

CAPÍTULO PRIMERO

LO NATURAL Y LO APRENDIDO



De niña, yo pensaba que los hermanos Álvarez Quintero escribían sus obras diciendo uno una palabra y el otro, otra.

MARÍA DE LA VÁLGOMA

### ***1. ¿Pero se puede aprender a crear?***

ME PARECE UNA PREGUNTA PERTINENTE antes de comenzar un libro sobre el aprendizaje de la creatividad literaria. En estilo Twitter podría responder: «Sí, se puede aprender, porque la creatividad literaria es un hábito adquirido». Pero con este laconismo tecnológico nos quedaríamos sin saber nada, aunque lo repitiera un millón de seguidores. Lo importante es cómo se llega hasta esa afirmación, y lo que se desprende de ella. Tomaré, pues, un camino más largo. Escribir es un modo de expresión extraordinariamente perfecto, complejo y con inagotables posibilidades. Es, además, una competencia universalmente deseable. A todos nos conviene escribir bien, y el sistema educativo debería fomentarlo. Hace unos años, JAM escribió un libro (en colaboración con María de la Válgoma) titulado *La magia de escribir*, que en realidad hu-

biera debido llamarse «la magia de expresar». Querían enfatizar el momento expresivo de todo aprendizaje. Una metáfora comúnmente aceptada nos dice que «aprender» es «asimilar», es decir, comer y digerir. La metáfora es perversa si no se añade a continuación que no se come para comer sino para poder hacer otras cosas. De la misma manera, no se aprende para saber, sino para actuar, es decir, para pensar, relacionarse, crear, hablar o enamorarse. Una bulimia informativa sólo conduciría a la obesidad mental, al torpor y a la parálisis. El aprendizaje es, pues, un trampolín que nos permite dar el salto expresivo.

Llegaban a la conclusión de que aprender a expresarse era, en el fondo, aprender a manejar la propia inteligencia, porque la inteligencia humana es estructuralmente lingüística: pensamos con palabras, nos interpretamos mediante palabras, gracias a ellas dirigimos la acción, y por ellas nos entendemos o malentendemos. La palabra hablada es el núcleo esencial de este gran dinamismo de la inteligencia, pero la escritura es su máxima realización objetiva, la que nos permite crear grandes obras del pensamiento o del arte, la gran generadora y transmisora de la cultura. Todos los niños —decían— aprenden a escribir, todos pueden llegar a escribir bien y, ésta es la novedad, todos pueden aprender a escribir creativamente. De aquí quiero partir. Hay, en efecto, una creatividad cotidiana que forma parte deseable del desarrollo de toda inteligencia. Consiste en elaborar proyectos nuevos o en resolver problemas de siempre con soluciones nuevas. Hablando en plata, se trata de tener muchas y buenas ideas. Razonar, exponer un proyecto, convencer, contar de manera interesante, emocionar a través de la palabra, son destrezas útiles para

la vida personal y social. Unas relaciones inarticuladas acaban en violencia verbal y posiblemente física. Pero en este libro no nos referimos a esa creatividad general, cotidiana, de la que todos deberíamos disfrutar, sino a la creatividad literaria, especializada, experta, productora de obras valiosas socialmente reconocidas, que configura un campo de excepcionalidad estética. Cuando alguien dice «Yo quiero ser escritor» no está diciendo que quiere escribir bien, sino que se siente atraído por un mundo de límites inciertos, pero de cualidades ciertas: la brillantez, la elocuencia, la potencia creadora, la belleza, la profundidad, la percepción poética. Y también, por supuesto, la visibilidad pública, el éxito, la entrada en el Olimpo. En una palabra, el mundo de la literatura.

Tal vez el lector haya sentido el mismo sobresalto que yo. Acabo de escribir una palabra hartamente común —literatura— y ahora constato que no sé lo que significa. En mala hora me detengo a reflexionar, porque mientras lo hago me asaltan otras descomunales palabras que tampoco acabo de comprender, aunque las uso continuamente: Arte, Belleza, Humanismo, Espíritu. Me parecen solemnes vestigios de un mundo desaparecido. Tal vez la nostalgia de un paraíso perdido, que acaso nunca existió. Leo en un libro sobre la lectura: «La experiencia literaria es la más elevada que el hombre pueda conocer junto a la del amor». Fervorosa exageración. Harold Bloom, al hablar del «canon literario» amplía todavía más la anchura, altura y profundidad de la experiencia: «La adoración occidental a Dios —por parte de judíos, cristianos y musulmanes— es la adoración a un personaje literario: Jahvé». Y acaba elogian- do la literatura con trompeteo olímpico:

El arquetipo fundamental de las grandes obras literarias será siempre Píndaro, que celebra las victorias casi divinas de los atletas aristocráticos al tiempo que transmite la sensación de que sus odas a la victoria son ellas mismas victorias sobre cualquier otro competidor.

Es fácil ver que aquí estamos hablando de algo diferente a la mera escritura correcta, rigurosa y eficaz. Se trata de algo peculiar, a lo que llamaré «experiencia literaria», expresión que pueden interpretar de dos maneras: (1) la experiencia provocada por la lectura de obras literarias, y (2) la experiencia de la realidad que sólo se puede tener a través de la literatura.

Me siento igual que mi homónimo Ishmael, inquieto como si fuera a perseguir una ballena que es además la leyenda de una ballena. Lo primero que me inquieta es no saber si ese significado mitológico de la literatura debe mantenerse, o si debemos bajarle los humos. Descartes dijo que no había tontería que no hubiera sido dicha por algún filósofo, y de los literatos podría decirse lo mismo. ¿A cuento de qué ensalzarles como gremio? En un período histórico poco propicio a veneraciones, la desmitologización me tienta, pero, al mismo tiempo, me resulta osado echar por la borda tradiciones culturales que han sobrevivido milenios, sin someterlas antes a preciso escrutinio. Voy a sugerirles que hagamos un acto de fe en la idea de que existe una experiencia literaria que ha ampliado el modo de pensar, sentir y vivir de todos los seres humanos, y de la que derivan, como en las complejas cosmogonías antiguas, participaciones más o menos brillantes o más o menos degradadas. Usaré un feo anglicismo que está de moda: empoderar. La tradición literaria empodera —da

poder— a quienes se integran en ella, aunque sea para intentar rechazarla.

Con gran presunción creo que es posible aprender el camino que lleva a esa gran corriente creadora, a conectarse con ella. Y con mayor engreimiento aún, pienso que tal vez organice un *Gymnasium literario*, para enseñar a escribir. Les explicaré cómo sería este programático edificio. En el primer piso se enseñarían las técnicas de la corrección lingüística, y la creatividad básica y cotidiana. Lo que suele enseñarse en los «talleres de escritura». Pero en el segundo piso cada aspirante a escritor investigaría sobre su propia experiencia literaria. Mi carácter omnisciente me permite saber que mis autores van a dedicar a este asunto muchas líneas. En los pisos siguientes cada alumno desarrollaría su estilo y sus personales criterios de evaluación. Pero no puedo anticipar las cosas, porque sería tratar desconsideradamente a mis autores. Para ayudarles, les dirigiré una pregunta: ¿Se puede aprender esa creatividad literaria de altos vuelos? ¿Se puede aprender a tener muchas y brillantes ideas literarias? Yo, que conozco a mis dos autores desde que nacieron, sé que a lo largo de su vida han mantenido discrepancias sobre este tema, y pienso que ha llegado el momento de zanjarlas de una vez por todas, antes de comenzar.

JAM. Crear es el acto de producir novedades valiosas. En el caso de la literatura, producir novedades valiosas literarias. Hay una gradación de lo valioso. No es lo mismo Gabriel y Galán que Neruda, ni Corín Tello es Thomas Mann. Durante mucho tiempo se pensó que la «genialidad» como prototipo del máximo nivel

de creación era un don divino: la inspiración. Era una idea religioso-aristocrática. El poeta era el elegido, el vate. Ahora, nos hemos pasado al extremo opuesto y vivimos un momento de exaltación democrática voluntarista. Un libro reciente de gran éxito —hecho por un competente psicólogo— se titula *El genio que todos llevamos dentro*. Otro, *Todos los niños pueden ser Einstein*. Ambos títulos son mero marketing. Lo que hay de verdad es que la influencia genética solamente marca los mínimos necesarios, pero que el resto es aprendizaje. Desde hace cincuenta años hemos discutido sobre tu idea «aristocrática» del genio. Te gustaba repetir un verso de Píndaro: «La gloria sólo tiene valor cuando es innata». Los demás, «catan con inmaturo espíritu mil cosas altas». Yo, en cambio, he confiado siempre más en la pedagogía, en la capacidad de ampliar las posibilidades, en el pobre contenido de la palabra «innato». Tal vez sea el momento de replantearnos la verdad de nuestras posturas para ver si debemos seguir adelante con este proyecto. ¿Cuál es en este momento tu opinión?

AP. El texto completo a que te refieres es el siguiente:

La gloria sólo tiene su pleno valor  
cuando es innata. Quien sólo posee  
lo que ha aprendido es hombre oscuro e indeciso,  
jamás avanza con pie certero.  
Sólo cata  
con inmaturo espíritu mil cosas altas.



Es un elogio de la naturaleza y un desdén del esfuerzo. Al igual que la belleza, el talento sería un don injustamente repartido por la naturaleza. En Píndaro hay un aristocratismo displicente. Mi posición cincuenta años atrás era, en efecto, que la fuerza creadora, la inspiración, la poesía, no podía enseñarse. Aunque, como es natural, daba por supuesto que había centenares de cosas —literarias y poéticas— que podían aprenderse. Yo me refería entonces —muy románticamente— a esa experiencia luminosa, de plenitud, de exactitud, que se tiene cuando se lee un buen poema o buen texto en prosa. Con frecuencia esa misma sensación aparece cuando uno mismo escribe y reconoce la exactitud, la luminosidad de lo escrito. No se cree capaz de haberlo escrito. A veces es un texto completo, a veces es sólo una línea o un par de líneas. *Eso* es lo que yo consideraba que o se percibía desde un principio o era inútil buscarlo, o se tenía o no se tenía. El célebre texto de Píndaro citado arriba parece darme la razón; una razón —como tú dices— religioso-aristocrática: la excelencia poética es un don que algunos textos tienen, algunos poetas tienen y otros no. Aquí se pueden presentar montones de ejemplos que nos saltamos. Lo interesante, sin embargo, del texto de Píndaro es la negatividad que contiene: el juicio negativo por el cual condena al no-inspirado más o menos a la trivialidad o, como mucho, a la imitación o a la repetición o a la erudición. Hace un rato, hablábamos de un conocido personaje amigo común que recuerda con emoción cientos de textos espléndidos, poéticos en su mayoría, y cuyos escritos «poéticos» son invariablemente relamidos o cursis o sin don.

Una letrilla cómica que recuerdo de toda la vida dice así:

Don, don Diego que al sol estás ciego,  
Don din don que no tienes don.

Es una canción infantil que uno canturrea cuando se topa con textos ajenos o propios, tal vez muy elaborados, pero sin don. La condena de Píndaro es especialmente cruel porque es muy fácil poner cara a esos condenados, todos los conocemos: sólo poseen lo que han aprendido y son por eso hombres oscuros e indecisos aunque lleguen a ser catedráticos de metafísica o escritores de renombre. O, incluso, ilustres jerarcas eclesiásticos. En este último caso es particularmente expresivo lo de que *sólo catan con inmaturo espíritu mil cosas altas*. Gran parte de las cosas que oigo decir a los eclesiásticos hoy día, incluidos muchos textos de Benedicto XVI, me parecen ramplones porque mencionan mil cosas altas que dan la impresión de catar malamente. De catar, diríase, sólo de cabeza: sólo racionalmente. Pero la revelación es un don sobrenatural (la poesía también lo parece en ocasiones) y rehúsa el recuento sensato, convencional, no-inspirado. El problema, sin embargo, del texto de Píndaro es que reduce en apariencia drásticamente las opciones democráticas pedagógicas de la inmensa mayoría. Y esto incluiría también, por supuesto, mis propias opciones.

JAM. La comparación con la belleza me recuerda una anécdota de Sartre; en la misma línea voluntarista que

mencionaba antes, decía: «Quien a los cuarenta años es feo, es porque quiere». Él siguió siendo feo y tuvo que desarrollar sus artes de seducción mediante la palabra.

AP. Tú has confiado siempre, dices —y es cierto—, más en la pedagogía que en la inspiración, más en la capacidad de ampliar las posibilidades que en la explosión genial del talento individual. Me preguntas cuál es mi opinión en este momento. Es evidente que he dejado de ser un romántico pueril, como lo fui, y en cambio, entre los veinte y los setenta y tres he hecho muchos ejercicios y esfuerzos narrativos y poéticos: escribo mucho mejor ahora que hace cincuenta años. Por consiguiente, no tenía razón hace cincuenta años. La creación de un hábito narrativo, poético, etc., lo es todo.

JAM. Eso no quiere decir que todo el mundo pueda adquirir el mismo grado de excelencia. Todos podemos correr mejor si nos entrenamos, pero no todos podemos ser Carl Lewis. Soy más cauto que cuando sosteníamos apasionadamente posturas extremas. Tú valorabas el don, yo el esfuerzo. En parte por esas conversaciones, que sin duda nos han influido mutuamente, creo que entiendo mejor lo que había por debajo de mis preferencias. Al escribir sobre el ingenio, me di cuenta del potente sentimiento de libertad, de agilidad, de ligereza que proporciona la gracia. Al parecer, si es genuina, debe surgir naturalmente. Son los «repentes». Por eso, comparé a Quevedo con Gracián. Aquél era el águila, y éste el taxidermista. Posiblemen-

te seré injusto, pero no puedo dejar de pensar que Gracián hubiera querido ser Quevedo, y que su afán por desmenuzar los mecanismos del ingenio era un intento de desacreditar su magia y, al mismo tiempo, de aprenderla. Esto daría la razón a Píndaro, si fuera verdad. Gracián sólo cata cosas altas. Pero un día leí una frase de Umbral: «Lo importante es que no se note el esfuerzo». Y otra de Hemingway: *Courage is grace under pressure*. Me hicieron caer en la cuenta de que lo que había valorado siempre no era el esfuerzo, sino la capacidad humana de «transfigurar el esfuerzo en gracia», y que eso me parecía el gran poder de la creación.

Parece que mis autores están de acuerdo en que se puede enseñar y, por lo tanto, podemos proseguir. Pero noto que, aunque no son especialmente humildes, temen que sus opiniones tengan el mismo tufo egocéntrico de un profesor suyo, insigne latinista, que dedicó uno de sus libros a «los que son como yo o de alguna manera se me asemejan». JAM recuerda la historia de aquella monjita que presuntamente había tenido una experiencia mística. El obispo, incrédulo, va a hacer una visita a la comunidad, y pregunta: «¿Bien, y donde esta la santa?» Y una humilde voz dice desde un rincón: «Estoy aquí».

## 2. *La excelencia*

JAM. Ahora tenemos que enfrentarnos al problema más arduo. Todo el mundo puede aprender a escribir

mejor de lo que escribía. Es decir, progresar e incluso alcanzar un nivel de corrección. Pero sólo unos pocos pueden alcanzar la excelencia. Hay una buena metodología para alcanzar el nivel de corrección expresiva, pero ¿se puede aprender la excelencia literaria?

Antes de seguir adelante, haré una breve exposición de lo que sé que AP y JAM piensan sobre la excelencia literaria. Habría una triple excelencia o lo que es igual, un triple criterio de calidad, que respondería a las tres relaciones que mantiene una obra de arte: con la tradición a la que pertenece, con la realidad a la que interpreta o expresa, y con el lector. La primera es en gran parte técnica. La literatura en cualquiera de sus géneros ha ido evolucionando a lo largo de los siglos. Recuerdo haberle oído decir también a Paco Umbral: «El idioma trabaja por nosotros. Mil años de castellano se ponen en marcha cuando me siento a escribir cada mañana». Cervantes fue un magnífico escritor, pero ¿lo sería un escritor que ahora escribiera como Cervantes? El segundo criterio tiene que ver con la idea del mundo propia del autor, con su manera de concebir la realidad, de interpretarse a sí mismo, a su trabajo de escritor, o a la función que atribuye a la literatura. Es un criterio al que llamaré «cosmogónico», pues se refiere al mundo creado por el artista. Todos estos aspectos pueden pensarse de manera mediocre o noble, exaltada o desganada, lo que repercutirá en la obra del escritor. Por último, hay una excelencia respecto del lector, atendiendo a la calidad, intensidad y amplitud de las emociones que provoca, a la convicción con que un escritor puede comunicar su invención, al tipo de interlocutor

que espera. Hay obras «monopáticas», es decir, que provocan un único sentimiento: la diversión, el miedo, el erotismo. Otras, en cambio, afectan a campos más amplios de la afectividad humana: intrigan, sorprenden, admiran, entusiasman, sobrecogen, desesperan, enternecen, revelan. Hay obras que se agotan con una lectura y hay otras que no dejan de sorprendernos nunca.

JAM. Si la excelencia se puede aprender, ¿cuál es el procedimiento? Puesto que la excelencia creativa supone originalidad, está claro que no se puede aprender como la tabla de multiplicar, posiblemente no se pueda aprender de otra persona, sino a través de otra persona. ¿Cómo ves este asunto en abstracto y en tu caso concreto?

AP. En esto me encuentro dividido entre dos autores que me han influido mucho: Rilke y Eliot. Para Rilke, sólo de una experiencia poética emergerá un decir poético. Por eso trataba de afinar su experiencia. Lo previo a la expresión. Su mundo. En cambio, Eliot dice lo contrario: «El hecho de que una persona tenga una experiencia profunda no da automáticamente un texto profundo». Con una experiencia más superficial el texto puede parecer más profundo, relatando la misma experiencia, si tiene excelencia técnica. ¿Cómo veo yo este asunto en mi caso concreto? Dividido entre los dos. Creo que es verdad lo que Eliot nos dice: que los textos literarios que cuentan experiencias emocionales de los personajes ficticios surgen por desarrollos narrativos y no a consecuencia de sentimientos efectivamente

te sentidos. Muchas veces he dicho yo o he hecho decir a mis personajes: «Todos mis sentimientos me parecen fingidos». Al decir esto en cierto sentido estaba reprochándome a mí mismo un cierto grado de impostura. Pero a la vez estaba diciendo la verdad: todos los sentimientos expresados son ficcionalizados, ficticios. Si fueran reales no serían literarios.

En efecto, uno de los personajes de AP al que voy a referirme varias veces —Ceporro, el niño protagonista de *Aparición del eterno femenino*— dice en un rapto de fenomenólogo infantil: «No hay ningún sentimiento que pueda yo sentir nunca del todo, la mayoría tengo que pensarlos. Y dejo de sentirlos al pensarlos. Porque pensar se puede fácilmente una cosa y la contraria. Lo que tiene de peor pensar es eso: que lo que no sales es de dudas. Yo preferiría ser el Chino, que tiene sentimientos sin pensarlos».

AP. ¿Qué es entonces lo que hay que enseñar a alguien más allá de la competencia lingüística que le permite escribir correctamente? ¿A sentir bien o a expresar bien incluso lo no sentido? Según Eliot, hay que enseñarle a ficcionalizar sus emociones. Ahora bien, esto que es fácil de decir, puede ser una gran putada. Vendría a ser lo siguiente: mira, no me cuentes tu emocionante vida real, cuéntame emocionadamente, a partir de esa vida real, tu vida enteramente ficcionalizada. Lo resultante será un texto espléndido pero con un esplendor estético y no ético. Una vida miserable (éticamente hablando) puede ser estéticamente es-

pléndida. Esto da lugar a una gran paradoja espiritual, si quieres, la gran paradoja espiritual del escritor, del artista en general, que puede ser un miserable creador sin embargo de cosas sublimes. El Eliot de *Prufrock* es espléndida literatura, un yo ficcionalizado, cuarteado, transustanciado. El yo que escribió el poema titulado *Una dedicatoria a mi mujer* es, pobre Eliot, el yo verdadero, final, admirable, pero literariamente trivial. Con buenos sentimientos puede hacerse muy mala literatura:

A quién debo yo el deleite que salta  
y aviva mis sentidos cuando despertamos  
y el ritmo que gobierna el reposo de nuestro dormir, el respirar a unísono

de amantes cuyos cuerpos huelen el uno al otro  
que piensan los mismos pensamientos sin necesidad de lenguaje  
y balbucean el mismo lenguaje sin necesidad de significado.

Ningún maligno viento invernal congelará  
ningún torvo sol tropical marchitará  
las rosas de la rosaleda que es nuestra y sólo nuestra

pero esta dedicatoria es para que la lean los demás:  
éstas son palabras privadas que te dirijo en público.

Traducción de JOSÉ MARÍA VALVERDE

JAM. Sin duda, pero más escandaloso aún es que con malos sentimientos pueda hacerse buena literatura. George Steiner tiene razón al señalar que la cultura



no hace mejores a las personas. Entonces, ¿para qué sirve? Si el refinamiento estético es independiente del refinamiento ético, incluso si ha habido cierto gusto por el malditismo estético, ¿no estaremos renunciando precipitadamente a una posible armonía? ¿No habría que reivindicar una creación de superior nivel, que restaurara la utopía griega de la unicidad del bien, la verdad y la belleza, que ahora creemos irremediabilmente perdida? Aunque pongas la ficción bajo sospecha, has tenido siempre la idea de que la literatura era reveladora de la verdad. De hecho, ése fue el tema de tu discurso de entrada en la Real Academia Española.

AP. Sí, porque soy receptor de mensajes culturales contradictorios. Por una parte, siempre se ha dicho que los poetas mienten mucho. Uno de los aforismos de Wallace Stevens es muy corto y dice así: *In the long run, the truth does not matter*. A la larga, la verdad da igual.

JAM. Es dudoso si se trata del diagnóstico de un cáncer.

AP. ¡Claro! Esto sólo lo puede decir un poeta contemporáneo porque la poesía contemporánea está impregnada culturalmente de idealismo inmanentista, de una negación de la realidad como independiente de la conciencia o independiente del discurso. Pero, por otra parte, en la filosofía contemporánea se nos dice que poéticamente habita el hombre en la tierra y que lo que permanece, los poetas lo fundan. La pregunta es: ¿pero qué demonios fundan si la verdad no importa?

A partir de aquí, la conversación se fue por unos derroteros que no me interesan para este libro. JAM dijo que podríamos considerar el arte como un gran símbolo. «Símbolo» —ha indicado con una educada pedantería— era una moneda que se partía en dos, entregando cada mitad a una persona distinta, de modo que sirviera para reconocerse cuando se encontraran. Cada trozo remitía al trozo ausente. El arte es la mitad que reenvía por una parte a la capacidad creadora del ser humano y, por otra, a la posibilidad de una realidad más brillante y plena. Es una mezcla de entusiasmo por lo que se tiene y de nostalgia por lo que se atisba. AP ha comentado que tal vez por esa razón la experiencia estética ha estado siempre tan cercana a la experiencia religiosa, que es también simbólica. Han mencionado a Schiller, de quien he encontrado un texto terrible:

Debe darnos que pensar el que prácticamente en todas las épocas históricas en que florecen las artes y el gusto domina, hallemos una humanidad decadente.

Pone como ejemplo la Florencia de los Médici. Schiller, sin embargo, creía que nuestra salvación estaba en una educación de la sensibilidad, en la experiencia estética, pero, añadía, no en la que deriva de las obras de arte concretas, sino, más bien, en la que capta su dinamismo, su *telos*, su fin, su capacidad de expandir nuestro mundo. Ese dinamismo era, a su juicio, la libertad. El arte permite el juego de la inteligencia con la realidad. Lo que pedía no era que descansáramos en la contemplación de lo ya hecho, sino que siguié-

ramos la trayectoria que esa obra señala, que ampliáramos nuestra libertad con la libertad que el arte manifiesta. La experiencia estética, la literaria también, además de los sentimientos propios del contenido de la obra, que pueden ser tristes, desesperados o destructivos, produce una peculiar euforia, deja siempre un rastro de admiración ante la capacidad de una persona para hacer tanto con tan poco. Tal vez, lo que enriquece nuestra vida no son los mundos que alumbran los artistas, sino que sean un ejemplo señero de que podemos crear mundos. En el ámbito anglosajón, sobre todo entre los psicólogos, se habla ahora mucho de la «inteligencia espiritual» (Howard Gardner, Martin Seligman, Christopher Peterson), que no es específicamente religiosa, sino una mezcla de todas las experiencias humanas importantes que no forman parte del conocimiento científico. Uno de mis autores (JAM) ha definido «espíritu» de una manera tan terrenal y humilde que quiero citarlo por si me ayuda a comprender lo que quiero decir cuando digo «experiencia literaria». Escribe en *Las arquitecturas del deseo*:

Con esta palabra (espíritu) no me estoy refiriendo a una sustancia espiritual, sino a algo menos comprometido: a nuestra energía creadora. *Espíritu es el dinamismo por el que la materia se vence a sí misma*. Espíritu son las matemáticas, la música, la idea de Dios, la literatura, todas las arquitecturas que vencen la ley de la gravedad aprovechándose de ella, las soberbias creaciones de la humilde materia humana que superan la concreción y las propiedades de la materia.

— LA CREATIVIDAD LITERARIA —

No estoy para tantos vuelos metafísicos y voy a reconducir la conversación. Intentaré que me confirmen si se pueden aprender los tres tipos de creatividad: la técnica, la cosmogónica y la emocional. Y de qué manera. Para eso debemos comenzar desde el principio, analizar qué es el acto creador, y cuáles son sus mecanismos. Después, ya veremos.