UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

TESIS DE LICENCIATURA

Una concepción de estrategia creativa para la enseñanza del lenguaje y literatura

Universitaria:
Gabriela Mazuelos Butrón

Tutor:
Víctor Hugo Quintanilla Coro

La Paz - Bolivia
2016

A mi abuela y a mi mamá

…las mujeres de mi vida.

Agradecimientos

A Manuel, Homero y Adolfo por haber racionalizado sus procesos creativos y haberlos compartido conmigo.

A Víctor Hugo, mi tutor, por la paciencia y firme orientación durante todo el proceso de elaboración de la investigación.

Y a todas las palabras y actos de aliento.

RESUMEN

Una concepción de estrategia creativa para la enseñanza del lenguaje y literatura

Esta tesis se ocupa de la creatividad. Para investigar este tema y derivar una conclusión en el campo de la enseñanza de lenguaje y literatura, se ha investigado la práctica de la creatividad en tres campos de conocimiento: la psicología, la educación y la literatura.

El trabajo se divide en tres partes: en la primera se ofrece un panorama histórico de la creatividad, desde las primeras reflexiones que recibió, hasta convertirse en una de las principales preocupaciones de la psicología. En la segunda parte, el tema se aborda desde la literatura, específicamente, a partir del pensamiento de tres escritores bolivianos: Manuel Vargas, Homero Carvalho y Adolfo Cárdenas: En la tercera parte, desde la perspectiva de las ciencias de la educación, se expone una serie de puntualizaciones conceptuales que indagan en las diferencias operativas entre técnicas y métodos de enseñanza, que definen lo que se debería comprender por "estrategia creativa" en ese campo de conocimientos.

La investigación termina proponiendo lineamientos generales para la enseñanza de lenguaje y literatura. En base a los anteriores recorridos de la tesis, ello ha sido posible gracias a la noción de "estrategia creativa", que articula las contribuciones de la psicológica, la educación y de la literaria. En este sentido, la experiencia estética, como efecto de la lectura de literatura es el "leit motiv" central para considerar que la creatividad se puede desarrollar o fortalecer en la educación, por medio de textos literarios. Los escritores Manuel Vargas, Homero Carvalho y Adolfo Cárdenas, cada uno a su manera, son tributarios de este planteamiento. Los mismos se han intentado completar con apreciaciones pedagógicas, didácticas y curriculares, para pensar la enseñanza de lenguaje y literatura en el nivel de educación secundario.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I
1. CREATIVIDAD Y CIENCIAS HUMANAS
1.1. Primeros debates sobre creatividad 4
1.1.1 Creatividad y religión 6
1.1.2. Creatividad y ciencia 8
1.2. Creatividad y psicología 13
1.2.1. Creatividad e inteligencia 16
1.2.2. Creatividad, personalidad y determinismo biológico 18
1.2.3. Creatividad y psicología conductista 20
1.2.4. Creatividad y Gestalt 21
1.2.5. Creatividad y psicología humanista 23
1.2.6. La creatividad y el proceso cognitivo 25
1.3. Creatividad y educación 28
1.3.1 Creatividad y enseñanza 32
1.3.2. Creatividad y metodologías de enseñanza 34

CAPÍTULO II
2. CREATIVIDAD Y EXPERIENCIA LITERARIA
2.1 La creatividad desde la escritura creativa 36
2.1.1. Manuel Vargas 38
2.1.2. Homero Carvalho 50
2.1.3. Adolfo Cárdenas 60
2.2. Convergencias y divergencias 67
2.2.1. El lector 67
2.2.2. Conocimientos previos: experiencia/inspiración/técnica 68
2.2.3. La importancia de la creatividad para la educación 70

CAPÍTULO III
3. UNA CONCEPCIÓN DE ESTRATEGIA CREATIVA
3.1. Antecedentes 73
3.2. Puntualizaciones conceptuales 74
3.3. Para perfilar una definición 77
3.3.1. Estrategia de enseñanza-aprendizaje 78
3.3.2. Estrategia creativa 79

A MODO DE CONCLUSIÓN
LINEAMIENTOS GENERALES PARA PARA LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE A TRAVÉS DE ESTRATEGIAS CREATIVAS 85

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 92

ANEXOS

Cuestionario para la entrevista a narradores bolivianos 97
Transcripción de entrevista a Manuel Vargas..... 98
Transcripción de entrevista a Homero Carvalho 102
Transcripción de entrevista a Adolfo Cárdenas 107

INTRODUCCIÓN

El tema de la presente investigación es la creatividad. Para investigar este tema y derivar una conclusión en el campo de la enseñanza de lenguaje y literatura, se ha investigado la práctica de la creatividad en tres campos de conocimiento: la psicología, la educación y la literatura.

En psicología se muestra la complejidad conceptual de la creatividad. Desde las antiguas concepciones que la asocian con fenómenos mítico-religiosos, pasando por la herencia genética, su relación con la inteligencia y los estudios científicos de medición. Finalmente la creatividad se convierte en objeto de interés disciplinario para la psicología. Dentro de este campo se expone su relación con diversas escuelas psicológicas y sus propuestas para explicar el proceso creativo e identificar los niveles de creatividad que pueden tener los seres humanos.

Asumiendo que la creatividad está latente en todo individuo y que es posible identificarla, motivarla y desarrollarla, desde las ciencias de la educación se exponen una serie de puntualizaciones conceptuales que indagan en las diferencias operativas entre técnicas y métodos de enseñanza de la creatividad. Lo que se busca es definir el lugar y la naturaleza de una estrategia en el ámbito educativo para desarrollar o fortalecer aquel tipo de facultad. Posteriormente se la asocia con la creatividad y se exponen los elementos constitutivos de lo que debería comprenderse por "estrategia creativa" en el campo de la educación.

La creatividad en el campo de la literatura se la ha estudiado a partir del pensamiento de tres escritores bolivianos: Manuel Vargas, Homero Carvalho y Adolfo Cárdenas Franco. Esta fue la manera como se resolvió el problema de una ausencia de crítica o teoría literaria sobre la creatividad. Así, para estudiar la concepción de creatividad se realizaron entrevistas de profundidad. A través del análisis de las mismas ha sido posible acceder a la experiencia del proceso creativo de la escritura y sus finalidades literarias.

La articulación entre las perspectivas psicológica, educativa y literaria sobre la creatividad, ha sido posible porque los escritores entrevistados se refirieron a la importancia de la

creatividad en los procesos educativos. Más allá de sus explícitas diferencias, la conclusión final que se ha derivado es precisamente una forma de plantear estrategias creativas para la enseñanza de lenguaje y literatura en el nivel de educación secundario.

La investigación concluye proponiendo lineamientos generales para la enseñanza de lenguaje y literatura, a través de estrategias creativas, del modo en que ese concepto ha sido derivado a partir de las reflexiones psicológica, educativa y literaria. La experiencia estética, como efecto de la lectura de literatura es el "leit motiv" central para considerar que la creatividad se puede desarrollar o fortalecer en la educación. Los escritores Manuel Vargas, Homero Carvalho y Adolfo Cárdenas, cada uno a su manera, no dejan de ser tributarios de este planteamiento. Desde la presente investigación, se ha intentado completar esos puntos de vista con apreciaciones pedagógicas, didácticas y curriculares, para pensar la enseñanza de lenguaje y literatura desde lo que la psicología, la educación y la literatura puede decir sobre el concepto de creatividad.

CAPÍTULO I

1. CREATIVIDAD Y CIENCIAS HUMANAS

1.1. PRIMEROS DEBATES EN TORNO A LA CREATIVIDAD

Los mitos, definiciones y debates en torno a la creatividad son muchos. Se la ha estudiado desde diferentes disciplinas y variadas perspectivas. Generando resultados que se caracterizan por la diversidad y los desacuerdos, entonces ¿Qué es la creatividad? ¿Cuál es su origen? ¿Son todos y todas las personas creativas? ¿La creatividad es el privilegio de las personas con más talento? ¿Son los genios o los talentosos que tienen inteligencia elevada, los individuos más creativos? ¿Es la creatividad una condición humana? ¿Es posible aprender la creatividad? ¿Cómo aproximarse a la creatividad desde la educación?

Según De la Torre (1993) los primeros estudios sobre la creatividad se pueden identificar a finales del siglo XIX, si bien éstos no se referían exactamente a la creatividad, estudiaban términos como originalidad, invención e imaginación. Estudios que significarían el inicio para investigaciones sobre los genios o los inventores. En los inicios de estas investigaciones la creatividad se encontraba asociada principalmente con la pintura, el teatro, la danza y el arte como expresión de culto a Dios.

En los primeros estudios era vista como inspiración divina o un don de algunos privilegiados, posteriormente, poco a poco la creatividad se fue percibiendo como una capacidad propia de la naturaleza humana, tal como explica Mauro Rodríguez Estrada: "La ciencia del siglo XX, especialmente a partir de Freud, desmitifica la creatividad para demostrar que no es la inspiración de las musas, sino más bien el salto desde el inconsciente a la conciencia que causa la experiencia de la iluminación." (1992, p. 42)

Según Nicolau (1997) la capacidad intelectual de los seres humanos históricamente tenía un concepto generalizado, el de "inteligencia". Término que abarcaba las facultades para aprender, captar, pensar, comprender, crear, transformar, adaptar. Pero esta inteligencia que puede ser identificada en estas diferentes habilidades mentales, parece bifurcarse en dos perspectivas grandes y dispares: la racional y la intuitiva, lo concreto y lo abstracto, lo real y lo imaginario. Según Gianni Rodari (1982) Novalis en el siglo XVIII, ya había demostrado esta comprensión divergente de la mente humana al afirmar que: "Si dispusiéramos de una Fantástica, como disponemos de una Lógica, se habría descubierto el arte de inventar" (p. 6). Esto ocurre porque, además de las capacidades humanas específicas

para aprender y razonar lógicamente, siempre han estado presentes las capacidades imaginativas y fantasiosas que resultaban en creaciones, descubrimientos y alternativas que la lógica no podía explicar a través de su rigor científico. Nicolau (1997) expone que "la incapacidad de la ciencia para medir y explicar la imaginación y la fantasía, permitió que estas capacidades fueran relegadas al plano de lo divino, lo místico y la locura" (p. 9). Con el tiempo esta capacidad adquirió el nombre común de creatividad, capacidad que ha estado comúnmente asociada a la idea de que se trataba de una especificidad de artistas, inventores y genios.

El término "creatividad" se consolida con Guilford[1] en 1950, quién es considerado el fundador del estatuto de creatividad, antes de este estudioso la creatividad estaba cargada de un fuerte discurso religioso, que de algún modo limitaba su estudio. De la Torre (2005) explica que "la fuerte influencia religiosa del siglo pasado obligaba a considerar a la creación como un atributo exclusivo de Dios, siendo poco respetuoso emplear los términos *creador o creativo* para los seres humanos" (p. 58). En una tentativa de ordenamiento histórico a un nivel macro, se puede decir que una de las maneras más antiguas de entender la creatividad está estrechamente ligada a la mitología y la religión. Recientemente, las teorías de orientación científica van a cargar el debate sobre la creatividad articulándola con capacidades y habilidades humanas. En esta misma línea s,e pueden conformar dos grandes grupos relacionados con las teorías sobre la creatividad, como lo propone Bravo:

[1] Joy Paul Guilford nació en Marquette, Nebraska, Estados Unidos el 7 de Marzo de 1897. Ingresó a la Universidad de Nebraska en 1919, donde tomó su primer curso introductorio de psicología. Ese mismo año el Dr. Winifred Hyde le ofreció el puesto de asistente de enseñanza y de laboratorio (dicha posición estaba destinada normalmente a estudiantes graduados porque tenía la posibilidad de dictar clases en Laboratorio de Psicología y Psicología General). Esta oportunidad, según palabras del propio Guilford, señaló su camino docente y académico. En 1924, la Universidad de Cornell le ofreció contratarlo como asistente y el ingreso al programa de doctorado para trabajar con E. B. Titchener. En Cornell, Guilford realizó trabajos con Karl Dallenbach y publicó con él su primer artículo en 1925. Guilford tuvo una vida académica muy productiva, a lo largo de su vida publicó 25 libros, y más de 300 artículos, además de haber desarrollado aproximadamente 30 pruebas psicométricas. Sus principales aportes fueron al estudio de las habilidades humanas, estudió diversos aspectos de la denominada inteligencia tales como memoria, razonamiento, habilidades mecánicas, etc. Finalmente, hacia los años 50 sus intereses viraron en dirección de la creatividad. Se hizo conocido por su conferencia Creativity frente a la Asociación Americana de Psicología donde puntualizó nuevas características de la creatividad lo que provocó un marcado desarrollo posterior del área en los años subsiguientes. Falleció en los Ángeles, EE.UU., el 26 de noviembre de 1987 a la edad de 90 años, después de una larga serie de dolencias. (Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 23, Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Bogotá: 125-127)

> ***1. Interpretación de carácter mágico-religioso***. En este sentido el término está ligado a un don natural, privilegio de algunos tocados por lo divino. Los estudios sobre la creatividad están relacionados con la religión.
>
> ***2. Interpretación ligada a la actividad productiva***. "Creatividad como proceso que da como resultado un producto u obra creativa" (Bravo, 2009, p. 4).

1.1.1. Creatividad y religión

¿De dónde surge la idea de la creación de la criatura humana? ¿Qué dicen los dioses del Olimpo sobre la creatividad? ¿Entre los religiosos que atribuyen su existencia a Dios, cómo explicar la creatividad? ¿Es de naturaleza humana la creatividad? ¿Cuándo se crea un producto es consecuencia del libre albedrío, bendición o pecado?

Estas preguntas cobran importancia si se hace una revisión de la concepción popular en torno a la creatividad, que está muy ligada a la religiosidad, por ejemplo el término bastante común *gracias a Dios,* cuando en el ámbito popular se registra un hecho creativo o cuando se menciona el muy conocido *si Dios quiere* cuando se condiciona el resultado de un proceso a los deseos de Dios. En este marco, relacionando la mitología y la religión con la creatividad, se identifica un punto de partida de análisis que está muy lejano de la mirada de la psicología, el psicoanálisis y la pedagogía.

Cuentos, fábulas y mitos que transitan sobre la vida terrena estarían designando los primeros productos de la acción creativa, como invención humana. La mitología greco-romana, constituida por estas historias puede ser interpretada como intentos de explicar el fenómeno de la creación de una criatura especial capaz de dominar a todas las otras.

En la mitología greco-romana el hombre es una criatura protegida, esculpida por Prometeo y animada por Atenea y objeto de la ira y venganza de Zeus. Prometeo le entrega al hombre habilidades y elementos propios de los dioses para que a través de ellos logré la supervivencia. Las capacidades y habilidades creativas para sobrevivir son literalmente entregadas por un dios (Grimal, 2008).

El Génesis cuenta el origen de la vida sobre el mundo, es el libro que enfatiza el empeño de la palabra divina. Es por medio de la palabra de Dios que crea el cielo y la tierra, y todo lo que habita en ella. Por último Dios creó al hombre a su imagen y semejanza[2]. En este caso la desobediencia del hombre rompe con el pacto. De cualquier forma ya sea en la mitología o la divina creación de Dios el origen de la vida sugiere expresiones de registro histórico literario, en esta medida son registros creativos.

El hombre creado por Dios por la acción del trabajo va modificando el mundo, creando y recreando. En esta dirección las palabras de Paul Johnson son esclarecedoras:

> La creatividad, es algo inherente a todos nosotros. Todos somos hijos de Dios. Dios se define de muchas maneras: el todopoderoso, eterno, el que ve y lo sabe todo, el legislador, la fuente última del amor, la belleza, la justicia y la felicidad. Por encima de todo, es el creador. Él nos hizo a su propia imagen, por lo que su personalidad y sus habilidades se reflejan en una u otra forma, en nuestras mentes, nuestros cuerpos y espíritus inmortales (Johnson, 2006, p. 1).

En este sentido, Taylor (1999), definirá la creatividad como "la capacidad innata de los seres humanos que necesita ser despertada por un proceso íntimo de las relaciones con los ángeles. Enviados por Dios son los ángeles que impulsan la inspiración necesaria para el flujo de energía creativa - energía angélica" (p. 14.).

En este sentido, Kneller (1978) comenta sobre el proceso de creación del artista recordando que, en el momento de la creación, el artista pierde el control de sí mismo y actúa guiado por una fuerza superior, por inspiración divina.

> Y por esta razón que Dios le arrebata el espíritu a estos hombres (poetas) y los utiliza como sus ministros, al igual que con los adivinos y videntes, para que los que los escuchan sepan que no son ellos los que hablan las palabras cuando están fuera de sí mismo, pero es el mismo Dios que habla y camina a través de ellos. Platón, (citado en Kneller, 2003, p. 32).

[2] "Dijo Dios: «Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Que tenga autoridad sobre los peces del mar y sobre las aves del cielo, sobre los animales del campo, las fieras salvajes y los reptiles que se arrastran por el suelo.» Y creó Dios al hombre a su imagen. A imagen de Dios lo creó. Macho y hembra los creó" (Génesis 1: 26-27 La Biblia Latinoamericana).

Por lo tanto, la creatividad es la condición natural del ser humano, que no se encuentra en otras especies, como lo afirma De la Torre (2005, p. 57), "ninguna otra especie puede tener acceso a esta categoría humana de crear, de transformar". Esta peculiaridad es de naturaleza humana. La creatividad asociada a un regalo de Dios o como una manera de mostrar el poder de Dios, es también una característica atribuida al ser humano que, gracias a la voluntad de Dios crea. La creación, será para el ser humano una manera de responder por sus acciones, a consecuencia de sus elecciones, sus curiosidades y su coraje.

"En tanto la creatividad asociada con el mito, indica cierta espontaneidad, donde un inventor o artista, puede enfocar su imaginación, sus contradicciones, en un trabajo individual. Mientras que la fe mueve al ser humano por una esfera en la que la razón y los sentimientos deben acondicionar la acción creadora de manera que sean fieles con el dogma divino" (Rouquette, 1973, p. 15).

1.1.2. Creatividad y ciencia

Nicolau (1997) expone que Francis Galton[3] fue el primero en tratar el tema de la genialidad científicamente. "Los estudios de Galton consistieron en analizar la vida de cuatrocientos personajes históricos. Galton a través de la indagación de la genealogía de las familias inglesas consideradas más importantes llegó a la conclusión de que las personas más inteligentes escuchaban, olían, veían y sentían mejor" (p, 21), para Galton esta agudeza sensorial era una característica de herencia familiar. Estos argumentos fueron refutados más tarde con ejemplos de genios con discapacidades físicas muy significativas, como Homero el ciego o el sordo Beethoven.

[3] Sir Francis Galton, (1822-1911) fue un polímata, antropólogo, geógrafo, explorador, inventor, meteorólogo, estadístico, psicólogo y eugenista británico. Produjo más de 340 artículos. Fue el primero en aplicar métodos estadísticos para el estudio de las diferencias humanas y la herencia de la inteligencia, e introducir el uso de cuestionarios y encuestas para recoger datos sobre las comunidades humanas, que él necesitaba para trabajos genealógicos y biográficos y para sus estudios antropométricos. Fue un pionero en la eugenesia, acuñando el concepto "naturaleza versus crianza". Su libro *El genio hereditario* (1869) fue el primer intento científico social para estudiar el genio y la grandeza. Como investigador de la mente humana, fundó la psicometría (la ciencia de la medición de las facultades mentales), la psicología diferencial y la hipótesis léxica de la personalidad.
Diccionario de psicología científica y filosófica. Recuperado de http://www.e-torredebabel.com/Psicologia/Galton.html

Los resultados de esta investigación se publicaron en 1869 en el libro *El genio hereditario* donde Galton exponía su teoría sobre la genialidad. "[...] debe haber una capacidad mental media regularmente constante en los habitantes de las Islas Británicas, y las desviaciones de esa media –hacia arriba hasta el genio y hacia abajo hasta la estupidez –deben seguir la ley que gobierna las desviaciones de todas las medias verdaderas" (Galton, 1869, p.32).

A pesar de que las conclusiones alcanzadas por Galton no pudieron ser sostenidas eficientemente, este investigador es relevante por haber sido el primero en producir un método científico para estudiar la personalidad creativa. "En las investigaciones relacionadas con la herencia del talento, debemos considerar nuestra ignorancia de las leyes que gobiernan la herencia. Conocemos su efecto pero no comprendemos su acción. Los criadores de animales domésticos han descubierto muchas reglas por experiencia y actúan en consecuencia con exactitud" (Galton, 1869, p. 2).

Por su lado el francés Theodulo Ribot[4], también significó un hito importante dentro de los estudios sobre la inventiva humana. Las investigaciones de Ribot datan de 1900, para De la Torre, Ribot es un pionero por proponer el concepto de imaginación creadora como resultado de la convergencia de tres factores, el intelectual, el emocional y el inconsciente. Esta visión para su tiempo ya superaba estudios posteriores que consideraban a la creatividad como un factor meramente intelectual. Para el entender de Ribot el elemento esencial de la imaginación creadora, surge de la relación entre el factor intelectual y la facultad de pensar por analogía.

Ribot explicaba que todas las formas de la imaginación creativa implican elementos afectivos, como la necesidad, la tensión, impulsos no satisfechos; y todas las disposiciones afectivas, como la alegría, el humor, la ira, el dolor, la tristeza. Todos estos factores pueden

[4] Théodule Armand Ribot (1839 - 1916), psicólogo francés nacido en Guingamp, estudió en el Liceo de San Brieuc. En 1856 comenzó a dar clase y fue admitido en la Escuela Normal Superior de París en 1862. En 1885 dio una serie de conferencias sobre psicología experimental en la Sorbona, y en 1888 fue nombrado profesor de tal asignatura en el Collège de France. La tesis de su doctorado (*Herencia: estudio psicológico*) fue su obra más importante y famosa. Siguiendo los métodos experimentales y sintéticos, trajo consigo un vasto número de ejemplos de peculiaridades heredadas. Prestó especial atención al elemento psicológico de la vida mental, ignorado todo factor espiritual o no-material en el ser humano. En su obra *La Psicología inglesa contemporánea: la escuela experimental* (1870) mostró su tendencia hacia la escuela sensacionalista. (Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 23, número 001 Fundación Universitaria Konrad Lorenz. Bogotá: 130-132)

influir en la imaginación creativa, dando lugar a grandes producciones artísticas. El factor inconsciente por su lado juega un papel importante en lo que se refiere a la inspiración, es la fuente de nuevas ideas.

> In esthetic creation, the role of emotional element is double. Let us consider invention, first, in its most general form. The emotional element is the primal, original factor; for all invention presupposes a want, a craving, a tendency, an unsatisfied impulse, often even a state of gestation full of discomfort. Moreover, it is concomitant, that is, under its form of pleasure or of pain, of hope, of spite, of anger, etc., it accompanies all the phases or turns of creation. The creator may, haphazard, go through the most diverse forms of exaltation and depression; may feel in turn the dejection of repulse and the joy of success; finally the satisfaction of being freed from a heavy burden. I challenge anyone to produce a solitary example of invention wrought out in *abstracto*, and free from any factors of feeling. Human nature does not allow such a miracle[5]. (Ribot, 1906, p. 32).

Para la ciencia la creatividad está involucrada con habilidades como pensar, decidir y actuar; y con capacidades, como la innovación, la transformación y la capacidad de diferenciar fenómenos. "Representa la audacia humana para enfrentar la realidad y los problemas cotidianos, en los seres humanos la creatividad toma forma y se transforma en la acción creativa" (Nicolau, 1997, p. 19).

Eunice Alencar (1986) propone una división histórica del término creatividad basada en dos principales acepciones:

> Una que estaba condicionada por la necesidad de la toma de decisiones responsables para la vida social, por el deseo de responder a los problemas que se rigen por la ética colectiva,

[5] En la creación estética, el papel del elemento emocional es doble. Consideremos la invención, en primer lugar, en su forma más general. El elemento emocional es el factor primordial, original; toda invención presupone un deseo, un antojo, una tensión, un impulso insatisfecho, a menudo, incluso un estado de gestación completa, de incomodidad. Por otra parte, es concomitante, es decir, en virtud de su forma de placer o de dolor, de esperanza, de pesar, de ira, etc., que acompaña a todas las fases o vueltas de la creación. El creador casual puede pasar por las más diversas formas de exaltación y depresión; puede sentir a su vez el abatimiento de la repulsión y la alegría del éxito; por último, sentir la satisfacción de ser liberado de una pesada carga. Desafío a cualquiera a producir un solitario ejemplo de la invención forjada en abstracto, y libre de cualquier factor de sensación. La naturaleza humana no permite tal milagro. (La traducción es nuestra).

> comprometida. Otra que estaba asociada con el estado patológico en el que el ser humano alejado de la realidad se sumergía en un mundo de su propia invención. Aislado, se mantenía al margen de lo real, de una realidad cuya percepción se reduciría a un estado de fantasía (p.12).

Los estudios científicos refutaron la acepción que identificaba a la creatividad como un signo de enfermedad mental. Desde la ciencia se identificó el comportamiento de los artistas y los científicos como un comportamiento transgresor, fuera de lo común. Muchas veces las acciones de los artistas y los científicos fueron interpretadas como acciones caprichosas y de locura, pues en la búsqueda de encontrar una respuesta tendían a forzar la propia naturaleza. En este caso, la fantasía y la imaginación tomaron otro camino, se las asumió como audacia inventiva, como ese elemento necesario y constituyente de la creatividad.

Kneller (1978) señala que "su aparente espontaneidad y la irracionalidad se explican como resultado de un ataque de locura. Con esto, no es sorprendente que muchas veces los artistas y los científicos fueron interpretados como locos lunáticos, cuando sus producciones acostumbradas a la búsqueda de su superación, tendían a forzar al extremo la propia naturaleza" (p. 34).

Eunice Alencar en su libro *Creatividad: expresión y desenvolvimiento* expone un par de malentendidos recurrentes asociados con la creatividad.

> Hubo un tiempo en que el producto de la invención se consideraba resultado de azares de destellos de inspiración que se producían en algunos individuos sin una razón explicable, como un toque de magia. Del mismo modo otro malentendido menos común, aunque igual de distante a los argumentos que la ciencia ha señalado, es la idea que asoció a la creatividad con la dimensión individualista del ser humano. Se creía que la creatividad estaba asociada con la capacidad para estar en contacto íntimo con uno mismo, negando la necesidad de tener contacto con otros y subestimando la enorme contribución de la sociedad en el proceso creativo. (Alencar, 1994, p. 16).

Posteriormente la revolución industrial generó en el mundo nuevas necesidades y comenzó a imponer los desafíos de la vida moderna. La producción industrial, provocó el cambió de

los hábitos de las sociedades rurales de países industrializados y promovió un nuevo ritmo de vida en las ciudades.

> La industrialización se había convertido simultáneamente en escenario y consecuencia de la acción creativa humana provocando cambios en todas las áreas de la conducta humana. La creatividad, inserta en este contexto, también se verá influenciada. Para este modelo la creatividad estaba asociada con el proceso de industrialización, donde el producto era resultado de un proceso dinámico de investigación. El objeto creado ya no era revelado por un genio o artista sino que era producido por un trabajador. El creador se convirtió en un productor (Alencar, 1994, p. 17).

Sin embargo, como menciona Nicolau (1997) "las características científicas asociadas a la creatividad ganaran fuerza con los avances en los estudios de psicología, que articulan la creatividad y la inteligencia" (p.18). En este contexto, la participación de Jean Paul Guilford fue crucial. Con él se destacan las operaciones cognitivas que hasta ese momento las pruebas de inteligencia no habían sido eficaces para identificar. Como ya se dijo con Guilford las investigaciones científicas en torno a la creatividad fortalecieron sus argumentos y proporcionaron un nuevo estatus a la creatividad.

> La razón por la cual diferentes test de inteligencia no tienen una intercorrelación perfecta, incluso teniendo en cuenta los errores de medida, es que cada test pone acento sobre una combinación diferente de aptitudes primarias [...] algunas de las aptitudes que caracterizan una actuación creativa requieren probablemente algo más que inteligencia; por ejemplo, son del orden de la percepción. Es probable que ciertos factores, cuyo rol es de lo más importante en el comportamiento creativo, no hayan sido todavía descubiertos con ningún tipo de test [...] Si queremos explorar en el campo de la creatividad, tenemos que mirar más allá de los límites del C.I. (Guilford, 1980, p.24).

1.2. CREATIVIDAD Y PSICOLOGÍA

Durante el siglo XVII, con el Laboratorio de Psicología Experimental de Leipzig, Alemania, coordinado por Wundt en 1879, la psicología se asocia con las áreas métricas, adoptando una dimensión científica[6]. Posteriormente se inician las investigaciones sobre la memoria y la atención, que se caracterizan por los métodos de medición.

A partir de la primera mitad del siglo XX a través de Freud la psicología va a sufrir cambios, revolucionando el proceso de investigación con el descubrimiento del inconsciente. Sigmund Freud fue quien hizo del inconsciente el centro de la teoría psicoanalítica: "Probablemente muy pocos hombres se han dado cuenta que admitir la existencia de procesos mentales inconscientes significa dar un paso cargado de consecuencias para la ciencia y para la vida" (Freud, 1916, p. 663). Desde entonces surgirán las escuelas que introducen nuevos paradigmas a los enfoques de la psicología: el conductismo, el humanismo, la Gestalt y la dimensión psicoanalítica de la psicología, son algunos ejemplos que se remontan a esta época.

Muchos de los estudios en psicología, entre mediados del siglo XIX y el siglo XX contribuyeron a la creación de la condición dada por Guilford la creatividad. Muchos de estos estudios, en un principio, se dedicaron a la búsqueda de explicaciones de los chispazos de inspiración presentes en algunos individuos privilegiados (talentosos o superdotados)[7]. También se realizaron estudios sobre las características individuales, rasgos de personalidad, así como la identificación de características orientadas a la producción y el producto creativo.

6 En un sentido general, se llama psicología experimental a la psicología que utiliza la observación y la experimentación para extraer las leyes de los procesos mentales y de la conducta. En la medida en que el uso del método experimental garantiza una práctica científica, la parte más científica de la psicología se identifica precisamente con la psicología experimental. Los temas más tratados y en los que más éxito tiene esta disciplina se refieren a la dimensión cognoscitiva del psiquismo (sensación, percepción, atención, memoria, pensamiento, lenguaje) y al aprendizaje. Es habitual señalar a W. Wundt como el fundador de este enfoque al crear el primer laboratorio de psicología experimental en Leipzig en 1876. La expresión "psicología experimental" se utiliza también para designar una parte de la psicología de W. Wundt: este psicólogo consideró que los estados mentales más sencillos como la sensación, percepción, actos del sentimiento y actos de la voluntad podían ser estudiados con los métodos experimentales que hasta entonces se utilizaban sólo en fisiología; la introspección controlada con los registros fisiológicos y el experimento -pensó- permitiría la creación de una psicología que él llamó experimental o individual. Diccionario de psicología científica y filosófica. Recuperado de http://www.etorredebabel.com/Psicologia/Vocabulario/Psicologia-Experimental.html

7 Estos dos términos estuvieron comúnmente asociados con los estudios relacionados con creatividad, producción creativa, características de personalidad de los individuos identificados como genios o superdotados.

Más tarde, con Guilford, la creatividad se articulará a la inteligencia, de donde derivan las investigaciones que confrontaban la creatividad y la alta inteligencia. Tal como lo explica Alencar: "Esta relación va a provocar el debate entre la creatividad y el aprendizaje. Las investigaciones buscaran responder preguntas, como: ¿Si la creatividad es una condición humana, proveniente de la capacidad de inteligencia? ¿Es la creatividad común a todas las personas? ¿Será la creatividad, exclusiva de los genios? ¿Se aprende a ser creativo? ¿Se aprende a actuar creativamente?" (1986, p. 22).

Kneller dirá que la creatividad no se puede enseñar formalmente, porque es una capacidad humana. Lo que se enseña y se aprende son los elementos del proceso de creación. "No se aprende la creatividad, se aprende a actuar creativamente. Lo que está en juego cuando se piensa en la relación entre creatividad y el aprendizaje son las habilidades fundamentales que conducen a los hombres y mujeres para la toma de conciencia para asumirse a sí mismos como individuos creativos, orientando sus habilidades a la acción creativa, en busca de superar los desafíos" (Kneller, 1978, p. 54).

En este sentido, las investigaciones asociadas con la alta inteligencia y la creatividad (salvando el concepto del superdotado) van a delimitar su campo de investigación asumiendo la creatividad como una característica del ser humano y no sólo de los *genios* con niveles elevados de inteligencia.

Las investigaciones desarrolladas por Moser (2001) en *Cinco fases del genio: Cómo descubrir y desarrollar la genialidad y la creatividad humana*, representa el final de la controversia entre los conceptos de "*el genio"* y el de la creatividad. Moser hace hincapié en la importancia de la imaginación para el desempeño de las acciones creativas de los artistas y científicos altamente creativos y con gran inteligencia, la autora propone la siguiente clasificación:

> a) Visionarios: Los que expresan su creatividad produciendo nuevas ideas a partir de la visualización mental de imágenes, personas altamente creativas toman sus imágenes, las estudian se preguntan qué ideas vendrían de ellas. (Moser, 2001, p. 2).

> b) Observadores: Los que demuestran capacidad de asombro con el mundo, perciben los detalles y hacen contribuciones creativas a partir de los detalles (p. 53).
>
> c) Alquimista: Asociado con el modo de crear motivado por el deseo de unir dominios separados, intereses, disciplinas o sistemas de pensamiento diferentes, él los une de una manera única para desarrollar un gran avance (p. 84).
>
> d) Los convencionalmente llamados locos: sus ideas tienen características que se acercan a lo absurdo, sin embargo, resultan en una solución triunfante. Los locos aman causar una inversión de las expectativas, identificar lo sorprendente (p.110).
>
> e) El que se llama el sabio: su acto de creación consiste en reducir una idea hasta su esencia, eliminando lo que es superficial y llegar al núcleo [...] para dar relevancia a lo esencial (p.143).

Moser Wellman, refiriéndose al término genio va a indicar que la genialidad es una condición cualitativa para la acción creativa. Diferencia la genialidad y una persona común por la posibilidad de ampliar las condiciones de aprendizaje de técnicas con las que puede desarrollar habilidades favorables para la aplicación de ideas generadoras de nuevas ideas. Por lo tanto, "dominar este poder es el primer paso para dominar su imaginación" (Moser, 2001, p. 24).

La acción creativa que la autora atribuye a la dimensión de la genialidad humana la relaciona con la capacidad de aprender, tiene que ver con el deseo y el compromiso con la búsqueda de soluciones a los retos, que como sujetos curiosos, expresan a través de sus habilidades de creación.

En el mismo sentido Prado (2005) en *Talento y superdotación: ¿problema o solución?*, explica la importancia de las investigaciones sobre el funcionamiento del cerebro, desmitificando la creencia de que la alta inteligencia se debe únicamente a características innatas. En el contexto enseñanza aprendizaje Prado habla sobre "el proceso por el cual las

informaciones son retenidas por el cerebro y cómo ciertas técnicas de enseñanza – aprendizaje pueden contribuir a mejorar el proceso de la sinapsis[8]" (p. 24).

1.2.1. Creatividad e inteligencia

Como recuerda Nicolau (1997) la creatividad consigue un estatus científico a partir de Guilford, en la década de 1950. Cuando utilizando la técnica del análisis factorial definió las bases del comportamiento creativo. Por esta razón, Guilford se ha considerado un pionero en el uso del término creatividad. Sus investigaciones se han desarrollado centrándose en los productos y procesos mediante los cuales los seres humanos se involucran e invierten esfuerzos para la solución de problemas. Davis y Scott (1980) explican que más que trabajar con la inteligencia como con un concepto simple, distingue entre intelecto e inteligencia. Define el intelecto como el conjunto de las funciones y procesos del pensamiento y la memoria […]. Considera la inteligencia como un aspecto muy limitado del intelecto, la define como un conjunto cambiante de factores intelectuales (p. 31).

Las investigaciones sobre la inteligencia y el comportamiento inteligente cobrarán fuerza produciendo cambios en los argumentos psicológicos sobre la creatividad. Por ejemplo, Alencar (1986) afirma que las ideas articuladas a la creatividad como un don, locura o brujería son superadas por los argumentos que califican a la creatividad como una capacidad humana, a través de los argumentos científicos que articulan el comportamiento creativo con la inteligencia. En este sentido va afirma que "todo ser humano tiene cierto grado de habilidades creativas y que estas habilidades pueden ser desarrolladas y mejoradas a través de la práctica y la formación" (Alencar, 1986, p.12). De manera similar Nicolau (2007) señala que las acciones creativas sufren influencia del aprendizaje, es decir que la experiencia acumulada histórica y culturalmente influye en la dinámica creativa.

En este sentido, Paulo Freire (1975) ya en 1960 hablaba sobre la condición humana para enfrentar retos y decidir de acuerdo al contexto: "[…] nadie educa a nadie, así como

[8] (Del gr. σναψις, unión, enlace). 1. f. Relación funcional de contacto entre las terminaciones de las células nerviosas. Recuperado de www.rae.es

tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan en comunión, mediatizados por el mundo" (p.90).

En esta relación, la creatividad debe ser entendida como un fenómeno humano mediado por la inteligencia, por el pensamiento e influenciada por el aprendizaje. Así, alejándose de las viejas interpretaciones, la acción creativa puede ser enriquecida por la experiencia y las relaciones humanas; y estimulada por el aprendizaje.

Bouillerce y Carré (2004) escriben sobre el desarrollo de la creatividad, inician su libro destacando la creatividad como un "camino mental" por el cual el ser humano descubre "nuevas relaciones entre las cosas, produce ideas útiles y originales" (2004, p.13). Creatividad dicen "constituye una manera de ser y de pensar. Es una actitud individual, posible en cada uno de nosotros e independiente de la inteligencia medida por los test de coeficiente de inteligencia" (Bouillerce y Carré, 2004, p.13). Los autores articulan la creatividad a la condición humana de producir ideas y acciones a través del trabajo.

Getzels y Jackson examinaron la relación del potencial creativo y la producción creativa con el coeficiente intelectual (CI) tradicional. Y encontraron que para la creatividad se requiere cierto grado de inteligencia y en general un grado bastante alto. Pero más allá de este punto, el grado de inteligencia parece no determinar el nivel de creatividad del individuo. Lo que es más importante son factores como la ausencia relativa de represión, la predisposición a la experiencia, la sensibilidad, la falta de autodefensa y el conocimiento de las personas y de los fenómenos del medio ambiente. Parece como si el CI estableciera un nivel superior de potencial creativo, sin embargo, no lo asegura. (Getzels y Jackson, 1969, p. 64).

Saldarriaga relaciona la creatividad y la inteligencia a partir del interés del individuo para alcanzar determinados objetivos "La materia prima de la creatividad, la inteligencia humana, debe estar acompañada de una disposición o voluntad hacia el alcance de ideas o representaciones significativas para la persona y su entorno. Es necesario trabajar mucho para traducir las intenciones en resultados tangibles" (2010, p. 15).

1.2.2. Creatividad, personalidad y determinismo biológico

Es común encontrar en los estudios que se ocupan de las características de la personalidad y la creatividad, investigaciones que tratan de identificar las actitudes y comportamientos de hombres y mujeres considerados creativos, donde se estudian aspectos que tienen que ver con el entorno social, en busca de información acerca de los elementos que favorecen o inhiben la expresión de actitudes y comportamientos creativos.

Entre estos está Howard Gardner[9] quién estudió la capacidad creativa "la configuración de la personalidad, los acuerdos sociales y agendas creativas, luchas y logros" (Gardner, 1996, p. 8) de siete pensadores de los tiempos modernos: Freud, Einstein Picasso, Stravisky, Eliot, Graham y Gandhi, "Freud (paradigma de la inteligencia intrapersonal); Einstein (de la inteligencia lógico-matemática); Picasso (visual-espacial); Stravinsky (musical); Eliot (lingüística); Martha Graham (cinestésico- corporal); Gandhi (caso extremo de creatividad en la inteligencia interpersonal)." (1996, p. 8). Gardner pretendía esclarecer el proceso creativo en el trabajo de estos hombres y mujeres, con el fin de identificar patrones para revelar similitudes y diferencias procedimentales.

A partir de esta investigación Gardner ha formulado algunas generalizaciones sobre la creatividad y las personas creativas. Parte de la base que sólo debe llamarse creativa a una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo de un modo que al principio es considerado original, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto. El autor propone las siguientes generalizaciones: "1. La creatividad implica novedad inicial y aceptación final. 2. La creatividad es elaborar nuevos productos o plantear nuevos problemas. 3. Las actividades creativas son tales cuando son aceptadas en una cultura concreta. 4. Una persona normalmente es creativa en un campo y no en todos. 5. Una persona es creativa cuando exhibe esta capacidad consistentemente" (Gardner, 1996, p. 38).

Sin embargo, estos estudios no pudieron llegar a una definición común. Para los defensores de la genética, la herencia es "considerada como el principal componente de la creatividad"

[9] Psicólogo y pedagogo estadounidense que formuló y desarrolló la teoría de las inteligencias múltiples.

(Wechsler, 1993, p. 3), esto porque atribuyen a los códigos genéticos y a la función biológica la capacidad creativa.

Según Vernon (1989), a pesar de las dificultades que implica construir argumentos que expliquen el comportamiento creativo desde la genética, producto de la "complejidad del problema y la dificultad en la recolección de pruebas objetivas, los estudios han identificado relaciones entre factores hereditarios y las influencias del medio ambiente que influyen en el comportamiento creativo" (p.93). Aproximándose de esta forma a lo que se conoce como la teoría de los hemisferios cerebrales. Pero diferenciándose de lo que ocurría tradicionalmente: cuando las investigaciones se limitaban a investigar las características esenciales de los hemisferios cerebrales. Donde se asociaba la rigidez de la razón con el hemisferio izquierdo y la sensibilidad, la fantasía, la imaginación, la intuición con el hemisferio derecho. Actualmente se puede ver una tendencia a asociar ambas funciones en un ejercicio que intenta interrelacionar la razón y la intuición.

Según Nicolau (2007), "hoy en día, la investigación neurocientífica puede probar que la verdadera revolución está en saber cómo utilizar los hemisferios para complementar el pensamiento y el comportamiento" (p.31), explica que la aparición de las ideas y la repentina inspiración, son resultado "del juego que hacemos con el uso sistemático y espontáneo de la razón y la intuición" (p. 31).

Posiblemente puede unirse a esta interpretación, la tesis defendida por Damasio (1995, p. 257) "una plena comprensión de la mente humana requiere la adopción de una perspectiva del cuerpo", por lo que la dualidad del pensamiento cartesiano cerebro y cuerpo incurre en un error. Por lo tanto, "hay una conexión íntima entre un conjunto de regiones cerebrales y los procesos de razonamiento y toma de decisiones" (Damasio, 1995, p. 95), y que este enlace repercute como experiencia proveniente de la relación entre el cerebro y el medio ambiente, constituyéndose en aprendizaje. En este caso, como sugiere Nicolau (2007), son vínculos que implican el uso de ambos hemisferios.

Para Vernon (1989, p 93), "los genes [...] interactúan con condiciones o experiencias ambientales y no producen efectos fijos, sino ciertas reacciones en cadena". Con esta propuesta avanzan los estudios que tratan de relacionar la naturaleza y el medio ambiente,

como escribe Vernon (1989) en *El problema en la naturaleza y la educación en la creatividad*. Se unen a esta corriente los investigares que buscan explicaciones relativas al comportamiento creativo y su relación con el comportamiento social, así como los efectos de la creatividad en la vida social. Estos aspectos más recientes de la creatividad, van a dimensionar aproximaciones al proceso de producción creativa y la forma en que los individuos creativos se presentan en la sociedad.

1.2.3. Creatividad y psicología conductista

Por la excepcional influencia que la psicología conductista ha ejercido y aún ejerce en la educación, el debate sobre la creatividad y el comportamiento se ha centrado en la relación *cambio como resultado de la experiencia*. En cierto modo, cuando Ivan Petrovich Pavlov (1849-1936) hizo la conexión entre los estímulos ambientales y el aparato fisiológico, estableció un nuevo paradigma para las relaciones entre el medio ambiente y el cuerpo. Para Pavlov, el comportamiento y la respuesta involuntaria, que hasta entonces se explicaba por la regulación fisiológica, tomarían otro elemento explicativo, el medio ambiente y sus elementos de estímulo (Galimberti, 1980, p. 196). Según Nicolau (2012) "esta nueva dimensión contribuirá a la explicación de los mecanismos de adaptación de las especies animales con niveles más altos de organización neurológica. El medio ambiente pasa a influenciar en la respuesta y el comportamiento" (p.107).

Este descubrimiento a pesar de no tener influencia directa en la educación, por tratarse de un efecto esencialmente psicofisiológico, condicionando estímulos que no tienen relación entre sí (el ejemplo clásico del reflejo de salivación y un sonido en ausencia de alimentos), dio origen a la tesis de que el ser humano es capaz de "asimilar estímulos que no tienen ninguna relación forzosamente mecánica o biológica con su comportamiento, y responder, ante ellos, como si esta relación existiese" (Nicolau, 2012, p. 108).

Para Kneller (1987), la creatividad se explica por las teorías asociativas como "conexiones mentales de activación, hasta que surja la combinación correcta o hasta que el pensador renuncie. De ello se deduce que cuanto más asociaciones adquiere una persona, más ideas tiene a su disposición, y será más creativo" (p.39).

Skinner, superando el asociacionismo psicológico, hace uso de un método experimental que resulta en la modificación del modelo de aprendizaje técnico de la conducta a través del refuerzo[10]. Su énfasis está en los procesos de programación educativa[11] como el uso de textos programados y máquinas de enseñar. Su idea básica propone que el material didáctico debe dividirse en fragmentos y subfragmentos que propicien más a menudo el feedback (realimentación) por tanto, el refuerzo del estudiante.

La creatividad con Skinner implica "asociaciones entre estímulos y respuestas, caracterizadas por el hecho de que los elementos asociados no parecen estar relacionados. Los resultados del comportamiento creativo resultan de variaciones de comportamientos seleccionados por sus consecuencias reforzadas" (Wechsler, 1993, p. 4). La expresión de la conducta creativa es resultado de la utilización del refuerzo positivo, fomentando al individuo para responder a cada uno de los estímulos presentados, donde las respuestas se acondicionaron previamente. Implica una asociación con las ideas de refuerzo. Esto, sin embargo, de manera similar a las teorías asociacionistas, no explica el surgimiento de ideas espontáneas, que surgen, aparentemente, de ninguna asociación, son ideas originales. La acción creativa explicada desde Skinner, por la dimensión formal de refuerzo, termina por influir en las prácticas pedagógicas que establecen rutinas de trabajo educativas que suponen una orientación contraria a la libertad que prefigura a la creatividad.

1.2.4. Creatividad y Gestalt

Según Alencar (1986) en Alemania a principios del siglo XX, Wertheimer (pensamiento productivo), Koffka y Köhler (aprendizaje por insight) desarrollarán experimentos profundizando los estudios sobre la percepción, el pensamiento y la resolución de

[10] [...] el comportamiento que reduce los estímulos nocivos juega un papel mucho más importante. No se adquiere en forma de reflejos condicionados, sino como producto de un proceso diferente, llamado condicionamiento operante. Cuando de un determinado comportamiento y seguido por una consecuencia dada, es más probable que se repita. Llamamos refuerzo a la consecuencia que produce ese efecto. El alimento, por ejemplo, es un refuerzo para un cuerpo hambriento. Es probable que todos los movimientos del cuerpo se repiten cada vez que hay hambre. Ciertos estímulos se llaman refuerzos negativos; cualquier respuesta que reduzca –o elimine– la intensidad de este estímulo probablemente suceda cada vez que el estímulo se repita. (Skinner, 1973 p.27)

[11] Disponiendo apropiadas contingencias de refuerzo, pueden obtenerse determinadas formas de comportamiento y se las puede someter a control de determinadas clases de estímulos. También es posible mantener durante largos periodos de tiempo la intensidad del comportamiento resultante. (Skinner, 1973, 127)

problemas, dando origen a la dimensión psicológica de la Gestalt. Una Gestalt representa un problema "tensiones no resueltas, tensiones que resultan de la interacción de factores perceptivos y de la memoria" (Alencar, 1986, p. 31). La solución de una Gestalt, reduce el nivel de tensión, por lo tanto, se producirá en la medida en que el campo de percepción sea reestructurado.

La producción de la respuesta como solución de una Gestalt, requiere, por un lado, nuevas combinaciones de experiencias y, por otro, que estas experiencias estén conectadas a los aspectos que producirán tensiones aún no resueltas. La creatividad viene de las tensiones donde "el sujeto creador estaría siempre buscando soluciones a los vacíos de información" (Wechsler, 1993, p.5). La creatividad surge a partir de "una solución problemática que de alguna manera se muestra incompleta" (Kneller, 1987, p.40), lo que lleva al sujeto a percibir el problema en su conjunto, y a emprender acciones para superar las tensiones sin resolver. Kneller explica que comúnmente, el cierre de una Gestalt se asocia con un esfuerzo persistente para resolver un problema cuyas tensiones colocan al sujeto creativo en condición de atención focalizada en el problema. Se prepara una solución por i*nsight*[12] (penetración).

En este marco una solución por insight tiende a disolver tensiones al mismo tiempo que se presenta como respuesta cuya característica puede estar asociada con la creatividad. En este caso, una respuesta será identificada como creativa cuando la acción sea resultado de la perseverancia, el esfuerzo por centrar la atención en el campo perceptivo, expresando una solución al problema mediante la eliminación de las tensiones. Por lo tanto la acción creativa se asocia con el cierre de una Gestalt.

[12] La creatividad por insight resulta del ejercicio de enfocar la atención en un problema en busca de una solución. La respuesta (producto creativo) emerge, de repente y de forma inesperada, como insigt. "La resolución de un problema por insigth, sea práctico o teórico no sigue sólo la vía de la "prueba y error" como sostenía el conductismo a partir de la experimentación en animales, descubren que actúan través de una intuición. Reorganizando el espacio encuentra una solución al problema independientemente del adiestramiento precedente, donde se había experimentado el camino equivocado y el correcto. Se atribuye la capacidad de insight a los hombre, como también en algunos simios antropoides, que a diferencia de los otros animales, antes de actuar se detienen a pensar" (Galimberti, 1980, p.726)

1.2.5. Creatividad y psicología humanista

Entre los psicólogos humanistas, la creatividad es una condición inherente al ser humano. De acuerdo con Carl Rogers[13] el proceso creativo, consecuencia de la creatividad, se llevará a cabo cuando existan ciertas condiciones en el interior del hombre, como: "apertura a las experiencias, autoevaluación y la capacidad de vivir el momento presente. Los niños crean mejor en un ambiente de seguridad psicológica que se consigue: aceptando el valor incondicional del individuo, promocionando un clima en el que no haya evaluación externa y dando gran importancia a la comprensión" (Rogers, 1962, p. 34) Los estudios de Carl Rogers identificaron algunas características de las personas creativas, tales como "tolerancia a la ambigüedad; ausencia de rigidez en el comportamiento y pensamiento; dependencia de los sentimientos y percepciones; búsqueda de la autorrealización; búsqueda permanente de la organización de la personalidad" (Rogers, 1962, p. 53). Para Kneller (1978), la acción creativa como la autorrealización requiere apertura a la experiencia, la evaluación, la capacidad para jugar, en aras de la realización personal.

La dimensión humanista asocia la creatividad a las características emocionales y a la inteligencia de una persona. Bajo esta mirada la creatividad y el proceso creativo se centran en la condición de "ser". Por lo tanto, la interpretación de la acción creativa se encuentra ligada a la trayectoria de vida del "ser humano", es la forma en que la persona articula la emoción y la inteligencia para solucionar conflictos. Las acciones creativas expresan maneras a través de las cuales las personas realizan sus potencialidades como seres humanos.

[13] Carl Rogers (1902- 1987). Fue partícipe y gestor instrumental en el desarrollo de la terapia no directiva, mejor conocida como terapia centrada en el cliente, la cual renombró como terapia centrada en la persona (PCA "Person-Centered Approach" o enfoque centrado en la persona). La teoría de Rogers está construida a partir de una sola "fuerza de vida" que llama la tendencia actualizante. Esto puede definirse como una motivación innata presente en toda forma de vida dirigida a desarrollar sus potenciales hasta el mayor límite posible. No estamos hablando aquí solamente de sobrevivencia: Rogers entendía que todas las criaturas persiguen hacer lo mejor de su existencia, y si fallan en su propósito, no será por falta de deseo. Rogers resume en esta gran única necesidad o motivo, todos los otros motivos que los demás teóricos mencionan. Nos pregunta, ¿por qué necesitamos agua, comida y aire?; ¿por qué buscamos amor, seguridad y un sentido de la competencia? ¿por qué, de hecho, buscamos descubrir nuevos medicamentos, inventar nuevas fuentes de energía o hacer nuevas obras artísticas? Rogers responde: porque es propio de nuestra naturaleza como seres vivos hacer lo mejor que podamos. (Galimberti, 1980, p. 648).

La corriente humanista considera que la tendencia del hombre a la autorrealización, es la mayor fuente de creatividad. Maslow[14] señala que en el niño la tendencia espontánea y creativa acontece sin planificación ni objetivos preestablecidos.

> La creatividad de la persona autorrealizada es más bien afín a la creatividad ingenua y universal de los niños no mimados. Parece que es más una característica fundamental de la naturaleza humana común —una potencialidad que se da en todos los seres humanos al nacer—. La mayoría de los seres humanos la pierden a medida que se socializan, pero unos cuantos individuos parecen retener esta forma lozana, directa e ingenua de ver la vida, o si la han perdido, como le pasa a mucha gente, la recuperan después a lo largo de su vida (Maslow, 1987, p. 220)

En todo ser humano existe, de forma inherente, una tendencia a la creatividad vinculada al propio desarrollo. En este entendido Maslow establece tres niveles de creatividad:

> (…) creatividad primaria, es característica de las personas que se autorealizan y todos los que experimentan en algún momento; la creatividad secundaria, corresponde a la mayor parte de la producción existente en el mundo, esto incluye experimentos científicos, obras literarias, arquitectónicas, musicales, etc.; la creatividad integrada exige un talento especial, una gran capacidad de trabajo y estudio, se caracteriza por su percepción abierta, expresión espontánea, atracción a lo desconocido y rehúye a las posturas cómodas (Maslow, 1987, p.155)

Paulo Freire, Rogers y Maslow admiten la posibilidad de que la creatividad se asocia con acciones de liberación humana frente a los mecanismos de opresión. “La creación artística puede ser relativamente motivada [...] «¿existe una necesidad de expresión?» Si la hay, la expresión artística, así como los fenómenos catárticos y de liberación, son tan motivados como la búsqueda de amor o de alimento” (Maslow, 1987, p.110). “[La educación problematizadora] en la medida en que sirve a la liberación se fundamenta en la creatividad

[14] Abraham Maslow (1908-1970) fue un psicólogo estadounidense conocido como uno de los fundadores y principales exponentes de la psicología humanista. El desarrollo teórico más conocido de Maslow es la pirámide de las necesidades, modelo que plantea una jerarquía de las necesidades humanas, en la que la satisfacción de las necesidades más básicas o subordinadas da lugar a la generación sucesiva de necesidades más altas o superordinadas.

y estimula la reflexión y la acción verdadera de los hombres sobre la realidad, responde a su vocación como seres que no pueden autentificarse al margen de la búsqueda y de la transformación creadora" (Freire, 1975, p. 95).

1.2.6. La creatividad y el proceso cognitivo

Desde el punto de vista psico-educacional, más específicamente en la lectura del proceso cognitivo, con Guilford y sus diferentes investigaciones la creatividad y la productividad creativa han sido investigadas como fenómenos inherentes a la condición humana, más allá del dominio de la inteligencia. Su más notable contribución es *El modelo de estructura del intelecto SI (Th estructure of intellect model)* donde surge una nueva teoría sobre el intelecto humano. (Guilford, 1980).

En 1950, sin embargo, cuando Guilford presenta por primera vez sus ideas sobre la creatividad, dos preguntas son fundamentales para su investigación: "¿Cómo podemos descubrir las promesas de creatividad de nuestros niños y jóvenes? ¿Cómo podemos desarrollar la personalidad creativa?" (Guilford, 1980, p.445). A estas preguntas responde afirmando sobre la importancia social de los estudios que se refieren al descubrimiento y desarrollo del talento creativo y la necesidad de propiciar aprendizajes favorables para superar los desafíos diarios.

Guilford (1980) critica las investigaciones que han condicionado la creatividad al nivel de inteligencia, sugiere que la investigación por el análisis de factores es una nueva manera de pensar la creatividad y la productividad creativa. Desde esta perspectiva "la creatividad representa patrones de habilidades primarias que pueden variar en las diferentes esferas de la actividad creadora" (p. 454). Sin detenerse en el nivel de inteligencia, sugerirá otros factores como criterios de identificación de la acción creativa, como medio para fomentar el aumento de prácticas educativas que apoyen y estimulen el potencial creativo.

Fue a partir del reconocimiento de las múltiples condiciones que interactúan con el proceso de creación que Guilford (1971) propuso una nueva teoría del intelecto, dividida en tres dimensiones:

> (…) a) las operaciones desarrolladas cuando se piensa (cognición, memoria, producción convergente, divergente producción y evaluación); b) contenidos, la información hasta nuestra conciencia que por su naturaleza pueden clasificarse en: figurativa, simbólica, semántica y comportamental; c) los productos, que pueden ser: unidades, clases, relaciones, sistemas e implicaciones. Por lo tanto, las diferentes combinaciones posibles darán lugar a la diversidad y la variedad de situaciones que involucran contenido y producto (p.75).

En este contexto, Guilford en, *Way beyond the IQ: guide for improving intelligence and creativity*. *(El modo de ir más allá del IQ: guía para mejorar la inteligencia y la creatividad)* escribe que el pensamiento creativo debe ser seleccionado como expresión cognitiva. Esto, implica que es necesario construir diferentes y diversificadas respuestas para el mismo problema. Guilford también destacó "la importancia de estar abierto a nuevas experiencias, ser tolerante con la ambigüedad y ser sensible a la nueva información, como las características más importantes de la personalidad creativa" (Guilford, 1977, p. 45). Este aspecto influyó, directamente, en los estudios sobre educación, tomando como referencia el incentivo de técnicas que estimulan el pensamiento creativo.

Los trabajos realizados por Elli P. Torrance (1967), se dedicaron a estudiar la relación creatividad, inteligencia y educación tomando como sujetos a niños y jóvenes. Muchas de sus preocupaciones transitaron entre la creatividad, el talento creativo y la evaluación. Desarrolló pruebas y medidas del pensamiento creativo, estudió las características de la personalidad creativa en niños y propuso orientaciones para los profesores y administradores escolares en busca del incentivo de una educación sensible a la creatividad. La creatividad con Torrance se inserta en una lógica explicativa de la construcción de la inteligencia humana, estudia cómo se articula puesto que es una condición sensible de la persona para hacer frente a la diversidad de problemas emergentes de la vida cotidiana y la educación. Sus investigaciones van a apuntar a la relación entre producción creativa y el trabajo. Frente a los problemas derivados del mantenimiento de la acción creadora en los niños Torrance analizaba el trabajo pedagógico como elemento capaz de fomentar la producción creativa, los resultados que revela son "la creatividad tiende a aumentar desde el jardín de infancia hasta el tercer grado, presenta un marcado descenso entre los grados

tercero y cuarto, se recupera en los grados quinto y sexto y desciende de nuevo entre el sexto y el séptimo. Un periodo de desarrollo entre los grados octavo y doceavo es seguido por otro periodo de declive" (Torrance, 1967, p.17).

Para Torrance la acción de crear está influenciada por las características biológicas, el desarrollo de la personalidad y la disponibilidad de la persona para aprender. Torrance (1967) analizará los elementos de la sociedad que son favorables y las características que inhiben el acto creativo. Tomado la fábula de "el león que no ruge, porque no quería asustar a otros animales" (p. 126), Torrance advierte sobre la rigidez de ciertos elementos de la cultura, de las prácticas de los docentes, así como la familia, que son inhibidores del despertar creativo de los niños.

Al igual que Guilford, Torrance tratará de explicar cómo el ser humano piensa y crea, dentro de las diversas operaciones que el cerebro humano realiza, dos son esenciales para formular ideas y desarrollar respuestas creativas: el pensamiento convergente y divergente. Para Guilford la creatividad es resultado del pensamiento divergente, para Torrance durante la fase de concientización del problema y la evaluación el pensamiento convergente es accionado como un medio para obtener información y respuestas. Sin embargo, también para Torrance la acción creativa proviene del pensamiento divergente.

Torrance (1967) evalúa una respuesta creativa en función de cuatro criterios cognitivos: fluidez (número de ideas expresadas), flexibilidad (cambio de clases o categorías en las ideas), originalidad (ideas inusuales) y preparación (embellecimiento y detalles de las ideas).

Con los estudios de Torrance sobre la creatividad y la educación en los niños, se amplía el debate sobre la enseñanza de estrategias que apoyen a la creatividad en el contexto de la enseñanza y el aprendizaje mediante el fomento a los estudiantes para aprenden a pensar en la dinámica del pensamiento convergente y divergente. Para Torrance lo contrario, significaría un proceso de enseñanza-aprendizaje que se limita a "prácticas pedagógicas conservadoras, donde las operaciones de memoria cognitiva y las respuestas de convergencia son prominentes, en desmedro de la acción creativa" (Torrance, 1967, p. 76).

En general, las investigaciones en creatividad desarrolladas desde la psicología contribuyeron a producir teorías y propuestas de acción que influyeron en las prácticas educativas y pedagógicas. Los diferentes puntos de vista de la psicología sobre la creatividad han señalado la necesidad de realizar más investigaciones que vinculen la creatividad y la acción creativa a la vida cotidiana. Aquí, el interés recae en la reflexión sobre la creatividad y, por extensión, la creatividad y la educación, y específicamente, la relación entre la creatividad y las prácticas de enseñanza del lenguaje y la literatura.

1.3. CREATIVIDAD Y EDUCACIÓN

¿Se puede enseñar y aprender la creatividad? ¿Qué se debe enseñar cuando se pretende incentivar las acciones creativas? ¿Será que la enseñanza de habilidades creativas exige metodologías creativas? ¿Cómo articular la escuela y la producción creativa con la responsabilidad política y social de la educación? Estas son algunas de las preguntas que se pretende responder con el presente trabajo.

De acuerdo con Rodríguez (1992) cuando asocia la creatividad y la cultura va a apuntar a la necesidad de la disponibilidad para nuevos y originales aspectos del desarrollo así como la atención al proceso y los resultados innovadores como rasgos fundamentales para la creatividad, a pesar de que la mayoría de las personas fueron educadas en el conformismo "nuestras familias, escuela, iglesia se empeñan en aculturarnos, dirigirnos para determinados moldes o modelos, hasta cierto punto, domesticarnos. Casi todas las sociedades quieren sujetos adaptados hombres de orden cuya máxima virtud sea la adhesión a las normas convencionales" (p.18).

De cierto modo se acerca a lo que propone Paulo Freire, la educación que conduce al conformismo es la misma educación que sectariza, que cosifica al ser humano, que lo domestica. "su ánimo es el de controlar el pensamiento y la acción conduciendo a los hombres a la adaptación al mundo. Equivale a inhibir el poder de creación y de acción. Y al hacer esto, al obstaculizar la actuación de los hombres como sujetos de su acción, los frustra" (Freire, 1975, 86).

En este sentido la creatividad está condicionada al modo de pensar, sentir, decidir y actuar de los hombres y mujeres. Freire sugiere la necesidad de una educación entendida como praxis transformadora, donde la creatividad implica la integración de los sujetos, hombres y mujeres, con la realidad percibida, con las relaciones que se desarrollan y donde participan. Esta dialéctica, en oposición al conformismo apuntará a la creatividad como condición de la naturaleza humana. Las acciones producidas, como la acción creativa, se presentan como una forma de hacer cultura.

Condicionada como una capacidad humana, la creatividad está en la misma lógica explicativa de la capacidad de la inteligencia, las habilidades motoras o aquellas en las que las emociones y los sentimientos surgen. Como la capacidad creativa es una condición inherente al ser humano, es también parte de la naturaleza humana para pensar, moverse, sonreír, llorar, desear, imaginar. No se enseña a los seres humanos a pensar, moverse, sonreír o llorar, lo que se enseña son las habilidades que resultan de estas capacidades.

Esta cuestión es lo que los investigadores han tratado de desentrañar, el modo en que la mente humana funciona. Otros se han preocupado por descubrir técnicas eficientes para prácticas educativas creativas. No han faltado los interesados en investigar las características relativas al modo de educar (metodologías).

En este sentido, Torrance y Torrance refuerzan el argumento: no se enseña la creatividad, pero sí se enseña a pensar creativamente. Estos autores definirán el pensamiento creativo como un "proceso natural en el ser humano, a través del cual una persona se da cuenta de un problema, una dificultad o incluso un vacío de información para los que todavía no se ha encontrado la solución; luego busca posibles soluciones en sus experiencias previas o en las experiencias de otros. Formula una hipótesis sobre todas las soluciones, evalúa y pone a prueba estas soluciones, modifica, las revisa y reporta los resultados. Son las habilidades con las que los hombres y las mujeres toman decisiones y actúan lo que se enseña y se aprende". (Torrance y Torrance, 1974, p. 2).

Sin embargo, resaltan que no hay respuestas predeterminadas en la acción para crear y recrear. La creatividad no sucede de antemano, sino que emerge desde el esfuerzo, el trabajo producido por los hombres y mujeres en relación con el mundo, con las cosas y con

los demás. Para los autores, la creatividad presupone la acción humana para afrontar los problemas.

Dentro de las investigaciones que se ocuparon de la relación educación y creatividad surge el concepto de originalidad, para Stein "originalidad o "novedad" implica que el producto creativo no existía previamente en la misma forma" (Stein, citado en Logan, 1980, p, 21). En consecuencia, no se enseña la originalidad de la misma manera que no se enseña la creatividad. Ciertamente, las prácticas educativas y pedagógicas pueden presentarse como medio de provocación a la acción creativa.

Sin embargo, es necesario apuntar que no se debe pensar la creatividad en la educación a través de la inmovilidad de prescripciones metodológicas ya que esto sugiere una contradicción básica a la educación destinada a ser transformadora. En este punto cabe recordar a la creatividad como un atributo necesario para la vida de todos y todas, como la búsqueda de respuestas a los problemas del día a día. En este marco Paulo Freire (2004) otorga la función mediadora de la educación para el proceso de liberación humana. La creatividad, en este caso, se mueve entre la conciencia crítica, por un lado, la ingenua, por el otro. Se mueve como praxis educativa, conscientemente crítica. A diferencia, de la dimensión que considera la acción creadora resultado de recetas metodológicas. "Sus pensamientos van en otra dirección, van en busca de la autonomía auténtica, el pensamiento correcto, la creación de nuevas disposiciones mentales con los que podrán (hombres y mujeres) oponerse y superar la inexperiencia democrática" (p.30).

Surge aquí una división entre la pedagogía tradicional y la pedagogía progresista. Según Torrance (1970) la dicotomía está entre la conformidad y la creatividad, entre la enseñanza por el dominio (autoridad) y una forma creativa de aprender. De un lado técnicas de enseñanza que actúan transmitiendo conocimiento y reproducción del producto enseñado. Por el otro, un aprendizaje que hace "explorando, manipulando, preguntando, experimentando, arriesgando, revisando y modificando las ideas" (p. 18).

Esta división la va a reforzar Paulo Freire (1985), en diálogo con Antonio Faúndez, estos autores sugieren la necesidad de unos educadores que piensen más en una pedagogía de la pregunta que en una pedagogía de la respuesta. Antonio Faúndez advierte sobre la

importancia de aprender a preguntar, en esta línea Paulo Freire dice: “Lo importante sobre todo es vincular, cuando sea posible, la pregunta y la respuesta a las acciones que se practicaban o acciones que puedan llegar a ser practicadas o rehechas” (p.49). La dicotomía se muestra nuevamente: por un lado, la pedagogía que castra las preguntas, por el otro un ejercicio permanente de enseñar a preguntar.

Ya sea con Torrance, Freire o Faundez, la crítica apunta hacia la superación de las pedagogías cuyas prácticas tienden a silenciar la curiosidad de los estudiantes. La curiosidad que para Antonio Faúndez es una pregunta, y que llevó a Paulo Freire a decir “Un educador que no castra la curiosidad del educando, que se inserta en el acto de conocer, jamás es irrespetuoso con pregunta alguna” (Freire, 1985, p. 48), ya que es la condición necesaria para que el aprendizaje se diferencie de los modelos tradicionales, asumiendo la acción creativa indispensable en el contexto de enseñar-aprender.

Según Torrance (1970), “la evolución del hombre creativo requiere cambios en la educación: cambios tan radicales como los cambios tecnológicos; cambios que requieren coraje, imaginación y trabajo duro” (p.3). Una escuela del futuro que a diferencia de estimular las prácticas pedagógicas para la transmisión de conocimientos, proporcione metodologías de enseñanza que lleven a los niños a aprender a pensar. Una pedagogía centrada en la relación indisoluble entre el pensar y el hacer creativo, donde los niños puedan hacer con lo aprendido. Es necesaria una ruptura de las prácticas tradicionales orientadas a la respuesta correcta, al predominio de la memorización. En su lugar deberían emerger prácticas pedagógicas orientadas al pensar y actuar creativo.

Operativamente un entorno educativo creativo requiere, el concurso de personas creativas en las diferentes instancias académicas, desde la administración y gestión hasta el diseño de contenidos y nuevas formas de evaluación. La creatividad requiere de motivaciones para manifestarse, motivaciones que pueden estar en diversas áreas y situaciones. Pueden provenir del mundo personal e interior del individuo, de su entorno: de la curiosidad, la necesidad o la promesa de fama y fortuna. En muchos de estos casos es el salón de clase el lugar propicio para motivar y desarrollar esos impulsos creativos.

1.3.1 Creatividad, educación y enseñanza

En este punto y teniendo asimilada la creatividad como capacidad humana, es necesario tomar la posición de aquellos que reconocen la importancia de fomentar el aprendizaje de las habilidades necesarias para el desarrollo del potencial creativo y, en consecuencia un proceso de enseñanza aprendizaje para pensar y actuar creativamente. En este sentido se defiende la idea de que el proceso de enseñanza guiada por el propósito y el producto creativo debe entender a la creatividad como una estrategia y como un contenido.

El proceso creativo requiere comprender la enseñanza como un proceso de movimiento diverso, delimitado por el fomento de la curiosidad y el pensamiento divergente. Enseñar a pensar de forma creativa implica desarrollar nuevas ideas, ideas inusuales. La acción creativa requiere que se atribuyan nuevos significados ya sea en la connotación, ya sea exponiendo la flexibilidad y fluidez de la idea original. Remite por otro lado, asumir también que el contenido para la enseñanza implica la comprensión de que las habilidades que se relacionan con la creatividad también se deberían aprender. La creatividad en sí misma, no está influenciada por el aprendizaje, pero no hay una expresión creativa que no perciba la influencia de los conocimientos previos. "la creatividad empieza en la cognición, un conocimiento, aunque vago, de la necesidad de expresar una idea a través de un medio en particular, de resolver un problema o de crear un producto" (Logan y Logan, 1980. 35)

Como respuesta dinámica a los problemas planteados y desarrollados en la dimensión del proceso creativo, la enseñanza del producto creativo involucra a los estudiantes, produciendo oportunidades para confrontar ideas, experiencias, proyectos, prácticas pedagógicas. Implica "la búsqueda de soluciones más adecuadas a los problemas que la sociedad enfrenta para avanzar en los diferentes campos del conocimiento. Implica asignar al producto creativo, la expresión de libertad psicológica, de flexibilidad y la búsqueda consciente del placer de logro." (Virgolim, 1994, p. 43).

Con Martínez (1997), estas expectativas son reforzadas en la medida en que el autor piensa el producto creativo a partir de la persona que lo produce. Creatividad, escribe el autor, "es el proceso de descubrimiento o producción de algo nuevo que cumpla con los requisitos de una situación social particular, el proceso, por otra parte, tiene un carácter personológico"

(p.54). En opinión de Torrance (1970) el producto creativo resulta del "proceso de evaluación de los problemas o deficiencias en la información; la formación de ideas o hipótesis; la verificación y modificación de estos supuestos y la comunicación de los resultados" (p.6). Estas opiniones se pueden ampliar mediante la adición de lo que Freire llama "el gusto, la curiosidad epistemologica" (Freire, 2000, p.35). El acto de preguntar en lugar de reprimir se logrará cuando se consiga una educación con creatividad. Diferente a lo que se observa en la educación tradicional, constituida por la autoridad del maestro, la enseñanza que propone el proceso-producto creativo toma otra dirección. El conocimiento no está siendo "tratado como información o contenido que se asimila de forma pasiva por el estudiante" (Virgolim, 1994, p. 54), transforma la relación profesor-estudiante en comunicación considerando tanto el producto como el proceso creativo; alienta la curiosidad, la apertura a nuevas ideas sin dejar de lado lo viejo.

De esta manera, enseñar a pensar creativamente requiere que maestros y estudiantes reconozcan que el proceso creativo no se inicia en sí mismo, que se mueve, que se aproxima y sale de las ideas del pasado, transformándolas en nuevas. No abandona el pasado, por el contrario, utiliza el aprendizaje previo, para invertir en nuevos aprendizajes, para iniciar el proceso- producto creativo. Para estimular la creatividad un adulto debe poseer las características, actitudes, conocimientos y controles de comportamiento esenciales que le permitan crear una situación de aprendizaje total.

Guilford identifica y analiza los tipos de capacidades que pueden contribuir específicamente a un comportamiento creativo. Identifica las siguientes capacidades: "fluidez, el número de ideas que pueden ser producidas en un periodo de tiempo dado; flexibilidad, el número de categorías distintas de soluciones de un problema; originalidad, el carácter único de las soluciones; y elaboración, la extensión de las ideas" (Guilford, 1980, 45). En este punto la tarea de la educación debería ser aumentar las capacidades creativas mediante ejercicios especialmente preparados para tal efecto.

1.3.2 Creatividad y metodología de enseñanza

La educación tradicional ha condicionado el aprendizaje centrando la acción pedagógica en un espacio cuyo foco de acción tiene poco o nada que contribuya a las experiencias favorables a la creatividad. La mayor parte del tiempo, la escuela ha sido dirigida por "experiencias puramente utilitarias y racionalistas de un deteriorado mundo adulto, saturado de prejuicios, miedos y resentimientos" escriben Menchén, Dadamia y Martinez (1984).

Las impresiones anteriores también las comenta Alencar (1986) afirmando que "las técnicas de enseñanza actuales están desactualizadas para satisfacer adecuadamente las demandas de la sociedad moderna, que representa el olvido de las habilidades relacionadas con el pensamiento creativo" (p. 42). Wechsler (1993), similarmente a lo que dice Eunice Alencar propone que la superación de las formas tradicionales de enseñanza de las prácticas educativas y pedagógicas está mediada por el desarrollo del pensamiento creativo.

Estas características hacen posible creer que, si se quiere una educación constituida por la dinámica de la acción creativa, que dé lugar a la curiosidad, la espontaneidad, la audacia valiente para enfrentar a los problemas con diferentes sugerencias, nuevas y originales, se debe pensar en una nueva forma de educación. El uso de técnicas favorables a la acción creativa en la enseñanza tradicional, incluso si se admiten los destellos de creatividad, requiere que se piense en direccionar técnicas afines a un comportamiento de enseñanza creativa. Este tema se desarrollará más ampliamente en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO II

2. LA CREATIVIDAD EN LA LITERATURA

2.1. LA CREATIVIDAD DESDE LA ESCRITURA CREATIVA

Hasta ahora el presente trabajo se ha concentrado en explicar las concepciones de creatividad desde la psicología. En el primer capítulo la investigación ha hecho un recorrido por las diversas definiciones que han surgido desde la psicología y su intento por explicar la creatividad e identificar cada paso del proceso creativo. El presente capítulo se ocupará de mostrar la concepción de creatividad que tienen los que, desde la literatura, pueden ser considerados personas creativas.

Específicamente este capítulo se ocupará de mostrar qué se piensa de la creatividad desde la experiencia creativa, específicamente desde la experiencia literaria[15]. Para los fines que ocupan a la investigación la experiencia literaria se entenderá como el proceso de escritura creativa, donde lo que prima es la creatividad más que el propósito comunicativo. El manejo creativo del lenguaje es, una capacidad propia de los humanos, como también lo es la de construir representaciones mentales del mundo físico y también de mundos imaginarios.

Pozuelos (1988) explica:

> En todo acto lingüístico se pueden apreciar valores no exclusivamente nocionales, y esos valores responden a la propia identidad del sistema de la lengua, a la propia naturaleza del código. Todo acto lingüístico es –además de un enunciado –una enunciación que dice algo sobre la actividad y posición de quien lo enuncia (p. 52).

La relación entre la creatividad y el texto poético radica en la forma de construcción de éste, "se construye el texto poético como un uso creativo del sistema, es decir, un uso diferente al de otros usos, pero en el que inevitablemente se manejan las propias unidades (fonemas, componentes de contenido) del sistema. Estas unidades ni se crean ni se destruyen en el texto poético, únicamente se transforman o conforman de modo diferente a los otros usos" (Pozuelos, p.59). En este sentido el autor describe cuatro rasgos de la lengua literaria para ser considerada creativa: "1*)* crea nuevas expresiones (pero no fonemas

[15] Es la experiencia con el lenguaje, donde la literatura se ocupa del "suceder imaginario" en palabras de Alfonso Reyes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-experiencia-literaria-y-otros-ensayos/html

nuevos); 2) crea nuevos contenidos (pero no nuevos componentes);3) crea nuevas asociaciones entre expresión y contenido, y 4) establece ciertas relaciones suplementarias inéditas entre expresiones, contenidos y signos" (p. 60).

Si bien, se acepta la definición dada por Pozuelos respecto al uso creativo del lenguaje, es necesario hacer un par de puntualizaciones para diferenciar las representaciones del mundo físico con las de mundos imaginarios:

Primero, si bien el uso creativo del lenguaje es común a la especie humana, existen individuos, con cierto grado de especialización, capaces de construir complejas representaciones.

Segundo, dentro del campo literario estos individuos son los autores, Beristaín (1995) explica:

> Bajtín llama autor al creador del narrador, es decir, al autor distinto y distante del papel del narrador. Según Bajtín el autor real es el que figura ante los lectores como autor de una obra; posee la responsabilidad del acto ético de la creación; no comparte, pues, el estatuto de los personajes y determina, en cambio, tanto la unidad como el sentido global de su creación. A través de él se vinculan arte y vida (p. 359).

Para construir este capítulo se ha escogido un grupo de narradores que han mostrado su disposición para colaborar con la investigación, y que además, cuentan con una trayectoria reconocida dentro del campo literario boliviano. Las entrevistas a estos autores se realizaron a través de un cuestionario[16] constituido por preguntas abiertas, las entrevistas tuvieron en promedio una duración de media hora. [17] Dentro de los autores que accedieron a colaborar con la investigación están: Manuel Vargas, Homero Carvalho y Adolfo Cárdenas. A continuación se expondrán los resultados de las mismas, primero desde una mirada descriptiva y posteriormente crítica.

[16] El cuestionario está adjunto en los anexos.
[17]Este registro audiovisual está adjunto en formato magnético en los anexos del presente trabajo de investigación.

2.1.1. Manuel Vargas, *sólo puede fabular a partir de una experiencia de vida.*

Nació el 6 de marzo de 1952 en Huasacañada, una comunidad de la provincia Vallegrande, del departamento de Santa Cruz. Cuando tenía 18 años llegó a La Paz a estudiar la carrera de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés donde junto a Pedro Shimose, Matilde Casazola, Antonio Gumucio y Jaime Nistthauz editaban la revista Difusión, en esta revista publicó su primer cuento *Encuentros*. Esta primera etapa de producción literaria fue truncada por el Golpe de Estado de Banzer, como lo explica Vargas en una entrevista (Carrillo, 2008).

> El 71 se cerró la universidad, siguiendo un consejo de Shimose me fui a mi pueblo a escribir. En pleno proceso me llegó de La Paz una caja de unos 40 libros que me envió el mismo poeta, y así salió mi primera novela, Los signos de la lluvia, que presenté al Concurso de Novela Difusión, en cuyo jurado estaba Oscar Cerruto, gané una mención y la publicaron (p.13).

En los años ochenta vivió exiliado en Suecia. En 1980 obtuvo el Primer Premio Nacional de Novela "Franz Tamayo", por su obra *Rastrojos*. La producción literaria de Vargas es principalmente narrativa. Dentro del género del cuento publicó los libros: *Cuentos tristes, Historias de gente sola, Retratos de* familia. Las novelas: *Pilares en la niebla. Andanzas de Asunto Egüez y Nocturno paceño.*

Dentro de la crítica literaria boliviana la obra de Vargas ha merecido bastantes elogios, por ejemplo, Jesús Urzagasti (2002) equipará su labor con la de los más grandes autores nacionales y reclama para él mayor reconocimiento, pues cree que no tiene el que su obra merece: "...admiro todo lo del desaparecido Víctor Hugo Viscarra, así como el Felipe Delgado de Sáenz, afortunadamente recién reeditado; y creo que Vallegrande le ha dado a Bolivia un escritor que no tiene el reconocimiento que merece su obra. Me refiero a Manuel Vargas" (p. 18). Urzagasti (2002) destaca en Vargas su capacidad narrativa "La clave narrativa de Vargas bien podría ser la nostalgia, pero no aquella que se agota en una enumeración sin porvenir, sino la que llega con su energía intacta" (p.19).

Ana Rebeca Prada (2014) realza la capacidad que Vargas tiene para engranar dentro de su narrativa la vida y la muerte "[...] es riquísima la caracterización de los muertos encontrados por los vivos... Los muertos son seres humanizados que sienten y a quienes les afecta el terror de los vivos". Por su parte, El crítico latinoamericano Julio Ortega (2001) ha escrito de Manuel lo siguiente "evidentemente, tiene un talento inmediato para el diálogo, que fluye con veracidad y calidez en Estampas (1988) y también en Callejón de (1990) el dialogo me impresionó por la actualidad casi visual que da a lo narrado" (p.14).

Vargas se refiere al quehacer literario:

> (…) uno no puede inventarse algo de la nada, sólo puede fabular a partir de una experiencia, debe haber un acercamiento con el tema que va a escribir, no basta el conocimiento intelectual ¿cómo puedo escribir de las minas sino he ido nunca a las minas? Yo escribo siempre a partir de una realidad muy cercana; por eso gran parte de mi obra trata temas rurales, ese ámbito lo manejo, sé cómo piensa la gente, he estado cerca y lo uso para armar historias (Carrillo, 2008, p. 13).

Se ha decidido comenzar con esta cita porque aquí se pueden encontrar aspectos fundamentales del imaginario de Vargas con relación a la creatividad. Donde se destaca un elemento que podría considerarse la piedra fundacional para el proceso de creación del autor, la experiencia. Para Vargas la experiencia es la base de la creación, afirma que no se puede fabular sin experiencia. Es decir, el acto de crear es fabular, inventar e imaginar tramas o argumentos a partir de una experiencia. Asumiendo lo que dice Dewey (1934) que todo arte surge como producto de la interacción entre el organismo vivo y su medio, se puede identificar que Vargas es, también, consiente de la importancia capital de la experiencia para la creación y básicamente para la vida. Según Dewey (1934) "La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida" (p. 41).

De este punto surge un primer par conceptual recurrente en el pensamiento de Vargas respecto a la creatividad que es: creatividad – experiencia. Para Manuel Vargas, el artista, escribe de acuerdo a cómo lo impresiona, lo afecta o lo conmueve la realidad. En este

sentido las capacidades, actitudes o personalidad[18] creativas son el resultado de las habilidades de percepción de la persona. Vargas afirma que una persona creativa es alguien que percibe el mundo de manera diferente, alguien que sale de la rutina. Si bien es evidente que cada uno percibe el mundo a su manera y que esto no significa que pueda convertir esa percepción en un producto creativo esta ruptura con la rutina es el primer paso. Para poder ir más allá de la obviedad de la percepción única y diferente es necesario romper también con las rutinas de pensamiento. Rimbaud (1871) propone en *Cartas del Vidente* el *desarreglo de los sentidos,* esto es, la ruptura de las rutinas perceptivas, y con ello, de las rutinas de pensamiento. Si bien Vargas no ahonda en esta ruptura de la rutina, sí acierta al decir que la ruptura con la rutina es un elemento importante para comenzar con el proceso de creación. Porque a través de esta ruptura el autor, en la perspectiva de Manuel Vargas, percibe algo que lo impresiona, lo motiva, lo impulsa, y desde ahí comienza su trabajo con el lenguaje.

En este punto se cambia de plano, ya no se hablará del proceso de creación sino más bien del sujeto de este proceso, que en este caso es el autor de la obra literaria. El autor a través del trabajo va moldeando al lenguaje, de aquí surge un segundo par: creatividad – trabajo, donde el sujeto que realiza la acción es el escritor. Vargas define al escritor como una persona creativa trabajadora, esta persona creativa se ubica en un lugar que está entre el concepto del "genio creador" y el artesano de la palabra. Desde su concepción Vargas entiende la creatividad como trabajo, pero es un trabajo que está inserto en dos planos antagónicos, por un lado el trabajo que significa fatiga y por el otro el trabajo como algo necesario para desplegar las potencialidades creativas del artista: "pienso que un artista, un buen artesano, tiene que aprender su oficio y tiene que trabajar para lograr algo". Aquí se avanza un paso más en lo que, líneas adelante, se llamó los niveles de la creatividad humana, donde la personalidad creativa trabaja con el lenguaje en busca de alcanzar metas novedosas. En este punto ese *algo* es el producto creativo, el escritor ha alcanzado la meta y ha construido algo novedoso.

[18] Saldarriaga (2010) "Tres niveles en los que se manifiesta la creatividad humana:
a) Capacidad creativa propia de todos los seres humanos
b) Actitud creativa es la posibilidad de actuar en un determinado campo.
c) Personalidad creativa se consolida a través del trabajo dirigida a alcanzar metas novedosas" (p.14).

> El trabajo, está siempre relacionado con saber observar el mundo y ahí viene justamente el tema este de la creatividad, en el sentido de que muchas veces las personas que normalmente viven en la rutina de las cosas, no ven al final de cuentas. Entonces uno tiene que salir de la rutina siempre que salir de la rutina para poder ver y ver de una manera única, distinta (M. Vargas, comunicación personal, 11 de septiembre de 2015).

En esta cita se observa como Vargas identifica en el proceso creativo los dos primeros niveles de la creatividad donde la experiencia y el trabajo son acciones sucesivas y complementarias. Se puede identificar la siguiente relación de pasos dentro del proceso creativo propuesto por Vargas: la experiencia que surge de la percepción, no rutinaria que activa el pensamiento que también está liberado de ser rutinario, es la materia prima para que a través del trabajo con el lenguaje se consiga lo que finalmente, e idealmente, se puede llamar producto creativo o texto literario.

Hasta este punto parece no existir mayor problema pues se puede identificar una noción de proceso creativo, relacionado en primera instancia con la experiencia y posteriormente con el trabajo. Pero intencionalmente se ha dejado de lado y para el final un elemento bastante problemático que es el *duende*. Si bien Vargas no cae en el "lugar común", como él lo llama, de asociar al escritor con la idea de un ser privilegiado que es visitado por las musas, sí habla de un "duende" que le aporta al texto escrito ese *algo* que deben tener todas las obras de arte. En este panorama la capacidad de una buena redacción o un buen manejo de las estructuras y técnicas narrativas, no es suficiente. Para Vargas el duende es un elemento constitutivo esencial del producto creativo literario. Es este algo que implica no solamente tener la técnica, y donde el trabajo tampoco es suficiente.

> Por ejemplo en el aspecto de la literatura, hay algunos autores que escriben muy bien, perfectamente, sin errores gramaticales, etc. Pero les falta pues, le falta el duende, le falta ese algo que hace que realmente sea una obra de arte y no una obra muy bien hecha, muy bien escrita, un cuento perfecto o una novela donde se desarrolla la narración muy bien y nada más, parece que siempre algo queda, algo siempre falta para que sea una verdadera obra de arte (Vargas, 2015).

Desde un punto de vista complementario, es posible considerar que la idea del duende es una metáfora que puede remitir a la teoría de la inspiración de Octavio Paz.

Octavio Paz, en su libro *El arco y la Lira*, dedica un capítulo a la inspiración, reflexiona sobre cómo se da efectivamente. En su intento por desentrañar el complejo mecanismo de la creación Paz reconoce una primera dificultad, la ambigüedad que existe en las declaraciones de los poetas que dan lugar a múltiples definiciones de la inspiración, la llaman demonio, musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, inconsciente, razón. Paz (1967) identifica dos tipos de poetas: los románticos y los reflexivos; los que creen en la inspiración y los que no creen en ella. Finalmente la inspiración, es un misterio y un problema al interior del proceso creativo. En palabras de Paz (1967)

> El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden. Las fronteras se vuelven borrosas: nuestro discurrir se transforma insensiblemente en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un pronombre innombrado, que tampoco es enteramente un tú o un él. En esta ambigüedad consiste el misterio de la inspiración (p.59).

En los estudios de Octavio Paz sobre los procesos de creación se pueden encontrar puntos de coincidencia con las afirmaciones de Vargas. Primero este elemento no tiene un consenso en cuanto a su definición y presencia dentro del proceso creativo. Segundo oscila en dos campos: entre el trabajo racional, reflexivo y entre la escritura inconsciente azarosa. Como lo expone Octavio Paz en *El Arco y la lira* gran parte del debate respecto a los procesos creativos sobre "un elemento inasible o inexplicable" ha estado siempre asociado con la inspiración. En el caso de Vargas ese elemento es el duende.

Desde otra perspectiva teórica que vendría a complementar las afirmaciones de Vargas puede entenderse que ese *duende* podría ser la literariedad o literaturidad. Este concepto fue acuñado por los formalistas rusos para definir el objeto de estudio de la teoría literaria, Todorov (1970). La literariedad[19] es ese rasgo que define y caracteriza toda obra

[19] "La literariedad se presenta en las obras literarias de todas las épocas; es decir es intemporal, y depende de una serie de regularidades tanto internas como externas, que hacen que un texto funcione como hecho literario" (Tinianov, 1970, p.89)

considerada literatura. Roman Jakobson (1968) plantea que la literatura, entendida como mensaje literario, tiene particularidades de tal forma que la hacen diferente a otros discursos; ese interés especial por la forma es lo que Jakobson llama *Funciones del lenguaje/función poética*. En el imaginario de Vargas todo producto literario necesita *algo* que vaya más allá de una perfecta redacción o que muestre un dominio del lenguaje, necesita algo más, *ese algo que lo hace una gran obra.* Que desde el formalismo ruso podría definirse como la literariedad.

Dentro del campo literario es común encontrar textos de autores que reflexionan sobre el quehacer escritural y que intentan definir a la inspiración a través de la explicación de sus propios procesos creativos. Por ejemplo, para Borges un cuento *empieza por una suerte de revelación*, en otro texto esa revelación Borges la define como inspiración que le proporciona el comienzo y el fin de una obra.

> (…) lo que me toca descubrir a mí es el camino intermedio y ahí, por ejemplo, puedo equivocarme, puedo tomar un camino falso, puedo tener que desandar lo caminado... Pero ya no es un descubrimiento, eso puede ser un trabajo, no ya de la imaginación sino de la inteligencia. Yo tengo que inventar algo, esa zona intermedia (Borges, citado en Rivera Potter, 1991, p. 61).

Aquí se puede ver que las definiciones son ambiguas y no categóricas. Lo mismo que sucede con las afirmaciones de Vargas.

Baudelaire por su parte asocia a la inspiración con el trabajo, pero aceptando que son contrarios que se complementan para generar algo:

> Decididamente, la inspiración es hermana del trabajo cotidiano. Estos dos contrarios no se excluyen en absoluto, como todos los contrarios que constituyen la naturaleza. La inspiración obedece, como el hombre, como la digestión, como el sueño. (...) Si se consiente en vivir en una contemplación tenaz de la obra futura, el trabajo diario servirá a la inspiración, como una escritura legible sirve para aclarar el pensamiento, y como el pensamiento calmo y poderoso

> sirve para escribir legiblemente, pues ya pasó el tiempo de la mala letra[20].

En el caso de Gabriel García Márquez (1998) el autor habla de las aptitudes y las vocaciones como elementos importantes del proceso creativo, pero advierte que no siempre vienen juntas:

> De ahí el desastre de cantantes de voces sublimes que no llegan a ninguna parte por falta de juicio, o de pintores que sacrifican toda una vida a una profesión errada, o de escritores prolíficos que no tienen nada que decir. Sólo cuando las dos se juntan hay posibilidades de que algo suceda, pero no por arte de magia: todavía falta la disciplina, el estudio, la técnica y un poder de superación para toda la vida (p.14).

Como se ha visto en los ejemplos precedentes los autores que reflexionan sobre la inspiración (vocación o aptitud en la caso de García Márquez) y su relación con en el proceso de creación literaria no definen categóricamente a la inspiración sino que como advierte Octavio Paz, sus aproximaciones son ambiguas, precisamente por la naturaleza del objeto al que tratan de explicar: la inspiración. Como ya lo advirtió Paz y como lo ratifica Vargas, finalmente la inspiración continuará siendo un problema y un misterio.

> De todas maneras la creación es un misterio, no significa simplemente trabajo, normas sino algo más, algo más, algo más que es inasible, algo que está ahí, no creo que es la inspiración, no creo que sea la palabra inspiración pero sí una cierta capacidad, un cierto estado de la gente, de las personas, del artista que hace que vaya más allá de la simple ocurrencia, bien inteligente, bien hermoso, de un buen escribir (Vargas, 2015).

Después de todo este recorrido, es pertinente recordar que no existe una única definición o configuración del proceso creativo, y mucho menos en las artes. "La génesis en los procesos de creación es multicausal" (Laignelet, 2010, p.59); no necesariamente tiene un comienzo desde una pregunta, como ocurre en la investigación científica. La génesis creativa en las artes puede ocurrir de múltiples formas: una impresión sensorial, desde una

[20] Baudelaire, C. *Consejos a los jóvenes literatos Charles.* Recuperado en http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/consejos_a_los_jovenes_literatos.htm

afección personal, en el encuentro azaroso de dos materiales u objetos dispares a la razón o ante la emergencia de una evocación de la memoria, por mencionar algunas.

Dentro del campo de la creatividad y su relación con la educación, las afirmaciones de Vargas están muy cercanas a la experiencia estética[21] como método de enseñanza-aprendizaje. Vargas tiende a asociar el proceso creativo con la obra de arte, donde se sobreentiende que el escritor es un artista, por lo tanto el texto escrito es una obra de arte. Cosa problemática, porque al igual que la creatividad el arte no tiene una definición estática. Es también un concepto ambiguo que ha ido modificado su significado a través del tiempo. Desde el punto de vista de la presente investigación se puede entender a las artes como un fenómeno social, un medio de comunicación, una necesidad del ser humano de expresarse y comunicarse mediante formas, colores, sonidos y movimientos; el arte en suma es un producto o acto creativo.

La relación que construye Vargas entre la creatividad, el arte y la educación está mediada por dos corrientes diferentes. Por un lado se puede identificar una tendencia a asociar la creatividad sólo a la obra de arte y a la capacidad de desarrollar un sentido artístico. En este marco el rol de la educación debería ser desarrollar esas habilidades artísticas-creativas, que idealmente desembocarían en la producción de una obra de arte. Este punto se acerca al enfoque "educación para el arte" (Jiménez y Aguirre, 2009) que sigue una línea de pensamiento que se centra en posibilitar el desarrollo técnico artístico como un fin en sí mismo. Poniendo énfasis en el carácter específico de las artes en la escuela, considerando que estas pueden realizar aportaciones únicas y que, por tanto, no deberían subordinarse o instrumentarse en beneficio de otros fines.

Por otro lado, Vargas acepta que no es posible conseguir que todos se expresen de manera artística.

[21] John Dewey, en *Arte como experiencia* (1934), definió el arte como "culminación de la naturaleza", defendiendo que la base de la estética es la experiencia sensorial. Para Dewey la actividad artística es una consecuencia más de la actividad natural del ser humano, cuya forma organizativa depende de los condicionamientos ambientales en que se desenvuelve. Así, el arte es "expresión", donde fines y medios se fusionan en una experiencia agradable. Para Dewey, el arte, como cualquier actividad humana, implica iniciativa y creatividad, así como una interacción entre sujeto y objeto, entre el hombre y las condiciones materiales en las que desarrolla su labor.

> Porque al final de cuentas no todas las personas logran desarrollar un sentido artístico, no todos pueden ser grandes escritores, grandes músicos, grandes pintores, matiza esta afirmación exponiendo que la educación debería motivar para aprender a apreciar esa obra de arte, porque todos necesitamos del arte. Si bien no todos van a desarrollar su creatividad hasta el punto de poder producir una obra de arte, sin embargo, todos los seres humanos necesitamos del arte en todas sus expresiones, ya sean literarias o musicales (Vargas, 2015).

De este modo se puede entender que la importancia de la creatividad en la educación está basada en la capacidad de novedad que produce la creatividad. Donde se promueve los métodos de investigación y procedimientos lógicos que se emplean para la construcción de los argumentos, como dice Walter Benjamin (1989) "de lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo" (p.17). Desde la experiencia artística se podría desarrollar esas capacidades críticas y argumentativas, lo que deviene en métodos de investigación y procedimientos lógicos que se emplean para la construcción del argumento.

Desde este marco, para Vargas el papel del proceso-enseñanza aprendizaje consiste en desarrollar este *sentido artístico,* que en el caso más básico sería aprender a apreciar la obra de arte. Las capacidades para poder apreciar, percibir la obra de arte, se trasladan al diario vivir como una capacidad para poder observar la vida de otro modo, desde un punto de vista más crítico y es a partir de una mirada crítica surgen las nuevas cosas. En este sentido no importa si el espectador es poco o nada preparado, para Vargas todos son sensibles al arte, ya sea a la literatura, la música, la pintura, la danza, etc. Todos somos capaces de percibir los diversos valores estéticos de una obra de arte.

> Leer novelas, ver cuadros, escuchar música, el bailar te ayuda a ser una persona mejor finalmente, te ayuda a desarrollar muchos aspectos de la personalidad que están dormidos te ayuda a desarrollar un sentido crítico de la realidad, a ver a conocer el mundo y en ese sentido es realmente importante, ahí está la importancia de la educación por el arte y esto no es solo para artistas ni para escritores ni personas que se van dedicar al arte es para todos los seres humanos eso hace que los seres humanos sean más sensibles, más creativos, más críticos, más buenas personas para desarrollarse en el mundo;

> para ser una persona más completa, una mejor persona (Vargas, 2015).

En este marco la creatividad como proceso para el surgimiento de la obra de arte es importante en tanto el arte impresiona y afecta al espectador para empujarlo a producir algo. Vargas al igual que Dewey (1934) no concibe la vida separada del arte: "Solamente porque esa vida es generalmente raquítica, abortada, perezosa, o se lleva pesadamente, se mantiene la idea de que hay un antagonismo entre los procesos de la vida normal y la creación y el goce de las obras de arte" (p.23).

Desde la perspectiva de Vargas para poder iniciar este proceso ideal de acercamiento a la obra de arte es la lectura. Explica que la lectura debe ser un principio de acercamiento hacia la apreciación y creación de la obra poética. Puntualiza que este proceso de iniciación debe ser gradual y relacionado con el contexto y los intereses del lector, donde las capacidades didácticas y motivadoras del maestro juegan un papel muy importante.

> (...) tiene que entrar el elemento didáctico, es decir, dependiendo del nivel en el que está el grupo. Son niños, son jóvenes, son personas que nunca han escrito una línea o son personas que ya tienen una práctica en la creatividad o la escritura, dependiendo de ese nivel uno tiene que escoger obras que son adecuadas a ese nivel. Por ejemplo un niño de un barrio marginal de la ciudad de La Paz si yo le doy el La canción del Mio Cid[22] o el Quijote[23] que son grandes obras,

[22] Según Alberto Montaner Frutos (ed. lit.) Cantar de mío Cid, Galaxia Gutenberg; Real Academia Española, 2011, pág. 289 (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 1). El Cantar de mío Cid es un cantar de gesta anónimo que relata hazañas heroicas inspiradas libremente en los últimos años de la vida del caballero castellano Rodrigo Díaz el Campeador. La versión conservada fue compuesta, según la mayoría de la crítica actual, alrededor del año 1200. Se trata de la primera obra narrativa extensa de la literatura española y el único cantar épico de la misma conservado casi completo. Sólo se han perdido la primera hoja del original y otras dos en el interior del códice, aunque el contenido de las lagunas existentes puede ser deducido de las prosificaciones cronísticas, en especial de la Crónica de veinte reyes. El poema consta de 3735 versos de extensión variable. La longitud de cada hemistiquio es normalmente de tres a once sílabas, y se considera unidad mínima de la prosodia del Cantar. Sus versos no se agrupan en estrofas, sino en tiradas; cada una es una serie sin número fijo de versos con una sola y misma rima asonante.

[23] Don Quijote de la Mancha es una novela escrita por el español Miguel de Cervantes Saavedra. Publicada con el título de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha a comienzos de 1605, es la obra más destacada de la literatura española y una de las más importantes de la literatura universal. En 1615 apareció su continuación con el título de Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha. Es la primera obra genuinamente desmitificadora de la tradición caballeresca y cortés por su tratamiento burlesco. Representa la primera novela moderna y la primera polifónica; como tal, ejerció un enorme influjo en toda la narrativa europea.

> casi con seguridad van a estar perdidos, es decir, no van a encontrar una conexión con esa obra (Vargas, 2015).

Este entrenamiento en la lectura para apreciar el texto está relacionado con las capacidades sensoriales, donde a través de todo lo que puede afectar tanto el cuerpo como la mente se crea un clima propicio para valorar la propia experiencia y así encender lo que se llamó la inspiración, "el trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo" (Paz, 1967, p.59).

Esta cercanía según Vargas es una estrategia de motivación para la creatividad del estudiante, quien será capaz de ver su realidad reflejada en un texto y por lo tanto se sentirá con la capacidad y la autoridad de pensar que lo que él vive, piensa o siente también es digno de ser escrito y ser leído. Sus experiencias pueden ser también la base para la creación de una obra de arte. Vargas explica que este proceso comienza desarrollando la capacidad del estudiante para criticar este u otro texto, a través de esto el estudiante desarrolla una especie de autoestima crítica, es decir se construye un proceso donde el estudiante le otorga valor y legitimidad a su propia voz: "yo también puedo hablar de una obra de arte" (Vargas, 2015).

La literatura a través de la lectura provoca a la integridad del estudiante ya que como han demostrado los estudios de la neurociencia según Laignelet (2010) "a nivel biológico, el cerebro no diferencia el estímulo de una imagen mental de una imagen sensorial, de modo que la imaginación puede activar energéticamente el cerebro como lo haría una experiencia sensorial concreta" (p.75). Es por esto que la literatura, el cine o la pintura nos emociona, nos maravilla o aterra de esta forma nos afecta física y cognitivamente.

Finalmente se puede sintetizar todo lo anterior en los siguientes puntos:

- Las reflexiones de Vargas en torno a la creatividad están estrechamente relacionadas con la experiencia, como base para imaginar y producir. Es importante aclarar que está producción no es, necesariamente, un producto creativo.

Por considerarse «el mejor trabajo literario jamás escrito», encabezó la lista de las mejores obras literarias de la historia, que se estableció con las votaciones de cien grandes escritores de 54 nacionalidades a petición del Club Noruego del Libro en 2002.

- El sujeto del proceso de creación literaria es el autor, a través del trabajo va moldeando al lenguaje, donde la personalidad creativa trabaja con el lenguaje en busca de alcanzar metas novedosas.
- Vargas identifica en el proceso creativo dos niveles de la creatividad donde la experiencia y el trabajo son acciones sucesivas y complementarias: la experiencia surge de la percepción, no rutinaria que activa el pensamiento que también está liberado de ser rutinario, es la materia prima para que a través del trabajo con el lenguaje se consiga lo que finalmente, e idealmente, se puede llamar producto creativo o texto literario.
- El duende es un elemento constitutivo esencial del producto creativo literario. Es este algo que implica no solamente tener la técnica. Para complementar el concepto se lo puede asociar con la teoría de la inspiración de Octavio Paz y el concepto de literariedad de los formalistas rusos.
- Vargas propone que la experiencia estética es un camino para desarrollar métodos de enseñanza aprendizaje, donde la creatividad es el medio para fomentar la creación de arte y también aprender a apreciarlo.

2.1.2. Homero Carvalho*, la tarea del escritor consiste en reconocer la idea*

Homero Carvalho Oliva nació en 1957 en Santa Ana de Yacuma, departamento de Beni. Estudió sociología, es periodista autodidacta, narrador y poeta. Ha obtenido varios premios de cuento a nivel nacional e internacional. Fue dos veces premio nacional de novela con: *Memoria de los espejos* y *La Maquinaria de los secretos*. Ha publicado más de 14 obras, varios de sus cuentos forman parte de antologías en el exterior: *"The Fat Man from La Paz"* (Estados Unidos), *"El nuevo cuento Latinoamericano"* (México), *"Profundidad"* (Venezuela), *"Antología del microrelato"* (España), *"Se habla español"* (México), por mencionar algunas. En 2012 obtuvo el Premio Nacional de Poesía del Gobierno Municipal de Santa Cruz con el poemario *"Inventario nocturno".*

En el campo literario Homero Carvalho ha transitado tanto por la narrativa como por la poesía. Publicó su primer cuento en 1983 *"Biografía de un otoño"*; su primera novela "Memoria de los espejos" en 1995 y su primer libro de poesías "Las puertas" en 2005. Su mirada poética "planea sobre territorios legendarios, fundados en la memoria de los pueblos indígenas del Oriente boliviano" (p. 289) dice Pedro Shimose (2011). Esa es, quizá, una de sus principales características, el uso de la memoria oral como materia prima para trabajar con el lenguaje. Dichos, leyendas y cuentos orales han sido utilizados por el autor para la composición de su obra. Por esta razón al interior de su obra resalta el lenguaje popular, Jorge Suarez (1995) lo califica como un "narrador auténtico, sus cuentos intentan el rescate del lenguaje popular sin caer en el costumbrismo. Son notables su sensibilidad social y su sentido del humor cercano a la sátira" (p. 12).

Carvalho declaró que su nombre y su tartamudez lo inclinaron a la escritura, en su pueblo era una tradición reunirse en las noches en la plaza principal y contar cuentos de terror. Homero, al no poder contarlos en voz alta, *se los contaba al papel*, a solas. Así nació su primer libro de leyendas que no fue publicado.

Alcides Parejas Moreno (2003) resalta la capacidad que tiene la obra de Carvalho para recrear, describir y atrapar a la ciudad de Santa Cruz: "es un referente para todo el que quiera asomarse a la ciudad de los montes. Es una novela en que el autor busca, encuentra y transmite el aroma cruceño, algo poco frecuente en nuestra literatura" (p.106).

Dentro del ámbito literario boliviano Homero Carvalho es reconocido no solo por su labor literaria sino también por su trabajo cultural, pues ha logrado formar un grupo de escritores del oriente que conducen su trabajo en un grupo sólido y consolidado. Ramón Rocha Monroy (2014) afirma que Homero Carvalho ha logrado hacer conocer la literatura amazónica boliviana a lo largo del mundo precisamente porque se ha construido un grupo heterogéneo de escritores del oriente que buscan un fin común, algo que en el occidente de Bolivia no ha sucedido.

Carvalho cree en la predestinación, cree que el escritor tiene un don para contar historias, en su caso, cree que su nombre lo predestinó al oficio de escribir. Sólo después de haber leído *La Odisea*[24] (en una edición ilustrada de Billiken[25]) entendió cuál era el valor y la importancia de su nombre. Pero como ya lo advirtió Octavio Paz (1967) las declaraciones de los autores respecto al oficio de escribir son ambiguas, Carvalho no es la excepción, al mismo tiempo que cree en la predestinación es consciente de que el proceso creativo requiere de una planificación, las historias no salen de la nada dice.

Como se ha señalado al principio de la investigación el término creatividad es multidisciplinario, por lo tanto no existe una única definición. En el caso de la creatividad artística sucede algo parecido, los testimonios brindados por artistas y pensadores no son siempre compatibles entre sí. Esto se debe principalmente a que existen dos corrientes dominantes: el enfoque racionalista y el enfoque irracionalista. Se recuerda que esta diferenciación también la hizo Octavio Paz en el *Arco y la Lira.*

El enfoque irracionalista es el que fue expuesto por Platón en *Ión o de la poesía*¸ donde el creador es un individuo enajenado, intérprete de los dioses, que sólo actúa por la posesión

[24] La Odisea es un poema épico griego compuesto por 24 cantos, atribuido al poeta griego Homero. Se cree que fue compuesta en el siglo VIII a. C. Según otros autores, la Odisea se completa en el siglo VII a. C. a partir de poemas que sólo describían partes de la obra actual. Fue originalmente escrita en lo que se ha llamado dialecto homérico. Narra la vuelta a casa, tras la Guerra de Troya, del héroe griego Odiseo. Además de haber estado diez años fuera luchando, Odiseo tarda otros diez años en regresar a la isla de Ítaca, donde poseía el título de rey, período durante el cual su hijo Telémaco y su esposa Penélope han de tolerar en su palacio a los pretendientes que buscan desposarla (pues ya creían muerto a Odiseo), al mismo tiempo que consumen los bienes de la familia.

[25] Billiken es una revista infantil argentina de aparición semanal, la más antigua de habla hispana en la actualidad. Fue creada por el periodista uruguayo Constancio C. Vigil y su primer número apareció el 17 de noviembre de 1919, editado por la Editorial Atlántida. Se vende en Argentina, Uruguay y otros países sudamericanos.

divina. En la misma línea Jung en *Psicología y poesía* concluye diciendo "el actor creador irracional se burla y se burlará siempre del raciocinio" (Garma, 1983). Las teorías irracionalistas ven en la inspiración una sinrazón, un énfasis, un éxtasis, un delirio, un entusiasmo. Estas teorías proponen que la fuente de la inspiración se halla en el sueño, en el ensueño, en las visiones, en los niveles que están más allá de la conciencia. En todos los casos las afirmaciones se asientan en terrenos movedizos que no permiten definiciones sólidas.

Las explicaciones racionalistas se asientan en los trabajos realizados por Poe (1944) en *La filosofía de la composición* donde el autor expone todo el proceso de composición del famoso poema *El cuervo*. Poe explica que la intención de su texto es demostrar que ningún punto de la composición poética puede atribuirse a la intuición ni al azar; muestra cómo paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propia de un problema matemático, fue construyendo su obra.

En este sentido las afirmaciones de Carvalho oscilan en ambos ámbitos: por un lado la inspiración, asociada con lo irracional, Carvalho cree en la predestinación: "Es como si mi nombre me hubiese predispuesto a la literatura" (Pérez, 2013). Y desde el otro lado advierte que esas historias no salen de la nada. En el caso de su obra él explica que la planificación es un elemento constitutivo de un proceso deliberado de creación, donde por ejemplo, para escribir una novela realiza una serie de fichas que le guiarán en el proceso de escritura.

> Creo que el escrito nace, pero aprende también a desarrollar su talento. Es decir que un escritor que ha nacido con ese don no ha tenido las lecturas suficientes va a ser muy difícil que desarrolle su talento con la eficacia que debería hacerlo. Se puede aprender a ser creativo, y también es espontaneo, el proceso de la creación puede ser espontáneo y también planificado (H. Carvalho, comunicación personal, 13 de noviembre de 2015).

El inicio del proceso creativo para Carvalho es un hecho que lo afecta, lo impacta o lo impresiona de alguna forma. Este hecho puede ser noticioso, histórico o doméstico. Carvalho explica que su proceso de creación varía de acuerdo al tipo de texto que desea escribir. Así el autor crea una relación entre el proceso creativo y la naturaleza del texto que

pretende escribir. Es decir para escribir algo cotidiano no necesita los mismos pasos a los que recurre para escribir algo histórico. Por ejemplo, para escribir una novela histórica él hace una serie de fichas que son *la brújula* que guiará todo el proceso. No sucede lo mismo cuando el texto surge de algo que impacta al escritor: "Porque yo creo que la tarea del escritor consiste en reconocer la idea, el proyecto, el argumento o como se llame, por ejemplo en mi caso: Puede ser que yo escribo una novela a partir de un hecho noticioso, el hecho noticioso desencadena el proyecto literario y la parte creativa voy desarrollando ya en mi mente" (Carvalho, 2015).

En la cita anterior se puede ver que Carvalho identifica a la creatividad con la capacidad que puede tener el escritor para desarrollar una historia que ha identificado gracias a esa actitud para reconocer *ideas* en el contexto que lo rodea. Es otra vez, la zona intermedia de la que habla Borges[26] la que incita, motiva al escritor a utilizar sus dotes creativas.

Como se dijo Carvalho utiliza las dos corrientes para entender el proceso de creación del texto literario. La capacidad creativa del escritor puede ser innata, corriente irracionalista; como también puede adquirir y desarrollar la capacidad para crear, corriente racionalista. Carvalho salva esta contradicción explicando que el proceso creativo es integral a las dos concepciones. En este punto la planificación es un proceso casi de investigación que genera información que luego será la materia prima del producto creativo. Opuesto a ese instante de sensibilidad que hace que el autor atrape una idea que es el inicio y el fin de un texto, donde el escritor utilizará su creatividad para llenar esa *zona intermedia: "*Porque yo creo que la tarea del escritor consiste en reconocer la idea, el proyecto, el argumento o como se llame, por ejemplo en mi caso: Puede ser que yo escribo una novela a partir de un hecho noticioso, el hecho noticioso desencadena el proyecto literario y la parte creativa voy desarrollando ya en mi mente" (Carvalho, 2015).

Las afirmaciones de Carvalho pueden asociarse a las de Umberto Eco (1998), quien también cree que la creación es resultado de la suma de capacidades racionales e

[26] Citado por Alicia Rivera Potter en Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuente y Sarduy (1991, p. 61)

irracionales: en la obra de arte se combinan la idea de composición y de desarrollo, de organización y de talento.

Para Eco (1998) la creatividad influye tanto en el control racional como el aporte del inconsciente. "Cada una de estas anécdotas se había depositado en la parte más remota de mi alma, como en una tumba hasta el momento en que emergió de nuevo (no sé por qué razones) y creí haberla inventado" (p.139). Dice cuando explica su proceso de creación literaria.

Carvalho reafirma esta dualidad necesaria en la creación cuando puntualiza la diferencia entre una persona creativa de otra que sólo es muy competente con el manejo del lenguaje y las técnicas narrativas. Carvalho habla del *duende,* (también lo califica como: *la magia, el ángel, el demonio, el talento)* como elemento constitutivo de un texto literario, elemento diferenciador entre un texto creativo y otro que sólo sea *"correctamente escrito".* Como elemento diferenciador, este elemento puede ser asociado con la literariedad que es, también, el rasgo que define y diferencia a un texto literario de otro texto escrito.

Carvalho trata de explicar este elemento a través de ejemplos, donde muestra que comparte sus razonamientos con grandes escritores, para ejemplificarlos utiliza una anecdótica charla entre Borges y Sabato, donde los escritores hablan sobre el quehacer literario: "Góngora era un académico de la lengua un tipo que conocía el lenguaje y le podía haber corregido de principio a fin el Quijote a Miguel de Cervantes, pero lo que nunca pudo haber escrito, Luis de Góngora, fue justamente el Quijote porque ahí está la magia. Cervantes tiene un montón de errores en el Quijote pero ¿dónde está la magia? en la manera de contar, en la manera de narrar y eso es lo que denominamos talento, duende, magia, ángel o diablo" (Carvalho, 2015). Todos estos adjetivos con los que Carvalho califica el hacer creativo finalmente los objetiviza en las actitudes creativas que pueda tener el escritor para poder contar. Lo importante y el elemento que destaca a un escritor, para Carvalho, es la *manera de contar*. Es en la manera de contar donde se puede encontrar a ese *duende.*

Esa manera de contar es algo que puede ser desarrollada y perfeccionada con la práctica. Pero a diferencia de lo que se puede suponer esta práctica no es escritural, es una práctica de lectura. Carvalho no cree que pueda separarse la lectura de la escritura, por lo tanto

habilidades de escritura creativa, también sugieren habilidades de lectura creativa. En este punto la lectura es lo que con Rimbaud (1871) se dijo previamente: es ese mirar fuera de la rutina, es un mirar investigador, que va desentrañando las técnicas o trucos de los autores que presentan en su obra. Es casi un tratar de leer el proceso de la creación en la obra misma.

En este punto Carvalho asocia el quehacer creativo a la lectura en tanto ésta es la que proporciona las herramientas y las técnicas para desarrollar la creatividad. Aquí la lectura forma parte del proceso de creación como un paso de la planificación donde el autor desde un punto de vista racionalista predetermina su escritura en función a las técnicas, trucos o movimientos de otros autores que identifica a través de la lectura. Posteriormente el escritor se apropia de ellos para utilizarlos en su propia obra.

> ¿Cuál es la manera que un escritor tiene para desarrollar su arte? es la lectura, antes de hablar de escritura creativa yo hablaría de lectura. La lectura es sumamente necesaria. No creo que exista un buen escritor sino es un buen lector. Tiene que leer y tiene que leer para darse cuenta cómo el escritor ha resuelto por ejemplo la historia, en el caso de una novela cómo usa los tiempos, los espacios, cómo juega con estos caracteres, qué uso hace de los personajes de la parte psicológica. El escritor tiene que leer no sólo para divertirse, sino tiene que leer para estudiar (Carvalho, 2015)

Como explica Octavio Paz (1967) el lector del texto literario está obligado, por el mismo texto, a percibir la cosa percibida por el autor, "El poeta no describe la silla: nos la pone enfrente. Como en el momento de la percepción, la silla se nos da con todas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido" (p.40). Si bien Paz describe lo que idealmente debiera suceder con la lectura, Carvalho cree que este proceso debería ser también sentido, encontrado o descubierto por un lector no ingenuo. Si Paz cree que el lector (no escritor) es capaz de percibir lo percibido previamente por el autor, Carvalho cree que un lector más entrenado (escritor) sería capaz de ir más allá y percibir, las técnicas, los procesos, las construcciones por las que ese texto ha pasado hasta llegar a erigirse como un texto literario.

Lo que propone Carvallho es bastante cercano a lo que propone Maquet (1999) en *La experiencia Estética*. Donde la experiencia estética es un método para promover la creatividad. "La experiencia estética tiene dos variables, una contemplativa y otra cognitiva. La primera jerarquiza la visión atenta, desprevenida, no analítica y desinteresada; la segunda trabaja la significación de la forma, lo que deviene en métodos de investigación y procedimientos lógicos que se emplean para la construcción del argumento" (p.52). En esta misma línea Carvalho propone que un escritor para entrenar y desarrollar sus habilidades creativas necesita de la experiencia estética en su variable cognitiva que sirve para identificar los procesos de construcción del texto. Para Maquet (1999) el método consiste en *descondicionar*.

> Las formas no son simplemente indicadores convenientes que señalan las amenazas y las oportunidades. Y las formas no están para ocultarse, como estaban, detrás de una pantalla de simplificaciones conceptuales útiles. Nuestra preparación consiste en reservar y provisionalmente eliminar las funciones de indicación y simplificación conceptual que oscurecen el encuentro visual con las formas (p.67).

De igual modo Carvalho le otorga a la lectura una importancia capital para la articulación de la creatividad a la escuela. Es a través de la lectura que Carvalho construye el puente entre la creatividad y la educación. La postura de Carvalho se une a la corriente que reivindica que existen tres niveles en los que se manifiesta la creatividad humana. En el primer nivel todos poseen capacidades creativas. Homero Carvalho cree que aprender ciertas técnicas narrativas o de composición ayudan a avanzar a un segundo nivel: la actitud creativa que otorga habilidades para mejorar los procesos creativos él afirma que las técnicas sirven como un elemento necesario para desarrollar las capacidades creativas que poseen todos. Que en el mejor de los casos y con un desarrollo adecuado se conseguirá la personalidad creativa. "Sin duda alguna las técnicas sirven, yo he conocido por ejemplo guitarristas, que se han quedado solamente en guitarreros de farra porque no han desarrollado su arte. Sin embargo otros lo han desarrollado, como Pirai Vaca por ejemplo que ha ido a estudiar" (Carvalho, 2015). Ese estudio, estimulación y desarrollo de las capacidades y habilidades finalmente producen una personalidad creativa. Que es lo que

sólo algunos logran, la personalidad creativa se consolida a través del trabajo y está dirigida a alcanzar metas novedosas.

La capacidad creativa, que está latente en todos los individuos, puede estimularse y expandirse hasta convertirse en una actitud personal. Alcanzar el nivel de personalidad creativa obedece a motivaciones particulares, bien sea del propio individuo, bien sea de las circunstancias de su entorno. En este punto entra otra vez la importancia de la educación en tanto promotora de estas motivaciones o en el caso negativo de las inhibiciones de las capacidades creativas.

Para Carvalho la escuela juega un papel importante en la promoción de la creatividad y especialmente la enseñanza del lenguaje, porque es desde el lenguaje que se fomentará la práctica de la creatividad. Algo que debe hacerse desde niños. Pues el lenguaje es el vehículo para producir textos en un principio orales que irán tomando relevancia en tanto la práctica sea cotidiana y animada. Desde la clase de lenguaje se puede resaltar, valorar y promover "la importancia de la narración, la importancia de hacer escuchar mi voz, la importancia de ver que eso que yo cuento puede ser un producto tangible" (Carvalho, 2015). Toda esta valorización de la voz de los estudiantes es relevante en tanto el estudiante toma conciencia de la importancia de lo que puede decir y valoriza su voz como algo digno de ser plasmado en el papel. La creatividad desemboca finalmente en producto.

> Está bien considerar la escritura como un producto para que el niño vea que su escritura está en un libro al final de su taller producen un libro lo producen escrito a mano y lo costuran y con tapas de cartón y entonces ellos hacen una entrega, una presentación del libro como adultos y el niño cuenta porque escribió algo y el niño se siente feliz porque está entregando un producto, a sus padres, a sus amigos (Carvalho, 2015).

A propósito de la importancia de la creatividad en el aula Carvalho también resalta la importancia de lograr el placer de la lectura, algo que debería cultivarse desde niño. Si bien en este punto Carvalho olvida la escritura creativa sí se puede extraer material relevante de sus afirmaciones sobre la importancia de la lectura y la comunicación dentro del aula. Donde lo que resalta es la importancia para poder narrar (de manera oral) el diario vivir como una forma de entrenamiento para posteriormente trasladar esas narraciones a la

escritura. Escritura que en última instancia sí tiene mucho de creativo ya que es una capacidad propia de los humanos construir representaciones mentales del mundo físico y también de mundos imaginarios esto expresado de manera más simplificada, significa que cada individuó está dotado de aptitudes que le permiten actuar creativa e imaginativamente. Y el papel de la educación es desarrollar esas aptitudes.

> Creo que el aporte es hacerle ver la importancia de la lectura, la escritura creativa hace que al escribir ellos una historia se dan cuenta del valor de los libros. Le hacer ver al niño el valor de lo que pueden escribir al escribir ellos una historia se darían cuenta del valor que tienen los libros y que alguien puede hacerlo mejor igual o peor de los que ellos pueden escribir (Carvalho, 2015).

Finalmente se puede resumir todas las ideas de Carvalho respecto a la creatividad en el siguiente punteo:

- Las afirmaciones de Carvalho respecto a la creatividad oscilan tanto en el ámbito racional como en el irracional: por un lado cree en la predestinación. Y desde el otro explica que la planificación es un elemento constitutivo de un proceso deliberado de creación.
- El punto de partida del proceso creativo es un hecho que lo afecta, lo impacta o lo impresiona de alguna forma. Este hecho puede ser noticioso, histórico o doméstico. Carvalho explica que su proceso de creación varía de acuerdo al tipo de texto que desea escribir.
- Carvalho identifica a la creatividad con la capacidad que puede tener el escritor para desarrollar una historia que ha identificado gracias a una actitud para reconocer *ideas* en el contexto que lo rodea.
- Carvalho cree que el proceso creativo es integral (es irracional y racional). La planificación es un proceso casi de investigación que genera información que luego será la materia prima del producto creativo. Opuesto a ese instante de sensibilidad que hace que el autor atrape una idea que es el inicio y el fin de un texto, donde el escritor utilizará su creatividad para llenar esa *zona intermedia.*

- Lo importante y el elemento que destaca a un escritor, para Carvalho, es la *manera de contar*. Es en la manera de contar donde se puede encontrar a ese *duende*. Esa manera de contar es algo que puede ser desarrollada y perfeccionada con la práctica. Pero a diferencia de lo que se puede suponer esta práctica no es escritural, es una práctica de lectura.
- La capacidad creativa, que está latente en todos los individuos, puede estimularse y expandirse hasta convertirse en una actitud personal. Alcanzar el nivel de personalidad creativa obedece a motivaciones particulares, bien sea del propio individuo, bien sea de las circunstancias de su entorno. En este punto se resalta la importancia de la educación en tanto promotora de estas motivaciones o en el caso negativo de las inhibiciones de las capacidades creativas.

2.1.3. Adolfo Cárdenas Franco, *la creatividad viene de la mano con el aprendizaje y la memorización de otros creadores*

Adolfo Cárdenas Franco, nació en La Paz en 1950. Es novelista y cuentista, estudió literatura en la Universidad Mayor de San Andrés. Publicó varias colecciones de cuentos, entre las que destacan: *Fastos marginales* (1989), *Chojcho con audio de rock p'esaaado* (1992), *El octavo sello* (1997), *Doce monedas para el banquero* (2005), *Tres biografías para el olvido* (2008); y la novela *Periférica Bulevard*, que fue finalista en el Premio Nacional de Novela Bolivia 2005. Su producción literaria se ha caracterizado por el uso de un lenguaje o terminología popular, a lo que argumenta el autor: "…simplemente es un esfuerzo [...] por cotidianizar la literatura, es decir que la literatura no sea un referente que esté ahí en la estratósfera, sino que por el contrario sea una propuesta más o menos cotidiana, y para que la literatura sea una propuesta cotidiana, entonces se tiene que utilizar un lenguaje que utilizan todos"(Vargas, 2013). Por esta razón utiliza lo que él llama *las hablas populares.*

La crítica especializada destaca en la obra de Cárdenas elementos que caracterizan la literatura boliviana del siglo XX. Carlos D. Mesa utiliza la obra de Cárdenas para ejemplificar algunas rupturas dentro de la novela boliviana. El ejemplo emblemático de este desplazamiento, según Mesa, es Jaime Saenz. En la misma dirección, el otro ejemplo señalado por Mesa (2013) es la novela de Adolfo Cárdenas Franco Periférica Bvld. (2004). "En ella, todo es marginal: los personajes, los ámbitos donde transcurre la historia y, sobre todo, el lenguaje. Y pese a esas características —o más probablemente gracias a ellas— esa novela es una de las obras centrales de la literatura boliviana de hoy" (p. 24).

Antezana (Vargas, 2013) destaca las características de novela policial que tiene Periférica Blv en su desplazamiento hacia otro género urbano: "un trabajo casi joyceano sobre la ciudad de La Paz". Pues la novela impone un nuevo canon estético renovando la literatura boliviana.

Para los intereses de la investigación la voz de Cárdenas tiene mucha relevancia, pues no sólo tiene valor como escritor reconocido sino que además ha dedicado varios años de su vida a la enseñanza de la escritura creativa en el Taller de Escritura Creativa I de la carrera

de Literatura. Es por eso que el punto de partida para hablar de la creatividad desde la subjetividad de Cárdenas es su relación con la educación en el nivel superior.

En este marco Cárdenas afirma que "la creatividad viene de la mano con el aprendizaje y la memorización de otros creadores" (A. Cárdenas, comunicación personal, 18 de diciembre de 2015). Afirmación que implica dos cosas: por un lado que Cárdenas es partidario de la línea que cree que la creatividad puede aprenderse, enseñarse y desarrollarse, por el otro que está consciente que no todo el mundo goza del mismo nivel de creatividad ni que esta se refleja en el mismo campo.

Cárdenas no cree en las definiciones que identifican a la creatividad con el sentido teológico de creación como un acto único e irrepetible. Cárdenas tampoco cree en la inspiración, su visión de la creatividad está más cercana a considerar a la ficción literaria como experimentos mentales de arte. Donde los procesos de creación no significan el descubrimiento de hechos nuevos; sino la identificación y el mejoramiento de maneras de pensamiento u operaciones previas. Por esto considera importante "*la memorización de otros creadores*" (Cárdenas, 2015) para poder reconfigurar y reorganizar; para que características, modelos, posibilidades o recursos pasados por alto o subvalorados sean las herramientas para hacer cosas nuevas.

La memorización de otros autores está muy cercana a considerar la lectura como medio de conocimiento. Es una lectura alejada de las percepciones rutinarias, que cuestiona presupuestos, que desarrolla e invoca alternativas y que nos lleva a comprender procesos de creación que luego pueden ser utilizados, no para copiarlos sino para reorganizarlos. "Es decir ciertas ideas que se pueden plantear en algún texto me pueden dar curso para que yo dentro de lo mismo plantee otra cosa y eso no más es la creación, dice Cárdenas al explicar el proceso de creación" (Cárdenas, 2015).

Todo lo anterior puede dar lugar a pensar que las reflexiones de Cárdenas sobre la creatividad son simplistas, pues su definición es bastante reductora: "ciertas ideas que se pueden plantear en algún texto me pueden dar curso para que yo dentro de lo mismo plantee otra cosa y eso nomás es la creación" (Cárdenas, 2015). Pero contrariamente a lo que puede parecer Cárdenas le otorga a la creatividad un lugar bastante importante dentro

de la educación y de la vida misma. “Yo creo que la importancia de la creatividad es total, o por lo menos, idealmente tiene que cubrir un gran porcentaje en la actividad del ser humano. Bolivia es un país recontra atrasado porque no hay mucha creación, no hay muchas ideas de por medio dice Cárdenas cuando se le cuestiona sobre la importancia de la creatividad” (Cárdenas, 2015).

Cárdenas (2015) cree que la creatividad es integral al ser humano, “que si tienes la capacidad para crear tienes la capacidad para resolver o solucionar absolutamente cualquier problema que se te presente”. Un proceso de creación, a diferencia de la creatividad espontánea, es un sistema complejo de actividades cognoscitivas orientadas a generar un resultado innovador en su campo, de modo que contribuya socialmente a transformaciones en distintos ámbitos de la vida. Este proceso debería ser fomentado por la educación, algo que según las apreciaciones de Cárdenas no sucede en nuestro país.

La educación requeriría entonces, de una formación poética, que complemente una educación racional y tradicional, de modo que se pueda asumir la dimensión paradojal y polisémica de la vida con menos dificultad y rigidez, y mayor fluidez y apertura. Cárdenas (2015) reclama que “actualmente en el campo de la educación dentro de los pensums educativos que se hacen se habla con mucha facilidad de la creática[27] es una palabra que últimamente ha sido demasiado usada, demasiado adocenada, pero que no ha implementado realmente la parte”.

Para Cárdenas toda esta falta de compromiso con la creatividad sigue un circulo de relaciones que se inicia con los altos costos de los libros, la poca tradición de lectura que tiene el país, que para Cárdenas esta es la técnica más válida para desarrollar la creatividad. La poca tradición lectora desemboca en una escasa producción de escritura creativa y por lo tanto también en un deficiente incentivo y desarrollo de la creatividad en el ámbito escolar y profesional posteriormente. Lo que por consiguiente repercute en un lento desarrollo del país.

[27] De acuerdo con Saturnino de la Torre, es el conjunto de *métodos, técnicas, estrategias* y *ejercicios* que desarrollan las aptitudes y estimulan las actitudes creativas de las personas en forma individual o grupal.(López, 2001, p. 20)

> A partir de ejercicios de escritura de textos es que se va incentivando la parte creativa en el estudiante que tiene que comenzar muy temprano, mientras más pronto mejor es decir desde segundo, tercer año ya tendrían que producir textos y eso va enriqueciendo el imaginario del niño. Todos los países con una tradición de lectura, una tradición de consumo de literatura han comenzado muy temprano con este tipo de ejercicios. Si soy profesor de primaria tendría que hablar de los libros infantiles que hay los que están dentro de la currículo universal, porque en nuestro país al no ser creativos, no hay buenos productores de literatura infantil, hay muy pocos, se los puede contar con los dedos de una mano. Porque probablemente una de las literaturas más difíciles de elaborar es la literatura infantil (Cárdenas, 2015).

Como lo demuestra Cárdenas, a través de su obra creativa, la literatura no debería ser el privilegio de algunos sino un derecho de todos. En este sentido, se pude decir que Cárdenas plasma esta concepción de literatura en los temas y modos que aborda a través de su quehacer literario, en un intento de acercar a la gente a la literatura y la literatura a la gente para promover la lectura: "cotidianizar la literatura, es decir que la literatura no sea un referente que esté ahí en la estratósfera, sino que por el contrario sea una propuesta más o menos cotidiana, y para que la literatura sea una propuesta cotidiana" (Vargas, 2013).

Un rasgo importante que resaltar en Cárdenas es la paradoja que construye entre la capacidad de aprender la creatividad y las técnicas para lograr este aprendizaje. Como ya se dijo Cárdenas cree en la lectura, no cree en los libros que exponen las técnicas para mejorar o desarrollar tal o cual habilidad para narrar, describir o inventar. Cárdenas cree que esa es literatura dirigida y que como toda literatura de ese tipo es un simple truco de marketing para convencer y hacer dinero. Por esta razón los asocia con la literatura de autoayuda que sigue el patrón de convencimiento y de cambio de vidas.

> Lo único que pasa con un libro con este tipo de contenido (con técnicas ejercicios para escribir) es que de alguna manera está resumiendo la experiencia probable del autor, pero si vamos a hablar de eso me parece que sería una especie de literatura medio dirigida. Porque es el autor del libro de autoayuda el que sugiere temas, el que sugiere formas, el que sugiere estructuras, etc, etc, y la literatura de alguna manera surge de muy adentro de uno, tú mismo, es decir con el tiempo y con la práctica yo voy a ir encontrando mi propia

> voz, voy a ir descubriendo mis propias estructuras, etc. (Cárdenas, 2015).

Cárdenas (2015) cree que el trabajo, la práctica es lo que finalmente llevará a *descubrir tu propia voz para contar*. Que no es algo que puedas encontrar en un libro que exponga técnicas o ejercicios de escritura. Habla de la narratología como elemento posible para conocer ciertos términos relativos a la literatura, pero desde una visión más amplia no como un simple recetario.

> Todas las técnicas posibles ya están planteadas, hay que leer, obviamente a lo mejor ya no leer como lector común sino leer como lector crítico, es decir aprendiendo, no solamente tomar el libro como un objeto de distracción, sino también como un objeto de estudio, estudiar las estructuras, las técnicas, la voz, los argumentos, es decir todo lo que el autor va planteando (Cárdenas, 2015).

El trabajo serio con la ficción puede asemejarse a experimentos del pensamiento que no revelan asuntos de hecho. En el proceso este trabajo resalta características, traza implicaciones y muestra zonas de necesidades. Esto puede permitir reconocer hechos hasta ahora desconocidos o reconocer la importancia de saber hechos que antes habían sido considerados insignificantes. Estos podrían entonces catalizar el descubrimiento de elementos insospechados. Los dispositivos estéticos para lograr esto, en este caso el libro, son los que suministran alternativas a las maneras de ver, representar y comprender los fenómenos a partir de reorganizar, responder y reenfocar. Nos invitan a considerar si las alternativas aumentan o disminuyen, provocan que cuestionemos la suficiencia de las creencias que sostenemos, o las perspectivas que normalmente adoptamos. Por todo esto se resalta la importancia de la creatividad no solo en el ámbito artístico sino más bien de un modo integral.

La capacidad creativa, que está latente en todos los individuos, puede estimularse y expandirse hasta convertirse en una actitud personal. Alcanzar el nivel de personalidad creativa necesita de motivaciones particulares, bien sea del propio individuo, bien sea de las circunstancias de su entorno. La motivación es entonces un factor fundamental en el desarrollo de actitudes creativas que pueden transformarse en personalidades definidas. Esto último no es fácil de alcanzar a través de un programa académico ni mediante la

simple aplicación de métodos y técnicas. Para Cárdenas el primer y principal paso es construir una tradición lectora a través de la educación, incentivando el gusto por la lectura:

> (…) si soy profesor de primaria tendría que hablar de los libros infantiles que hay los que están dentro del currículo universal, Borges decía que los únicos que están capacitados para escribir literatura infantil son los propios niños. Sólo que a ellos no les interesa, es verdad, no se puede competir con la imaginación de un niño, un niño es tremendamente imaginativo y en la educación lo que hacen es coartar esa creatividad en lugar de incentivarla. Y para secundaria me voy a remitir a Borges, él decía que para arrastrar a un joven hacia la actividad de la lectura, los educadores deberían dar temas contemporáneos de lectura, no comenzar con los clásicos, porque para un lector aprendiz es aburrido cuando uno comienza a leer, o cuando lo obligan en el colegio a leer la Ulisiadas o la Odisea es algo medio aburrido, entonces por eso decía Borges que había que comenzar con problemas que atingen al lector que lo afectan, que lo hagan participe o coparticipe, así debería ser. Comenzar con lo contemporáneo y terminar en lo clásico (Cárdenas, 2015).

La idea de que la creatividad se puede enseñar es retadora. En este marco el objetivo razonable es generar actitudes creativas en los estudiantes. El logro de ese objetivo requiere disposiciones y condiciones especiales de parte de la institución, de sus profesores y estudiantes.

> Hay que considerar que cada profesor tiene una estética bien formada, no plenamente, pero tiene una serie de principios que ya es difícil moverlos, entonces a partir de esa serie de principios es que va dando sus clases, entonces siempre de alguna manera se va a filtrar algo de direccionamiento, Entonces lo ideal es que cada estudiante escriba de acuerdo a su sensibilidad, de acuerdo a las estructuras que la propia narración le está exigiendo. Es decir, yo siempre he creído que es el tema el que va exigiendo y va imponiendo al escritor sus propias estructuras. Por ejemplo, si yo digo escríbanme un cuento romántico, entonces van a tener que escoger ciertos elementos que son típicos de ese periodo: noche, tempestades, farallones, casas enormes en el campo, institutrices de alguna manera es la escuela estética la que va a direccionar lo que el escritor hace (Cárdenas, 2015).

Enseñar a ser creativo solo con recursos técnicos es poco probable y muchas de las técnicas disponibles pueden ser incompletas o ineficaces. Desarrollar entornos creativos en los que se estimule la mente de los estudiantes con insumos significativos puede ser más efectivo y dejar huellas más profundas en las personas. Razones por las que Cárdenas no cree mucho en los textos que exponen técnicas de escritura creativa.

Se puede deducir que su incredulidad surge de la opinión que estas técnicas pueden ser producto de toda esa industria educativa que se ha ocupado de *adocenar* a la creatividad.

Para concluir con este acápite del capítulo, se cree que las afirmaciones de Cárdenas respecto a la creatividad pueden resumirse en el siguiente punteo:

- Cárdenas es partidario de la línea que cree que la creatividad puede aprenderse, enseñarse y desarrollarse.
- Los procesos de creación no significan el descubrimiento de hechos nuevos; sino la identificación y el mejoramiento de maneras de pensamiento u operaciones previas. Para poder reconfigurar y reorganizar; para que características, modelos, posibilidades o recursos pasados por alto o subvalorados sean las herramientas para hacer cosas nuevas
- Es necesaria una lectura alejada de las percepciones rutinarias, que cuestione presupuestos, que desarrolle e invoque alternativas para comprender procesos de creación que luego pueden ser utilizados, no para copiarlos sino para reorganizarlos.
- Cárdenas cree que la creatividad es integral al ser humano, que si tienes la capacidad para crear tienes la capacidad para resolver o solucionar absolutamente cualquier problema que se te presente.
- Para Cárdenas el país sufre de falta de compromiso con la creatividad, producido por los altos costos de los libros, la poca tradición de lectura que tiene el país. La poca tradición lectora desemboca en una escasa producción de escritura creativa y por lo tanto también en un deficiente incentivo y desarrollo de la creatividad en el ámbito escolar y profesional posteriormente. Lo que por consiguiente repercute en un lento desarrollo del país.

- Cárdenas busca acercar a la gente a la literatura y la literatura a la gente para promover la lectura: cotidianizar la literatura, es decir que la literatura no sea un referente que esté ahí en la estratósfera, sino que por el contrario sea una propuesta más o menos cotidiana, y para que la literatura sea una propuesta cotidiana.
- Cárdenas cree en la lectura, no cree en los libros que exponen las técnicas para mejorar o desarrollar tal o cual habilidad para narrar, describir o inventar. Cárdenas cree que esa es literatura dirigida y que como toda literatura de ese tipo es un simple truco de marketing para convencer y hacer dinero. Por esta razón los asocia con la literatura de autoayuda que sigue el patrón de convencimiento y de cambio de vidas.

2.2. Convergencias y divergencias

Como se ha visto los testimonios recogidos sobre la creación literaria son variados, en algunos casos ambiguos, incluso podría decirse que en algún aspecto del proceso creativo llegan a contradecirse. A continuación se hará una comparación entre las declaraciones de los autores para encontrar los puntos de encuentro y también las contradicciones que ellos pudieran tener respecto al quehacer escritural. Para realizar la comparación se proponen algunas temáticas recurrentes para sistematizar la información recogida.

2.2.1 El lector

Algo que es común a los tres autores y seguramente a todo aquel que pueda llamarse escritor, es la lectura. Ellos reivindican como base indispensable de la creación literaria la condición de lectores. Dentro de esta condición común se pueden observar matices: un lector interesado, acucioso, voraz, empedernido o que simplemente se regocija en la lectura.

Manuel Vargas concibe la lectura como elemento necesario para iniciar el proceso ideal de acercamiento a la obra de arte. La lectura debe ser un principio de acercamiento hacia la apreciación de la obra poética. Específicamente no hace referencia a la importancia de la lectura dentro de su propio quehacer literario, porque para él lo más importante es la experiencia. Para Vargas la experiencia es la base de la creación, afirma que no se puede fabular sin experiencia.

Homero Carvalho asocia el quehacer creativo a la lectura en tanto ésta es la que proporciona las herramientas y las técnicas para desarrollar la creatividad. Aquí la lectura forma parte del proceso de creación como un paso de la planificación donde el autor desde un punto de vista racionalista predetermina su escritura en función a las técnicas, trucos o movimientos de otros autores que identifica a través de la lectura. Posteriormente el escritor se apropia de ellos para utilizarlos en su propia obra. Carvalho no cree que pueda separarse la lectura de la escritura, para él las habilidades de escritura creativa, también sugieren habilidades de lectura creativa. La lectura es ese mirar fuera de la rutina, es un mirar investigador, que va desentrañando las técnicas o trucos de los autores que presentan en su obra.

Cárdenas es mucho más radical en este tema, para él la lectura es necesaria para *la memorización de otros creadores*, para él los procesos de creación no significan el descubrimiento de hechos nuevos; sino la identificación y el mejoramiento de maneras de pensamiento u operaciones previas. Para Cárdenas la técnica más válida para desarrollar la creatividad es la lectura. Él no cree en las técnicas de ejercicios de escritura la mayor y mejor técnica es la lectura.

En los tres casos la literatura se nutre de la literatura, por tal motivo, para ninguno de ellos leer es un acto completamente gratuito, puesto que en esa obra leída con particular interés, puede encontrarse un germen de la propia obra. La lectura ilumina al escritor sobre un sin número de posibilidades temáticas y formales.

2.2.2. Conocimientos previos: experiencia/inspiración/técnica

Los elementos que motivan o detonan el proceso de creación varían según la concepción de cada uno de los autores entrevistados. En los procesos de creación las pulsiones y el deseo actúan como detonadores de procesos creativos. Esas pulsiones y esos deseos encuentran su génesis de diversas formas. En algún caso la experiencia motiva, en otro el deseo de producción surge desde el misterio de la inspiración y por otro lado puede ser la necesidad de poner en práctica técnicas y procedimientos de escritura, descubiertos a través de la lectura. El agenciamiento de estas pulsiones y deseos son el detonador de la creatividad,

que unido a lo que se podría llamar los conocimientos previos desembocarían en un producto creativo.

La realidad irrumpe en el ejercicio creativo en el caso de Manuel Vargas, el deseo de creación surge con la experiencia. La experiencia afecta al autor y lo anima a escribir. Vargas ve en la experiencia el germen de la creación, porque es desde ahí que él escribe. Escribe sobre lo que conoce, lo que ha vivido y lo que le ha afectado. En este caso el conocimiento previo es la realidad sumada a la capacidad del autor para identificar y redescubrir, reescribir y representar con formas nuevas la realidad.

Los sentidos permiten, en contacto directo con el mundo, conocerlo por medio de la discriminación de contrastes y matices. El cuerpo aporta desde los sentidos la experiencia del mundo, produce así un conocimiento directo de manera no lingüística. A través de este aporte sensible, el mundo cobra existencia constantemente. Estos procesos de creación buscan desplazar los hábitos perceptuales y de este modo crear nuevas rutas y maneras sensibles de pensamiento.

En otra línea Homero Carvalho oscila entre dos ámbitos: entre el de la creación racional e irracional. Por un lado acepta que el germen de la creación puede surgir de la cotidianidad, de la historia, de la investigación, pero también es consiente que existe la necesidad ineludible de crear, de llenar los espacios vacíos desde y a través de la creatividad. En este caso el conocimiento previo es la capacidad de atrapar las ideas para comenzar o terminar una historia, sumado a la capacidad creativa que, como se dijo antes, se desarrolla con la lectura.

La razón aporta la capacidad de análisis, de ordenamiento de las cosas, de la información, y favorece la revisión lógica de supuestos. No obstante, esta perspectiva es reduccionista; por eso es necesaria la imaginación que acompaña todos los actos de percepción, pues a través de ella se crean los puentes necesarios que unen elementos de naturaleza distinta: sensaciones, memoria, pensamientos, lenguajes. Desde la imaginación se crean mundos posibles; es el corazón de los procesos de creación.

Adolfo Cárdenas es totalmente práctico, para él la lectura es lo que genera las ideas para iniciar el proceso creativo, a través del eco que producen en él sus lecturas. Para Cárdenas es la lectura el inicio del proceso y también el medio que otorga las herramientas necesarias para la construcción en el camino. La lectura es el conocimiento previo, en tanto es una lectura que va más allá de la simple decodificación de signos, que es una lectura que rompe con las rutinas perceptivas.

Para que la lectura pueda considerarse un detonante de la creación es imprescindible la memoria. La memoria registra y conserva disponibles la información que participa activamente en los procesos de creación. Posibilita la reconstrucción de procesos, permite comprender técnicas, recrear las lecturas en última instancia.

En los tres casos los procesos de creación son entendidos como acontecimientos de sentido ligado a la experiencia sensible. Esta experiencia en cada caso es diferente que emerge entre autor y receptor. Es un acontecimiento revelador de puntos de vista inéditos que desplazan la percepción común que se puede tener del mundo, dan forma sensible a fuerzas, emociones y pensamientos, e invitan a hacer pensar y sentir. Produciendo finalmente productos creativos.

2.2.3. La importancia de la creatividad para la educación

En nuestro tiempo, la creatividad es promovida de manera eficaz por la experiencia estética y dentro de ella, por la experiencia artística. Los tres autores entrevistados reivindican a la creatividad desde la experiencia estética [28]como aquello que nos hace percibir los diversos planos de la realidad que integran el proceso expresivo. Desde esta experiencia se introduce un procedimiento más para mirar al mundo material y mental, y se constituye un espectro más amplio para apreciar cualquier tipo de producción. Este marco es evidentemente ideal, la idea de que la creatividad se puede enseñar es bastante retadora. Requiere de

[28] Para Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas* la experiencia estética no es un acto de cognición, significa algo más que una mera experimentación de placer. Una experiencia estética es desinteresada en el sentido que ocurre independientemente de la existencia real de su objeto, ya que no es el objeto en sí lo que agrada, sino la imagen. El placer de la experiencia estética es un placer que no está basado sólo en la sensación sino también en la imaginación.

disposiciones y condiciones especiales de parte de la institución educativa, de los profesores y estudiantes.

Vargas propone que la experiencia estética es un camino para desarrollar métodos de enseñanza aprendizaje, donde la creatividad es el medio para fomentar la creación de arte y también para aprender a apreciarlo. Vargas identifica en el proceso creativo dos niveles de la creatividad donde la experiencia y el trabajo son acciones sucesivas y complementarias: la experiencia surge de la percepción, no rutinaria que activa el pensamiento que también está liberado de ser rutinario, es la materia prima para que a través del trabajo con el lenguaje se consiga lo que finalmente, e idealmente, se puede llamar producto creativo o texto literario.

Cárdenas es consciente de que en nuestro país estas condiciones son mínimas. Para Cárdenas el país sufre de falta de compromiso con la creatividad, que es resultado de varios elementos, como los altos costos de los libros, la poca tradición de lectura que tiene el país, lo que produce una escasa producción de escritura creativa y por lo tanto también en un deficiente incentivo y desarrollo de la creatividad en el ámbito escolar y profesional posteriormente. Lo que por consiguiente repercute en un lento desarrollo del país. Cárdenas cree que la creatividad es integral al ser humano, que si tienes la capacidad para crear tienes la capacidad para resolver o solucionar absolutamente cualquier problema que se te presente.

En este punto Carvalho cree que la capacidad creativa está latente en todos los individuos, que puede estimularse y expandirse hasta convertirse en una actitud personal. Para alcanzar el nivel de personalidad creativa necesita de motivaciones particulares, bien sea del propio individuo, bien sea de las circunstancias de su entorno. Aquí cabe la importancia de la educación en tanto promotora de estas motivaciones.

En los tres casos le otorgan capital importancia a la creatividad para la construcción de una educación más integradora y liberadora. Pero también son conscientes de las limitaciones que existen en el ambiente educativo boliviano para desarrollar estos procesos de promoción de la creatividad

CAPÍTULO III

3. UNA CONCEPCIÓN DE ESTRATEGIA CREATIVA

3.1. ANTECEDENTES

Dentro de la bibliografía consultada es casi un tópico encontrar que la palabra estrategia está asociada con el lenguaje militar.[29] Según Saturnino de la Torre (2000) el término estrategia ha sido asimilado dentro del ámbito educativo porque expresa la idea de planificación general o a largo plazo. Es importante mencionar que la asimilación del término estrategia al ámbito educativo ha sido criticada por varios estudiosos de las ciencias sociales.[30] Esta crítica se funda en la contradicción existente entre la rigidez de la disciplina militar y el proceso de enseñanza-aprendizaje que idealmente debería estar liberado de toda rigidez.

El concepto de estrategia se difundió sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, junto con la expansión de la función planificadora de los Estados y las actividades corporativas. Miradas más conciliadoras afirman que el término estrategia ha sido difundido en el ámbito educativo por su carácter difuso, abierto e indeterminado. "Es menos operativo que "método" o "técnica" al tiempo que toma en consideración las condiciones contextuales para la toma de decisiones" dice De la Torre (2000, p.110). A diferencia de los métodos y las técnicas que siguen procesos más o menos estandarizados, las estrategias son procedimientos abiertos que se concretizan en la práctica. Los métodos y las técnicas que se utilizan en el proceso de enseñanza aprendizaje poseen una estructura más rígida, impidiendo así la espontaneidad y la adaptabilidad. Por otro lado las estrategias son de carácter más flexible y pueden adaptarse a cualquier contexto.

El *Diccionario enciclopédico de ciencias de la educación* define estrategia desde la relación del término con metodología, "Estrategia metodológica: Es un sistema de acciones que se realizan con un ordenamiento lógico y coherente en función del cumplimiento de objetivos educacionales, es decir, constituye cualquier método o actividad planificada que mejore el aprendizaje profesional y facilite el crecimiento personal del estudiante" (Picardo, 2005, p. 161). En esta definición la diferenciación que hacía De la Torre entre estrategia y

[29] (strategós = general) en este contexto, significa el arte de dirigir las operaciones militares o combinar el movimiento de las tropas en condiciones ventajosas para conseguir la victoria (De la Torre, Estrategias didácticas innovadoras. 2000:108).

[30] Por ejemplo: G. Morgan (1989) en Teoría de la organización creativa o M. Shaw (1990) en Debate sobre el concepto de estrategia.

método se diluye, ya que el método se constituye en parte de la estrategia. Esta contradicción obliga a puntualizar diferenciaciones entre términos que a veces se usan como sinónimos en el ámbito educativo.

Según M. Shaw "La formulación y valoración de estrategias, ha de verse como una parte de un todo complejo en las relaciones y procesos sociales, dentro de las cuales aquellas tienen lugar y contribuyen a facilitar los resultados" (citado en Picardo, 2005, p. 108). Si bien el término estrategia puede ser utilizado en una variedad de acciones humanas, la naturaleza de la estrategia está definida por cada situación específica. No existen estrategias universales para los problemas, cada situación exige necesariamente un tratamiento estratégico diferente. Sin embargo, es posible proponer una serie de orientaciones o una secuencia de pasos a seguir que pueden resultar útiles. Es importante puntualizar que las estrategias no se pueden vincular a conductas mecánicas y rutinarias, porque las estrategias tienen carácter abierto, difuso e indeterminado, no son meras recetas.

3.2 PUNTUALIZACIONES CONCEPTUALES

El texto *Estrategias de enseñanza y aprendizaje* de Carlos Monereo dedica un capítulo para exponer las diferencias existentes entre los conceptos de estrategia, habilidad, procedimiento, técnica y método. Pues como ya se dijo es usual encontrar que estos se usan como sinónimos. Entonces es necesario exponer y apropiarse de las definiciones de los diferentes conceptos.

Carlos Monereo (1999) no define los anteriores conceptos de forma aislada sino dentro de las relaciones que se establecen entre ellos. El autor construye pares conceptuales, para diferenciar y exponer los matices entre términos que muchas veces son tomados como sinónimos.

Capacidad – habilidad

Es posible hablar de capacidades cuando se refiere a un conjunto de destrezas de tipo genético que, una vez desarrolladas a través de la experiencia, darán lugar a habilidades individuales. De este modo, a partir de la capacidad de ver y oír con la que todos nacen, es

posible convertir observadores más o menos hábiles, dependiendo de las posibilidades que se tengan en este sentido.

En este marco una habilidad se diferencia de una estrategia en tanto la habilidad puede ser inconsciente en oposición a la estrategia que siempre es consciente. Como lo explica Shemenck:

> Las habilidades son capacidades que pueden expresarse en conductas en cualquier momento, porque han sido desarrolladas a través de la práctica (es decir, mediante el uso de procedimientos) y que, además, pueden utilizarse o ponerse en juego, tanto consciente como inconscientemente, de forma automática. En cambio, las estrategias, siempre se utilizan de forma consciente (citado en Monereo, 1999, p. 19).

Entonces, para conseguir ser hábil en el desempeño de una tarea es necesario contar, previamente, con la capacidad potencial requerida y con el dominio de algunos procedimientos que permitan al estudiante tener éxito de forma usual en la realización de dicha tarea. Esta afirmación identifica un nuevo término que requiere ser explicado: el de procedimiento.

Procedimiento – habilidad

"Un procedimiento (llamado también a menudo regla, técnica, método, destreza o habilidad) es un conjunto de acciones ordenadas y finalizadas, es decir, dirigidas a la consecución de una meta" (Monereo, 1999, p.19). Existen procedimientos más o menos generales de acuerdo al número de pasos para su realización, con mayor o menor grado de libertad sobre las operaciones que hay que realizar, más o menos específicos en cuanto al orden de los pasos necesarios. Los procedimientos también se pueden definir de acuerdo a la meta que se persigue y las reglas que lo normalizan. A través de estos dos últimos criterios se expone a continuación una clasificación de los procedimientos.

De acuerdo a la meta que persigue un procedimiento, éstos pueden clasificarse en disciplinares e interdisciplinarios. Por ejemplo en el área de lenguaje: saber encontrar el significado preciso de una palabra concreta en un contexto determinado, requeriría emplear adecuadamente el diccionario, un procedimiento disciplinario. O por otro lado,

procedimientos más generales, cuya adquisición y aplicación resultarían beneficiosos en áreas diversas, los llamados procedimientos interdisciplinares. En este segundo tipo de procedimientos están: el resumen, las distintas modalidades de esquemas, el cuadro sinóptico, el subrayado, las técnicas de anotación o el mapa de conceptos, entre otros.

En el segundo grupo, el tipo de regla que subyace en un conjunto de operaciones, supone distinguir entre dos grandes tipos de procedimientos: los procedimientos heurísticos y los procedimientos algorítmicos.

Siguiendo a Monereo (1999), "un procedimiento es *algorítmico* cuando la sucesión de acciones que se debe realizar se halla completamente establecida y su correcta ejecución lleva a una solución segura del problema o de la tarea (por ejemplo, realizar una raíz cuadrada). En cambio, cuando las acciones soportan un cierto grado de variabilidad y su ejecución no garantiza la adquisición de un resultado óptimo (por ejemplo, planificar una entrevista) hablamos de procedimientos *heurísticos* existe una guía de las acciones que hay que seguir, pero no asegura la consecución del objetivo." (p. 21).

Para ilustrar mejor las diferencias se expondrán las decisiones que se toman dentro de un juego de ajedrez. En esta situación, utilizar un procedimiento algorítmico supondría imaginar todos los posibles movimientos antes de mover una pieza y explorar exhaustivamente las consecuencias de estas posibles jugadas, procedimiento que convertiría al ajedrez en un juego lento e inviable. Sin embargo, si el jugador se guía por el procedimiento de "proteger a la reina", se reducen significativamente las posibilidades de movimientos. Este procedimiento heurístico es una guía para el jugador, pero esta guía no asegura la victoria.

Método – técnica

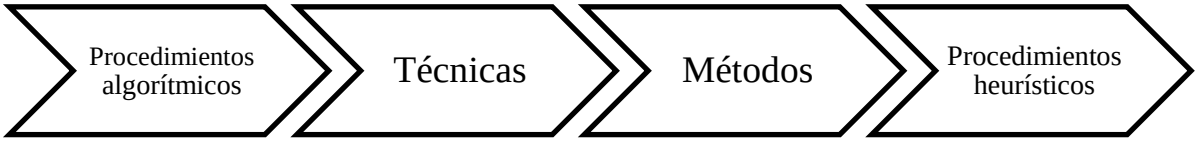
A pesar de que la mayoría de los diccionarios y fuentes de consulta generales[31] otorgan un significado equivalente a los términos "técnica" y "método", las fuentes especializadas permiten precisar algunos matices diferenciales. Así, se considera que un método no sólo supone una sucesión de acciones ordenadas, sino que estas acciones se consideran

[31] Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

procedimientos más o menos complejos entre los que también encontramos a las técnicas. La característica de que un método parte de un principio orientador razonado y que, normalmente, se fundamenta en una concepción ideológica, filosófica, psicológica, pedagógica, etc. (por ejemplo, el método Montessori). Estos matices permiten considerar que un método puede incluir diferentes técnicas, y que el empleo de una técnica, aunque ésta pueda ser muy compleja, a menudo está subordinado a la elección de determinados métodos que aconsejan o no su utilización.

3.3. PARA PERFILAR UNA DEFINICIÓN

En busca de perfilar una definición de estrategia y puntualizar las diferencias entre los términos como, técnica, método y procedimiento, es necesario retomar la distinción entre procedimientos algorítmicos y heurísticos, que hace Monereo (1999). Utilizando estas operaciones como los dos extremos de una continuidad dentro de la cual se sitúan diferentes tipos de procedimientos según su proximidad o lejanía respecto a cada uno de ellos, es posible elaborar la siguiente figura:



De acuerdo a la figura anterior y siguiendo con los argumentos que se han expuesto anteriormente, se sitúan las técnicas más cerca del extremo correspondiente a los algoritmos, y los métodos en una posición intermedia, más o menos lejana de dichos algoritmos, según el método sea más o menos rígido en la secuencia de acciones que propone. En este marco los procedimientos encontrarían su lugar de acuerdo a la rigidez o flexibilidad de las reglas que lo disciplinen.

Recapitulando todo lo expuesto hasta el momento, es posible distinguir cuatro categorías de procedimientos: disciplinares/interdisciplinares y algorítmicos/heurísticos. Según Monereo (1999) cada una de estas categorías puede constituir el extremo de dos dimensiones complementarias. La confluencia de estas categorías daría lugar a una serie de

combinaciones para la práctica educativa. Por ejemplo identificaríamos procedimientos disciplinares, cuya orientación sea más algorítmica y prescriptiva, como restar o las reglas de ortografía. O procedimientos heurísticos disciplinares, como adivinar el significado de una palabra. Del mismo modo, podríamos clasificar los procedimientos interdisciplinares según su naturaleza algorítmica o heurística. Citar fuentes bibliográficas es un ejemplo de procedimiento interdisciplinario algorítmico, en el otro caso un procedimiento interdisciplinario heurístico podría ser simular un acontecimiento.

¿Y las estrategias? ¿Cómo pueden ser consideradas? ¿Dónde deben ser situadas? Las estrategias podrían situarse entre las técnicas y el método. Las técnicas pueden ser utilizadas de forma más o menos mecánica, sin que sea necesario que exista un propósito de aprendizaje. En cambio las estrategias, son siempre conscientes e intencionales, dirigidas a un objetivo relacionado con el aprendizaje. Entonces las técnicas puedan considerarse elementos subordinados a la utilización de estrategias; también los métodos son procedimientos que forman parte de una estrategia. "La estrategia se considera como una guía de las acciones que hay que seguir, y que, obviamente, es anterior a la elección de cualquier otro procedimiento para actuar" (Monereo, 1999, p.24).

Finalmente se define estrategia, como la forma de proceder flexible y adaptativamente, donde las variables contextuales son el punto de partida y agentes de modificación del proceso. Esta comprensión presupone visiones amplias o de conjunto de todos los elementos y comporta tomar decisiones pertinentes, esto es, adaptadas al problema real, en oposición a otras formas de proceder la naturaleza adaptativa es lo que define a una estrategia. En función al objetivo que se busque o al contexto en el que esté inmersa una estrategia es posible de ser adaptada.

3.3.1. Estrategia de enseñanza – aprendizaje

Todo el anterior recorrido conceptual, debiera servir finalmente para definir lo que se entenderá, de aquí en adelante como, estrategia dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje. Entonces, las estrategias de aprendizaje son procesos de toma de decisiones, conscientes e intencionales, en los cuales un estudiante elige y recupera, de manera coordinada, los conocimientos que necesita para cumplir una determinada tarea u objetivo,

dependiendo de las características de la situación educativa en que se produce la acción. Es importante remarcar que esto implica considerar las características de cada situación concreta de enseñanza-aprendizaje y que es el análisis de estas situaciones particulares lo que permite tomar decisiones para actuar de forma estratégica. Consecuentemente, un estudiante emplea una estrategia de aprendizaje cuando es capaz de ajustar su comportamiento, lo que piensa y hace, a las exigencias de una actividad o tarea, encomendada por el profesor y a las circunstancias y acontecimientos en que se produce esa solicitud.

El estudiante da muestras de ajustarse continuamente a los cambios y variaciones que se van produciendo en el transcurso de la actividad, siempre con la finalidad última de alcanzar el objetivo perseguido del modo más eficaz que sea posible. Estos cambios, variaciones o correcciones pueden tener carácter interno o externo. Un cambio es interno cuando el estudiante siente la necesidad de ir corrigiendo los resultados intermedios obtenidos en el proceso o cuando se ve enfrentado a la disminución de interés, cuando debe compensar las pérdidas de tiempo, etc. Por otro lado un cambio es externo al estudiante cuando, por ejemplo, existen limitaciones de recursos, de espacio, de tiempo, o características de los compañeros del grupo de trabajo que modifican de una u otra forma el proceso. En cualquier caso, el estudiante debería introducir las modificaciones necesarias para proseguir en la dirección deseada.

Por el otro lado el profesor actúa de manera estratégica cuando crea el ambiente propicio, o cuando adecúa la actividad al contexto de los estudiantes. Esto implica plantear actividades que, debido a su complejidad, requieran por parte de los estudiantes la aplicación de una estrategia de aprendizaje para la consecución del objetivo de la actividad.

3.3.2. Estrategia creativa

Ahora que la definición de estrategia en el ámbito educativo ha sido puntualizada es preciso asumir un concepto de creatividad que regirá de aquí en adelante el presente trabajo:

La creatividad es una aptitud innata, existe potencialmente en cualquier individuo y a cualquier edad. La creatividad requiere de condiciones del medio social para poder

desarrollarse. A través de ella se buscan soluciones para problemas o dificultades. Es un proceso mediante el cual uno descubre algo nuevo, redescubre algo descubierto por otro o reorganiza los conocimientos ya existentes. Trátese de creación artística o científica, las características y el proceso mental propios de la creatividad presentan los mismos indicadores: originalidad, fluidez, flexibilidad, actitud de apertura, elaboración, capacidad de comunicación y agudeza o penetración.

Entonces, cuando se habla de estrategias creativas, se debiera pensar en estrategias basadas en el aprendizaje relevante[32], en el desarrollo de habilidades cognitivas, en una actitud transformadora, en la organización de actividades innovadoras, flexibles y motivantes. Se habla de una enseñanza que tome en consideración la experiencia, la colaboración, la implicación del estudiante. Se trata en definitiva, de enriquecer una estrategia con aquellos rasgos atribuidos a la creatividad. Retomando los conceptos de Logan y Logan (1980) a continuación se describirán brevemente siete de las características más relevantes, de lo que significa la utilización de estrategias creativas de enseñanza.

1. Una estrategia para la enseñanza creativa es de naturaleza flexible y adaptativa: esto quiere decir que toma en consideración las condiciones del contexto y organiza las acciones atendiendo a las limitaciones y capacidades de los sujetos. Una enseñanza creativa no está en el desarrollo lineal de lo planeado, sino que utiliza el plan como guía. La flexibilidad es un rasgo fundamental de la creatividad atribuido tanto a la persona (persona flexible) como al producto (variaciones o diversidad de categorías). Un método flexible es aquel que se adapta al sujeto y al contexto.

2. En la enseñanza creativa predominan las estrategias indirectas, en las que el estudiante toma parte activa en la construcción del propio conocimiento. Por el contrario, las metodologías directas son aquellas que transmiten la información como contenido a comprender y asimilar. Constituye un claro ejemplo de esta concepción el método

[32] El aprendizaje relevante es aquel que el estudiante ha logrado interiorizar y retener luego de haber encontrado un sentido teórico o una aplicación real para su vida; este tipo de aprendizaje va más allá de la memorización, ingresando al campo de la comprensión, aplicación, síntesis y evaluación. Dicho de otra forma, el aprendizaje debe tener un significado real y útil para el estudiante, soslayando la visión de aprender por el simple hecho de hacerlo. Diccionario enciclopédico de ciencias de la educación

expositivo (por eso un método porque es lineal). Las metodologías indirectas por el contrario se basan en la construcción del conocimiento con la participación activa del sujeto. La explicación magistral es sustituida por la creación de situaciones de aprendizaje. El profesor que utiliza metodologías indirectas considera los contenidos como recursos o estrategias de aprendizaje, como elemento de análisis, reflexión o búsqueda. De algún modo se busca que el sujeto reconstruya o descubra, con la ayuda de la estrategia de enseñanza creativa, aquellos conceptos, principios o procedimientos que forman parte de la cultura humana. Como escriben Logan y Logan (1980), la enseñanza creativa se convierte en el arte de preguntar, sugerir, proporcionar pistas, indicar alternativas. La investigación es la forma innata de aprender, la curiosidad es el catalizador que la estimula.

3. La enseñanza con estrategias creativa está orientada al desarrollo de capacidades y habilidades cognitivas. Una enseñanza creativa busca desarrollar al máximo las capacidades y habilidades cognitivas de cada sujeto. El dominio o asimilación de contenidos no conduce necesariamente a mejorar la creatividad, pero sí el desarrollo de habilidades como observar, sintetizar, relacionar, inferir, interrogar, imaginar, dramatizar, etc. Es necesario puntualizar que la actividad creativa no es el mero resultado de aplicar la imaginación, sino que en ella concurren todas nuestras capacidades y habilidades mentales, el desarrollo de éstas contribuirá sin duda al crecimiento del potencial creativo.

4. Un proceso de enseñanza-aprendizaje creativo es imaginativo y motivante. Una estrategia imaginativa y motivante sustituye la rutina y el aburrimiento, tan común en la educación actual, por la sorpresa y el interés. Ambiente que debe estar combinado con la exigencia y el esfuerzo. De la Torre (2000) en *Estrategias didácticas innovadoras* expone en relación a este punto lo motivante e imaginativo que resulta la educación no formal, donde la libertad que significa no regirse a contenidos curriculares crea un ambiente motivante y creativo. Es el docente quien está desafiado a recurrir constantemente a ejemplos, experiencias, materiales, recursos, etc. que faciliten el aprendizaje, que creen un ambiente donde el estudiante se sienta motivado. Es aquí donde ha de poner a prueba su imaginación creativa. El profesor debiera crear situaciones inusuales, sorprendentes, motivantes, fruto de su imaginación creativa.

5. Una enseñanza con base en estrategias creativas lleva a cabo variadas combinaciones y usos múltiples de los medios de que se dispone, fomenta la combinación de materiales e ideas. Es una invitación a convertir las falencias en proyectos de creación. Resulta frecuente oír a los profesores quejarse por falta de recursos, necesidades que son evidentemente reales, pero allí donde hay carencia hay una buena ocasión para fomentar la imaginación. El ejemplo más cercano está en los profesores de artes plásticas, quienes con materiales de desecho son capaces de realizar trabajos sorprendentes, lo hacen con: imaginación, experiencias, combinación de materiales e ideas. La experiencia es una fuente inagotable de creatividad.

6. Un proceso de enseñanza-aprendizaje creativo favorece la relación entre el profesor y el estudiante. La interacción entre profesor y estudiante es un factor determinante del rendimiento, pero también lo es de la estimulación creativa. "La implicación del estudiante en el propio aprendizaje viene inducida, la mayoría de las veces, por una relación de mutua confianza, comprensión y clima positivo" (De la Torre, 2000, p.124). Cuando existe tensión entre profesores y estudiantes, cuando la comunicación solo tiene lugar en una dirección, cuando la frialdad de la transmisión de información prevalece sobre la incitación al aprendizaje, no se establece una enseñanza creativa. Po el contrario, la relación positiva entre la personas genera compromisos, apoyos, superación, es, en otras palabras, *una relación ética* (Quintanilla, p.4). Esta es la cara procedimental de la creatividad, puesto que facilita la autorrealización, Logan y Logan (1980) escriben

> (…) si hay una relación todo el mundo avanza a una mejor comprensión, hacia una mayor autorrealización, hacia el desarrollo creativo. El compromiso personal estimula el aprender a buscar y encontrar soluciones a los problemas que afectan a los estudios del niño sobre el hombre y su mundo. (p. 103).

7. Toma en cuenta los procesos sin descuidar los resultados. En un proceso de enseñanza-aprendizaje creativo interesa tanto el proceso como el resultado. Es decir que, aunque no se pierde de vista el dominio de los contenidos, se presta mayor atención a lo que ocurre a lo largo del proceso, a esos otros aprendizajes no previstos pero igualmente valiosos.

Por lo expuesto se concluye que la naturaleza de una estrategia creativa en la educación es plural y diversificadora; es flexible y motivante. Un método creativo ha de funcionar como una palanca que permita remover con mayor facilidad la rutina, dando paso a la implicación de todos los actores en las tareas escolares.

A MODO DE CONCLUSIÓN

LINEAMIENTOS GENERALES PARA LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE A TRAVÉS DE ESTRATEGIAS CREATIVAS

La presente investigación hasta el momento se ha movido en varios campos de conocimiento. El primer capítulo ha recorrido las diversas definiciones que han surgido desde la psicología para explicar la creatividad e identificar cada paso del proceso creativo. El segundo ha mostrado la concepción de creatividad que tienen los que, desde la literatura, pueden ser considerados personas creativas El tercer capítulo se ha ocupado de exponer la inquietud de las ciencias de la educación por encontrar, técnicas y estrategias para enseñar a ser creativo, desarrollar la creatividad, potenciarla o descubrirla. Para concluir se pretende construir lineamientos orientadores para promover una educación creativa, que utilice estrategias creativas y propicie un medio educativo creativo.

Según Torrance (1970), "la evolución del hombre creativo requiere cambios en la educación: cambios tan radicales como los cambios tecnológicos; cambios que requieren coraje, imaginación y trabajo duro" (p.3). Una escuela de esta naturaleza a diferencia de estimular las prácticas pedagógicas para la transmisión y acumulación de conocimientos, debería proporcionar metodologías de enseñanza que convoquen a los estudiantes a aprender a pensar. Requiere de una pedagogía centrada en la relación indisoluble entre el pensar y el hacer creativo, donde los estudiantes puedan hacer con lo aprendido. Es necesaria una ruptura de las prácticas tradicionales orientadas a la respuesta correcta, al predominio de la memorización. En su lugar deberían emerger prácticas pedagógicas orientadas al pensar y actuar creativo.

Para este propósito se construirá un entramado con cada una de las conclusiones a las que se arribó en los capítulos precedentes. Utilizando una definición pertinente de creatividad y retomando lo que se ha definido por estrategia creativa unido a los concejos y sentires de los escritores entrevistados. Lo que se pretende construir son lineamientos para la enseñanza de la literatura que aspira a intervenir tanto en el campo pedagógico, didáctico y curricular. Estos lineamientos están pensados específicamente para intervenir en el nivel secundario.

Como ya se ha dicho al principio de la presente investigación, la educación actualmente, a pesar de las políticas educativas propuestas e implantadas, continua siendo bancaria.

Para hacer frente a esta concepción de educación que no desarrolla integralmente al estudiante y que promueve y mantiene la brecha entre los oprimidos y los opresores es necesario asumir una pedagogía coherente con la creatividad. En este sentido la pedagogía que se considera pertinente es una pedagogía emancipadora y problematizadora, donde el diálogo crítico y reflexivo sean los puntos esenciales de la práctica educativa. En este marco la pedagogía de la liberación desarrollada por Paulo Freire resulta pertinente con la propuesta.

Pedagogía de la liberación

En el texto *La educación como práctica de la libertad* (2007), Paulo Freire define a la verdadera educación como "praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo" (p. 7). Desde esta breve pero reveladora definición de educación se puede comenzar a construir los lineamientos necesarios para que la creatividad intervenga en todos los niveles y actores de la educación.

La consecución de una educación liberadora supone la aplicación de estrategias creativas de enseñanza porque la creatividad promueve la reflexión y reclama acción para intervenir en el mundo. Con la pedagogía liberadora se busca estimular en los estudiantes un desarrollo y crecimiento armónico de su persona, como ser activo, responsable, autónomo con altos valores de la vida, del conocimiento y de la creación y transformación de su contexto. Lo cual significa, ayudar al estudiante a crear conciencia de su ser, como individuo pensante, revolucionario y comprometido con su entorno y realidad.

De la Torre (2005) delimita las características esenciales de una enseñanza creativa. Explica que la enseñanza creativa utiliza estrategias basadas en el aprendizaje relevante, en el desarrollo de habilidades cognoscitivas, en una actitud transformadora, en la organización de actividades innovadoras, flexibles, motivadoras , en una mediación que tome en consideración la experiencia, la colaboración la implicación del estudiante.

En esta misma línea la práctica de libertad desde el proceso educativo propuesta por Freire (1975) reclama una pedagogía en la que el oprimido "tenga condiciones de descubrirse y conquistarse, reflexivamente, como sujeto de su propio destino histórico. [...] Es una reflexiva creación y recreación un ir adelante por el camino de la práctica de

la libertad" (p.9-10). Asumir la pedagogía liberadora promueve una educación divergente, una escuela con igualdad de oportunidades para todos y libre de doctrinas rígidas.

En este marco pedagógico y específicamente a propósito de la enseñanza de la literatura, la creatividad es promovida de manera eficaz por la experiencia estética y dentro de ella, por la experiencia artística. Las apreciaciones de los autores entrevistados, expuestas en el capítulo dos, reivindican a la creatividad desde la experiencia estética como aquello que nos hace percibir los diversos planos de la realidad que integran el proceso expresivo. Desde esta experiencia se introduce un procedimiento más para mirar al mundo material y mental, y se constituye un espectro más amplio para apreciar cualquier tipo de producción. Este marco es evidentemente ideal, y bastante retador. Requiere de disposiciones y condiciones especiales de parte de la institución educativa, de los profesores y estudiantes, de todos los sujetos del proceso creativo para poder conseguir este ideal.

Didáctica, estrategias creativas de enseñanza

Operativamente un entorno educativo creativo requiere, el concurso de personas creativas en las diferentes instancias académicas, desde la administración y gestión hasta el diseño de contenidos y nuevas formas de evaluación. La creatividad requiere de motivaciones para manifestarse, motivaciones que pueden estar en diversas áreas y situaciones. Pueden provenir del mundo personal e interior del individuo, de su entorno: de la curiosidad, la necesidad o la promesa de fama y fortuna. En muchos de estos casos es el salón de clase el lugar propicio para motivar y desarrollar esos impulsos creativos.

La enseñanza creativa no ofrece recetas automáticas para guardar y almacenar conocimientos, sino que impulsa a pensar, promueve la curiosidad y el descubrimiento. En el nivel didáctico de una enseñanza que promueva la creatividad, las estrategias de aprendizaje deben ser procesos de toma de decisiones, conscientes e intencionales, en los cuales un estudiante elige y recupera, de manera coordinada, los conocimientos que necesita para cumplir una determinada tarea u objetivo, dependiendo de las características de la situación educativa en que se produce la acción.

Es importante remarcar que esto implica considerar las características de cada situación concreta de enseñanza-aprendizaje y que es el análisis de estas situaciones particulares lo que permite tomar decisiones para actuar de forma estratégica. Consecuentemente, un estudiante emplea una estrategia de aprendizaje cuando es capaz de ajustar su comportamiento, lo que piensa y hace, a las exigencias de una actividad o tarea, encomendada por el profesor y a las circunstancias y acontecimientos en que se produce esa solicitud.

Vargas (2015) propone que la experiencia estética es un camino para desarrollar estrategias de enseñanza, donde la creatividad es el medio para fomentar la creación de arte y también para aprender a apreciarlo. La experiencia surge de la percepción, no rutinaria, curiosa y problematizadora que activa el pensamiento, es la materia prima para que a través del trabajo con el lenguaje se consiga lo que finalmente, e idealmente, se puede llamar producto creativo o texto literario. Desde la literatura y la producción de textos se promueve la mirada curiosa como base para la creación. Creación que le otorga al estudiante, según Vargas, la autovaloración de su obra y la valoración, de su voz. "Leer novelas, ver cuadros, escuchar música el bailar te ayuda a ser una persona mejor finalmente, te ayuda a desarrollar muchos aspectos de la personalidad que están dormidos, te ayuda a desarrollar un sentido crítico de la realidad".

Cárdenas (2015) es consciente de que en nuestro país las condiciones que promueven la creatividad son mínimas. Cárdenas cree que la creatividad es integral al ser humano, que si tienes la capacidad para crear tienes la capacidad para resolver o solucionar absolutamente cualquier problema que se te presente. Para Cárdenas la estrategia más eficaz es poder despertar el gusto por la lectura y revalorizar la voz del estudiante para que se sienta capacitado para expresarse.

Carvalho (2015) propone un cambio en las relaciones maestro-estudiante, "yo creo que antes de enseñar a leer y escribir el profesor tiene que comunicarse con los alumnos. Qué significa comunicarse, significa que les pregunte, por ejemplo, qué ha sucedido antes de llegar al aula[...]Después de que cuenten eso les haga ver que eso que han contado ellos de manera verbal puede ser trasladado a la escritura, entonces que les haga ver que lo que están ellos relatando verbalmente puede ser escrito"

Todo esto fortalece la indagación, la investigación y la búsqueda de soluciones creativas. Por otra parte, conduce a una educación activa, alejada la acumulación de conocimientos memorizados, que no exigen elaboración o reelaboración por parte del estudiante. En este sentido se defiende la idea de que el proceso de enseñanza guiada por el propósito y el producto creativo debe entender a la creatividad como una estrategia y como un contenido.

El proceso creativo suele iniciarse con la toma de conciencia de alguna situación problemática, insatisfacción, tensión interna, realidad mejorable o necesidad de expresarse. Puede utilizarse para cualquier contenido o materia curricular, permite además hablar de una actividad formativa e integral. En las fases del proceso didáctico creativo se destacan: (a) Problematizar: comporta despertar la curiosidad intelectual, consiste en promover en el estudiante nuevas interrogantes, inquietudes, que antes no se planteaban. Es una fase de cuestionamiento y preparación que suele ir seguida de la búsqueda. (b) Climatizar: el principal papel del profesor en esta fase no es informar, sino crear un clima de comunicación y confianza que favorezca la búsqueda y la consulta espontánea en el alumno (c) Estimular: es tratar de fomentar la expresión de ideas nuevas u originales en lugar de reprimirlas. En este momento, no es conveniente juzgar las ideas pues frenaría la ideación espontánea. (d) Estimar: comporta aprecio, valoración y evaluación de las realizaciones y se corresponde con la verificación en el proceso creativo. La estima implica cierto grado de apoyo, de acercamiento afectivo al sujeto. En suma, el proceso didáctico creativo se desarrollaría en forma de espiral a partir de una situación problemática, conciencia de mejora o confrontación cognitiva entre lo conocido y lo nuevo (desequilibrio óptimo).

Contenidos

Para concluir es preciso completar los dos lineamientos anteriores con una concepción curricular. Estos contenidos para ser consecuentes con todo lo propuesto deberían ser contenidos problematizadores, que promuevan el aprendizaje significativo y valoricen la criticidad y la curiosidad. La habilidad de comunicar creativamente a través de las palabras se deriva en parte de la convicción de que se tiene algo que comunicar y algo que escuchar. Hay algo extraordinario en las palabras, y ese algo es el más preciado bien del maestro de literatura.

Se recomienda el acercamiento a la literatura desde la audición creativa, donde la lectura motiva a escuchar con la mente abierta, considera la evidencia y otorga al dueño de la palabra el tiempo y el espacio para expresarse. Y para los oyentes la audición creativa implica introducirse imaginativamente en las experiencias, el ambiente y los sentimientos de los personajes. La audición creativa significa escuchar con una autentica respuesta intelectual y emocional.

Es importante en este marco la lectura de los textos creados por los estudiantes, cuando sea posible deben ser comentados en público o en privado para que se enriquezcan con las opiniones de los demás compañeros y las sugerencias del profesor, siempre en un marco de respeto.

La experiencia creativa no se completa hasta que el producto (el escrito) es compartido con el oyente. En la lectura creativa el lector se convierte en un creador. El lector y el autor mezclan sus facultades artísticas. Se recomienda que se motive la interpretación cuando se lee en voz alta.

En cuanto a la redacción creativa es importante recordar que el hecho de que un estudiante tenga buenas ideas no garantiza por sí sólo que éste vaya a componer un hermoso poema, de la misma forma que alguien que posea grandes pulmones no significa que sea bueno tocando la tuba. La redacción creativa depende de la acumulación de experiencias sensoriales que se haya registrado en la mente del individuo y permanezcan allí esperando ser estimuladas y recordadas. La calidad de la experiencia creativa. Un vuelo de la imaginación, un recuerdo que salta a la memoria, son motivaciones que pueden encender la chispa creativa. El estudiante debe tener algo que decir, algo que sea importante para él.

La creatividad no puede enseñarse, pero el maestro tiene la responsabilidad de procurar motivarla, liberarla, alimentarla y guiarla.

Abordar el tema de la creatividad inicialmente ha sido bastante apasionante ya que implica concepciones diversas que van desde las religiosas y el poder de la palabra como acto de creación primigenio, que le entrega a algunos privilegiados capacidades divinas; hasta las psicológicas que defienden la creatividad como algo innato a los hombres. La naturaleza no rígida del objeto de estudio ha otorgado a la investigación

libertades para proponer desde la interdisciplinariedad entre la psicología, las ciencias de la educación y la literatura una serie de lineamientos para actuar al interior del aula. Si bien es cierto que no se ha detallado y descrito estrictamente las estrategias si se han dado las bases teóricas para que este estudio signifique una invitación a intervenir desde la escritura en el desarrollo de una persona integral. Para que la creatividad no solamente sea utilizada como relleno en la construcción de contenidos, y se reconozca la gran importancia y las potencialidades de ella para edificar finalmente un ciudadano curioso, crítico y responsable con la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alencar, E. (1986). *Psicología de la creatividad.* Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.

Beristaín, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética.* México DF, México: Porrua.

Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I* (pp. 17-57). Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Bravo, D. *Desarrollo de la creatividad en la escuela*. San José, Costa Rica: Colección pedagógica Formación inicial de docentes Centroamericanos de educación primaria o básica.

Carrillo, L. (2008). Manuel Vargas: Como a todo campesino me gusta la ciudad. *Revista Alejandría,* 15, 13-15.

Davis, G.A. y Scott, J.A. (Eds.). (1980). *Estrategias para la Creatividad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Damásio. A. (1995) *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*. Madrid, España: Editorial Destino.

De la Torre, S. (1993). *Creatividad plural sendas para indagar sus múltiples perspectivas.* Barcelona, España: PPU.

De la Torre, S., Jiménez, B.; Tejada, J., Carnicero, P.; Borrell N.; Medina, J (1998) *Cómo innovar en los centros educativos Estudio de casos.* Madrid, España: Editorial Escuela Española.

De la Torre, S. y Barrios, O. (coord.) (2000). *Estrategias didácticas innovadoras.* Barcelona, España: Octaedro.

De la Torre, S. (2005). *Dialogando con la creatividad: de la identificación a la creatividad paradójica.* Barcelona, España: Octaedro.

Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia.* Barcelona, España: Paidós.

Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido.* Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno

Freire, P. (2000). *Pedagogía de la autonomía.* San Pablo, Brasil: Paz e Terra.

Freire, P. (2007). *La educación como práctica de la libertad.* México DF, México: Siglo Veintiuno.

Freud, S. (1970). *Una dificultad del psicoanálisis.* En Boringhieri, *Le Opere (Vol. VIII)*. Torino, Italia: Utet.

Galimberti, U. (1980). *Diccionario de Psicología.* Torino, Italia: Utet

Galton, F. (1869). *Hereditary Genius: An inquiry into its Laws and Consequences.* Londres, Inglaterra: MacMillan Company.

García Márquez, G. (1998). Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. *Revista Voces, Arte y Literatura*, 2, 14-17.

Gardner, H. (1996). *Mentes que crean: una anatomía de la creatividad observada a través de las vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham e Gandhi. Trad*. Por Maria Adriana Veronese. Porto Alegre, Brasil: Artes Médicas.

Garma, A. (2004). Conceptos relativos a la creatividad artística según Humberto Eco. *A parte Reí. Revista de Filosofía*, 35, 1-10. Recuperado de http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/amanda.pdf

Getzels, J. y Jackson, P. (1969). *Creatividad e inteligencia.* Nueva York, NY: John Wiley and Sons Inc.

Guilford, J.P. (1980). La creatividad. En A. Beandot, *La Creatividad.* Madrid, España: Narcea.

Guilford,J.P. y Hoepfner, R. (1971) *Análisis de la inteligencia.* New York, NY: MacGraw-Hill.

Guilford, J.P. (1977). *Way beyond the IQ: guide for improving intelligence and creativity*. New York, NY; Creative Education Foundation.

Grimal, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana.* Barcelona, España: Paidos.

Jiménez, L., Aguirre, I. y Pimente, L. (2009). *Educación artística, cultura y ciudadanía.* Madrid, España: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

Jakobson, R. (1968). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Seix Barral.

Johnson, P. (2006). *Los creadores.* Rio de Janeiro, Brasil: Elsevier.

Kneller, G. (1978). *Arte y ciencia de la creatividad.* San Pablo, Brasil: Ibrasa.

Laignelet, V.(2010) , Imaginar que razonamos: historia de una querella. *Revista Tadeo: La creatividad o cómo pedirle peras al olmo,* 75,49- 78.

Logan, L. y Logan, V. (1980). *Estrategias para una enseñanza creativa.* Barcelona, España: Oikos-tau.

Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Madrid, España: Celeste.

Martinéz, A. (1997). *Creatividad, personalidad y educación.* San Pablo, Brasil: Papirus.

Menchén, F., Dadamia O. y Martínez, J. (1984). *La Creatividad en la Educación*. Madrid, España: Editorial Escuela Española.

Monereo, C. (coord.), Montserrat Castelló, Mercè Clarian. (1999). *Estrategias de enseñanza y aprendizaje. Formación del profesorado y aplicación en la escuela.* Barcelona, España: Editorial Graó.

Moser, A. (2001). *Cinco fases del genio: Cómo descubrir y desarrollar la genialidad y la creatividad humana.* San Pablo, Brasil: Alegro

Nicolau, M. (1997). *Educación creativa: enseñando el arte de aprender y aprendiendo el arte de enseñar.* João Pessoa, Brasil: Idéia.

Ortega, J. (2001) (compilador) *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas.* Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Paz, O. (1967). *El arco y la Lira.* Madrid, España: Fondo de cultura económica.

Prada, A. R. (2014). Sal de mi tierra la última obra de Manuel Vargas. *Palabras más revista digital de arte y cultura*, 4. Recuperado de http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=2031

Prado, M.L. (2005). *Talento y superdotación: ¿problema o solución?* Curitiba, Brasil: Ibpex.

Pérez, C. (2013). El cuervo sale de casa: En la biblioteca de Homero Carvalho. *Revista Cosas*, 57, 32-36.

Picardo, O. (2005). *Diccionario Enciclopédico de Ciencias de la Educación*. San Salvador, El Salvador: Centro de Investigación Educativa.

Poe, E. A. (1944). *Filosofia de la composición.* Buenos Aires, Argentina: Emece.

Pozuelo, J.M. (1988). *Teoría del lenguaje literario.* Madrid, España: Cátedra.

Ribot, Th. (1906). *Essay on the Creativity Imagination.* Chicago, IL: The open court publishing Co.

Rimbaud. A. (1871). *Cartas del vidente*. Recuperado de http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm

Rivera Potter, A. (1991). *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy.* Detroit, MI: University Pess.

Rodari, G. (1982). *Gramática de la fantasía.* Barcelona, España: Editorial Argos Vergara, S. A.

Rodríguez, M. (1992). *Manual de creatividad: los procesos de desarrollo psíquico.* San Pablo, Brasil: Ibrasa.

Rogers, C. (1962). *Toward a Theory creativity*, Nueva York, NY: Scribner's Sons.

Rouquette, M. (1973). *La creatividad.* Lisboa, Portugal: Libros del Brasil.

Rocha, R. (2014, junio 26). Bolivia de Homero Carvalho. Los Tiempos. Recuperado de http://www.lostiemposdigital.net

Saldarriaga, A. (2010). El proceso humano de la creatividad. *Revista Tadeo: La creatividad o cómo pedirle peras al olmo,* 75,9-20.

Shimose, P. (2011). *Poetas del oriente boliviano antología*. Santa Cruz, Bolivia: Fondo Editorial Municipal.

Simberg, A. (1992). Los obstáculos a la creatividad. En (Comps.) *Estrategias para la creatividad.* Buenos Aires, Argentina: Paidos.

Skinner, B. (1973). *El mito de la libertad.* Toronto, Canadá: Ramdom House.

Suarez, J. (1995). *Taller del cuento nuevo*. Santa Cruz, Bolivia: Casa de la Cultura.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Madrid, España: Tecnos.

Taylor, T. (1999). *Los ángeles inspiradores de la creatividad.* San Pablo, Brasil: Editora Pensamiento.

Tinianov, I. (1970). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov (ed), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 89-102). Buenos Aires, Argentina: Signos.

Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. En *El análisis estructural del relato,* Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.

Torrance, E. P. (1967). *Educación y potencial creativo.* Minesota, MN: The University of Minnesota Press.

Urzagasti, J. (2002). La narrativa de Manuel Vargas. *La Revista de la Asociación de Estudios Bolivianos*, 3, 18-20. Recuperado de www.bolivianstudies.org/revista/2002/2002_09.pdf.

Vargas, R. (2013, septiembre 1) Una literatura sin rupturas. La Razón. Recuperado de http://www.la-razon.com/index.php?_url=/suplementos/tendencias/literatura-rupturas_0_1897610351.html

Vernon, P. E. (1989). La Naturaleza – Natural problema en la creatividad. En *Manual de creatividad,* 5, 93-110.

Virgolim, A. (1994).*Creatividad y salud mental*. Rio de Janeiro, Brasil: Vozes.

Wechsler, S. (1993) *Creatividad: descubriendo y alentando.* San Pablo, Brasil: Editorial Psy.

ANEXOS

CUESTIONARIO PARA LA ENTREVISTA A NARRADORES BOLIVIANOS

1. ¿Un escritor aprende a ser creativo o nace así? ¿Sí o no, por qué?

2. ¿Qué importancia tiene la práctica de la escritura creativa?

3. ¿Existen técnicas para desarrollar la creatividad literaria?

4. ¿Qué opina de los textos que exponen ciertas técnicas de "entrenamiento" para escritura creativa?

5. ¿Qué importancia le da usted a la escritura creativa en el campo de la educación, específicamente en la enseñanza de literatura?

6. ¿A qué autores recomendaría para realizar ejercicios de escritura creativa o aprender a escribir literatura (cuento, poesía…etc.)?

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A MANUEL VARGAS [33]

¿Usted cree que un escritor nace o se hace?

Siempre ese es una especie de lugar común o de frase que hace pensar en que un escritor, por un lado, de pronto surge, aparece de la nada y se inspira gracias a las musas, etc. Va escribiendo, va haciendo genialidades. Y también por el otro lado el hecho de que el escritor es el que tiene que trabajar, y duro, para lograr una obra.

Es cierto muchos escritores, como García Márquez, por ejemplo dicen que: la creación tiene un 99% de expiración y un 1% de inspiración, más que todo es sudor, es decir trabajo. Entonces como para todo, pienso que un artista, un buen artesano, tiene que aprender su oficio y tiene que trabajar para lograr algo.

Es trabajo, pero tampoco es tan simple. Un autor, un artista está atento a lo que pasa en el mundo, tiene una especie de "antenitas" para captar lo que está pasando en la realidad, uno se impresiona con algo, le golpea, le choca algo. Y a partir de eso puede surgir un cuento, puede surgir un poema o una pintura, etc. Entonces es el trabajo, pero está siempre relacionado con saber observar el mundo y ahí viene justamente el tema este de la creatividad, en el sentido de que muchas veces las personas que normalmente viven en la rutina de las cosas, no ven al final de cuentas.

Entonces uno tiene que salir de la rutina siempre, salir de la rutina para poder ver y ver de una manera única, distinta con los propios ojos de cada uno. Entonces ahí surge el tema o el material de la obra de arte.

¿Se puede aprender a ser creativo?

Sí, uno aprende a observar la vida, a observar los objetos, a escuchar, a sentir los olores, a ver los colores, entonces uno va relacionándose con el mundo y hay que tener la capacidad de encontrar esa cosa única que es la vida y no quedarse en la rutina de siempre o repetir lugares comunes y decir ....no sé pues "la patria es hermosa" o el "agua es cristalina" cosas así, eso simplemente es una repetición no hay una visión única, personal, creativa del mundo.

¿Qué opina de las técnicas de desarrollo de la creatividad?

[33] Entrevista realizada en el domicilio del autor el 11 de septiembre de 2015.

Es cierto, hay tal vez una especie de exageración en cuanto a la proliferación de talleres de escritura, talleres de narrativa, talleres de escritura creativa, donde efectivamente ahí se van dando normas, se van dando técnicas, se van dando una serie de elementos para desarrollar la creatividad yo pienso que eso puede estar bien del lado didáctico, educativo de las cosas. Donde uno tiene que aprender una serie de destrezas y habilidades para formular, para crear algo, sin embargo, no basta eso.

De todas maneras la creación es un misterio, no significa simplemente trabajo, normas sino algo más, algo más, algo más que es inasible, algo que está ahí, no creo que es la inspiración, no creo que sea la palabra inspiración; pero sí una cierta capacidad, un cierto estado de la gente, de las personas, del artista que hace que vaya más allá de la simple ocurrencia, bien inteligente, bien hermoso, de un buen escribir.

Uno cuenta su experiencia de cómo resolvió tal o cual problema, que es lo que hace el escritor al leer, buscar entender cómo un escritor resolvió desde su experiencia tal o cual cuento.

Es trabajo, pero tampoco es tan simple. Un autor, un artista está atento a lo que pasa en el mundo, tiene una especie de "antenitas" para captar lo que está pasando en la realidad, uno se impresiona con algo, le golpea, le choca algo. Y a partir de eso puede surgir un cuento, puede surgir un poema o una pintura, etc.

Por ejemplo en el aspecto de la literatura, hay algunos autores que escriben muy bien, perfectamente, sin errores gramaticales, etc. Pero les falta pues, le falta el duende, le falta ese algo que hace que realmente sea una obra de arte y no una obra muy bien hecha, muy bien escrita, un cuento perfecto o una novela donde se desarrolla la narración muy bien y nada más, parece que siempre algo queda, algo siempre falta para que sea una verdadera obra de arte. En ese sentido es bueno aprender algunas técnicas, o practicar algunas cosas que se han elaborado en los talleres, está bien , eso ayuda, pero finalmente en ese sentido la obra de arte el producto final es algo más que una buena técnica.

¿Qué importancia le da usted a la escritura creativa en el campo de la educación, específicamente en la enseñanza de literatura?

Es importante que haya este desarrollo de la creatividad clasificada, ordenada y planificada. Obviamente la literatura por ejemplo así como uno aprende a escribir en la

práctica igualmente ocurre al leer es un constante aprendizaje, como en todo, en todo se necesita una práctica un aprendizaje un constante ejercicio.

Entonces en ese sentido, obviamente la parte de la enseñanza de la didáctica el aprender reglas y normas, eso se da en el aspecto didáctico pedagógico que no es lo mismo que la creatividad, que la creación, que la obra de arte, tiene algo más la obra de arte.

Porque al final de cuentas no todas las personas logran desarrollar un sentido artístico, no todos pueden ser grandes escritores, grandes músicos, grandes pintores. Sin embargo, todos los seres humanos necesitamos del arte en todas sus expresiones, ya sean literarios o musicales, etc.

Leer novelas, ver cuadros, escuchar música, el bailar te ayuda a ser una persona mejor finalmente, te ayuda a desarrollar muchos aspectos de la personalidad que están dormidos te ayuda a desarrollar un sentido crítico de la realidad, a ver, a conocer el mundo y en ese sentido es realmente importante ahí está la importancia de la educación por el arte y esto no es sólo para artistas, ni para escritores, ni personas que se van a dedicar al arte. Es para todos los seres humanos eso hace que los seres humanos sean más sensibles, más creativos, más críticos, más buenas personas para desarrollarse en el mundo. Para ser una persona más completa una mejor persona.

¿A qué autores recomendaría para realizar ejercicios de escritura creativa o aprender a escribir literatura (cuento, poesía…etc.)?

Más que proponer nombres, autores u obras, tiene que entrar el elemento didáctico, es decir dependiendo del nivel en el que está el grupo. Son niños, son jóvenes, son personas que nunca han escrito una línea o son personas que ya tienen una práctica en la creatividad o la escritura, dependiendo de ese nivel uno tiene que escoger obras que son adecuadas a ese nivel.

Por ejemplo un niño de un barrio marginal de la ciudad de La Paz si yo le doy el *La canción del Mio Cid* o el *Quijote*, que son grandes obras, casi con seguridad van a estar perdidos, es decir no van a encontrar una conexión con esa obra. Entonces lo que hay que hacer es leerles, por ejemplo, un cuento de la tradición oral porque eso está cerca al mundo que ellos viven, o finalmente leerles a los jóvenes una historia de amor, es algo que les mueve, entonces así se va graduando poco a poco hasta llegar al *Quijote* así sean jóvenes, niños o adultos, es decir tiene que haber ese elemento didáctico para el

aprendizaje, para la enseñanza y para desarrollar la creatividad, la inventiva, o la creación de obras , tiene que haber ese tipo de graduaciones. Entonces es difícil y también es fácil dar nombres, pero al final de cuentas eso no es lo importante.

Lo que yo he hecho siempre ha sido una cosa más simple, es leer un cuento, muchas veces leerlo de una manera que participen todos, a partir de eso se hace una primera conversación, opinión de la gente. No vamos a pedirle un análisis crítico, sino simplemente opiniones sencillas y eso hace que la gente se lance un poco y diga, bueno yo también puedo comentar, criticar una obra.

Y lo mismo cuando ya comienzan a escribir, es escribir de cero sin ningún plan, sin ninguna línea escriben lo que les da la gana. He tenido experiencias bien interesantes, hay personas bien formadas, que nunca en su vida han escrito lo que les da la gana, han escrito lo que les han mandado, la tarea, Pero cuando alguien quiere escribir de la nada del aire de pronto en un mes, en dos meses pueden escribir un hermosísimo cuento, eso para mí es una técnica, claro yo he visto algunas otras técnicas, no sé…poner una frase y dejarla a medias para que la continúen, yo creo que está bien pero yo prefiero hacer una cosa más informal.

Así es de simple la cosa, yo digo "ahora siéntense vamos a escribir" algunos dicen no puedo, no quiero, entonces no hay problema, es un acto libre, un acto divertido, y así de acuerdo al momento, a la situación, inclusive al grado de cansancio, el ambiente en que estás las cosas van saliendo. A veces planifico, pero se da el caso que no se puede aplicar esa planificación que uno tiene.

Lo mismo ocurre conmigo cuando escribo, no planifico mucho, obviamente voy anotando, me voy dando una idea pero ya cuando estoy en el asunto a veces me olvido de todos los planes que hago y va saliendo o sale otra cosa.

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A HOMERO CARVALHO[34]

¿Un escritor aprende a ser creativo o nace así? ¿Sí o no, por qué?

Creo que el escrito nace, pero aprende también a desarrollar su talento. Es decir que un escritor que ha nacido con ese don, pero no ha tenido las lecturas suficientes va a ser muy difícil que desarrolle su talento con la eficacia que debería hacerlo.

Se puede aprender a ser creativo, y también es espontáneo, el proceso de la creación puede ser espontáneo y también planificado. Porque yo creo que la tarea del escritor consiste en reconocer la idea, el proyecto, el argumento o como se llame, por ejemplo en mi caso: Puede ser que yo escribo una novela a partir de un hecho noticioso, el hecho noticioso desencadena el proyecto literario y la parte creativa voy desarrollando ya en mi mente.

Pero también hay otro tipo de proceso que es el de la novela histórica donde uno planifica, en el caso mío yo elaboro fichas. Para seguir una ruta. Yo creo que hay dos maneras de escribir una novela. Por ejemplo, lo que algunos escritores denominamos el mapa o la brújula. En el primer caso, cuando el hecho noticioso desencadena el acto creativo solamente partimos con una brújula sabemos hacía donde tenemos que ir y vamos por la ruta, por ejemplo el asesinato de una mujer, ese es nuestro norte y a medida que vamos avanzando nos vamos guiando con la brújula. Pero también puede ser el modelo del mapa que es en la novela histórica donde se va planificando todos y cada uno de los pasos, todos y cada uno de los capítulos. Por ejemplo usted sabe que tiene que llegar a la ciudad de La Paz y planifica cómo va a llegar a La Paz, si lo va hacer por tierra, si lo va a hacer por aire, cuáles van a ser las paradas, en qué hotel se va alojar. Esa es la novela histórica, entonces el proceso creativo puede ser espontáneo o puede ser planificado.

¿Cuál es la diferencia entre alguien que conoce todos los procesos y alguien que es creativo?

La diferencia está en lo que se denomina, la magia, el duende, el ángel. O lo que los críticos literarios llaman el talento. Le voy a contar una anécdota para explicárselo

[34] Entrevista realizada en las oficinas de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, el 13 de noviembre de 2015.

Hay un dialogo famoso entre Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato en una radio y hay una parte en la que ellos están hablando de Gabriel García Marques, y Borges reconoce que al principio no le gustaba Gabriel Garcia Marquez y dice Unamuno le pudo haber corregido todo a GGM pero nunca pudo haber hecho Unamuno fue escribir *Cien años de soledad.* Entonces Sabato le dice, sí lo mismo podríamos decir de Cervantes y Góngora. Góngora era un académico de la lengua un tipo que conocía el lenguaje y le podía haber corregido de principio a fin el *Quijote* a Miguel de Cervantes, pero lo que nunca pudo haber escrito Luis de Góngora fue justamente el *Quijote* porque ahí está la magia. Cervantes tiene un montón de errores en el *Quijote;* pero ¿dónde está la magia? en la manera de contar, en la manera de narrar y eso es lo que denominamos talento, duende, magia, ángel o diablo.

¿Qué importancia tiene la práctica de la escritura creativa?

Sin duda alguna las técnicas sirven, yo he conocido por ejemplo guitarristas, que se han quedado solamente en guitarreros de farra porque no han desarrollado su arte. Sin embargo otros lo han desarrollado, como Pirai Vaca por ejemplo que ha ido a estudiar. ¿Cuál es la manera que un escritor tiene para desarrollar su arte? es la lectura, antes de hablar de escritura creativa yo hablaría de lectura. La lectura es sumamente necesaria. No creo que exista un buen escritor sino es un buen lector. Tiene que leer y tiene que leer para darse cuenta cómo el escritor ha resuelto por ejemplo la historia, en el caso de una novela cómo usa los tiempos, los espacios, cómo juega con estos caracteres, qué uso hace de los personajes de la parte psicológica. El escritor tiene que leer no sólo para divertirse, sino tiene que leer para estudiar.

¿Qué importancia le da usted a la escritura creativa en el campo de la educación, específicamente en la enseñanza de literatura?

Sin, duda alguna yo creo que la escritura creativa debería ser practicada en todas las escuelas, porque el niño que no aprende a leer de niño va a ser muy difícil que aprenda a leer de adulto, en Beni tenemos un dicho que es muy sabio *camba viejo no aprende a rezar* y eso es cierto. La lectura tiene que empezar de niño y por eso es que los maestros deben tener en cuenta que la literatura no tiene que ser una imposición sino un placer. El gran problema es que la lectura es una obligación no un placer hacen que el niño odie la lectura porque es una imposición cuando deberían mostrarle al niño y hacerle ver que la lectura lo puede llevar a mundos inimaginables.

¿Qué se debería enseñar cuando se pretende incentivar las acciones creativas?

Yo creo que antes de enseñar a leer y escribir el profesor tiene que comunicarse con los alumnos. ¿Qué significa comunicarse? Significa que les pregunte, por ejemplo, qué ha sucedido antes de llegar al aula, qué les ha pasado antes de llegar al aula, qué han visto, qué ha sucedido en el micro. Después de que cuenten eso les haga ver que eso que han contado ellos de manera verbal puede ser trasladado a la escritura, entonces que les haga ver que lo que están ellos relatando verbalmente puede ser escrito.

¿Qué características debería tener un maestro creativo?

Yo en mis talleres uso metodologías muy sencillas. Cuando trabajo con niños yo hago que partan de dos palabras. Una palabra tema, grande, con amor, guerra y una palabra sencilla como silla, ventana, mesa y hago que unan, les pido que escriban algo donde estén juntos amor y silla y escriben textos maravillosos. O también cuando ya son un poco más grandes les digo que partan de un libro, les pregunto qué libro les ha gustado. Escribí algo que continúe la historia que les ha gustado. O también de una frase, de una frase al azar.

Hay una experiencia en Santa Cruz de dos autoras que se llama l*a aventura de las palabras.* Ellas hacen jugar a los niños con las palabras, tiran palabras en el piso y hacen que los niños junten las palabras y con esas palabras del piso vayan creando historias y también les hacen leer cuentos para niños de autores nacionales. Y ahí me di cuenta que los autores de textos infantiles tienen que respetar a los niños. El problema es que tenemos, algunos, no todos, escritores de textos infantiles que creen que el niño es un tonto, cuando el niño se da cuenta de absolutamente todo. No le puedes contar una historia a un niño donde no hayan cosas inteligentes, es decir los cuentos infantiles tienen que respetar a los niños. Los niños saben diferenciar inmediatamente cuando una historia es mala y cuando una historia es buena.

¿Cómo beneficia la escritura creativa a la educación?

Creo que el aporte es hacerle ver la importancia de la lectura, la escritura creativa hace que al escribir ellos una historia se dan cuenta del valor de los libros. Le hace ver al niño el valor de lo que puede escribir, al escribir ellos una historia se darían cuenta del valor que tienen los libros y que alguien puede hacerlo mejor igual o peor de los que ellos pueden escribir.

¿Cuál es la relación de la creatividad con la Ley 070?

Creo que la ley 070 se ocupa muy poco de la creatividad. Nuestro país es el que tiene las mejores leyes, pero nadie las aplica, y la última ley tiene ese problema, como lo tiene la ley del libro y promoción de la lectura, tampoco se está aplicando en los colegios y las librerías.

Está bien considerar la escritura como un producto para que el niño vea que su escritura está en un libro al final de su taller producen un libro, lo producen escrito a mano y lo costuran y con tapas de cartón y entonces ellos hacen una entrega, una presentación del libro como adultos y el niño cuenta porque escribió algo y el niño se siente feliz porque está entregando un producto, a sus padres, a sus amigos.

Autores que recomendaría

En poesía a Neruda, Alejandra Pizarnick, Raul Otero Reich, Jorge Luis Borges, Walt Whitman, Yolandra Bedregal, Jaime Saenz y Jesus Urzagasti.

En cuento infantil se debe de partir de todos los autores clásicos, los niños no se equivocan. Si a los niños les sigue gustando desde hace 300 años, los niños siguen sintiendo cierta fascinación por La Caperucita, La Cenicienta, por todos esos cuentos clásicos universales pues hay que usarlos. En el caso de autores nacionales Isabel Mesa, Gigia Tallarico, Gaby Vallejo, Rosario Guzmán, son muy buenas autoras de cuentos infantiles. Hay uno que ha estado olvidado se llama Rodrigo Molina Viaña, un señor que falleció en la década del noventa.

De cuento para adolescentes yo partiría con Sangre de Mestizos de Augusto Céspedes es fundamental en la literatura boliviana, no sólo por la calidad estética y literaria de la obra sino porque nos muestra un momento importante de nuestra vida como nación que es la Guerra del Chaco, como *El Poso,* está en todas las antologías del mundo. Creo que es fundamental que se lea.

Cortazar, Borges, Monterroso. Yo creo que hay que leer Monterroso porque es el maestro del microcuento. Los chicos pueden aprender que se puede contar en una línea que se puede contar una historia en una línea, en dos líneas y eso es importante para ellos. Y ahora en este mundo que están inmersos en los celulares, las redes sociales. Por ejemplo el twiter que acepta cincuenta caracteres. Por ejemplo en un taller en Santa

Cruz los chicos no me tiraban pelota y me di cuenta que todos estaban con sus celulares y les dije escriban algo en el twiter y envíen a través del celular y lo hicieron y se dieron cuenta de que se puede construir una historia corta. Es decir no hay que desechar la tecnología, si los adolescentes usan el celular para escribir sus mensajes eso también tiene que ser usado en el aula para que escriban mejor, para que se expresen mejor. No sirve decir no escriban mensajes de texto, lo van a hacer, lo están haciendo, entonces no hay por qué pelearse con eso.

Y en novela Rulfo, Gabriel García Márquez, Pérez Reverte, Javier Marias, Ramón Rocha Monrroy, Gaby Vallejo, Jesus Urzagasti tiene una novela pequeña, no el País del silencio, esta es una novela muy larga, muy pesada. Los cuartos de Jaime Saenz.

Sí se puede enseñar la creatividad porque es algo que se practica. Se debe enseñar que la lectura y la escritura son un juego, que deben hacer sentir una sensación agradable de haber descubierto algo nuevo.

.

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A ADOLFO CÁRDENAS FRANCO[35]

¿Qué es para usted la escritura creativa?

En la edad media a partir de las reflexiones filosóficas de Tomas de Aquino, personas específicas nacían con esa virtud: de la escritura, de la pintura. Pero luego durante el renacimiento más o menos como que se prueba que el ser humano puede hacer lo que se le ocurra a partir de un previo aprendizaje. Entonces de esa manera sí se puede llegar a la conclusión de que cualquier persona que sepa poner letras en un papel tiene la capacidad para escribir.

¿Un escritor, aprende a ser creativo?

Hablando de autores por ejemplo, Borges por ejemplo decía que nosotros solamente recreamos, no creamos, pero esa es una opción media cristianoide con la que no estoy muy de acuerdo. Yo creo que la creación viene con el aprendizaje y la memorización de otros creadores. Es decir ciertas ideas que se pueden plantear en algún texto me pueden dan curso para que yo dentro de lo mismo plantee otra cosa y eso no más es la creación.

¿Cuál es la importancia de la creatividad?

Yo creo que es total, o por lo menos, idealmente tiene que cubrir un gran porcentaje en la actividad del ser humano. Bolivia es un país recontra atrasado porque no hay mucha creación, no hay muchas ideas de por medio. En una dinastía china, un emperador lo que hacía es sugerirles a sus súbditos que escribiesen cuentos, y esto es histórico, a los mejores cuentos les daba la gobernación de alguna provincia dentro del imperio. Porque de lo que se daba cuenta el emperador era que si tenías la capacidad para crear tenías la capacidad para resolver solucionar absolutamente cualquier problema que se te presentase.

Jean Paul Sartre decía: "Nadie es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera". En esa "cierta manera" radica el estilo y, por lo tanto, el valor de la prosa.

¿Cree que existen técnicas para desarrollar la creatividad literaria?

La técnica más valida (para desarrollar la creatividad) es simplemente leer.

[35] Entrevista realizada en el domicilio del autor el 18 de diciembre de 2015

Los libros que exponen las técnicas de ejercicios dependiendo de la seriedad con que se los hayan escrito pueden o no tener validez. Por ejemplo un decálogo de Horacio Quiroga que sugiere algunas pautas para el buen cuentista, específicamente, obviamente eso no ha sido elaborado con el objetivo de ganar, era una cosa que se la ha hecho simplemente así.

Pero a partir de eso surgen estos libros llamados de autoayuda que al único que ayudan, al único que enriquecen es al propio autor. Porque él trata de convencer a la gente de cómo ser mejor a partir de su libro, pero eso es bien falso, estamos hablando de Paulo Coelho del tal Cuatemoc.

Lo único que pasa con un libro con este tipo de contenido (con técnicas ejercicios para escribir) es que de alguna manera está resumiendo la experiencia probable del autor, pero si vamos a hablar de eso me parece que sería una especie de literatura medio dirigida. Porque es el autor del libro de autoayuda el que sugiere temas, el que sugiere formas, el que sugiere estructuras, etc, etc, y la literatura de alguna manera surge de muy adentro de uno mismo, es decir con el tiempo y con la práctica yo voy a ir encontrando mi propia voz, voy a ir descubriendo mis propias estructuras, etc.

¿Qué importancia le da usted a la escritura creativa en el campo de la educación, específicamente en la enseñanza de literatura?

De hecho la gente que está en la carrera en términos ideales tiene que ser creativa. Y en el campo de la educación por decirte en primaria dentro de los pensums educativos que se hacen se habla con mucha facilidad de la creática es una palabra que últimamente ha sido demasiado usada, demasiado adocenada, pero que no ha implementado realmente la parte creativa.

A partir de esos ejercicios de escritura de textos es que se va incentivando la parte creativa en el estudiante que tiene que comenzar muy temprano, mientras más pronto mejor es decir desde segundo, tercer año ya tendrían que producir textos y eso va enriqueciendo el imaginario del niño.

Todos los países una tradición de lectura, una tradición de consumo de literatura han comenzado muy temprano con este tipo de ejercicios.

¿Qué autores recomienda para promover la creatividad?

Si soy profesor de primaria tendría que hablar de los libros infantiles que hay, los que están dentro del currículo universal, porque en nuestro país al no ser creativos, no hay buenos productores de literatura infantil, hay muy pocos, se los puede contar con los dedos de una mano. Porque probablemente una de las literaturas más difíciles de elaborar es la literatura infantil.

Borges decía que los únicos que están capacitados para escribir literatura infantil son los propios niños. Sólo que a ellos no les interesa, es verdad, no se puede competir con la imaginación de un niño, un niño es tremendamente imaginativo y en la educación lo que hacen es coartar esa creatividad en lugar de incentivarla.

Hay un autor Roald Dahl, han hecho películas con su obra, una se llama la Fábrica de chocolate y la otra es Amelia.

También en lectura infantil algunos cuentos de O. Henry, pero dentro de mi sistema selectivo están más los cuentos que los autores. Porque los autores en algún momento decaen pero tienen momentos de lucidez extrema, hay que remitirse a esos momentos a esas epifanías que le decía Joyce.

Y para secundaria me voy a remitir a Borges, él decía que para arrastrar a un joven hacia la actividad de la lectura, los educadores deberían dar temas contemporáneos de lectura, no comenzar con los clásicos, porque para un lector aprendiz es aburrido cuando uno comienza a leer, o cuando lo obligan en el colegio a leer la Iliada o la Odisea es algo medio aburrido, entonces por eso decía Borges que había que comenzar con problemas que atingen al lector que lo afectan, que lo hagan participe o coparticipe, así debería ser. Comenzar con lo contemporáneo y terminar en lo clásico.

¿Qué técnicas recomendaría para desarrollar la creatividad?

Todas las técnicas posibles en el material que se tiene ya están planteadas, obviamente a lo mejor ya no leer como lector común sino leer como lector crítico, es decir aprendiendo, no solamente tomar el libro como un objeto de distracción, sino también como un objeto de estudio, estudiar las estructuras, las técnicas, la voz, los argumentos, es decir todo lo que el autor va planteando.

Porque esas técnicas que se las creen contemporáneas ya existían desde que se ha escrito *Las mil y una noches* y este libro debe tener unos 2000 años antes de Cristo o por ahí más.

Porque esos formatos son medio direccionados, (los libros de técnicas de escritura) que tampoco están mal, ya simplemente depende de la actitud del facilitador con los estudiantes. Hay que considerar que cada profesor tiene una estética bien formada, no plenamente, pero tiene una serie de principios que ya es difícil moverlos, entonces a partir de esa serie de principios es que va dando sus clases, entonces siempre de alguna manera se va a filtrar algo de direccionamiento. Entonces lo ideal es que cada estudiante escriba de acuerdo a su sensibilidad, de acuerdo a las estructuras que la propia narración le está exigiendo. Es decir, yo siempre he creído que es el tema el que va exigiendo y va imponiendo al escritor sus propias estructuras. Por ejemplo, si yo digo escríbanme un cuento romántico, entonces van a tener que escoger ciertos elementos que son típicos de ese periodo: noche, tempestades, farallones, casas enormes en el campo, institutrices de alguna manera es la escuela estética la que va a direccionar lo que el escritor hace.

Leer teoría está bien, pero teoría seria, es mejor que leer esos libritos de autoayuda. Hay muchísimos tratados sobre narrativa, en términos académicos se llaman narratología. Y algunos autores filtran algo de lo que saben en otros escritos que no necesariamente son cómo crear, en sus ensayos por ejemplo Jorge Luis Borges nos va dando pautas de cómo escribir. Hay un señor que yo admiro mucho que se llama Mircea Eliade, es un antropólogo que se ha dedicado a estudiar la religión, pero que también era narrador, son libros difíciles de conseguir obviamente, el poco acceso que tenemos al libro de literatura es lo que también nos coarta, nos condiciona. Son libros caros, pero ni modo, lo que yo hacía cuando era estudiante era vender mis viejos libros para comprar otros nuevos y claro vendía diez y me compraba uno.