

SARANCE

21



**SEMINARIO BINACIONAL
DE CREATIVIDAD
ECUADOR - COLOMBIA**

SARANCE

—REVISTA DEL INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA—
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

Teléfono: (06) 920321 - Fax (06) 920461

Casilla Postal 10-02-1478

OTAVALO – ECUADOR

Nº 21

Agosto de 1995

© Instituto Otavaleño de Antropología 1995

REVISTA SARANCE

HERNAN JARAMILLO CISNEROS
DIRECTOR

CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
SUBDIRECTOR

COMITE EDITORIAL:

CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
HERNAN JARAMILLO CISNEROS
MARCELO VALDOSPINOS RUBIO

CARATULA E ILUSTRACIONES:

JORGE VILLARRUEL NEGRETE

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

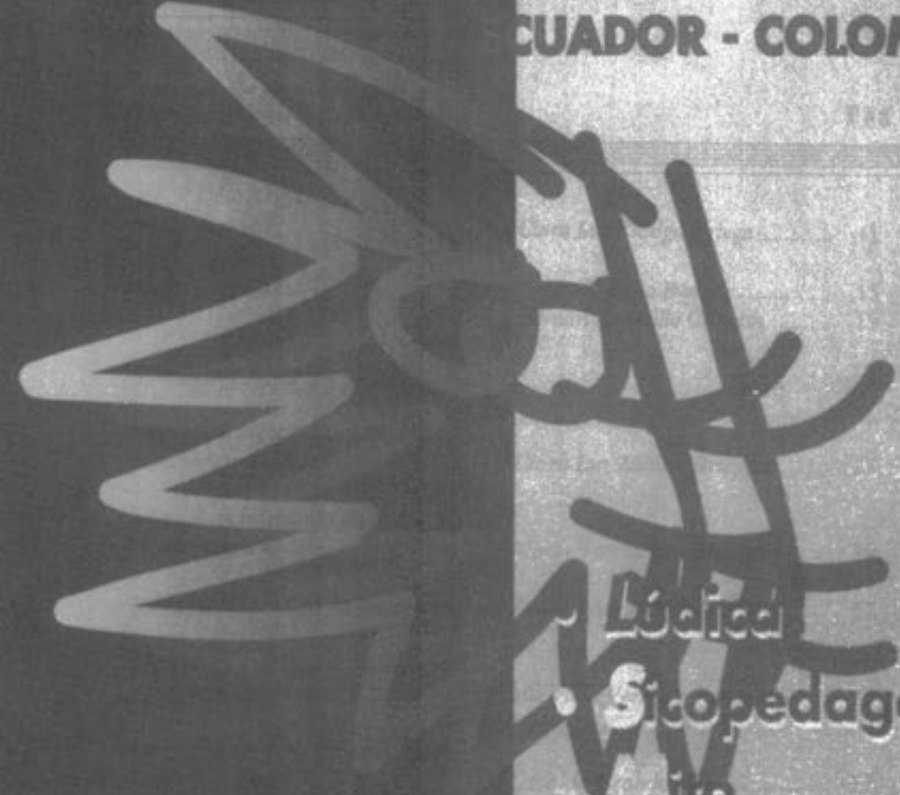
MARCELO VALDOSPINOS RUBIO
PRESIDENTE

EDWIN NARVAEZ RIVADENEIRA
DIRECTOR GENERAL

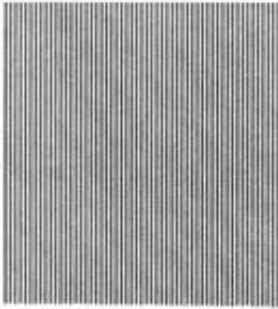
SEMINARIO BINACIONAL DE CREATIVIDAD

ECUADOR - COLOMBIA

OTAVALO
26 AL 28 DE ABRIL/95

- 
- Lúdica
 - Psicopedagogía
 - Arte
 - Chamanismo
 - Pedagogía

ORGANIZAN: INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA
UNIVERSIDAD DE NARIÑO




Contenido

P á g

Presentación	<i>Clara Luz Zúñiga Ortega</i>	11
Acto inaugural:	<i>Alvaro Urbano Bucheli</i>	15
	<i>Hernán Jaramillo Cisneros</i>	19
Ponencias:		
Estética y saber como espacios lúdicos y creativos	<i>Clara Luz Zúñiga Ortega</i>	23
Marcos de referencia de aproximación al acto creativo	<i>María Teresa Alvarez Hoyos</i>	39
Ayahuasca: Imagen de un saber	<i>Javier Lasso Mejía</i>	57
El juego como opción pedagógica para estimular el desarrollo creativo	<i>Mauricio Verdugo Ponce</i>	71
Mito, canto y creación entre las mujeres canelos	<i>Osvaldo Granda Paz</i>	77
La creatividad en la cultura popular	<i>Carlos Alberto Coba Andrade</i>	95
Acto de clausura:	<i>Marcelo Valdospinos Rubio</i>	109
	<i>Gustavo Báez Tobar</i>	111
	<i>Rafael Herrera</i>	115
Lista de participantes		119

Los artículos que publica esta revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no traducen necesariamente el pensamiento de la entidad. Se solicita canje con publicaciones similares.

Dirección: Casilla Postal 10-02-1478
Otavalo – Ecuador

PRESENTACION

Clara Luz Zúñiga Ortega

El Instituto Otavaleño de Antropología (Ecuador) y la Universidad de Nariño (Colombia) en el marco del convenio de colaboración académica e investigativa firmado entre las dos entidades años atrás, organizaron y desarrollaron en Otavalo el **Seminario Binacional de Creatividad**, durante los días comprendidos entre el 26 y el 28 de Abril del año en curso.

Al borde del próximo milenio, todos hemos entendido la necesidad de instaurar espacios para la creación de un lenguaje holístico, porque estamos cansados de un lenguaje lineal, unidireccional, lenguaje que al propiciar el cruce de saberes, posibilite y reafirme los lazos de hermandad y solidaridad entre los pueblos.

El tema de la **CREATIVIDAD** se ofrece como una nueva alternativa, en el afán que nos anima de preparar el futuro, ofreciendo nuevos paradigmas que permitan asomarnos al mundo con nueva fe y nueva esperanza, encontrando las maneras de crecer y desarrollarnos en lo que somos, sin perder una parte de nosotros en el camino.

Las naturales limitaciones propias de todo evento de esta índole, nos obligaron a reducir el espacio a un ámbito temático específico, entendiendo, eso sí, que la búsqueda es, porque la Creatividad atraviese todos los espacios del acontecer humano e involucre la vida del hombre y de los pueblos.

Las ponencias abordaron las siguientes temáticas:

- Estética y Saber como espacios Lúdicos y Creativos.
- Marco referencial de aproximación al Acto Creativo.
- Ayahuasca: Imagen de un Saber.
- El juego como opción pedagógica para estimular el desarrollo creativo.
- Mito, Canto y creación entre las mujeres Canelos del Alto Amazonas Ecuatoriano.
- Creatividad y Cultura Popular.

Desde siempre supimos que nuestro pequeño intento se estrellaría contra una montaña. La vieja novedad de la temática admite multitud de enfoques, imposibles de ser agotados en un Seminario. Desde siempre supimos que no es fácil compensar tantas ansiedades, como nacen de querer encontrar respuestas, sobre un asunto en donde sólo hemos podido hacernos un inventario de interrogantes.

Sin duda que hubo espacio para los naturales índices de discrepancia conceptual o metodológica; pero entendimos que los planteamientos propuestos, son sólo algunos enfoques, a partir de los cuales pueden interpretarse los múltiples ámbitos que integran el tema de la creatividad.

Estas memorias son apenas el comienzo de un largo itinerario, en donde deben fomentarse, entre otros, los aportes implicados en el cruce de saberes a que pudimos aproximarnos en el Semina-

rio. Las dos entidades nos sentimos comprometidas en este esfuerzo, estimuladas por el éxito alcanzado, pero entendiendo que los éxitos se desvanecen cuando se colocan como un trofeo sobre un pedestal; pero se potencian y crecen cuando se asumen como un peldaño dentro de una secuencia inagotable.

Esa la esperanza que animó el Seminario; esa la fe que llevan sus memorias.

*Alvaro Urbano Bucheli**

* Universidad de Nariño.

En esta corta intervención deseo destacar que estamos, sin duda, ante un evento de suma importancia: el primer Seminario Binacional de Creatividad, organizado por el Instituto Otavaleño de Antropología. Su importancia real estriba, justamente, en que constituye un paso decisivo en la integración académica de dos instituciones dedicadas a estimular la generación del conocimiento, percepción e imaginación: el IOA y la Universidad de Nariño. Pero, además, es una integración que hoy simboliza los lazos de solidaridad que han existido entre estas dos naciones hermanas.

En efecto, en esta fecha, 26 de abril de 1995, se dan cita en esta bella ciudad de Otavalo, investigadores ecuatorianos y colombianos que comparten problemas comunes de identidad, desarrollo y convivencia social y cultural. Nada mejor que sea la creatividad, el tema que hoy fecunde este espacio pluralista de reflexión y vivencia. Pues nada hay tan importante y eficaz para salir de la encrucijada social, cultural, económica y política en que viven los países latinoamericanos, como las bondades que emanan del uso honesto de la creatividad, de la imaginación y de la inventiva en todos los campos, frentes y disciplinas.

Es cierto que tenemos los latinoamericanos el privilegio de vivir en un ámbito geocultural aun virginal y vital. Nosotros no arrastramos todavía el cansancio secular de los europeos o de los asiáticos. Somos un mundo adolescente donde las cosas o están recién inventadas, o están aún por inventarse. Aquí todavía es posible reinventar la vida; pero igualmente necesita-

mos de un gran acopio de imaginación creadora para lograrlo. Creo que el evento académico que hoy comienza constituye un valioso aporte en este sentido.

Deseo felicitar a sus organizadores, en espera que se logren alcanzar los objetivos de este Seminario y que los aportes sean fructíferos para el desarrollo de la educación de nuestros países.

Finalmente, quiero expresarles a todos los colegas del IOA y a la comunidad otavaleña en general, el saludo de agradecimiento del Sr. Rector de la Universidad de Nariño, Dr. Ernesto Vela Angulo, del Vicerrector Académico, Dr. Silvio Sánchez Fajardo, del Decano de la Facultad de Artes, Dr. Francisco Javier Feuillet Sañudo, de los ponentes e invitados de la misma Universidad.

La Universidad de Nariño espera tener el momento de organizar un evento académico de similares características. Esta sería también la oportunidad para continuar profundizando sobre

estos temas de gran importancia y de retribuirles a nuestros colegas ecuatorianos, la gene-

rosa hospitalidad con la que hoy nos han acogido en esta hermosa tierra de los Andes.

*Hernán Jaramillo Cisneros**

* Instituto Otavaleño de Antropología.

De unos años atrás el Instituto Otavaleño de Antropología y la Universidad de Nariño coincidieron en la necesidad de integrar y de complementar los estudios que realizan las dos instituciones en una amplia zona geocultural, que comprende el territorio interandino norte del Ecuador y el altiplano de Nariño en Colombia, donde no solo se encuentran restos arqueológicos de grupos humanos que poblaron esas regiones, sino –y esto es lo que más nos importa– en el presente coexisten formas de vida, de trabajo y creencias comunes en los dos lados de la frontera que supues-

tamente divide a dos pueblos hermanos.

Para llevar a la práctica los postulados de integración cultural, el IOA y la Universidad de Nariño firmaron un convenio, que entre otras posibilidades facilita la presencia en Pasto de los investigadores de esta entidad y la presencia siempre grata de catedráticos y estudiantes de la Universidad, para cumplir con sus planes de estudio en esta región.

En el marco del convenio mencionado se organizó conjuntamente este Seminario Binacional de Creatividad, el cual constituye un campo de reflexión nuevo para nosotros y en el que tienen amplia y profunda experiencia los colegas de Nariño que participan en el evento.

Para que este Seminario fuera una realidad, contamos con el entusiasmo y la extraordinaria colaboración de Clara Luz Zúñiga Ortega, quien lo coordina. De ella aprendimos que la creatividad debe servirnos para desarrollar la capaci-

dad de pensar, de actuar y de dar curso libre a la imaginación. En el transcurso del Seminario oiremos los criterios optimistas de María Teresa Alvarez, Javier Lasso, Mauricio Verdugo y Osvaldo Granda Paz, apreciados amigos de Pasto, quienes conjuntamente con Clara Luz están íntimamente ligados al quehacer cultural del departamento de Nariño.

Representando al IOA, Carlos Alberto Coba tratará acerca de la creatividad en la cultura popular, tema que abre la posibilidad de conocer mejor la riqueza creativa de quienes transmiten de manera oral, sea en el seno de la familia o del vecindario, "el conjunto de conocimientos útiles que satisfacen las necesidades materiales, espirituales e institucionales de la comunidad a través del tiempo y el espacio".

Al inaugurar el Seminario Binacional de Creatividad, el Instituto Otavaleño de Antropología da la bienvenida y agradece la participación de la Universidad de Nariño y para el fu-

turo se compromete a organizar actos como el presente, que sirven para elevar el nivel cultural

de maestros, de estudiantes y de la comunidad en general.

*Clara Luz Zúñiga**

**ESTETICA Y SABER
COMO ESPACIOS LU-
DICOS Y CREATIVOS**

* Profesora Titular Universidad de
Nariño. Pasto - Colombia.

“Si deslizamos unos centímetros el sentido de las palabras o recombina-
mos las modalidades sensoria-
les como acontece en la
alucinación, nos abrimos
a un mundo por comple-
to diferente e impredecible.
Ese es el misterio de la
poesía. Ese es el encanto
de la creación”.

Permítame empezar esta
charla contando la anécdota de
una persona que se fue a Orien-
te, a que le enseñaran todos los
secretos del saber oriental. Un
gran maestro se lo llevó a su ca-
sa y antes de enseñarle algo, lo

invitó a tomar té y le sirvió hasta que se derramó la copa. El maestro le dijo: eso es lo que yo le quiero enseñar: Si usted está totalmente lleno, yo no le puedo dar nada; pero si usted tiene un vacío, por pequeño que sea, yo sí le puedo dar mucho.

Ese es el pre-requisito para este Seminario Binacional de Creatividad, que hoy iniciamos. Sentir que aún estamos en el camino de la búsqueda; sentir que hay dentro de nosotros un vacío, que busca ser llenado. Y me temo que ese vacío, jamás se llenará del todo. ¡Enhorabuena! porque, entonces, siempre estaremos buscando y es la búsqueda la que marca la dialéctica del vivir.

Cuando nosotros creemos que ya estamos llenos, empezamos a envejecer. Cuando uno cree que ya lo sabe todo, comienza una esclerosis mental; pero cuando uno cree que no tiene sino interrogantes, que es mucho más lo que se ignora que lo que se sabe, entonces ha abierto espacios que posibilitan

la creación, la búsqueda y las iniciativas.

El título que he querido dar a esta charla introductoria del Seminario es: "Estética y Saber como espacios Lúdicos y Creativos". Estética y Saber enmarcar las subidas y bajadas implícitas en la dialéctica del camino. Sin embargo, en esta charla, Estética y Saber tienen unas connotaciones puntuales. El concepto de Estética, remite a una forma especial, un estilo de hacer las cosas. Pero yo quiero invitarlos a una reflexión sobre la estética a la manera de muchas comunidades indígenas de ayer y de hoy, porque allí, la estética, involucra la vida, la totalidad, convirtiéndola, más que una forma de hacer obras de arte, en un estilo de vivir en forma artística. Saber y Hacer, constituyen su por qué y su para qué.

Ellos no se sientan como nosotros a escribir un poema, a pintar un cuadro, a hacer una escultura, a componer una melodía. No. Cada instante de su vida, están tallando la obra más

preciada: la de su propia existencia. De ahí deriva la profunda coherencia entre lo que hacen y lo que son. Por eso toda su vida deviene en poema, en armonía, en arte.

Yo no he podido entender, por ejemplo, cómo no es un poema la vida de un poeta, de un músico, de un pintor, de un artista en general. Es que entre nosotros, no hay coherencia. Una cosa es lo que pensamos, otra lo que decimos y otra, lo que hacemos.

Ellos, en cambio lo que son es lo que hacen; por eso pueden descubrir el arte en cada instante de la cotidianeidad. Por eso también se aproximan al espacio con asombro, con la actitud develadora del misterio. Para ellos todo tiene sentido, significa. La vida, el aire, la luz, el color y el calor, el cielo, la palabra, el agua, el fuego, todo está cargado de impredecibles resonancias. Allí, nada se ha sofocado.

Muy distinto de nuestra realidad. Nosotros, metidos en

la "Modernidad", hemos hecho de ella un mito, que nos lleva demasiado a prisa por la vida. La angustia del tiempo que se escapa, nos hace pasar por los días muy de carrera. Corremos y corremos, empujados por los mil compromisos de la cotidianeidad y a todas partes llegamos tarde. El tener que HACER tantas cosas, no nos da tiempo para SER y para descubrir el paraíso que llevamos dentro y esa profunda estética, no ya del hacer, sino del vivir, que daría sentido y significado a nuestro estar en el mundo.

Aquí, entre nosotros todo se ha sofocado. El camino que es ruta, ha caído en la rutina y ya no dice, ya no comunica.

Ya no vemos la belleza de los atardeceres que cada tarde siguen pintándose para nosotros; ya no captamos la poesía de la ternura y la sonrisa, porque ríos de violencia y de sangre le han puesto un velo que impide la mirada. Mirar no es ver. Y nosotros, a punta de mirar ya no vemos y a fuerza de nombrar, ya no nombramos.

Se precisa toda una cultura de la mirada, cada vez más urgente y allí encuentra su espacio este Seminario de Pedagogía y Creatividad que hoy iniciamos.

Por otra parte, recordemos que ver, es conocer y conocer es saber. Para un proceso del conocimiento, el saber ver significa, descubrir.

Para los indígenas el cónдор es símbolo de Sabiduría, porque es el animal que más alto vuela y desde arriba, las cosas de abajo se ven muy pequeñas y los horizontes se expanden con la dimensión de la mirada.

La recomendación del indígena es que quien tenga alas —y el espíritu siempre las tiene—, vuele.

Sólo que el volar es simbólico. No se trata de un “arriba” sino de un “adentro”. Allí está el arte, allí el conocimiento. Por eso Tomás Román, un joven Chamán de Araracuara, en la Amazonía Colombiana, mirando mi biblioteca y maravilla-

do ante tantos libros, decía un día: “Que belleza... cuántos libros... pero Ustedes tienen un problema; Ustedes aprenden de afuera hacia adentro. Nosotros en cambio aprendemos de adentro hacia afuera, y por eso no necesitamos sino nosotros y el mundo”.

Por eso también Jitoma, ese otro visionario de Leticia, puede afirmar: “Saber no es nada. Saber es estar contento con la vida, con uno mismo y que los demás también lo estén. Saber es trabajar bien. El trabajo es la fuente de la Sabiduría”.

Y en otra ocasión: “El saber que uno tiene se materializa en el trabajo: este trabajo se va perfeccionando a medida que perfecciono la vida, mediante el cumplimiento de la ley. Así, yo sólo puedo hacer un trabajo perfecto, cuando mi vida sea perfecta. El hacer una obra perfecta, puede llevarse toda la vida. El problema no es el tiempo; es cuestión de perfeccionar la vida, para poder perfeccionarnos y cumplir la obra”.

Qué bien han entendido los sabios de todos los tiempos, aquello de que “La luz viene de adentro”. El Adentro y el Afuera, son sólo una de las múltiples alternancias de un sistema dualístico del mundo, que no es excluyente sino complementario y que admite un sistema de correspondencias como aquel postulado que precisa que “como es arriba, es abajo” o que “el allá, no es sino el otro lado del acá”; así, sin trances bruscos, sino con la suavidad del tránsito del día a la noche o del sol a la lluvia. Cuando el principio de reciprocidad se rompe y entre nosotros, se rompió con la conquista, se rompen también el equilibrio y la armonía.

Estética y Saber. Lo que sé y lo que hago. Y la suma de los dos, da lo que SOY. Y he querido, desde nuestra concepción racionalista, occidental, tomar como referencia el espacio del “OTRO”, porque sólo en la relación, el hombre Es. “Los otros todos que nosotros somos”, decía ese gran poeta Octavio Paz. Y “el Otro” en este caso, es la comunidad indígena, como

símbolo de un pasado que en una buena medida olvidó nuestro presente, pero que tendremos que recuperar hacia el futuro, si queremos construir sociedades más justas y dignas, a partir de un proceso educativo que recupere lo lúdico del vivir y vivifique los interrogantes que desde adentro de cada ser humano, estimulan el acto creador.

Sólo cuando se concibe la existencia, la identidad, el Ser como una perfecta coherencia, las cosas de la vida, los quehaceres que nos ocupan, los sueños que soñamos, los cantos que cantamos, los cuentos que contamos, cobran sentido y son, Sólo así, también nosotros, Somos.

La reflexión sobre la Creatividad, en mi opinión, tiene que partir del hombre. De una profunda reflexión sobre nosotros mismos. Porque el sistema educativo que rige nuestros países tercermundistas no estimula la creatividad, ni los sueños, ni la poesía. Por el contrario, se nos programa para no pensar,

para no crear, para no decir nuestra propia palabra. El nuestro es un sistema repetitivo y memorístico, que encadena las posibilidades creativas. Se nos enseña para olvidar.

La escuela no estimula la creatividad, cuando se niega a reconocer que existen procesos de aprendizaje divergentes, que chocan contra la estandarización que se exige a los estudiantes. Cuando se insiste en perpetuar un sistema de enseñanza que obliga a homogeneizar los niños en el aula, a negar las singularidades, cuando trata a los alumnos como si tuvieran las mismas características y debieran por eso responder a sus exigencias con iguales resultados, sin consultar sus más sentidas urgencias. Niega espacios a la creatividad, cuando instaura en su ámbito de saberes, con consecuencias nefastas, la dicotomía: Arte/Ciencia.

Hoy, cabe desconfiar de esa actitud bastante generalizada, que considera válida la sensibilidad para artistas y poetas,

pero la destierra del campo de la ciencia.

Estamos seguros que la cognición, está cruzada por la pasión, por tensiones eterónomas a tal punto que, son las emociones y no las cadenas argumentales, las que actúan como provocadoras y estabilizadoras del saber. Sabemos que, sin matriz afectiva y sensible, el cerebro no puede alcanzar sus más altas cimas en la aventura del conocimiento.

Hace algunos años creíamos que las máquinas podrían llegar a reemplazarnos en las tareas fundamentales y con frecuencia nos representábamos el futuro como una sociedad robotizada. Este sueño terrorífico, o mejor, esta pesadilla, se ha ido disipando en el horizonte científico y social, porque ahora tenemos claro que, si bien el robot puede reproducir ciertas actividades humanas, nadie ha podido inventar el computador capaz de sentir, de comprometerse con el entorno, de soñar; ningún computador –que se sepa–, ha podido programar los

colores de un atardecer, la intensidad de una lágrima, el poder de una sonrisa o la capacidad de ternura de un niño.

Lo que caracteriza a nuestro pensamiento, a nuestra cognición, lo que jamás podrá suplantar ninguna máquina, es precisamente ese componente afectivo, presente en todas las manifestaciones de la convivencia interpersonal, e indispensable dentro de todo proceso creador.

El conocimiento, –dice Habermas–, es un campo de prácticas y enunciados cruzados por la diversidad de intereses que van desde el afán de dominio instrumental, hasta el fomento de la emancipación y la libertad.

Ser creativos es desburocratizar el conocimiento, dice Luis Hernando Restrepo, en “El Derecho a la Ternura”, convirtiendo su producción y conservación en una práctica autogestiva. No tiene objeto mantener archivada información que no va a enriquecer la vida cotidiana.

Ningún sentido tiene acumular verdades, que no se transformen en patrones de vida, que mejoren nuestro estar en el mundo. Cuando el conocimiento pasa de la cabeza al corazón, se hace Verdad profunda y a esto, Manfred Max Neef, llama “Comprender”. Según él, conocemos mucho del mundo, quizá demasiado, pero no lo comprendemos. La comprensión del mundo, estimula el acto creativo.

Creatividad y Sensibilidad van de la mano. Nos cuesta conceptualizar, por ejemplo, el importantísimo papel que la sensibilidad juega, no sólo en el arte y en la vida cotidiana, sino en dimensiones donde, hasta hace poco, se consideraba un estorbo; como el caso de la Investigación Científica.

En últimas, toda actitud científica, no es otra cosa que el producto de compartir rutinas con maestros entrenados en orientar su pasión hacia la formulación de hipótesis que serán validadas con esfuerzo en un juego de distinciones analíticas.

La hipótesis, no es otra cosa que un juego adivinatorio en el campo probalístico del saber.

La pasión es la gran artesana del conocimiento y la creatividad. Porque, en el fondo, afecciones más que argumentos, hábitos más que juicios, gestos más que palabras, es lo que nos queda después de muchos años de trajinar por el mundo, por las aulas y la academia, como sedimento residual de experiencias y aprendizajes.

La ciencia, que es también una modalidad del lenguaje, acostumbra cifrar sus informes en cierto modelo frío y burocrático, sin que ello quiera decir que la verdad no pueda asumir la forma sugerente de una expresión cálida y acariciadora. Los discursos, bien lo sabemos, pueden agrandar y conmover o agredir y violentar, independientemente de su estructura lógica o de las cadenas argumentales que se utilicen.

Cada vez reconocemos más que lo típicamente humano, lo genuinamente formativo,

no es solo la operación fría de la inteligencia, pues las máquinas saben mejor que nosotros, decir que dos más dos son cuatro. Lo que nos caracteriza y diferencia de la inteligencia artificial, es la capacidad de crear, de reconstruir el mundo y el conocimiento a partir de los lazos afectivos que nos impactan.

Creemos que una inversión sensorial es necesaria para resignificar la vida diaria, accediendo como en los grandes ritos iniciáticos, a una alteración del estado de conciencia, que nos obligue a desplazar los límites en que se ha enjaulado nuestro sistema de conocimiento.

La escuela —ya lo decíamos—, no estimula el acto creativo. Al estudiante se le niega la posibilidad de reconstruir la dinámica afectiva de los contenidos cognoscitivos que se le entregan y se mutila el saber, perpetuando el autoritarismo. Lo que queda al final, no es el agrado del conocimiento, de su reconstrucción o confrontación epistemológica, sino el peso burocrático de las rutinas produc-

toras de notas, de guías, de tareas, de proyectos y evaluaciones.

Nos hemos acostumbrado a una pedagogía del Terror. “La letra con sangre entra”. Hemos sido educados en el miedo y para el miedo, olvidando que la educación corre paralela con una cierta disciplina erótica, que obliga a sublimar la relación de seducción que se establece entre el maestro y el alumno, para llevar a este último a la identificación apasionada con cierto modelo gnoseológico.

Desde nuestra condición de educadores, es preciso recordar que somos por sobre todo, escultores de sensibilidades, y ésto es un acto humano, por excelencia. Por eso hemos enfatizado en esta charla que, el acto creativo, es esencialmente un acto humano. Creemos también que el acto educativo, tiene que ser cognoscitivo, pero también existencial.

La vida, por otra parte, o no digamos la vida, las circunstancias, se encargan de volver-

nos demasiado serios, demasiado pronto. No nos dan tiempo para ser niños y muy temprano debemos “madurar”; esto es matar nuestras posibilidades creativas, dejar de construir esos mundos imaginarios porque rompen los paradigmas de los mayores y se nos ordena hipotecar el alma, a cambio de ser serios y responsables. ¡Como si hubiera algo más serio y responsable que el juego de un niño!

La reflexión sobre la Pedagogía y Creatividad enfrenta, desde su enunciado un reto, un desafío. Es que la lúdica, la sensibilidad, la creatividad no se enseñan... Se aprenden... Lo único a que podemos aspirar, es a estimular esa mirada limpia y transparente que está latente en cada uno de nosotros para mirar el mundo de una manera diferente y entonces, volver a sonreír y a soñar y a contruir, esto es, a crear y esto es Poesía.

Y porque el acto poético, es fundamentalmente un acto creativo, permitanme una palabra en torno a la poesía. El es-

pacio de la poesía ha de pensarse desde el espacio de la sensibilidad humana. Es desde la capacidad de soñar, de sentir, de vivir, desde donde es posible hacer un poema. La poesía vive igual en las profundidades del ser, que en el espacio del amor y la ternura, del sueño y del silencio, de la soledad y de la muerte.

La creación poética, permite al hombre transitar el titular de la iluminación, y hacer que el espacio se vuelva escritura, se vuelva traza y huella; permite que la vida trascienda las dimensiones que la rutina ha sofocado y que el espíritu vuele. La creación poética es un "ahora" vestido de "mañana", y allí, es posible, el arte de remendar el viento con agujas de ensueño, de poner a andar el agua en zapatillas de cristal o dejar que el alma se arrodille, absorta de ilusión, ante el milagro de la vida.

La poesía, como el acto creador, es ante todo un acto de ruptura. Es el intento del poeta por recuperar el valor de la palabra, por volver palabra todo cuanto toca. Es el intento de

perpetuar el instante y de decir entre voces, balbuceos y silencios lo indecible e indescifrable del universo. Es recostar en la palabra los cansancios, las ternuras que nos acarician por dentro, para hacer que el poema sea el lugar de encuentro entre el mundo y el hombre.

La poesía, al igual que el acto creativo, es una fiesta, una comunión con el cosmos y el poema, como un tejido de palabras, ejerce el poder de mediación entre la parte y el todo, entre la realidad y la fantasía, entre el hombre y su Dios. Por el acto poético, el hombre es cocreador del Universo. Por eso hemos afirmado que el acto poético, es fundamentalmente un acto creador.

Ahora bien: El centro de la Historia, es el hombre. Y el primer acto de la historia, es una ejecución creativa. "En el principio creó Dios el cielo y la tierra..." dice el Génesis y ésto nos da la dimensión de la creatividad en el devenir de la humanidad. Desde entonces, desde los inicios, la creatividad va

de la mano con la existencia del hombre.

Creativos fueron Alejandro, Napoleón, Bolívar, Eisenhower en el oficio de la guerra; creativos Miguel Angel, Leonardo y Picasso en el arte; creativos Einstein y Pasteur en la ciencias; creativos son los poetas, los artistas que caldean el mundo y los niños que aún no tienen un velo en la mirada.

La creatividad no se estudia. Es el final de un proceso cultural que se inicia en la cuna del hombre. Se aprende viviendo. Pero, qué significa vivir? Vivimos realmente nosotros o solamente vegetamos, sin justificar el puesto que ocupamos en el mundo. Hoy igual que ayer, mañana igual que hoy. Y así siempre.

David Liman, director de Seminarios para creativos en Estados Unidos dice que, a la gente creativa no se le enseña nada nuevo para volverla más creativa e imaginativa. Lo que hacemos —dice— es ayudarles a recuperar sus mentes de niños,

ese espíritu de lo maravilloso, y la curiosidad a la que echamos llave desde los 10 años.

La propuesta sobre Creatividad y Pedagogía, es una propuesta que le juega a la vida y que implica un acto de fe. Hacer un acto de fe en la capacidad del hombre para labrar su futuro y el de los pueblos nuevos que soñamos, dando rienda suelta a la posibilidad de crear, es evitar seguir siendo arrastrados por la historia; es hacer la historia; es hacer una realidad a nuestro antojo.

Eduardo Galeano, ese gran pensador Latinoamericano, dice de los pueblos de América, que "Somos Ladrillos de una casa por hacer". Pero hemos de hacerla a nuestra medida, con la capacidad de nuestros sueños. Sólo así podemos construir de manera solidaria e imaginativa el futuro, buscando presencia en el panorama científico y social.

Entendemos el proceso lúdico y creativo, no sólo como conceptos estéticos, sino como

formas del vivir, entendiendo también, que ésto no se aprende en un Seminario. Es un trabajo que involucra la vida.

Lo que queremos promover es una sensibilidad integral que atraviese los diferentes contextos del acontecer humano. Estamos convencidos que, en un momento histórico como el que se vive en el mundo, la única posibilidad de salida, es dar lugar a la imaginación, a la aventura de crear nuevos horizontes, nuevas perspectivas y ello se logrará solamente, si conseguimos despertar en los corazones de la juventud nueva esperanza, nueva forma de mirar el mundo. Así podremos recuperar lo lúdico del vivir, y el saber, no será una carga pesada, y a veces amarga.

En la actualidad, hay una tendencia de la psicología a concebir como ideal de un desarrollo pleno de la personalidad, a la persona creativa. Abraham H. Maslow, hace el siguiente comentario: "Tengo la impresión de que el concepto de creatividad y el de persona sana, auto-

realizada y plenamente humana, se está acercando cada vez más y tal vez lleguen a ser uno solo". Y agrega: "Otra conclusión a la que me estoy acercando, es la de que la educación a través del arte, puede ser especialmente importante, no tanto porque puede producir más profesionales y mejores artistas sino ante todo, mejores personas".

Y no tenemos que ir muy lejos para encontrar la creatividad, ni la posibilidad de ser creativos. A diario la encontramos en el niño que convierte un palo de escoba en un caballo, en un pegasso que le permite ascender a las estrellas y encontrar una "luna nueva" más grande y más bella porque es la suya. La encontramos en el presidente de una compañía, de una empresa, el rector de un colegio o de una universidad y en todos aquellos que desde sus encumbrados cargos, se siguen sabiendo eternamente alumnos; en las personas que se atreven a pensar por sí mismas y en tantos seres sencillos y humildes que tenemos a

nuestro alrededor, pero que muchas veces no sabemos ver.

A esa sensibilidad anónima se refiere German Rey cuando afirma "No hay lugar pobre ni indiferente para los creativos". Cuántos bellos himnos a la libertad, se han gestado en la cárcel y cuántos cantos a la vida nacieron desde la muerte.

Por otra parte, la percepción corriente que tenemos de la vida cotidiana, nos lleva a pensarla como el reino de la monotonía. Los días, con su carga de tedio a cuestas, escenifican el típico lugar donde se instalan la repetición y la rutina. La creatividad es entendida como un deshabitarse de la vida diaria, para entrar en relación con otros mundos posibles que son invisibles en la rutina. El orden de la cotidianeidad, sofoca la creación y rompe la sorpresa del milagro. El reto es, recuperar la capacidad del asombro.

Crear, es romper los paradigmas que nos tienen instalados en la rutina, para vivir la fantasía de la ruptura. Es tener

el coraje del graffiti callejero, que nos transporta a lugares de ensueño, al país de la imaginación y la ternura:

OFREZCO...
CURSO COMPLETO DE
RECUERDOS.
Firma: LA MEMORIA

"SI NO EXISTE LO QUE
BUSCAS... INVENTALO".

"A DOMICILIO:
INSTALACION DE ECOS Y
SURROS..."

"NO BUSQUES QUE OTRO LO
DIGA PARA REPETIRLO...
¡DILO TU PRIMERO!"
Cortesía de LA SOLEDAD

"CAMBIO...
DESTINO DE LAGUNA...
POR OPORTUNIDAD DE SER
VIENTO"

"BUSCO SOCIO PARA TRAFI-
CAR CON MADRUGADAS"

"EL SILENCIO ES NUESTRO CA-
PITAL DE TRABAJO,
¡POR FAVOR!
NO NOS CONDUZCA A LA
QUIEBRA"

Y es que, el silencio, no como la negación del sonido, no como la soledad y el desencuentro, sino un silencio musical—porque en música, se leen, se cuentan y miden los silencios—, un silencio de encuentro, de posibilidad, un silencio hacia afuera, para escuchar las voces de adentro, es requisito indispensable para preparar el ensalmo del acto creativo. Tenemos que acallar ese mito de la velocidad y del ruido propio de la “Modernidad”, que a veces nos ahoga y no nos deja escucharnos.

En últimas, la vida toda es una suma de caminos que nosotros recorremos, asumiendo su dialéctica de subir y bajar. Pero, a veces, el camino se abre en mil senderos y se nos ofrece la oportunidad de abreviar los pasos, transitando los atajos. Lúdica y Creatividad son un atajo. Los atajos recortan las distancias, pero se corre el riesgo de perderse en ellos. O de encontrarse. Porque de pronto en el atajo está la sorpresa, está el encantamiento, está ese algo que marca la ruptura, que rompe lo cotidiano y rutinario y es como el

titilar de una luz entre las sombras, en que el hombre se sumerge, ante el arrobamiento de la alucinación, pero no para perderse, sino para encontrarse y ser.

Porque, es precisamente el encuentro con lo inesperado, lo que desata los patrones de alerta, seguimiento y búsqueda que están en la base de todo proceso de conocimiento.

La alternativa es marchitarnos en lo funcional, en lo rutinario, o abrirnos a lo lúdico y creativo. Lo primero, es seguir creyendo que la vida se programa desde objetivos puntuales y tasas de productividad y eficiencia, sin dejar nunca lugar a la emergencia del azar. Lo segundo, es tanto como empezar a recuperar la capacidad del asombro y la nitidez de una mirada transparente, que pueda descubrir los mundos de ensoñación y de poesía, escondidos tras la esquina de la gratuidad.

Finalmente, una invitación: **VIVAMOS EL AZAR...** Vivir el azar implica una actitud de apertura receptiva a la vida

en todas sus manifestaciones y la capacidad de ver más allá de lo obvio, objetivo y lógico. No es “dejarse llevar por la corriente”. Por el contrario, es recuperar el instante.

Vivir el azar... es penetrar el espacio de la gratuidad, entendida como la posibilidad de encontrar recursos novedosos en medio de la cotidianidad. Nuestras agendas son enemigas de lo imprevisible. Si encontramos la gratuidad en una esquina, en medio de la calle, dejamos que resbale sobre nuestros hombros, porque las múltiples ocupaciones no nos permiten entretenernos. Somos sistemas de obligaciones sin fisuras. Sier-

vos que soñamos ufanos estar afirmando nuestra autonomía.

Vivir el azar, nos proporciona la alterabilidad necesaria para saltar por entre las normas cotidianas, haciendo de la vida un tejido surcado por asombros, abismos y parpadeos y accediendo al instante fulgurante de la creación.

Implica igualmente un renacer cada día, una actitud de desprendimiento, una apertura al encuentro. Lo que la vida espera de nosotros, no es que hagamos cosas extraordinarias. Pero sí nos exige, que vivamos lo ordinario de una manera extraordinaria.



*María Teresa Alvarez Hoyos**

MARCOS DE REFERENCIA DE APROXIMACION AL ACTO CREATIVO

* Profesora Asociada Universidad de Nariño, Pasto - Colombia.

El propósito de esta conferencia es compartir con ustedes algunas reflexiones e indagaciones acerca del surgimiento del proceso creativo a partir de la concepción de la estructura de la mente y de cómo este proceso funciona dentro de los marcos de la cultura.

Tomar la creatividad en abstracto me parece un ejercicio importante pero no será el objeto de este trabajo. La literatura especializada abunda en textos que enfatizan sobre su importancia, los elementos que la componen y los diferentes procesos mentales que pone en eje-

cución. Sin embargo, los agentes educativos –padres, maestros, comunidad– cada vez se encuentran más perplejos sobre el porqué los niños y los adolescentes no desarrollan la originalidad, la recursividad, la imaginación, la innovación, para enfrentar los deberes escolares que con tanto esmero ponen a su disposición.

La sociedad espera que la escuela desate el nudo gordiano acerca de cómo volver creativos a los niños, y la escuela a su vez se debate en un mar de autorreproches acerca de sus prácticas repetitivas y transmisionistas, las cuales no logra modificar a pesar de todos los esfuerzos del Estado y de la escuela misma.

Pero curiosamente, por fuera de la escuela, la creatividad surge en espacios que aparentemente no tienen nada que ver con lo pedagógico. El arte popular, la publicidad, los medios de comunicación, el diseño industrial hacen gala de un gran ingenio y logran mostrar en la práctica productos nuevos y sugestivos que son ávidamente re-

clamados por el público de niños y adultos, a quienes les cuesta tanto trabajo hacer el ejercicio de volverse creativos dentro de la escuela. Es de mencionar el estudio realizado en gamines, quienes hasta la edad de 10 años, logran niveles de creatividad mayores que los niños escolarizados e integrados a la sociedad.

Es posible que el punto de partida de las teorías mismas o enfoques con que ha trabajado la escuela sean los obstáculos para impedirnos ver el camino, es posible que haya que utilizar otros caminos para acercarse al proceso creativo que comiencen desde un momento anterior.

En la búsqueda de caminos y reconceptualizaciones que expliquen cómo el hombre puede desarrollar sus procesos creativos me permito presentar el punto de vista desarrollado por Howard Gardner a través de las investigaciones realizadas a propósito del Proyecto Cero sobre el Potencial Humano, que la Universidad de Harvard con el patrocinio de la Fundación Ber-

nard van Leer, inició en 1979, con el fin de “evaluar el estado del conocimiento científico referente al potencial humano y su logro, así como resumir los resultados de forma que ayudara al plan de acción y prácticas educacionales en todo el mundo”.¹

Gardner comienza por plantear la existencia de múltiples inteligencias, a partir de las cuales las personas desarrollan diferentes sistemas de simbolización y por lo tanto diferentes entornos donde la creatividad toma lugar.

El ser humano se distingue de los demás seres por su capacidad para emplear diversos vehículos simbólicos en la expresión y comunicación de significados. El uso de símbolos ha sido fundamental en la evolución de la naturaleza humana, dando lugar al mito, lenguaje, arte, ciencia.

La perspectiva simbólica pretende emplear los métodos y planes globales diseñados por Piaget y centrarlos no sólo en

los símbolos lingüístico, lógico y numérico de la teoría piagetiana clásica, sino en la diversidad completa de sistemas simbólicos que comprendan los musicales, corporales, espaciales e incluso los personales.

Se trata entonces, de desarrollar cada competencia simbólica. Por ejemplo, algunas competencias como la lógico-matemática pueden ser universales, y los individuos de todo el mundo la poseerían, por el solo hecho de tener que encarar el ambiente físico y social, sin embargo la capacidad para leer puede ser desconocida o tener valor mínimo en algunas culturas, y así quien viva en una cultura que no privilegia una determinada competencia no logrará progreso en ella. Así mismo hay competencias o dominios que son restringidos a grupos aislados dentro de una cultura, por ejemplo el hacer mapas, en otros casos los dominios o áreas de habilidad de pocos individuos pueden llegar a ser dominados por grandes segmentos de la población; tal el

caso del cálculo o la teoría de la evolución.

En el desarrollo de las competencias simbólicas juega papel predominante la cultura; así, el progreso en un dominio no depende por completo de las acciones de un individuo solitario, más bien se considera que gran parte de la información acerca del dominio está contenida en la propia cultura.

Un caso especial dentro del dominio de competencias simbólicas es el de los niños prodigio. Se puede considerar a éste como un individuo que pasa a través de uno o más dominios con tremenda rapidez, mostrando una velocidad que lo hace parecer cualitativamente distinto de los demás. Es como ver una película en cámara rápida de los procesos educacionales.

El prodigio plantea un problema que no se puede resolver con la teoría piagetiana: cómo se puede ser precoz en sólo un área del desarrollo, tal el

caso de las matemáticas o el ajedrez.

Un estudioso muy influido por el pensamiento de Piaget, David Feldman, de la Universidad de Tufts, a través de la consideración de diferentes factores llegó a una interesante explicación de la génesis de los prodigios. Este fenómeno se debe a un conjunto de hechos que denominó coincidencia y lo expresa así:

“Concibo el fenómeno del prodigio como la presencia en el tiempo y el espacio de un ser humano excepcional y preorganizado, nacido y educado en un período posiblemente óptimo y de un modo que quizá sea el más propicio para orientar los intereses y la dedicación del niño hacia el dominio de una esfera del conocimiento altamente evolucionada. En otras palabras, se produce una “coincidencia”, más asombrosa aún que los enormes talentos que la hicieron posible. Esta

coordinación sutil y delicada de ciertos elementos del potencial humano con la tradición cultural me resulta aún más deslumbrante que las aptitudes normalmente atribuidas a estos niños”.²

Howard Gardner y sus colegas, en el Proyecto Cero de Harvard, han tratado de descubrir la estructura fina del desarrollo dentro de cada sistema simbólico particular. Es así como Gardner postula la existencia de múltiples inteligencias, distintas facultades intelectuales o competencias, cada una de las cuales puede tener su propia historia de desarrollo. La neurobiología por su parte señala la presencia de áreas en el cerebro que corresponden al menos de forma aproximada a ciertas formas de la cognición.

1. LOS SIMBOLOS, LOS SISTEMAS SIMBOLICOS Y LOS PRODUCTOS SIMBOLICOS

Dos campos fundamentales a los que hay que referirse en cualquier teoría sobre la cogni-

ción humana son la biología y la antropología. Las dos conforman el cuadro que proporciona las características y limitaciones del intelecto humano. La biología proporciona un cuadro del potencial genético, la antropología indaga los diferentes papeles que existen en diferentes sociedades, las funciones que desempeñan los individuos, sus problemas y sus metas. Entre ambos cuerpos de información no existe un puente que relacione sus vocabularios y sus marcos de referencia.

Es aquí donde entran los símbolos, los productos simbólicos y los sistemas simbólicos. El dominio de los símbolos es el que ayuda a salvar la brecha entre el sistema nervioso con sus estructuras y funciones y la cultura con sus papeles y actividades. “Al referirse a los símbolos como si fueran palabras o cuadros, a los sistemas simbólicos como si fueran matemáticas o lenguaje, a los productos simbólicos como si fueran teorías científicas o narrativas literarias, entramos en relación con entidades y niveles de análisis, que

se pueden referir tanto a la biología como a la antropología".³

De acuerdo con Nelson Goodman el símbolo es toda entidad (material o abstracta) que pueda denotar o referirse a otra entidad. Ejemplos: cuadros, diagramas, números. Una línea puede ser un símbolo si se emplea para representar cierta clase de información. Los símbolos denotan y representan, además transmiten significados, tales como estados de ánimo, sentimiento o tono. Los símbolos artísticos pueden ser tales como sinfonías, bailes, esculturas, garabatos.

Los símbolos pueden funcionar solos como entidades significativas o entrar como componentes de un sistema mucho más elaborado. Así las palabras configuran el lenguaje hablado y escrito, los números y otros símbolos abstractos el lenguaje matemático, los gestos y otros patrones de movimiento los sistemas de danzas.

Cuando los símbolos y los sistemas simbólicos entran en el

diseño de los productos simbólicos adquieren su máxima expresión. Estos pueden ser historias, sonetos, obras de teatro, demostraciones matemáticas y solución de problemas, rituales, críticas.

La introducción y el dominio de los sistemas simbólicos no es solo cuestión de especulación teórica, es una carga importante de la niñez y podría considerarse como la principal misión de los modernos sistemas educativos.

2. LA TEORIA DE LAS MULTIPLES INTELIGENCIAS

2.1 La Inteligencia Lingüística

La competencia lingüística es la inteligencia que parece compartida de manera más universal y democrática en toda la especie humana. Es propia de los escritores, los periodistas, los oradores y los abogados. Requiere un hábil manejo de la información, una combinatoria verbal y una serie de percepciones globales y específicas de la situación que permiten una rá-

pida solución a los problemas de comunicación verbal.

2.2. La Inteligencia Lógico-Matemática

En comparación con la esfera lingüística y musical, la inteligencia lógico-matemática no tiene sus orígenes en la esfera auditivo-oral. Esta forma de pensamiento se origina en una confrontación con el mundo de los objetos, pues en la confrontación de objetos, en su ordenación y reordenación y en la evaluación de su cantidad, el niño logra su conocimiento inicial y más fundamental en este campo.

A partir de este punto preliminar, la inteligencia lógico-matemática rápidamente se vuelve remota respecto del mundo de los objetos materiales. El individuo se vuelve más capaz para apreciar las acciones que uno puede efectuar sobre los objetos, las relaciones que se obtienen entre estas acciones, las declaraciones (o proposiciones) que uno puede hacer res-

pecto de acciones reales o potenciales y las relaciones entre esos enunciados.

Es muy posible que la característica más importante y menos reemplazable del don del matemático sea la habilidad para formar con destreza largas cadenas de razonamiento. La habilidad lógico-matemática no es un sistema tan puro o autónomo como otros de los citados, quizás no debería contar como una inteligencia sencilla sino como una especie de suprainteligencia o inteligencia más general.

2.3 La Inteligencia Espacial

Es la habilidad para percibir una forma o un objeto. A nivel neurológico, con excepción del lenguaje, quizás se haya establecido más acerca de las habilidades espaciales en el cerebro que de cualquier otra facultad humana. Mientras que el hemisferio izquierdo es preeminente para el lenguaje, el hemisferio derecho lo es para el procesamiento espacial.

La inteligencia espacial contribuye notablemente a las ciencias. Un ejemplo lo plantea Russell acerca de Einstein, de quien dijo que sus intuiciones estaban profundamente arraigadas en la geometría clásica; su mente era muy visual, pensaba en términos de imágenes o experimentos realizados en la mente. Incluso se puede conjeturar que sus perspicacias más fundamentales se derivaban de modelos espaciales más que de una línea de razonamiento puramente matemático.

Los científicos a menudo narran el papel vivido de la imaginación en la solución de problemas. El razonamiento espacial puede participar del proceso científico, pues a veces el problema físico es espacial, como en el caso de la elaboración de los modelos del ADN. Las ciencias físicas dependen en mayor grado de la habilidad espacial que las ciencias biológicas o sociales tradicionales.

En el caso de las artes visuales espaciales, la inteligencia espacial es central. La pintura y

la escultura comprenden una sensibilidad exquisita para el mundo visual y espacial.

Vale la pena mencionar dos grupos humanos cuyas habilidades espaciales son sorprendentes: los esquimales quienes deben orientarse en el difícil camino de su ambiente y el de los navegantes Puluwat de las Islas Carolinas, quienes mucho antes de la invención de la brújula han estado navegando por las islas del Pacífico Sur guiados únicamente por las estrellas. A través de juegos con piedras y conchas en la playa, buscan y seleccionan desde pequeños a los niños que parecen tener mayor potencial para desarrollar este tipo de inteligencia. Los jóvenes considerados más inteligentes de esa tribu son aquellos que son capaces de navegar solos y a oscuras en los mares del Sur.

2.4 La Inteligencia Musical

De todos los dones con que pueden estar dotados los individuos el que surge más temprano es el talento musical.

“Se puede identificar con facilidad a un compositor por el hecho de que constantemente tiene tonos en la cabeza, es decir, que siempre, en alguna parte cerca de la superficie de su sentido, esta escuchando tonos, ritmos y patrones musicales más extensos”.⁴

Para el mundo exterior este proceso parecerá misterioso, pero para el compositor tiene una lógica precisa. Se trata de manejar gran cantidad de información sonora sobre ritmos, cadencias, silencios, timbres y volúmenes, y de combinarla creativamente de manera que se puedan resolver los problemas de expresión musical en forma rápida y exitosa. No es solo una habilidad: es una verdadera inteligencia. El creador de una sinfonía manifiesta todas las características de manejo combinatorio y creativo de información para resolver problemas que llegan a definir un tipo de inteligencia independientemente de los anteriores.⁵

En cuanto al desarrollo de la competencia musical hay una

gran diversidad de trayectorias musicales. En un extremo están los Anang de Nigeria, quienes son iniciados en la música y danza desde la primera semana. A los cinco años pueden entonar cientos de canciones, tocar varios instrumentos de percusión y realizar intrincados movimientos de danza. Los antropólogos dicen que en el grupo anang nunca encontraron ningún miembro no musical.

2.5 La Inteligencia Cinestésico-Corporal

Una característica de este tipo de inteligencia es la habilidad para emplear el cuerpo en formas muy diferenciadas y hábiles para propósitos expresivos, al igual que orientados a metas. También es característica la capacidad para trabajar hábilmente con objetos, tanto los que comprenden los movimientos motores finos de los dedos y manos como los que explotan los movimientos motores gruesos del cuerpo.

Los núcleos de la inteligencia corporal radican en el

control de los movimientos corporales propios y en la capacidad para manejar objetos con habilidad. Es propia de bailarinas, nadadores, artesanos, jugadores de pelota, instrumentistas (que pueden manejar objetos con finura), inventores o actores. En estos últimos, otras inteligencias juegan papel muy importante.

2.6 Las Inteligencias Personales

Además de las inteligencias anteriores Gardner propone otras dos, que presentan dificultad para desglosarse entre sí pero que considera diferentes: La inteligencia interpersonal o social y la inteligencia intrapersonal o reflexiva.

El conocimiento intrapersonal le permite a uno descubrir y simbolizar conjuntos complejos y altamente diferenciados de sentimientos. Se encuentra altamente desarrollada en el novelista que puede escribir en forma introspectiva acerca de sus sentimientos, en el paciente que adquiere un conocimiento profundo de su propia vida senti-

mental, en el anciano sabio que aprovecha su propia riqueza de experiencias internas para aconsejar a los miembros de su comunidad.

La inteligencia interpersonal, básicamente es la habilidad para notar y establecer distinciones entre otros individuos y, en particular, entre sus estados de ánimo, temperamentos, motivaciones e intenciones. Permite al adulto hábil leer las intenciones y deseos —aunque estén ocultas— de muchos otros individuos y, potencialmente, de actuar con base en este conocimiento, por ejemplo: influyendo en un grupo de individuos dispares para que se comporten según un lineamiento deseado. En dirigentes políticos y religiosos (Gandhi), en padres y profesores hábiles y en individuos enrolados en las profesiones de asistencia, sean terapeutas, consejeros o chamanes, se ven formas altamente desarrolladas de este tipo de inteligencia.

Carlos Vasco en su análisis sobre los planteamientos de Gardner, menciona que el Dr.

Carlo Federici, en un seminario sobre procesos de desarrollo del pensamiento, propuso que se considerara como prioritario el desarrollo de la inteligencia intrapersonal, como base y fundamento de las demás. Se pregunta si en la escuela se aprecia y se evalúa este tipo de inteligencia, o si más bien se segrega al niño pensativo e introvertido, se declara torpe al que forcejea por expresar sus estados interiores, o se hace burla del que se concentra en cincelar una poesía o defiende encarnizadamente la privacidad de su diario personal.⁶

3. EXPLORANDO EL MISTERIO DE LA CREATIVIDAD

Los años preescolares se suelen describir como la edad de oro de la creatividad artística, pero pasados esos años parece imponerse una especie de corrupción que hace que la mayoría de adultos seamos artísticamente atrofiados. Casi sin excepción, los dibujos y pinturas producidos por los pequeños, en cuanto al empleo del color, la riqueza de su expresión y el sen-

tido de la composición, guardan similitudes con grandes pintores como Pablo Picasso o Joan Miró. En la escuela primaria esta riqueza disminuye precipitadamente. Al advertir esta situación, los padres, maestros y educadores han tratado de hallar al culpable. Entre éstos se mencionan a las escuelas, el mal gusto de la mayoría de los adultos, el deterioro de las pautas culturales, la decadencia de la civilización occidental, la mitad izquierda del cerebro, los cuales han sido detectados como los “malos” o “villanos”.

En el período que va de los dos a los siete años el niño llega a conocer, y empieza a dominar, los diversos símbolos presentes en su cultura. A esta edad todos los niños dominan virtualmente el lenguaje. Pero el lenguaje no es el único camino, y a veces ni siquiera el más importante, para encontrarle sentido al mundo. Los niños aprenden a usar otros símbolos que van desde los gestos con la mano o los movimientos de todo el cuerpo, hasta los dibujos, las fi-

guras de arcilla, los números, la música y demás.

Pasan unos pocos años y todo cambia. La inclinación a someterse a las convenciones, a adaptarse a los pares, viene a afectar las actividades de los niños. Así como en sus juegos los chicos manifiestan su determinación de acatar las reglas al pie de la letra y de no tolerar ninguna desviación, tampoco en el empleo de símbolos habrán de aceptar ni la experimentación ni la novedad.⁷

Este periodo es denominado la etapa literal, predomina el realismo, es el tiempo de dominar las normas. Los niños avanzan en su capacidad de comprender y responder a las obras creadas por otros, toman mayor conciencia de los estándares de su cultura y se interesan más en ellos. Los niños empiezan a preocuparse y ocuparse de las reglas y pautas a las que obedecen quienes los rodean: cómo vestirse, cómo hablar, cómo encarar un juego, cómo comportarse de una manera moralmente aceptada, llegan a

obsesionarse con el deseo de cumplir correctamente estas prácticas y es importante para su bienestar psicológico no violar las normas.

En este ámbito el niño no desea incurrir en desviaciones o experimentos aventureros como los que hoy en día son valorados en el campo artístico. Sólo hasta que se sienta seguro de las fronteras en las que puede actuar, y de que una violación a las normas convencionales no lo perturbará, los niños se mantendrán aferrados a la etapa literal.

Lo más probable es que haya algo dentro de nuestra sociedad, quizás los estándares o las prácticas pedagógicas que hace que la etapa literal constituya la culminación de la actividad artística de la mayoría de los niños. El modo en que se aborde el desafío educativo de los "años literales", la clase de asistencia que brindemos a los niños, los modelos pluralistas o monolíticos que propongamos, determinará la manera en que los niños atraviesen esta etapa y

lo que harán una vez que la hayan dejado atrás.

En rigor nadie sabe por qué la mayoría de nosotros cesa en su actividad artística, ni qué es lo que distingue a esos pocos individuos que alcanzan la grandeza en las artes. Las biografías de los principales artistas dan algunas pautas:

– Una condición indispensable es el talento innato. Este parece estar fuera de toda discusión. El niño con talento manifiesta tempranamente una especial atracción por las artes o el dominio de cualquiera de los sistemas simbólicos propios de una u otra forma artística.

– El medio en que se desarrolla el niño. Durante la etapa de la habilidad artística natural en los años preescolares no es necesario intervenir activamente, pero con el comienzo de la escuela y del interés por las normas, el medio debe desempeñar un papel más activo. Esta es la época en que los niños ansían saber cómo hacer ciertas cosas: quieren aprender a tocar un ins-

trumento, dibujar un edificio en perspectiva o escribir un relato misterioso. En este momento adquieren importancia vital los maestros dispuestos a instruirlos en cómo hacer esas cosas.

Pero cómo esperamos que los niños se vuelvan sensibles a la danza, el teatro, las artes visuales, la literatura, los experimentos científicos? Los agentes educativos hemos creído que con exponer a los niños a las obras maestras de un artista, o con observar un concierto por televisión, o con hablarles de los hallazgos de determinado investigador el niño comprenderá las formas, los conceptos y los procesos por los cuales se llega a construir una obra de la creatividad humana.

La creencia radica en que el niño "absorberá" los procesos creativos con la sola exposición a ellos. Sin embargo, rara vez lo enfrentamos a adquirir las formas básicas de la comprensión en cada uno de los campos donde se conforma el producto creativo: si pudieran ver trabajar a los artistas y hablar con

ellos, el arte podría pasar a resaltarles más real, menos remoto. Si pudieran observar la creación de una pintura desde el comienzo al final, podrían comprender mejor la diferencia entre un objeto y su representación. Si los escolares escribieran poemas en clase y analizaran juntos por qué una palabra o frase es preferible a otra, podrían empezar a apreciar los criterios que sustentan los juicios críticos.

Acompañar a los niños en ese proceso es la labor de los padres y maestros, pues si se les deja solos para que aprendan por sí mismos a comprender el proceso de creación en cualquier campo del saber, es muy posible que éste permanezca distante y misterioso.

4. EDUCACION Y CREATIVIDAD

Se pueden reconocer dos puntos de vista opuestos acerca de cuáles son los métodos óptimos para desarrollar el talento creativo, es decir para fomentar el surgimiento de artistas creati-

vos, de ejecutantes, de escritores, de investigadores. Uno de ellos es el criterio del "desenvolvimiento" o "natural", según el cual el niño es como una simiente, que aunque pequeña o frágil contiene en sí el germen del talento. El rol del maestro en este caso es el del jardinero, es más que nada preventivo: debe proteger la semilla de las influencias dañinas hasta que pueda desenvolverse sola y convertirse en flores de gran belleza.

El otro criterio es el enfoque de la "instrucción", "directivo" o de la "enseñanza de destrezas". El desenvolvimiento es insuficiente y es necesaria la firme y activa intervención del adulto más capacitado. La idoneidad en las artes y saberes implica el dominio de la disciplina y de técnicas que sólo se pueden adquirir con la dirección del maestro.

Ambos puntos de vista tienen su propia validez y si se adopta el justo medio sin incurrir en extremos, puede acercarse a la verdad. Sin embargo, hay

un ingrediente importante que es preciso combinar que es el referido a la perspectiva del desarrollo.

Los estudios sobre el desarrollo, como los realizados por Piaget, Vigotski, o Bruner aportan elementos sobre las características del niño y el adolescente, los cuales nos permiten distinguir etapas cualitativamente diferentes en el desarrollo físico, intelectual y afectivo, discernir las unidades y operaciones fundamentales que incluye cada etapa y los factores que contribuyen al crecimiento en cada una de ellas.

Piaget considera que el desarrollo intelectual consta de cuatro grandes etapas: una etapa sensoriomotriz, que abarca los primeros dos años de vida, durante la cual el niño adquiere el conocimiento práctico del mundo que lo rodea; una etapa intuitiva o simbólica que cubre el período de los dos a los siete años, durante la cual el niño explora diversas clases de símbolos o imágenes que representan al mundo, pero sin hacerlo de

un modo sistemático o lógico; una etapa operativa concreta, que va de los siete a los doce años, en la que el individuo se torna capaz de pensar en forma lógica acerca de los objetos, de clasificarlos con coherencia y de apreciar su permanencia pese a eventuales alteraciones de su aspecto momentáneo; y una etapa de las operaciones formales, que comienza a principios de la adolescencia, cuando el chico adquiere la capacidad de razonar lógicamente, empleando palabras y otros símbolos a efectos de crear un mundo y hacer deducciones acerca de él sin apartarse del nivel "abstracto" o "teórico".⁸

La obra de Piaget es fundamental para el estudio de los niños y sus mentes, aun cuando no se adhiera totalmente a su perspectiva del desarrollo, como en el caso de que cada etapa representa un modo cualitativamente diferente de concebir el mundo, o de que cada etapa sigue lógicamente a la precedente y a su vez constituye el elemento necesario para avanzar a las etapas siguientes. El sujeto de Pia-

get, será aquel propio del pensamiento científico del físico o del químico, más no así el del artista, el músico, el artesano, el literato, quien habrá desarrollado sistemas simbólicos que a lo mejor hayan contradicho las etapas que plantea en su teoría de desarrollo. "Piaget declara explícitamente —y su sinceridad resulta gratificante en esta era de eclecticismo— que no se interesa por la creatividad, tal como se la define habitualmente, ni por las artes."⁹

Según Gardner, el niño de siete u ocho años tiene el equipo mental requerido para convertirse en artista y no necesita atravesar etapas cualitativamente diferentes a efectos de participar plenamente en el proceso artístico. Se plantea que posiblemente procesos como la cognición artística no requieren cambios cualitativos después de la primera infancia, sino que ésta continuará profundizándose y evolucionando durante muchos años. Esta perspectiva sirve también para explicar porqué los individuos de otras culturas, incluidas las llamadas "socieda-

des primitivas", que no exhiben los tipos de pensamiento fundamentales para la sociedad occidental sin embargo producen obras de arte y manifiestan una percepción estética incomparable. "Debemos admitir que existen otras formas e intensidades de pensamiento fuera de las establecidas por Piaget; el carácter particular del "conocimiento medio" y el "uso de símbolos" debe ser reconocido".¹⁰

Los dos puntos de vista planteados al comienzo de este capítulo son válidos, si se tiene en cuenta cada momento del desarrollo. El del desenvolvimiento es particularmente apropiado para los primeros años de vida, de los dos años a los siete. En la etapa escolar, parece conveniente adoptar una posición más activa e intervencionista, tanto en las actividades artísticas como científicas. En la época de la adolescencia, si no se ha iniciado un programa educativo rigurosamente estructurado y si el desarrollo natural no ha manifestado sus efectos, es posible que sea tarde para ello. Pero si el adolescente

ha adquirido suficiente destreza y conciencia crítica, continuará por sí mismo aprovechando las experiencia que le brinde el entorno.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A manera de conclusión acercarse de lo expuesto, es preciso expresar que la sociedad y la escuela ignoran consciente e inconscientemente todo aquello que no suene a lógico matemático y lingüístico, y se dan calificativos a quienes sobresalen en las otras áreas, como aquellos que no pudieron destacarse en lo fundamental. Es por ello que el comienzo de la búsqueda del proceso creativo debe empezar por fomentar el desarrollo de los procesos de simbolización en cada una de las competencias intelectuales detectadas hasta aquí, como la mayor riqueza que poseen los seres humanos a partir de la cual la diversidad y la diferencia poblarían el entorno de mucho calor y alegría procedentes del corazón de los individuos que pudieron realizarse.

NOTAS

- 1 GARNER, Howard. Estructuras de la Mente. La teoría de las múltiples inteligencias. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 13.
- 2 GARDNER, Howard. Arte, Mente y Cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad. México: Paidós Studio, 1987, p. 219.
- 3 GARDNER, (1983) Op. cit. p. 331.
- 4 SESSIONS, Roger. Citado por GARDNER, (1983) Op. cit. p. 120.
- 5 Ibid.
- 6 VASCO, Carlos Eduardo. Hacia una reconceptualización de la inteligencia. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Mimeografiado, sin fecha.
- 7 GARDNER, (1987) Op. cit. p. 109.
- 8 GARDNER, (1987) Op. cit. p. 233.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.

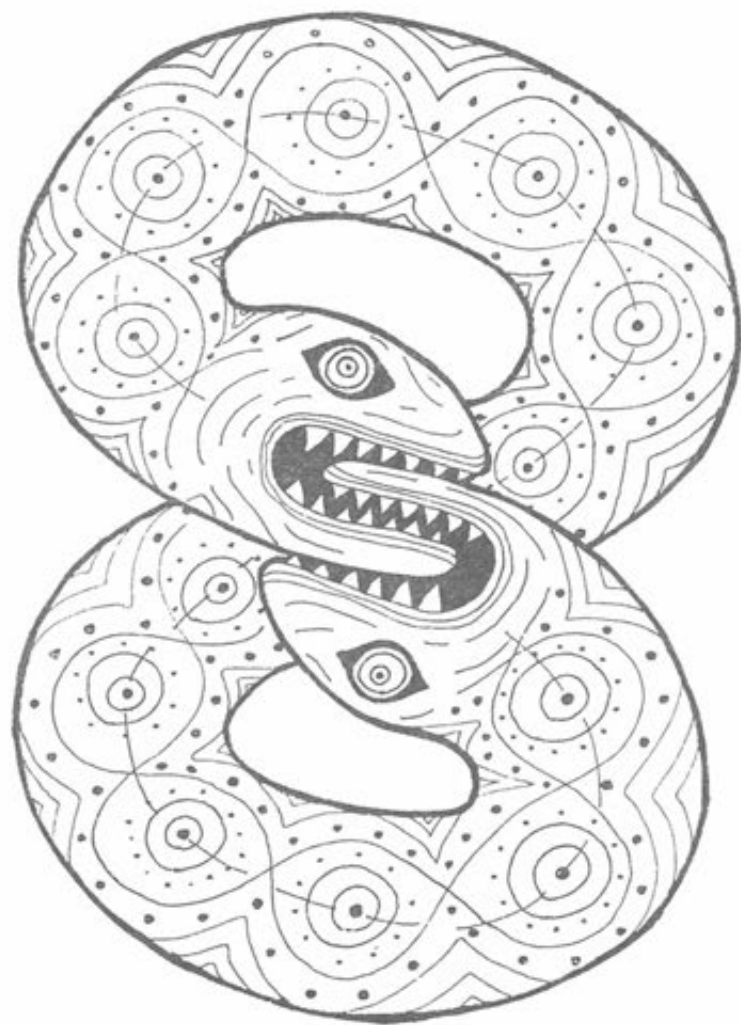
*Javier Lasso Mejía**

**AYAHUASCA:
IMAGEN DE UN
SABER**

* Facultad de Artes Plásticas Uni-
versidad de Nariño

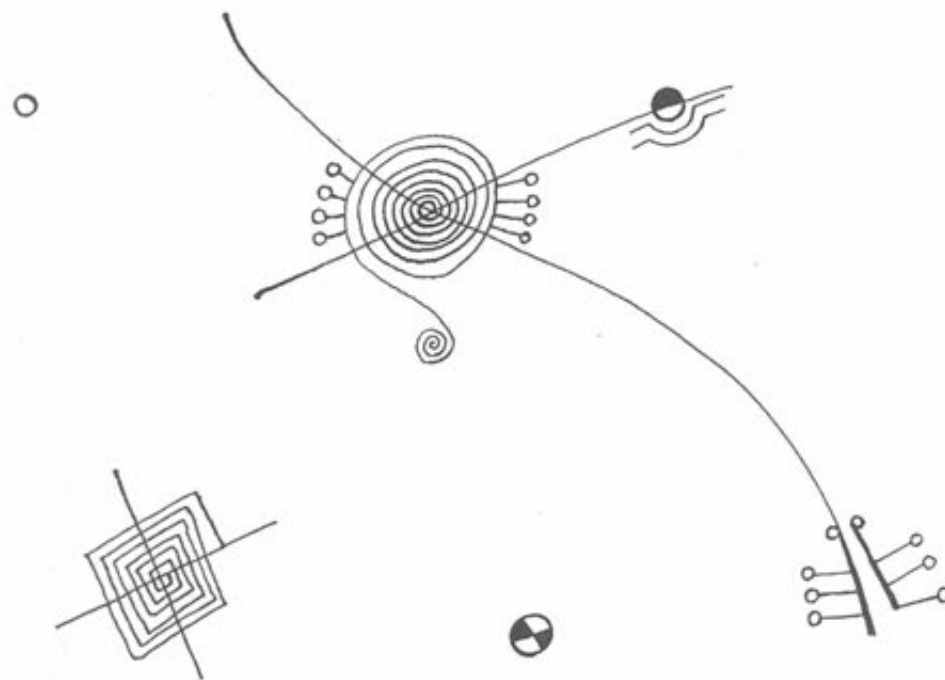
GEOGRAFIA MISTICA

Aquella noche guindamos las hamacas en varias posiciones, de tal manera que alcanzan todos los invitados a participar de la sesión de la toma. Alrededor todo se torna en calma, el sonar de la naturaleza viva acompaña placenteramente el mecer de la espera; la luna llena perfila su iluminar plateado en el contorno; el fumar tabaco apacigua la inquietante calma mientras al fondo de la maloca el abuelo conjura el recipiente que contiene el preciado yagé, sopla, resuena el crujir de sus quijadas y bendice la pócima.



“EN LA SOMBRA
EL ABUELO NOS DIJO LA PALABRA
LA QUE OTRA NOCHE OYO DEL MAS ANCIANO
CUYOS AÑOS LO HACIAN CASI ORIGEN
Y EL OTRO
EL QUE EMPUÑO CINCELES QUE CONTABAN
TALLO SU SUEÑO ENTRE LA PIEDRA
PARA DURAR
MAS ALLA DE TODOS LOS SILENCIOS”

Amazonia F. Urbina



Uno a uno es llamado a recibir el cáliz, "Buena pinta y que Dios lo acompañe"... "Surupá Taita"...

Todos ya han tomado y regresan a sus sitios de descanso, se escuchan algunos cuentos y relatos del saber de los antiguos y entre susurros y murmullos nos vamos silenciando todos... ya nadie quiere charlar, cada cual se interna en el somnoliento arrullo de la bella sinfonía del contorno.

Comienzo a percibir un fragante adormecer del cuerpo, como si un leve abrazo recorriera calurosamente todo el espacio; entro suavemente en un sueño atento y profundo, no hay detalle que me pierda como si tuviera un alcance circular de la visión, logro vislumbrar formas que constantemente cambian de tamaño y color, asociándose con algunos objetos, rostros y tejidos multicolores, flotan tan cerca que se confunden en la piel; todo se encuentra bien puesto en su sitio como si entendiera la perfecta y milimé-

trica ubicación de lo que nos circunda.

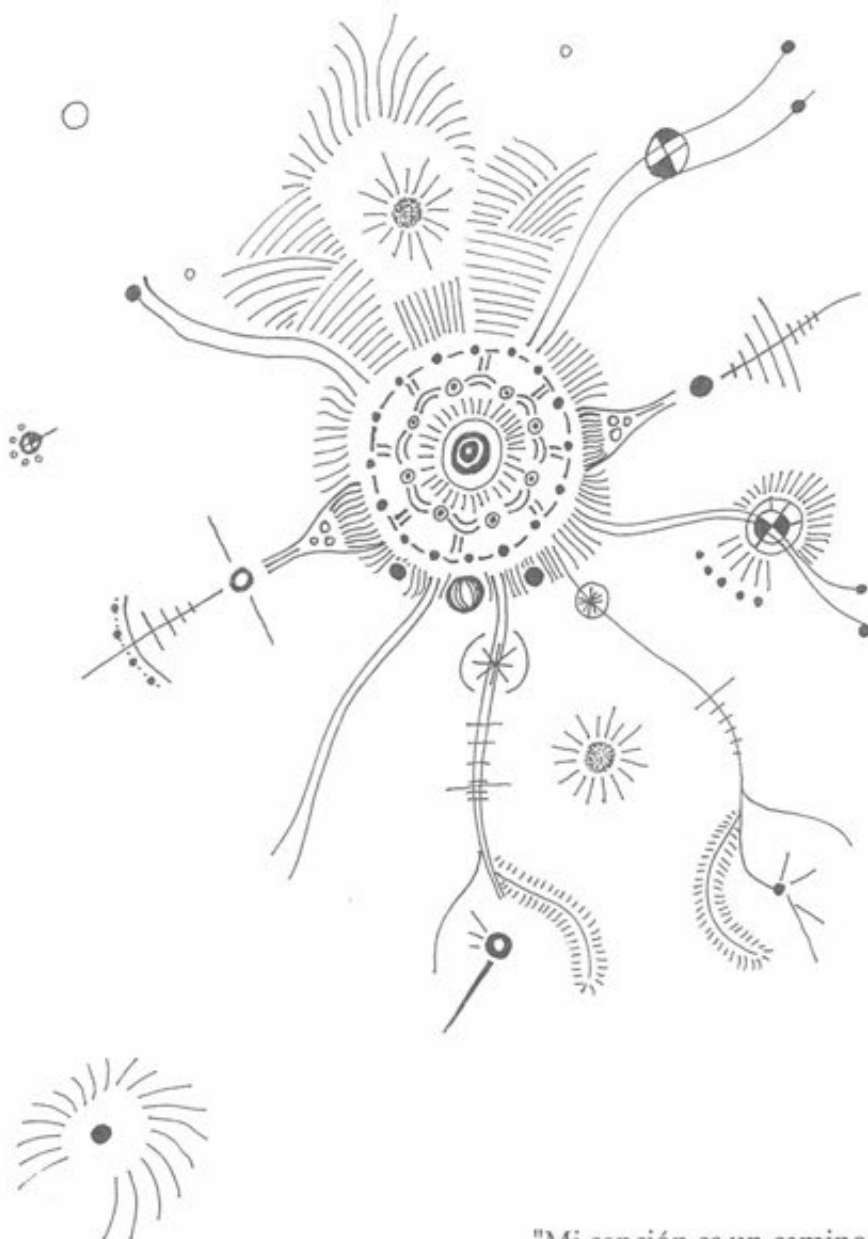
La escasa luz que se desprende del mechero atestigua la atmósfera de vigilia y acompasa el vaivén de los cuerpos que yacen suspendidos. El mareo es inminente, como si lentamente se fuera uno desprendiendo de uno; el sonar del afuera levanta el vuelo; ya no hay afuera, todo está aquí; la visión se deleita en miles de formas, somos líquido, somos agua, seres vivos que transpiran y respiran saliendo de la nada... Muéstrame tu saber, Muéstrame tu saber, revélame tu pintura... pídate memoria.

Un silbido alto y penetrante invade el vacío de las cavernas del oído seguido por un sostenido y grave sonido ensordecedor, lo atravieza y lo arras-tra lejos, a gran velocidad, ya no hay regreso; no sé si estar adentro, o afuera es lo mismo. El espacio de la selva se hace grandioso, sublime como si uno fuera capaz de entenderlo e interpretarlo, de poder hablar con todas las cosas, los elementos y

los seres que nos circundan; entiendo su lenguaje. "Todo tiene espíritu, todo tiene espíritu", lo sé, lo veo; ahora están adentro de uno, o uno en ellos?

El tiempo y el espacio adquieren una dimensión muy amplia, cuentan, relatan y enseñan; lo físico no existe, desaparece el hambre, el frío, el calor y la sed, no se sabe que son. De momento sobresalta un estado de atención mucho más profundo, casi cercano a un temor, siento y capto su presencia, soy devorado mas no existe el miedo, ya estoy adentro, no hay retroceso, soy de él, recorre todas

mis entrañas, estoy en sus entrañas, revela mis más profundos pensamientos en medio de un sonar tubular como de una larga flauta ronca que estremece todo el cuerpo, truuuu... truuuu... estoy en frente de bellísimos diseños multicolores, destellan por todo el espacio que cambian al más ligero mirar; el lejano trepidar de las cigarras me lleva mucho más lejos y estallo en el acelerado crecimiento de una flor de luz que vibra en la multiplicación de su intenso sonar... me detengo en el trans-fondo azulado, oscuro verde... atento.



"Mi canción es un camino
mi camino es un dibujo"

POR LA IMAGEN DE UN SABER

Una de las constantes inquietudes que persisten en la conceptualización de la propuesta pictórica que presento, mantiene una constante preocupación por encontrar un punto de enlace que sirva de mediador o puente comunicador de estas dos realidades; reto en la construcción de una imagen factible, quizá acertando el poder recoger la particular visión que ha posibilitado el acercamiento con este "saber ancestral" y prácticas del uso de las "plantas sagradas", intentando también descifrar en el largo estudio de su aprendizaje, ese camino de conciencia, de sensibilidad y de vida que prevalece en la magia y el misticismo de este reino vegetal.

El tener la posibilidad del contacto directo con las experiencias de la ingestión de algunos enteógenos como el Teonanacalt, San Isidro o florecillas de los dioses (*Stropharia Cubensis*); el cactus sagrado de los cuatro vientos, San Pedro o

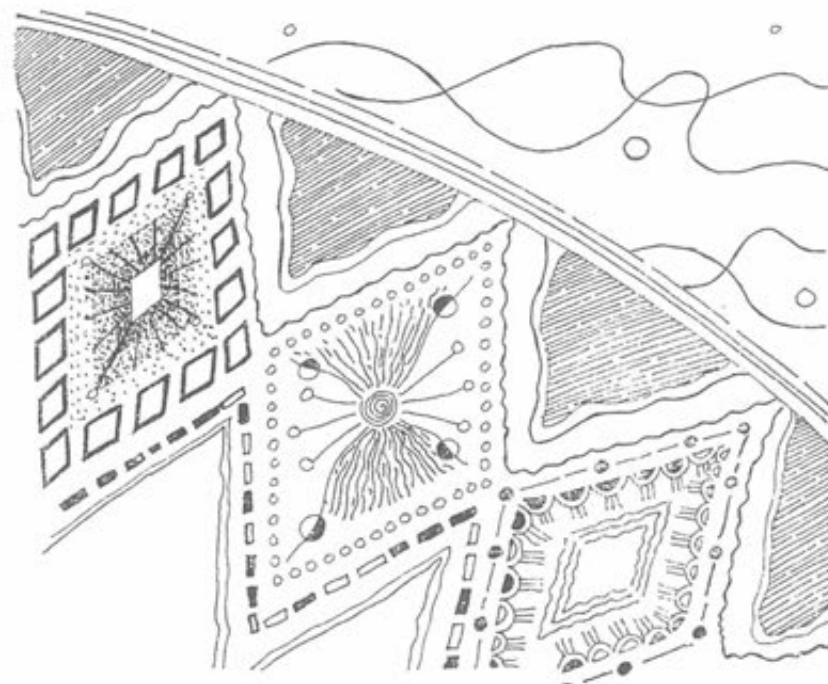
achuma (*Trichocereus Pachanoi*); la sogá del ahorcado o enredadera de las almas, Ayahuasca o Yagé (*Banisteriopsis Capi*) y el adentrarse en el estudio de las prácticas del ritual durante algunos años, han vislumbrado un amplio camino de investigación tratando de recoger esta información e interpretándola de una u otra manera en la propuesta artística.

Aproximarse, también, al encuentro de algunos maestros poseedores de este conocimiento tuvo sus márgenes de tiempo, tratando de buscar una fuente de información mucho más amplia; tarea larga y dispendiosa que en la trayectoria de esta perseverante búsqueda obtendría acertados resultados; pues hizo también camino, el emprender y atravesar las sendas de estos "espacios"; detalles y memoria recopilada en la articulación posterior de la particular simbología del devenir.

El encuentro con tres abuelos sabedores indígenas: Francisco Piaguaje (Siona), Esteban Tisoy (Ingano) y Martín

Agreda (Kamentsa) como también con algunos de sus aprendices, ha despertado a lo largo del tiempo un especial interés por profundizar en el saber de las plantas sagradas, en la participación de los rituales de preparación, de las sesiones de curación y largas vivencias de en-

señanza y aprendizaje, que han ampliado la comprensión del ver y el sentir por descifrar los caminos ya señalados y por afrontar las innumerables pruebas y cuidados que rodean el misterio de estos umbrales.



De estas experiencias por el camino de la apertura de la percepción, de la comprensión y el entender de los sueños, visiones, de los estados de conciencia profunda, al retorno de una memoria de existencia, resultan muchísimas cosas que contar, aciertos y desconciertos que en el tiempo tomarían su real sentido de aprendizaje.

"Paso a paso se llega lejos". Taita Esteban.

"Paciencia, conciencia y ciencia". Taita Martín.

"Este es un estudio largo, muy

largo, toca sufrir bastante tan solo en el tiempo les llegará si se tiene perseverancia. Dios es Dios". Taita Pacho.

ESCRITURA SAGRADA

Puedo perder contacto con mi cuerpo
puedo dejarlo de momento
puedo dejar de respirar
el guardián me lleva al otro extremo.

He visto tus jardines Señor
ante mis retinas esparciste tus mejores colores
he sentido las flores celestes

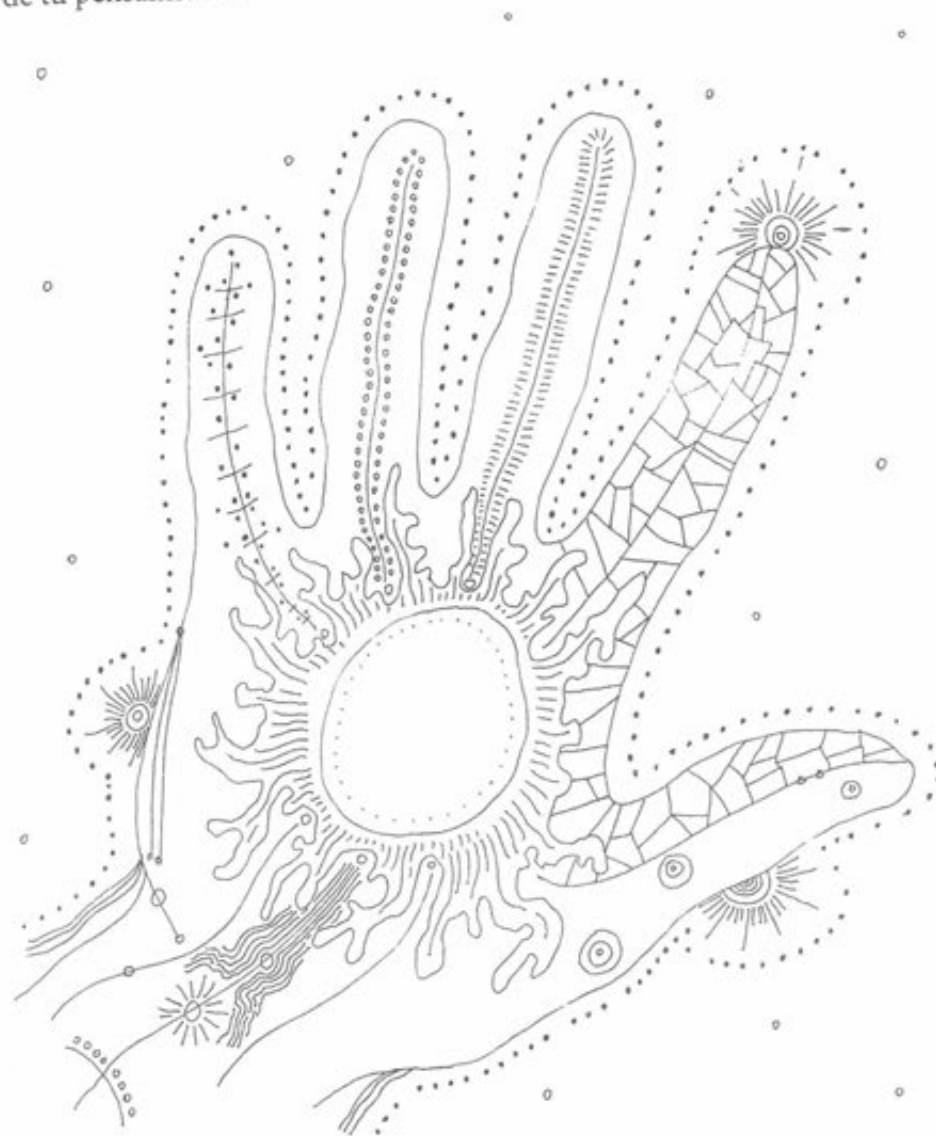
los campos sagrados
el vuelo del águila sobre las cabezas
planeando al encuentro de su pareja
quieta, estática.
Sólo en las grandes alturas
se observarán tales maravillas
sólo en las alturas
se escuchará el silencio
verás respirar tu cuerpo
gran vena, animal ancestro
vivos están tus destellos.

“Cuando uno toma yagé, uno ve todo, todo bien clarito como fue bien denantes, los espíritus que cuidan las plantas, las aguas, la tierra y los orígenes de las enfermedades y de como curarlas. Todo es bien bonito, uno aprende muchas cosas, pa que. Le enseñan los cantos y música de puro tambor y rondadorcitos que suenan lindo muy lindo; aparecen gentes bailando y cantando, niños, mujeres, ancianos, y uno ahí está viendo todo, aprendiendo los pasos y la música. Le muestran lindos tejidos de toda clase de colores y diseños. A uno le dan ganas como de cogerlos; si pasan por ahí cerquita. Se entien-

de todos los orígenes y a uno lo van llevando a conocer otras ciudades, otras gentes como allá en el fondo del río, es que allá viven también espíritus y son gente como uno; o ir a ver al dueño del sol y sus guacamayas grandes que cuidan la entrada. Uno los ve y charla con ellos, ahí es donde uno aprende y si tiene buen corazón lo van llevando lejos, hasta que logre coronar después de ponerle los siete trajes. Verdá!!! eso si es ciencia y toca sufrir harto, hartopa que”.¹

El canto del abuelo intensifica la potencialización de las visiones al compás del sonido de la guairasacha (hojas del viento), se percibe una transformación de orden estético, musical y de ritmo de la inmensa información suministrada; adquiriendo un estado de comprensión de las cosas que en la chuma se pueden observar. “Uno ve a cada uno bien clarito, como un cedazo, transparente, uno puede entrar y ver todo su cuerpo, su mente y el espíritu que tiene esa persona; así se ve”.²

Cualquier lugar es cerca
en el aletear
de tu pensamiento.



La serie de grafismos y formas en la obra encuentra una persistente necesidad de explorar ese tipo de "revelación" en los umbrales de estas experiencias, encontrando situaciones al interior de esta realidad no ordinaria, una variedad de etapas en el proceso de su conocimiento, aprendizaje e interpretación cuyos signos de significación ascienden obligatoriamente en el encuentro de una meditada disciplina de los estados visionarios.

Cómo lograr captar, apropiarse ahora de la imagen factible que nos ubica enfrente de lo que se ve y se siente? El color lo invade todo, las formas luminosas explotan y transpiran por todos los poros, mangificencia de mirar la luz descompuesta en gamas y tonos revelados, esporas solares, mandalas multicolores, movimiento de vitrales y mosaicos de ritmos armónicos perfectos que se conjugan en el incremento de un imaginario de orden místico pendiente a la multiplicación de situaciones de una percepción.

Los enteógenos permiten experimentar los "estados de conciencia acrecentada" (Don Juan Matus). Si poseemos un cuerpo particular lleno de un sinnúmero de interrogantes por descubrir, tenemos una voz que nos identifica, un color de piel, unos ojos, una forma de ser individual, huellas físicas en los rasgos de cada persona capaces de diferenciarlo del otro; pensamos entonces en la posibilidad de la existencia de una escritura de orden mágico que tiene el saber de identificación y que tan solo en esos estados alterados y tras la disciplina adecuada son revelados. "Cada espíritu tiene sus propios dibujos, colores y motivos los cuales son descritos por los curacas durante las ceremonias de la toma del yagé. Estos aparecen luego en su arte, en la pintura facial de los mayores, en la cerámica, en los elementos decorativos de sus artesanías, etc. El trazo es geométrico con líneas en zig-zag y figuras zoomorfas lineales, diseños curvilíneos y adornos punteados".³

Este es el inicio de un trabajo de experimentación inten-

tando captar y señalar algunos rasgos de este saber impalpable, impresentable a un orden de lo etéreo, donde lo físico por así decirlo es el cuerpo contenedor de las manifestaciones cosmológicas, de los territorios de una conciencia que nos desentraña los fenómenos naturales, cuyo contenido simbólico para nuestra cultura ha dejado de poseer su significado ético en la concepción de la cultura material y espiritual.

Se abre una senda, se hace camino, se sigue aprendiendo en el despertar de una pintura de vida, que tiene sus propios vientos, y que suena en la percepción de un mundo con necesidades de revivencia. Cimienta perenne de recuerdos, de herencia, de costumbres y tradiciones guardada celosamente en la matriz de los abuelos; arraigada en la genética espiritual de su sangre y su tiempo. Somos

testigos ambulantes al reencontro de una memoria, retorno a la génesis de la palabra que narra y enseña, palabra e instrumento de poder, palabra que entra y despierta, fortalece y sostiene el encanto. Viaje a la semilla, al encuentro de la savia del universo, puedo ver mi retina que se dilata, puedo penetrar en el fuego primigenio, veo el prisma de las áureas quemantes sobre las venas, puedo llegar a tus entrañas, el sueño aún no ha de consumarse... es tiempo de repasar las huellas.

NOTAS

- 1 Charlas con Francisco Piaguaje, Buenavista, 1990.
- 2 Charlas con Francisco Piaguaje, Buenavista, 1992.
- 3 Grupos étnicos de Colombia. Etnografía y Bibliografía, Blaz Telban.

*Mauricio Verdugo Ponce**

**EL JUEGO COMO OP-
CION PEDAGOGICA
PARA ESTIMULAR EL
DESARROLLO
CREATIVO**

* Facultad de Artes Universidad de
Nariño.

“El juego es principio:
principio del ser, del pen-
samiento y del lenguaje”

Eugenio Trías

Hablar sobre creatividad nos coloca, a menudo, frente a una suerte de puerco espín conceptual, me refiero a la espinosa cuestión de si tal facultad humana –demasiado humana– puede ser adiestrada, si puede “enseñarse” como se enseña a leer, escribir o conducir un auto. Y aquí ingresamos, no sin cierto temor, a los terrenos de la Pedagogía o, más exactamente, a los métodos pedagógicos mediante los cuales dar cumpli-

miento a la meritoria y nunca bien ponderada tarea de educar el sentido creativo. Por mi parte, me limitaré a afirmar que, pese a una cierta reticencia a ser incorporada al universo de lo "enseñable" (hablo desde los zapatos del pedagogo), la creatividad requiere de un suelo abonado para que pueda echar raíces y, por supuesto, ofrecernos sus jugosos frutos. Y aquí es donde la escuela se ve acorralada por la disyuntiva de formar individuos auténticamente creativos, capaces de pasearse con entera libertad por los predios de lo desusado y novedoso o, por el contrario, continuar obsesivamente empeñada por alimentar el ya demasiado obeso Intelecto, cómodamente sentado sobre los mullidos cojines de una exasperante racionalidad y una lógica impertinente. ¿Hasta cuándo seguirá la enseñanza escolar tradicional sometida servilmente a la todopoderosa Racionalidad cartesiana? Sin dar a entender con esto que la Razón (me la figuro lanzando amenazadoras miradas) pueda ser un estorbo para la libre emergencia del potencial creativo, pues no lo creo así. Sin

embargo, el énfasis rotundo y excluyente en la nutrición del Intelecto, ha menoscabado la importancia de desempolvar y lucir de nuevo el suntuoso traje de la Creatividad.

Por fortuna, el panorama no es tan desolador como parece. Algunas concepciones pedagógicas actuales reivindican el pensamiento creativo como una de las columnas sobre las cuales hacer descansar su edificio epistemológico. Parece ser que hoy, más que nunca, la conciencia del hombre como ser creativo ha alcanzado legitimidad en los cenáculos intelectuales y, en general, en la comunidad científica, siendo la Psicología quien le ha tendido la mano para presentarla en sociedad e incorporarla al ámbito de preocupaciones de pedagogos y estudiosos de toda laya, por igual. No quiero detenerme en la consideración del merecido reconocimiento que la creatividad ha alcanzado, pues pretendo, con premura e impaciencia, introducir el concepto en torno al cual gravita mi intervención en este evento: el Juego.

De alguna manera, una actitud creativa es algo así como una posibilidad de redención, una especie de antídoto contra el veneno de una racionalidad desmesurada y, en tal sentido, representa una opción liberadora, un escondite para escapar de las garras de una concepción descomunamente positivista y pragmática de la realidad, la llave que nos permite abrir de par en par las puertas de ingreso al mundo del ensueño y de la fantasía, de lo que está más allá de lo objetivamente verificable y reductible a la aridez de unas teorías. No quiero decir con esto que el pensar creativamente implique un alejamiento de la realidad, un boleto sin regreso al lado oscuro de la luna. Como un boomerang, la incursión por los dominios de la maravilla y el asombro, nos devuelve siempre a la realidad, pero transfigurada, exhibiendo sin pudor sus incontables matices.

Y de la Creatividad como posibilidad de liberación hay un puente que conduce al Juego, igualmente emancipador, expresión genuina del humano

afán de reconocerse íntegro, de dejar de verse reflejado en los fragmentos de un espejo roto. Bien lo decía Luis Fernando Ospina en el I Congreso Internacional de Creatividad, convocado por la Universidad Javeriana de Bogotá, en 1992: "...el juego restaura la alegría de vivir. El juego alienta el vivir creativo. El rescate de nuestra actitud lúdica frente a las diferentes facetas de la existencia humana, nos libera de nuestras propias ataduras y de las prisiones contemporáneas del Espíritu. El juego preserva la ternura, la inocencia y la pureza del corazón de niño. Y sabemos de la demencia a donde puede llegar un corazón endurecido..."

Sabemos, por la Psicología, que el juego en los niños constituye una parte importante de su desarrollo biológico, psicomotriz y emocional, además de ser un valioso factor de socialización. Pero, aparte de esto, el juego se nos revela como un impulso natural y espontáneo, se diría que instintivo. Los animales también juegan y su alegre y despreocupado retozar es,

de acuerdo a lo afirmado por Johan Huizinga en su lúcido ensayo titulado "Homo ludens", esencialmente similar al juego de los seres humanos, ostentando las mismas características formales. Pero, desde luego, la actividad lúdica no se reduce al juego primario y elemental de los niños y los animales. El adulto, evidentemente, juega, pero el impulso lúdico adopta otro carácter. En su aparente oposición con lo "serio" —citando nuevamente al historiador holandés ya mencionado— el juego, en sus formas más elaboradas, ha constituido, históricamente, "un fundamento y un factor de cultura" de especial significación. Todavía más, el juego es anterior a la cultura y, al menos en sus fases primarias, ésta última tiene algo de lúdica, es decir, "se desarrolla en las formas y con el ánimo de un juego".

Destacada la importancia cultural del juego, en tanto va más allá de una función meramente fisiológica para adoptar el carácter de un fenómeno supraindividual, pleno de sentido,

es hora ya de tender otro puente entre la actividad lúdica y la creación artística, entendida ésta como impulso natural, no como inspiración de las musas. Entre estos dos sectores parece existir cierto natural parentesco, un alto grado de consanguinidad, pues ambos presentan, de manera más o menos ostensible, rasgos formales comunes: tanto el arte como el juego constituyen actividades enteramente libres y placenteras, más cercanas al Ocio que al Trabajo, que transgreden, sin reparos, las fronteras de la "vida ordinaria", moviéndose continuamente desde lo ordinario a lo extraordinario. Además, ambos se nos presentan como actos gratuitos, desinteresados y superfluos, que no buscan la satisfacción de necesidades primarias inmediatas pero que no por ello son inútiles, por el contrario, están cargados de sentido, significan siempre "algo" que no pertenece al mundo material, sino a la esfera de lo intangible y espiritual. Aparte de esto, conviene señalar que tanto el que juega como el que crea obedecen a ciertas reglas, más o menos fi-

jas, las "reglas de juego" convenidas de manera que determinen lo que ha de valer al interior de ese mundo provisional, de esa realidad transitoria que por obra y gracia de la voluntad, se instaura.

Si, como se ha expuesto, existe una afinidad tan acusada entre impulso lúdico y creación artística, nos es dado suponer que no es impropio ni descabellado hablar del arte como juego y del juego como arte. Y es precisamente aquí, donde se inserta la propuesta pedagógica objeto de mis desvelos. Interesa, entonces, determinar qué consecuencias pueden derivarse del maridaje arte-juego, en el ámbito pedagógico y, más concretamente, en la educación de la sensibilidad y del sentido creativo. Se trata, nada menos, que de restituir a la educación la que, a mi juicio, debiera ser su misión primordial: el cultivo integral de las facultades y potencialidades individuales. La Razón y el Intelecto, soberbios y pomposos, de brazo con la menos osentosa, pero cálida y humana Emoción, unidos por la gracia,

la alegría y la vitalidad del espíritu lúdico-creativo. Y qué mejor herramienta para lo que propongo que el Arte, ese arte-juego al que me he referido, esa deliciosa simbiosis capaz de devolverle a la vida el sentido que el tráfigo de cada día le ha ido arrebatando sin piedad. De esta manera, la escuela adquirirá una fisonomía fresca y renovada. Dejará de ser ese lugar de reclusión forzosa al que se va para deglutir información insípida e indigesta y pasará a ser un lugar de encuentro donde la experiencia se muestra rebosante de sentido y donde, en vez de aburridas operaciones matemáticas, se aprenda la sabia lección de la vida.

De la amalgama arte-juego se desprende, estoy convencido, un amplio repertorio de posibilidades insospechadas y fecundas, para que los dominios del Saber y los del Goce se reúnan de nuevo y para que el arte (sin mayúsculas) se instale otra vez en el lugar que en sus orígenes le fue reservado. Desde esta perspectiva, creo que la educación cumpliría cabalmente con

su cometido en aras de una formación verdaderamente integral y humanizante.

Para terminar, quiero citar a Abraham H. Maslow, quien escribe: "Otra conclusión a la que creo que me estoy acercan-

do es la de que la educación artística creativa o, mejor dicho, la educación a través del arte, puede ser especialmente importante no tanto porque produzca artistas o productos artísticos, sino porque puede producir mejores personas".

*Oswaldo Granda Paz**

MITO, CANTO Y CREACION ENTRE LAS MUJERES CANELOS

* Facultad de Artes Uninariño.

La Pedagogía en su acepción más concreta, sería el medio aquel que nos permite convertirnos en seres capaces de asumir nuestra vida. Y si tenemos en cuenta la explicación de la cultura como aquella conjunción de hechos que le permiten al hombre afianzar su existencia, podríamos llegar a pensar que casi estamos hablando de la misma cosa. Sin embargo la manera como transmitimos a los demás todas esas experiencias que creemos le ayudarán en su existencia, todo ello es lo que deberíamos llamar pedagogía. Por esta misma razón la pedagogía en tanto estuvo y está en

la mayoría de veces sujeta a una utilidad, se antepone a la pedagógica, esta por la misma usual costumbre del hombre de no anticiparse a los hechos se produce después como un recurso que se emplea especialmente para construir dependencias.

Cada cultura crea y transforma sus propias pedagogías, a veces estas están sujetas a ciertas pedagógicas, así como cada cultura tiene sus "escrituras" y cada una de ellas puede desprenderse de una taxonomía propia o puede instituir por sí misma o en sus contextos, una forma de poder. Ciertamente toda pedagógica es desde ya una escritura.

En el mundo indígena la pedagógica es más clara, quizá más directa por lo altamente jerarquizados que se presentan los procesos y las relaciones intraculturales. Claro que esa jerarquía es mucho más compleja de observarse y comprenderse en grupos selvícolas, pero también está presente. Existen grupos como los Tumibambas o como los grupos Shuar del

Ecuador, en donde la mayor parte de sus actos cotidianos tiene una relación estrecha con su mítica, su vida es un ritual permanente y demarcado. En ese ritual están señalados los hitos y los modos de vida.

El papel que tuvieron formas que hoy no nos son muy comunes en la enseñanza, al interior de las instituciones educativas; como el canto, la poesía, el juego y el ritual en sus sentidos más ortodoxos, entre los prehispánicos ha sido muy poco estudiado. No podría decir por ahora si no que hay momentos en los cuales se nos presentan rituales extrañísimos y desgarradores como los del escalpe, los de la extracción del corazón, o sui géneris, como el ritual de la tzantza entre los grupos jibaroanos, pero también se nos presentan pasajes entre las gentes de mesoamérica y de los andes, en donde se impone la ternura y el amor y también un sentido del hombre más naturalizado, más metido en esa naturaleza y por tanto mucho más ecologista.

Veamos por ejemplo para iniciar retrospectivamente, como aconseja el hombre azteca a su hijo, como lo amonesta, como le enseña a comportarse cuando lo entrega a los maestros:

EXHORTACION DE UN PADRE A SU HIJO AL DEJARLO EN LA ESCUELA SUPERIOR (calmécac)

El que se halla cerca y junto, aquí te viene a poner. Y están aquí tu padre y tu madre, por cuyo medio has venido al mundo. Y aunque de ambos has resultado, mucho más compete al padre darte instrucción y abrirte los ojos, destaparte los oídos. En sus manos y en su boca están agua fría y ortiga.

Oye ahora bien y atiende. Eres tiernecito y te dedico al Calmécac, yo padre y yo madre te entrego.

Aquí tendrás que barrer, que recoger lo barrido por

amor a Quetzalcoátl.

Tu madre y tu padre te entregan y te elevan como ofrenda a este lugar que ahora es tuyo. Eres de él cosa propia, eres de él cosa adquirida.

Oyeme ahora hijo mío, mi amado, mi nieto, mi uña y mi pelo, el más pequeño de mis hijos:

Tu llegaste a la vida, tu naciste en la tierra: te envió acá nuestro dueño, te envió acá nuestro amo.

Pero no eras cual eres cuando llegaste aquí.

No podrías tener los brazos, ni abrir las manos para defenderte.

Te ha dado brío tu madre, que junto a tí se afanó, se cansó, se agotó. Por tí cortó su sueño y limpió tus inmundicias. Y con la leche de sus pechos te hizo espesarte.

Pero has crecido un poco y quieres ir y ver por todos lados. Quieres moverte por doquier.

Ve pues al sitio a donde te dedicaron entre papeles y entre incienso tu madre y tu padre. Es el Calmécac, casa de llanto, casa de lágrimas, casa de austeridad. Allí cual joyas se forjan y allí cual flores se abren sus corolas los príncipes. Cual esmeraldas son perforados, como flores dan color y aroma. Allí nuestro señor labra y dispone a sus príncipes como quien forja un plumaje de quetzal, o un collar de rica hechura. Allí hace gracia y elige a los hombres aquel que hace vivir todo.

De ahí salen nuestros amos, los reyes y los señores, los que rigen la ciudad. De ahí salen los que tienen dominio y mando. De ahí selecciona el dueño del mundo a los que han de formar en el orden de los Aguilas y los Tigres.

Esos en cuya mano está la urna del Aguila y el tubo del Aguila.

Ve pues, hijo mío. No veas de soslayo para tu casa, ni a su interior. No digas en tu interior:

—Allá está mi madre, allá está mi padre, allá hay muchos que habitan. Mis parientes mis allegados y allá están mis propiedades. Allá tengo que comer, allá tengo que beber, allá en abundancia nací. En sitio de bien estar he llegado a la vida.

Pues eso se te acabó: tendrás que reconocerlo.

Lo que tienes que hacer aquí, lo que te tocará obrar es: Barrer, recoger basura, ir a echarla por allá lejos. Tendrás que preparar todo, tendrás que velar de noche, o levantarte a la aurora.

Lo que te pidan o manden, no podrás evadirlo. Habrás de ir con presteza, no

con pies de plomo y pesados.

Tan pronto como oigas el mandato te levantarás presto. Irás a toda prisa. No hay que tener que llamarte dos veces. Ir presuroso, realizar lo que te manden: tal es tu deber...

Y si te sientes sobrado, si se te altera y calienta la carne, refrénate y recátate: no desees ni recuerdes lo que es polvo y basura.

Pobre de tí, insensato, si en tu interior, recuerdas y deseas lo que es inmundo y feo, lo que incita al mal, el polvo y la basura. Habrás perdido todo tu mérito, así será tu premio.

Haz todo cuanto puedas. Deja a un lado el ardor y alteración sexual.

He aquí lo que has de obrar, he aquí lo que has de hacer:

Te has de aplicar al corte de espinas sacrificiales, a desgranar ramas de abeto, a la ofrenda de espinas ensangrentadas, a la bajada al agua del baño nocturno.

Y al comer no has de hartarte, sé moderado en comer, ten por cosa valiosa no estar pleno de tu estómago. Los de pocas carnes, los que casi sólo son huesos, no tienen ardor de huesos, ni su carne se les altera. Pocas veces en ellos hay alteración sexual.

No vistas con mucha ropa. Haz que tu cuerpo endurezca. Vas a hacer penitencia, vas a dirigir plegarias y peticiones al Dueño del cerca y junto. En el seno y en el regazo del Señor vas a introducir tu mano...

Pon gran esmero en la tinta y el color, el piego y la pintura. Ponte al lado de los sabios, sigue al par de los expertos.

Hijo mío, niño mío: ya eres pajarillo que vuela, ya percibes bien las cosas. Ya las puedes comprender. He dicho yo mi palabra que es deber de viejos y viejas.

Guárdala y atesórala, no la desheches por allí. Y si de ella te ríes, serás un pobre infeliz.

Mucho te dirán allá en la casa a donde vas. Es casa de instrucción. Allá tendrás que agregar, allá tendrás que cotejar las palabras de los ancianos. Y si alguna cosa hubiere que saliere de la recta norma, no rías de ella.

Anda, hijo: adelante: pequeñito mío: la escoba y el incensario, esos serán tus oficios.

Documentación de Sahagún: Códice de Florencia, f.f. 178 y ss.¹

Esta es una aproximación al contexto de una pedagogía prehispánica, ámbito tan desco-

nocido, como todavía lo está el de sus creaciones culturales y su historia, explicadas en gran parte bajo preceptos y esquemas ajenos. Sin embargo en cualquier punto de la geografía mesoamericana o andina, siempre va a prevalecer ese sentido del "enseñar" al hijo aquello que ha de servirle para su vida. Recuerdo aquí porque me parece ilustrativo de como atemporalmente y ahistóricamente, el oficio del padre siempre será el mismo donde quiera que se plantee, la relación con su hijo. Se trata de un pasaje que incluye un viajero de comienzos de siglo a su paso por entre los indígenas sibundoy e ingas del alto Putumayo (S: W Colombiano). Observando con alguna preocupación como el dueño del bote que lo transportaba, llevaba a su pequeño hijo en la parte delantera haciendo uso de vez en vez de un pesado remo, preocupado por la suerte que correría el muchacho si llegaba a caer a las aguas; le preguntaba al indígena porque llevaba al niño en ese sitio y obtiene de esa manera franca y rápida la respuesta más concreta y más significativa, le

dice el indígena: "*es que le estoy enseñando a ser hombre*".²

¿A través de cuantos medios los americanos ejercieron una pedagogía? Todo aquello que pudiéramos conocer de las culturas de origen prehispánico que aún perviven, nos va a dar una visión de esa otra pedagogía, indudablemente ligada al mito, al rito y al acervo cultural del grupo, sea este serrano, selvícola o costero.

En todos los pueblos prehispánicos y por ello mismo en los indígenas se conoce de sistemas especiales para ejercer ritos iniciáticos y modelos de aprendizaje formales rígidos y jerarquizados. Se conoce de la conformación de clases que mantienen el poder y a partir de las cuales se difunden normas de mantenimiento del orden social que ellos establecen, muchas de esas normas de vida parten desde la mitología como ocurre entre Aymarás, Incas, Muisca y Mayas, o Aztecas como hemos visto. La serie de etapas de formación que deben seguir los guerreros y los sacerdotes, por

citar dos ejemplos muy difundidos en suramérica, son muy demarcadas y las prohibiciones a veces coincidentes en todas las culturas, las mismas que sólo después les permiten obtener y ostentar un nuevo estatus social. El sacerdote debe someterse a largos años de aprendizaje, a jornadas de demostración de sus atributos y debe presidir rituales complejos en los que él asume prohibiciones como las de no comer sal ni carne, ni mantener relaciones sexuales, etc. El guerrero una vez cumple el ritual iniciático, que entre los Incas estaba ya establecido desde la época del Inca Yupangui, sólo entonces se le bañará y vestirá con las ropas de guerrero y se le entregará a la que ha de ser su esposa. Varios rituales de grupos jibaroanos, como el de la Tzantza y otros, obedecen a estos actos de pedagogía a que estamos aludiendo. Aquí se trata de aprender a ser hombres o aprender a ser mujeres en el sentido que estas palabras tuvieron para cada etnia.

Quisiera detenerme ahora, sobre el papel que entre los

indígenas y sus prácticas "pedagógicas" tiene aquella manifestación que llamamos Canto.

Qué es el canto en el mundo americano de hasta hace cinco siglos atrás, sino el medio más expedito de ejercer comunicación con las maravillas de la naturaleza y con los dioses, pero a la vez es la forma de comunicarse de los seres sagrados, el canto es un atributo sagrado. Por eso en un poema azteca² se dice que el Dueño del Mundo "desata sus cantos" para que le respondan las aves, y le cantan las aves rojas, las más bellas, en la primavera. Allí en este mismo mundo el cantor es el poeta que tañe su atabal, mediante el canto se insufla a la poesía una definitiva sacralidad y se permite que la palabra se convierta en un definitivo acto mágico.

La Mitología americana, es muy probable que se transmitiera principalmente a través del canto; en nuestro tiempo, etnias andinas y amazónicas aún lo practican para contar sus historias recónditas y para crear esos mundos sacralizados frente

al mambeadero y en los sitios sagrados de sus ritos.

El más grande de los peruanistas, José María Arguedas, siempre resalta el valor genésico y estético del canto de los hombres y mujeres quechuas, los unos sus huaynos de origen guerrero, y los amorosos, y unos y otros cantando huaynos tradicionales en las chicherías y en los certámenes especiales de los pueblos. La presentación del canto como forma andina de expresión, autónoma es indiscutible y con razón Arguedas las incluye para relieves la forma estética y el contenido de sus narraciones. Es este factor uno de los más importantes en esa búsqueda mestiza que tanto vivifica la obra arguediana. En los pueblos andinos el canto expresa todo, la alegría y la tristeza, la remembranza y los deseos, lo cómico y lo serio, el Huayno y el jarahui quizá contengan algunos elementos atrapados en la Colonia, pero si nos permiten pensar en esa riqueza del canto quechua como argumento, como ritual y como némesis del pueblo. No en vano a la muerte

del Inca, los orejones y los sacerdotes lo lloraban y mediante cantos, durante varios días no se cansaban de contar la vida y los hechos del señor que había muerto.

José María Arguedas no deja de señalar la profunda significancia de tristeza y a la vez de fuerza que tiene el canto quechua. En un aparte de su novela "Los Ríos Profundos", dice:

"¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de estas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. Que apa-

reciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él seguro de vencerlo".³

Sin embargo el cambio se dio. El Canto de los indígenas entre muchas otras manifestaciones se mestizará desde los primeros años de la conquista. En Quito, una vez establecidos los Franciscanos, crean un Colegio en el cual se enseñaba a los indígenas a leer, escribir, pintar y también a cantar. Los caciques de la región de Quito (Quito-Ipiales) son recibidos en un internado, la idea que tenía Fray Jodoco Ricke era la de preparar indígenas como "dirigentes" para que les ayudaran en sus empresas futuras. Fueron colegiales de ésta época Francisco Patauchi Inga, hijo de Atahualpa, Jerónimo Puento, hijo del cacique de Otavalo, Luis Guzmán, hijo del cacique de Caranqui y Pedro Henao, del cacicazgo de Ipiales, entre otros, conformaban ese grupo de doce cantores escogidos para participar en los trabajos del convento.

Cómo y en qué términos se da el proceso de mestizaje o hibridación del canto y la música en los Andes, después de las prohibiciones que el Sínodo Quitense de 1594 hiciera de las "borracheras", es un asunto digno de mejor estudio, a partir de esta visión podemos empezar a sospecharlo. Sin ser especialista en este campo, me atrevería a pensar que la Música y el Canto típicos andinos quizá sean, junto con muchas manifestaciones artesanales, los elementos más importantes de carácter estético que comportan y mantienen los antiguos valores de esa estética andina, que a todos nos interesa propugnar.

Hablar del canto en los Andes, es como decir Canto Quechua, si bien habrán muchas etnias más que conservarán razgos importantes de autoctonía en sus bailes y canciones, como por ejemplo entre los Pastos, los Kogui, e Icka del extremo de la cordillera andina en la Sierra nevada de Santa Marta, o entre los Mapuches del sur. Empero hablar de Canto Quechua no necesariamente implica

el hablar de grupos serranos. Muchos de los elementos muy difundidos como parte de las culturas serranas, de tiempos prehispánicos o contemporáneos, se comprenden mejor en manifestaciones de grupos de pie de monte amazónico. Culturas como la de los Canelos, que en algunos instantes se emparentan con manifestaciones de grupos jibaroanos con quienes sostienen relaciones, nos ayudan a entender en un contexto más vital estas manifestaciones de cultura.

El Canto no es solamente la palabra musical, entre jibaroanos y canelos, el canto es muy espiritual. Entre los Shipibo - Conibo, manifiesta Angélica Gebhart-Sayer, el canto es la domesticación de formas sinestésicas. Los diseños luminosos que el Chamán capta en sus trances los transmite luego en canciones. En los rituales de curación el canto tiene quizá el poder mágico que no lo tiene ningún otro elemento del ritual. Algunas veces los parientes de un enfermo deberán ayudar, o acompañar, al chamán en sus

cantos, corearán para propiciar más el "enlace acústico entre el mundo de los espíritus y el de la aldea". Dice Angélica refiriéndose a la materialización del canto:

"A medida que la canción serpentea en el aire, tiene lugar una segunda transformación, sólo visible —otra vez— para el chamán y los espíritus. La canción toma ahora forma de un motivo geométrico ("el diseño curativo es resultado de mi canción") un *yora quene* (diseño corporal) que penetra el cuerpo del paciente y se instala permanentemente".⁴

Estos cantos materializados en diseños "geométricos" serpentiformes, son utilizados con fines terapéuticos y también en las festividades de los Shipibos, las mujeres son especialistas en decorar el cuerpo de sus hijas con estos cantos-materializados, además los pintan en la cerámica.

Sin tener en cuenta las particularidades étnicas de estas

expresiones, hay que tener presente la similitud de los conceptos expresados sobre el problema de la enfermedad y el papel que en la curación juegan la pintura corporal y el canto, en los Andes. Los médicos indígenas en una vasta región andina y de pie de monte amazónico coinciden en sus apreciaciones sobre el uso y el fin perseguido en el Canto terapéutico y lo que a él va conexo.

El Chamán canelo, con sus varias ayudantes, prepara el ritual de la toma de ayahuasca, en el desarrollo de este ritual, llega un momento en el que entona sus TAQUINAS (Cantos) para llamar a sus ayudantes espirituales, insectos con algunos atributos especiales. Sólo cuando a través del canto ha traído a sus ayudantes está en disposición de ejercer actos curativos, o adivinatorios. En ellos el canto seguirá jugando un rol importantísimo. No es de olvidar el papel de las mujeres que en casos como los citados por Regina Harrison, durante las tomas de Wuanduk, aprenden los cantos, por eso tendrá el canto

el sustrato espiritual que luego una de las colaboradoras informantes en el trabajo de Harrison, Sisa, nos dirá que el canto expresado por una mujer-espíritu, es un acto de metacomunicación. Los canelos guardan en sus tradiciones además de la práctica sin igual de su trabajo alfarero o ceramista, la tradición del canto. Me refiero especialmente a las mujeres, pues son ellas las encargadas de practicarlos, con escasa participación masculina.

Creo particularmente que el canto tiene igual poder, ejercido bien sea por varones o por mujeres, cumplirá luego con fines particulares del sexo a que pertenezcan, por eso se entenderá como cierto el que:

“las palabras cantadas por la mujer-serpiente sirven para hechizar (upallachina) a los machos humanos con quienes ella quiere hacer el amor: “Paygunapa shuk runara enamorasha shinalleira kantachi, nin... upallachin, nin” (Las mujeres serpientes (espíritus)

para enamorar a un hombre (humano), dicen “cantamos así... “sabemos engañarle”, dicen). Las palabras, el aporte de las imágenes, no son cantadas en vano. La mujer que aprendió el canto tiene el poder de usar las palabras; en la visión cuando aprenda la canción también tenía la instrucción específica de no explicar el canto. Aunque ella podía cantar las palabras, no es permitido que las diga ni que las explique como si fuera un discurso narrativo: “Amarimangui Ama kwintangi” (no digas (las palabras) No cuentes la historia de esa canción) Además la mujer serpiente la instruyó para que no revelara las prohibiciones de ayuno, la de no usar sal y el actual significado de la palabra shimi”.⁵

Pero bien, para aproximarnos al papel del canto entre las mujeres canelos, las mejores ceramistas del mundo, recalquemos inicialmente como los

Canelos tienen en buena medida un componente cultural jibaroano, tienen en este sentido muchas tradiciones comunes a Shuaras y Achuaras. Los Canelos por ejemplo, en una de sus fiestas hacen un ritual en torno a la cacería y posterior reducción de cabeza de mono. Ya es bien sabido que los Shuar se volvieron famosos por practicar la fiesta de la Tzanza en la que cazaban y luego reducían la cabeza de sus enemigos. Como este hay muchos ejemplos más que permiten correlacionarlos, y a pesar de que su lengua es distinta, podría decirse que el panteón de sus deidades y dioses es muy similar en los dos pueblos; esto ocurre con Nungüi que para Canelos y para los Shuar es la “diosa” de las mujeres y es la encargada de enseñarles el secreto de la elaboración de cerámica.

Algunos elementos comunes a canelos y jibaroanos en el mito explicativo del origen de la arcilla y de las técnicas de la alfarería, son los siguientes:

Al comienzo Nunkui establece que las vasijas de arcilla existieran porque sí, se hicieran solas sin que las manos de nadie las formara. Ella entonces sin ningún problema se encargaba de entregárselas a las mujeres para que pudieran cocinar, guardar los alimentos y ofrecer a sus esposos y sus visitantes. Pero debido a que algunas mujeres presuntuosas quisieron hacerse sus propias ollas estimando que las podían hacer iguales, Nunkui decidió dejar de regalarlas y con furia, cuando las escuchó hablar de su propósito las maldijo diciendo: “desde ahora en adelante estas mujeres tendrán que hacerse sus propias vasijas, y deberán trabajar mucho para hacerlas y se les dañaran en el fuego y se les romperán fácilmente”.

Las demás mujeres que no estaban participando del evento, debieron resignarse a cocinar en las vasijas viejas que habían guardado de las que Nunkui les había regalado antes.

Por entonces una joven muchacha, recién casada con un

cazador joven y cumplido, quería y deseaba profundamente poder hacer vasijas para cocinar y ofrecerle asua y las cosas que ella sabía cocinar a su esposo. Con este interés esta joven espía y sigue a las mujeres presuntuosas que sí sabían hacer vasijas, las sigue hasta el sitio de donde sacaban la allpa (arcilla) y cuando las mujeres están de regreso ella se esconde, luego va a la mina para extraer de esa arcilla, cuando iba llegando encuentra una mujer extraña, se trataba de Nunkui que recogía la arcilla que habían dejado tirada las otras mujeres. Las maldecía: "Mujeres engreidas, si botan la más fina arcilla, la que sirve para hacer los genitales de la mujer, entonces desde ahora serán estériles, decía, y nunca sabrán que esta arcilla que tiran al suelo es la más adecuada". La joven que alcanzó a escucharla, se le acercó y le rogó que le enseñara los secretos del conocimiento de la arcilla y cómo debía hacer para construir hermosas vasijas.

Nunkui entonces se com-padece de la joven y le enseña absolutamente todos los secre-

tos para que elaborara vasijas más hermosas y finas que las que hacían las mujeres presuntuosas y estériles. También se cuenta que Nunkui, la madre de la arcilla, le cuenta todas las historias secretas de los seres y las cosas que pueblan la tierra y cómo se debían modelar, pintar y por último darles alma, incorporarles el espíritu mediante las piedras y los cantos.

Esta historia del saber de Nunkui, las historias y los hechos de la madre de la arcilla, son los relatos que cuentan y cantan las mujeres canelos, trabajando sus vasijas, antes de llevarlas a quemar, mediante el pulimento hecho con piedras especiales y el canto se les incorpora el alma a sus hechuras. Nunkui realmente les enseñó estas historias a través de cantos, por eso las mujeres imitando lo hecho por Nunkui, (la abuela ceramista con la joven del relato mítico), cuentan en sus cantos las historias de la arcilla, y la historia de las formas y pinturas que hacen en sus platos, mucahuas, tinajas, etc.

El canto y a través de él el aprendizaje del oficio alfarero entre las mujeres canelos es contundente. La mujer canelo elabora vasijas, con la misma facilidad con que otras mujeres de otras comunidades tejen mientras están caminando. El aprendizaje del oficio se hace desde temprana edad y lo aprenden de sus abuelas, madres o tías, allí en esos grupos de mujeres que permanecen en la casa preparando asua, comida y cuidando los niños, se repiten constantemente las historias míticas y fragmentos de estas historias recónditas se resaltan cuando las mujeres cantan.

Si en los rituales de curación el canto tiene un sentido y un uso terapéutico, aquí en el proceso de aprendizaje tiene además de ese sentido también terapéutico, un propósito amplio de mimesis y de exaltación de los fragmentos de las historias que siempre se deberán relatar. Es el Canto cumpliendo en este punto de vehículo didáctico, un sentido que en nuestras comunidades urbanas de los Andes septentrionales, debió

existir en antiguas épocas, pero que ya se olvidó.

Sería muy dispendioso hacer una recopilación exhaustiva de todos los cantos que ejecutan las ceramistas y en general las mujeres canelos, y los indígenas de otras etnias de este segmento de geocultura andino-amazónica. Quiero por tanto transcribir solamente algunas versiones de canciones canelos, cantadas por mujeres en Montalvo, Sarayacu y recogidas en estos pueblos y en ocasionales visitas de indígenas de otras zonas, a la población de Puyo, recopilaciones en quechua efectuadas durante los meses de junio y julio de 1993 y septiembre y diciembre de 1994. (trad. de O. Granda).

INDI SIKUANGA

Mi tucán del sol, mi tucán solar
eres el tucán del sol, eres eso
te tengo mucho amor
querido, querido,
ahora este día te canto
mi indi sikuanga
tenemos que estar juntos

no te vayas,
canta cuchi, cuchi

Otro nuevo día
hoy tucán te tengo
solamente te hago?

Cómo te hago?
A ver ahora comienzo
mañana iré a buscarte

Mi compañerito
te habrá comido un gavilán
mi amigo
donde estarás yendo.

(canto de Montalvo)

ONCOLO

Oncolo así como una mujer
Oncolo así como una mujer

recorres grandes caminos
saltando en tus patas

te pintaré unos círculos
en una mucahua redonda
tu carita es una
preciosa mucahua

Oncolo eres mujercita
Oncolo eres mujercita

HUARMIGA TAQUINA

Hermanito, mi hermano
Hermanito, mi hermano
no me desprecies mi hombre-
ci-to
no me digas que no valgo,
no me digas que no valgo,

aprecia esta asua de maiz que te
doy
aprecia esta asua que hice
aprecia el vinillo
bebe, buen hermano, bonito,
bueno, buenito, hermano, her-
manito,
no me hagas daño
no me desprecies, no me digas
que no valgo
te canto hermanito, soy tu mu-
jer
este es mi canto
soy la mujer que trabaja
no me desprecies
recibe el vinillo en la mucahua
hermano, hermanito,
mi buen hermanito, bonito.

NOTAS

- 1 GARYBAY K., Angel M. La
Literatura de los Aztecas. México.
ed. Joaquín Mortiz, 1979, 138 p.

- 2 Iden ib. p. 62 (Canto Primavera).

- 3 ARGUEDAS, José María. Los Ríos
profundos. Bogotá Ed. Oveja
Negra, 1985, pág. 167.

- 4 GEBHART-SAYER, Angelika. Una
Terapia estética, Los Diseños
Visionarios del Ayahuasca entre los

Shipibo-Conibo. en: *América
Indígena México*. Instituto Indige-
nista Interamericano, pág. 196.

- 5 HARRISON, Regina. Signos,
Cantos y Memorias en los Andes.
Quito, Biblioteca Abya-Yala. 1994.
pág. 211.

*Carlos Alberto Coba Andrade**

LA CREATIVIDAD EN LA CULTURA POPULAR

* Instituto Otavaleño de Antropología.

“La creatividad está inmersa en nuestro pueblo, en la cultura de la vida cotidiana que se expresa en la imaginación de la cocina, del modo de vestir, de la superstición creativa, de las liturgias íntimas del amor. Es una cultura de fiesta, de transgresión, de misterio, que rompe la camisa de fuerza de la realidad y reconcilia por fin el raciocinio y la imaginación, la palabra y el gesto, y demuestra de hecho que no hay un concepto que tarde o temprano no sea rebasado por la vida” (Ga-

briel García Márquez, 1986: 17).

Creatividad

Los niños son seres creativos por naturaleza. Todos tienen un potencial creativo e imaginativo. Todos somos creativos de diferentes formas y en diferentes grados. El problema es encontrar las condiciones familiares, escolares y sociales, de tal manera que el individuo pueda desarrollar su creatividad y encontrar vías de expresión apropiadas.

El hombre, como hemos dicho, es por esencia creativo. Si echamos una mirada hacia los inicios de la humanidad encontramos que el hombre es creativo por instinto y por necesidad. Cada instante, cada minuto, el hombre crea y satisface sus necesidades materiales, sociales y espirituales. El hombre modifica los elementos que le rodea: pule la piedra, moldea la arcilla y forja el hierro. Es aquí donde el hombre es creativo por esencia y por naturaleza. Los elementos naturales que encuentra

los transforma en utensilios altamente variados en formas y funciones. Pedazos de piedra toscamente labrados son los primeros productos de la cultura material; su función, proveer de alimentos y defenderse de los enemigos que ponían en peligro su propia existencia.

Más tarde, mejora estos utensilios dándoles nuevas formas para que sean cada vez más adecuadas y cumplan sus funciones específicas. Con pocas excepciones, todo el arte primitivo está asociado a la economía de subsistencia. El hombre de Neanderthal, en la infancia de la humanidad, practicaba ritos, probablemente religiosos, enterraba ceremoniosamente a sus muertos, se había organizado incipientemente y aún tenía alguna creencia natural. Visto así el hombre, era creativo. Dicho de otra forma, en el paleolítico transforma la piedra; en el neolítico moldea la arcilla; y, en las grandes civilizaciones funde los metales para darles forma utilitaria y ornamental. En fin, el hombre es creativo *per se*, por naturaleza y esencia. Es aquí

donde el hombre acumula conocimientos que son fruto de su creatividad, de su experiencia y de su larga cotidianidad. Este cúmulo de conocimientos es lo que llamamos Cultura Popular. Pero, ¿qué entendemos por Cultura Popular?

Cultura Popular y Creatividad

“Es el conjunto de conocimientos útiles que satisfacen las necesidades materiales, espirituales e institucionales de la comunidad a través del tiempo y del espacio.

La cultura popular tradicional funciona paralela y sincronizadamente con la cultura nacional y universal. Mientras que éstas se transmiten a través de sus propios mecanismos: la educación formal, la radio, la televisión, la literatura impresa; la cultura popular tradicional lo hace en forma oral y también directa desde la vida familiar, hasta el funciona-

miento de las instituciones formales del grupo, como la religión, la política, la economía, etc...” (Rubín de la Borbolla, 1981: 18).

Por consiguiente, llamamos Cultura Oral Tradicional, a la cultura que los pueblos reciben como un legado de tiempos pretéritos y que van adaptando y creando para que sea siempre funcional. Incluimos aquí la cultura prehispánica, de gran riqueza creativa, que convive con otras formas modernas de cultura popular y con el mundo letrado, pero que se caracteriza por la transmisión oral y por la práctica consuetudinaria.

Celso Lara, al tratar del hecho folklórico como fenómeno social advierte:

“Un hecho folklórico es en esencia un hecho social, producto del hombre que convive en sociedad, concepto que siempre debe tenerse presente cuando se analizan tradiciones populares de diversa índole.

La cultura popular responde a las características de la sociedad en que está funcionando, sea esta una estructura social dividida o no en clases, por lo que siempre llevará impreso el sello de los procesos histórico-sociales que le han configurado. No puede, pues, existir un testimonio folklórico aislado de los hombres que los producen, ni mucho menos ser patrimonio individual.

Por lo tanto, al hecho o fenómeno folklórico se le debe considerar como un hecho social, porque es una resultante de los hombres que han convivido en sociedad durante un lapso de tiempo, más o menos largo, y se sigue transmitiendo como producto colectivo y anónimo de una parte de dicha sociedad" (Lara, 1977: 33-34).

En otras palabras, no puede negarse que el fenómeno cultural haya tenido un creador

inicial, individual, pero desde el momento en que se colectivizó, adquirió categoría social, al punto de que su vigencia depende del consenso social, importando poco la existencia del creador primero. Por ninguna parte aparece el creador de la forma y esencia del fenómeno, pero en cambio surgen muchos recreadores, y cada uno de ellos incorpora al mismo tiempo algo de lo suyo, pero siempre conservando mucho o poco, según los casos particulares, de la primera creación.

Por consiguiente, en el proceso de transmisión de un fenómeno cultural popular, se está legando no el recuerdo de un hombre, sino el de muchos que han creado y recreado el hecho individual que le dio origen y que ahora se ha socializado. Este es el legado cultural de nuestros ancestros, fruto de su experiencia, de su creatividad y de su cotidianidad.

Los Artesanos de las manos duras

La creatividad de los pueblos americanos fue siempre

creciente. El hombre estuvo en esa constante creatividad. Los forjadores y pulidores de piedra fueron creativos; los pulidores de hachas fueron creativos; los alfareros, los canasteros, los tejedores, fueron creativos; los carpinteros, los herreros, los tabarteros también lo fueron; los cántaros que cantan la belleza, demuestran la capacidad creativa de los hombres americanos y ecuatorianos, fueron creativos; los cántaros que cantan, los hizo el pueblo con sus manos, esos hombres fueron creativos; hizo con arcilla moldeados con sus manos endurecidas por el tiempo y el trabajo y fueron creativos. A este respecto, con voz propia y ardiente, advierte Pablo Neruda:

"La América del Sur siempre fue tierra de alfareros. Un continente de cántaros. Estos cántaros que cantan los hizo el pueblo. Los hizo con barro y con sus manos. Los hizo con arcilla y con sus manos. Los hizo de piedra y con sus manos. Los hizo de plata y con sus manos.

Siempre he querido que en la poesía se vean las manos del hombre. Siempre he deseado una poesía con huellas digitales. Una poesía de greda para que cante en ella el agua. Una poesía de pan, para que se la coma todo el mundo.

Solo la poesía de los pueblos sustenta una memoria manual.

Mientras los poetas se encerraron en los laboratorios, el pueblo siguió cantando con su barro, con su tierra, con sus ríos, con sus minerales. Produjo flores prodigiosas, sorprendentes epopeyas, amasó folletos, relató catástrofes. Celebró a los héroes, defendió sus derechos, coronó a los santos, lloró a los muertos. Y todo esto lo hizo a pura mano. Estas manos fueron siempre torpes y sabias. Fueron ciegas, pero rompieron piedras. Fueron pequeñas, pero sacaron los peces del mar. Fueron

oscuras, pero buscaban la luz.

Por eso, esta poesía tiene sortilegio de lo que ha sido creado entre las cosas naturales. Esta poesía del pueblo tiene ese sello de lo que debe vivir en la intemperie, soportando la lluvia, el sol, la nieve, el viento. Esa poesía que debe pasar de mano en mano. Esa poesía que debe moverse en el aire como una bandera. Poesía que ha sido golpeada, que no tiene la simetría griega de los rostros perfectos. Tiene cicatrices en su rostro alegre y amargo.

Yo no doy un laurel a esos poetas del pueblo. Son ellos los que a mí me regalan la fuerza y la inocencia que debe informar toda poesía. Son ellos los que me hacen tocar su nobleza material, su superficie de cuero, de hojas verdes, de alegría. Son ellos los poetas populares,

los oscuros poetas, los que me enseñan la luz" (Neruda, 1979: 29).

He aquí un pasaje artesanal, de cultura popular, un pasaje que habla de Creatividad. Una oda que canta al artesano, al de las manos duras y callosas; un canto al que pule la piedra con punta y martillo; al que busca los hilos y forma el diseño; al que destronca un madero y forma una imagen; a todos quienes hacen cosas simples y por simples son hermosas; a todos quienes son creativos y por creativos son eternos. Este es el punto de partida que en esta oportunidad nos proponemos tratar: la Creatividad en la Cultura Popular.

El Niño y la Creatividad

No hay nada tan hermoso como el admirar a un niño, completamente absorto, creando sus pequeñas y grandes cosas; ido fuera de sí, viviendo otro mundo, el mundo de su creatividad. La creatividad, en este sentido, no se estudia, se

crea y se recrea, dando amplia libertad a la imaginación.

El juego es una de las formas más utilizadas en la recreación, es la vida misma del niño. No es un simple pasatiempo o un mometo insignificante de alegría. Para el niño, el juego es una actitud seria de hacer las cosas. En él se expresa, construye sus propias ilusiones, dando libertad a su creatividad y a su imaginación. En el juego vence su miedo instintivo, libera energías reprimidas y forma parte de la sociedad.

Los niños tienen gran parte de su vida dedicada al juego. Jugar es la esencia de la vida del niño. Nadie necesita enseñar a un niño a jugar, este aparece espontáneamente. Es un ejercicio natural y placentero que tiene fuerza de crecimiento y al mismo tiempo prepara al niño para la madurez.

Jugar no es para el niño una distracción o un modo de divertirse, es una función fundamental, tan fundamental como comer o respirar. Es neces-

rio tener presente que, en la infancia, el juego es una actividad dirigida desde el niño, de dentro hacia afuera, de modo que solamente él determine qué es juego y qué no es juego.

En resumen, el juego que comienza por ser en el bebé una actividad vital muy poderosa que encausa el entretenimiento motor, postural, sensorial, y de comunicación con el mundo externo, poco a poco va adquiriendo poderosas cualidades psíquicas y centra la época del pensamiento mágico-imaginativo y de simbolización, para llegar, por fin, a ser la escuela de la actividad organizada y la aceptación de reglas, compromisos y sanciones.

El niño aprovecha los materiales que tiene a su alcance para construir sus juguetes. El niño, da vida a las cosas, ríe y llora con ellas, conversa apacible o apasionadamente, unas veces increpa y otras pide perdón, personifica y da nombre a las cosas, manda a sus personajes y otras obedece, corre y descansa; en fin, jugar es lo más impor-

tante, y da rienda suelta a su imaginación.

Para jugar a los caballitos, le es igual coger un palo de escoba como tomar un pedazo de carrizo. Le es igual aprovechar una botella, un pedazo de madera, una mazorca de maíz o cualquier otro objeto; ponerle una falda, una camisa, un chal, y ponerse a conversar, a dialogar, a reír, a llorar, a comer con su muñeca. Juega con pedazos de madera, con arena o con agua; a la macateta y al viento o hueso; al gato y al ratón o a la gallinita ciega; a las ollitas o al pum puñete; a la rayuela o al huevo de gato; a la guaraca o a la candelita; a los billuzos, a las bolas o a las tortas; a las cocinadas o al papá y a la mamá; en fin, el niño representa en pequeño todo lo que hacen los mayores.

Los juegos infantiles populares de tradición oral se presentan portando valores propios de la verdadera creación artística de las clases populares; son portadores de mensajes lúdicos, estéticos y simbólicos que se van

cargando de significación en el decurso del tiempo y de la historia. Es decir, la forma tradicional se mantiene, pero sus agregados culturales, sus contextos asociados, varían de acuerdo a la coyuntura histórica del pueblo, al cual pertenecen.

La creatividad es el final de un proceso cultural que inicia en la cuna del hombre. La creatividad es algo que empieza a atesorarse desde la infancia; en otras palabras, siendo partícipe activo del mundo que nos rodea, en todas sus manifestaciones culturales. En la medida en que se interese y adquiera una mayor cantidad y calidad de cultura, tendrá una mayor oportunidad de convertirse en un talento creativo.

Alberto Merlano, afirma que "el proceso creativo es universal. No se restringe a un contenido determinado. No hay diferencias fundamentales entre pintar un cuadro, crear una canción o una poesía, desarrollar una teoría científica, o descubrir medios

para mejorar las relaciones entre los hombres. El niño que inventa un juego, el ejecutivo que lanza un nuevo producto, Einstein al anunciar la teoría de la Relatividad, el ama de casa que prepara una receta casera, actúan todos creativamente" (Merlano, 1992: 21).

La creatividad, entendida en este sentido, es la facultad de introducir al mundo algo nuevo, o como afirma Carl Rogers: "El proceso creativo supone la aparición de un producto original que surge de la irrepetibilidad del individuo y de las circunstancias únicas de la vida" (Rogers, 1992: 21). Solo así se puede entender el juego del niño, la pintura del artista popular, los versos del poeta, los cuentos y las leyendas, las canciones y las rondas, las fiestas y las ceremonias, los bailes y las danzas, por citar unos cuantos hechos. Cada uno de estos fenómenos son valores culturales irrepetibles. Cada artista deja algo de sí, deja una parte de su vida; en otras palabras, pare y de-

ja huella en el mundo de la creatividad. La vida tiene sentido, el momento que el hombre deja su impronta; caso contrario, no tiene razón de ser.

Pintura Popular

La creatividad en las manifestaciones pictóricas populares aparece con frecuencia, representando temas del medio ambiente, del entorno; temas de la naturaleza, religiosos, mágicos, sociales; temas sobre innumerables objetos que se transforman en decorativos, a más de útiles. Estos artistas creativos utilizan sus manos, su inteligencia y su corazón, para realizar obras personales pero que corresponden a un concepto no personal, sino social y que forma parte de nuestra cultura, de nuestra identidad.

Se puede hallar en la pintura popular desde un simple trazo geométrico hasta expresiones elaboradas de gran riqueza y contenido pictórico; desde la imagen religiosa, que se pintó en la pared de la escalera o en los claustros de un convento

hasta pinturas que cubren todo el edificio o la cúpula de una iglesia.

El pintor realiza un acto creativo y en cada experimentación se repite la diferencia, esa pequeña o gran diferencia es el acto creativo. Por esto, advierte Consuelo Pavón, que: "la experimentación es una alta tonalidad, una fuerza vital, un pathos: a través de la experimentación, la vida se convierte en obra de arte, la estética y la ética se hacen indistinguibles, se suprimen las fronteras entre el arte y la vida" (Pavón, 1992: 40). Es por esta razón que cada cuadro, cada brochazo, cada combinación de colores, cada escena, cada personaje, cada choza es un acto creativo único. El pintor, el músico y el poeta, realizan actos creativos y sus obras son una constancia de su creatividad. Dicho de otra manera, esas obras y esa creatividad, son el paso de lo ideal a lo real, de lo abstracto a lo concreto, de lo invisible a lo visible, de lo no audible a lo audible. En consecuencia, el hombre crea, tanto en el campo formal (ciencia y

tecnología) como en el informal (cultura popular tradicional). Todo depende del modo, del cómo, del dónde y del cuándo se realiza el acto creativo.

Clasificación de la Cultura Popular

Para mejor ordenamiento y comprensión de la Cultura Popular, la podemos agrupar en tres grandes rubros: Cultura material, social y espiritual-mental.

Estos tres capítulos corresponden a la clasificación etnográfica, ya clásica en antropología. Deben ser considerados globalmente y no en forma aislada, ya que los tres responden a interrelaciones que se desarrollan en la realidad concreta: así, un tapiz con motivos imbabureños, se cataloga como parte de la cultura material, porque predomina el elemento materia; pero es, además, generador de aspectos sociales principalmente del indio imbabureño, ya que este, a más de comerciante es un buen artista, siente y tiene alma, tiene un espíritu creativo.

La cultura popular y el diseño

La cultura popular requiere de un diseñador que es el creador de nuevas líneas y formas, de estructuras y arquetipos. Es el hombre inspirado en su propia creatividad.

El diseño supone el conocimiento, experimentación y uso de las materias que se encuentran en la naturaleza. Produce herramientas y crea nuevas técnicas de elaboración, para producir formas distintas en objetos que son útiles para satisfacer diversas necesidades cotidianas, sociales, religiosas, etc.

Es aquí donde el artesano, el hombre de las manos duras, de mente clara y transparente, con un sentido enormemente grande de hacer las cosas, aprovecha la experiencia, las técnicas y la creatividad pasadas, para producir objetos satisfactoriamente útiles y bellos que abarcan todos los usos extraordinarios o de cualquier otra índole, que demanda el convivir del hombre en sociedad. Este hombre es el diseñador de los bienes

culturales, el que transforma la cultura material, social y espiritual-mental.

Cancionero Popular

Hablemos de algo del cancionero popular, de sus versos y de su creación musical. En todos los países del mundo existe una poesía sin nombre, hecha para cantar. Ha nacido, nadie sabe cómo, espontáneamente, y muchas veces sin que un poeta, en el sentido estricto de la palabra, la hubiese concebido.

Alguien siente de pronto ganas de cantar, de rasgar un bandolín o una guitarra, y las notas, tristes o alegres, son sustituidas, casi inconscientemente, por sílabas, y de las sílabas se hacen las palabras. Nace así el primer verso de la canción, la primera frase musical, unas veces por distracción o entretenimiento de un cantor o de un músico solitario, otras por pasatiempo y diversión de quienes lo escuchan. También suele suceder que el cantor toma de oído un fragmento de un romance poco conocido, o bien una

copla, de la que mejor se sabía el contenido de las palabras. Entonces, a su gusto, llevado de su emoción o de sus sentimientos, suple lo olvidado por algo que responde a su estado de ánimo, de ahí que muchas canciones tengan versiones diferentes sobre un mismo tema. La creatividad tiene sabor popular porque nace del pueblo y es para él. Por otra parte, en el pueblo siempre hay un poeta desconocido y un músico anónimo, para quienes no pasa el tiempo ni el espacio. De ahí la frescura de sus poemas y canciones.

El músico popular, para componer sus canciones, no parte de escalas comunes y universales, si no que en cada experimentación crea sonidos, escalas y canciones propias, haciendo posible con esto el surgimiento de sonidos absolutamente nuevos, creando nuevas canciones, producto de su imaginación y creatividad.

El acto creativo es, por consiguiente, el impulso interior de crear cosas nuevas o de recrear las viejas, es una especie

de fuerza interna que motiva al hombre a engendrar algo nuevo, a materializar lo inmaterial y a humanizar lo divino. Crear es lanzarse al infinito en busca de la luz, de la verdad y de la vida.

BIBLIOGRAFIA

GARCIA MARQUEZ, Gabriel

- 1986 Para qué sirven los encuentros de intelectuales. Discurso de apertura al Congreso de Intelectuales por la Soberanía de Nuestra América, La Habana, noviembre 1985. Publicado por los Papeles del Goce y el Magazín Dominical, Nro. 151 de El Espectador, febrero 16, 17 p. Santafé de Bogotá.

LARA FIGUEROA, Celso A.

- 1978 "Consideraciones sobre el problema de la Folklorología como Ciencia Social". En: Sarance, Nro. 6. Instituto Otavaleño de Antropología 21-48 pp., Otavalo.

MERLANO, Alberto

- 1992 "Innovación y Cambio". En: Ampliando espacios para la creatividad. Memorias del 1er. Congreso Internacional de Creatividad. Publicaciones de la Pontificia Universidad Javeriana, 19-36 pp., Santafé de Bogotá.

NERUDA, Pablo

- 1979 "El escritor y el artesano". En: Boletín de información del Centro Interamericano de Artesanías y

Artes Populares (CIDAP), Nro. 1, 29 p., Cuenca.

PAVON, Consuelo

- 1992 "Creatividad y Experimentación". En: Ampliando espacios para la creatividad. Memorias del 1er. Congreso Internacional de Creatividad. Publicaciones de la Pontificia Universidad Javeriana, 39-44 pp., Santafé de Bogotá.

ROGERS, Carl

- 1992 Ampliando espacios para la creatividad. En: "Innovación y Cambio". Memorias del 1er. Congreso

Internacional de Creatividad. Publicaciones de la Pontificia Universidad Javeriana, 22 p., Santafé de Bogotá.

RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.

- 1981 "Medidas para preservar la identidad cultural". Ponencia presentada por el CIDAP en el 1er. Congreso Andino de Artistas Populares, realizado en Latacunga-Ecuador, en noviembre de 1980. En: Boletín de información del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), Nro. 8, 16-19 pp., Cuenca.



*Marcelo Valdospinos Rubio**

* Instituto Otavaleño de Antropología.

Ante la pregunta de uno de los asistentes al Seminario, el profesor Mauricio Verdugo, el día de ayer, dijo que: "El hombre creativo es un hombre marginal", definición con la cual concuerdo plenamente.

¿Y por qué? Porque la marginalidad, aquel "acto de poner a un lado u omitir a alguien deliberadamente", es una realidad social, es un fenómeno educativo, es un hecho cultural, pero también es o debe tener una categorización filosófica.

¿La pobreza, no es una forma de marginación social?

¿El subdesarrollo biológico e intelectual no produce una marginación en los educandos?

¿Las minorías étnicas no enfrentan problemas de marginalidad política, educativa y jurídica?

¿No son los escritores, seres marginados o automarginados por antonomasia?

Van Gogh vivió marginalmente, su pintura no se adaptó a su época y murió en la miseria. Sin embargo, cien años después de su muerte es el artista más cotizado del mundo.

Estos pocos ejemplos nos confirman que el hombre creativo, imaginativo, es un ser marginal. Y qué diríamos si esa creatividad nos lleva a la utopía, el problema sería más complejo. Sin embargo cuánto bien ha hecho a la humanidad la utopía. Sin soñadores no se hubiera producido inventos, conquistas, independencias, revoluciones, etc.

La creatividad aparece como un antídoto para el aburri-

miento, la abulia, el tedio, el hastío, y sobre todo para la "venerable rutina". La creatividad produce algo de la nada y en momentos puede salvar un hogar en crisis, alcanzar un amor buscado, alegrar el rostro de un niño o quien sabe conquistar la voluntad de un pueblo.

Nosotros aspiramos que esta casa, que es la casa de ustedes, haya sido durante estos tres días, el escenario donde hayan fluido ideas, críticas, autocríticas, conceptos nuevos o renovados. Y que a la contidianidad retornen con la firme convicción que no hay fórmulas para enfrentar a la vida, sino solo una gran zona de esponaneidad, donde van adquiriendo forma nuestras ideas.

El IOA se siente muy honrado de haberles tenido a ustedes en su seno, escuchando la palabra docta de maestros experimentados en este campo. Para todo el grupo de amigos y docentes de la Universidad de Nariño nuestras sentidas gracias. Será hasta una próxima oportunidad.

*Gustavo Báez Tobar**

* En representación de los asistentes del Seminario.

Quiero agradecer profundamente a los señores Directivos del Instituto Otavaleño de Antropología quienes hacen posible que, en estos momentos, dirija la palabra a nombre de los compañeros asistentes a este Primer Seminario Binacional de Creatividad. Difícil encargo, dada la calidad de participantes, destacados maestros de todos los niveles que nos hemos congregado en esta respetable casa de cultura.

Primeramente, deseo reconocer la labor que está desempeñando el prestigioso Instituto Otavaleño de Antropolo-

gía, pues, sin ser una institución específicamente dedicada al desarrollo educativo, ha propiciado un evento de esta naturaleza, que, sin lugar a dudas, va a constituirse en una valiosa alternativa para la planificación y ejecución de las tareas educativas a nosotros encomendadas, en los diferentes niveles; ya que la temática abordada en el presente Seminario responde a los cambios que los educadores debemos implementar en el aula con miras a la innovación curricular.

Bien decía Ortega y Gasset, que: "El hombre a través de la obra literaria se re-crea". Este término nos invita a pensar que nosotros como maestros y como aficionados talvez a algún arte, tengamos la oportunidad de re-crear nuestra personalidad mediante la cristalización de obras artísticas. Y, qué mejor obra artística, para nosotros, que modelar la figura física y espiritual de un niño, de un joven. Es precisamente allí que se refleja la noble tarea del maestro: la formación integral de la niñez y juventud.

Brillantes han sido las propuestas que nos han brindado en sus conferencias magistrales los distinguidos catedráticos de la Universidad de Nariño, a quienes presento la felicitación más cálida, porque nos ofrecieron, sin reparos, todo el bagaje de sus conocimientos; y, además, dirigieron con acierto los talleres de trabajo en las diferentes disciplinas. Actividades todas que, si bien tuvieron las limitaciones del tiempo, fueron suficientes para dejar en nosotros una cantidad de iniciativas e inquietudes dignas de ponerlas en práctica en donde más dificultades didácticas posiblemente tenemos; para a través del juego, de la creatividad, se plasmen renovadas alternativas en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Howard Fast, nos dijo: "El hombre nace todos los días". Carlos Coba nos ha recordado que: "Hay un nacer en cada instante de la persona", porque cada instante tiene que afrontar retos dentro de familia, en la sociedad y en los centros de trabajo. El hombre tiene que estar

siempre dispuesto a solucionar problemas cotidianos, a base de la imprescindible creatividad, y no se diga cuando esta praxis va orientada a la creación artística, grande o pequeña: un poema, una canción, una escultura, un paisaje pictórico, un juego; o, como dijera enantes, esa obra magistral que el maestro realiza todos los días: modelar el cuerpo y el alma de los educandos. En todas esas nobilísimas tareas, los maestros no estamos re-creando y realizándonos como personas.

Quiero así, en esta corta como sencilla intervención, in-

terpretar talvez los sentimientos de gratitud para el Instituto Otavaleño de Antropología, organizador de este certamen de gran proyección cultural. Vaya nuestro reconocimiento muy especial para los destacados maestros de la Universidad de Nariño, quienes nos han entregado generosamente las propuestas de creatividad en estas tres jornadas cortas pero muy valiosas, muy enriquecedoras, para nuestros sinceros afanes de superación profesional.

*Rafael Herrera**

* Subsecretario de Cultura (e).

El Ministro de Educación me ha pedido que lo represente en esta tarde, en razón de su ausencia en Bogotá para la reunión de Ministerios del Convenio Andrés Bello, y esta es una buena oportunidad para hablar a un grupo significativo de maestros ecuatorianos. Voy a enfocar esta brevísima intervención en dos áreas absolutamente claras:

La una, la de la creatividad como un acto individual, necesario para la realización de una obra de arte. Y la otra, en este caso mucho más importante, la que se refiere a nosotros,

maestros que tenemos que crear todos los días imaginativamente una actitud, una forma de ser y una respuesta, frente a aquello que los niños y los jóvenes nos exigen. Yo creo que ese acto de creación, que permita la transformación de la monotonía, de la rutina de una clase, se convierte luego en una acción maravillosa en la cual nosotros como maestros nos convertimos también en creadores.

Desgraciadamente, la educación ecuatoriana por los procesos de cambio, a veces traídos de los cabellos para imitar procesos extranjeros, ha ido paulatinamente restando al maestro sus propias posibilidades creativas y ha ido, además, permitiendo que el maestro se convierta en asesino de las propias capacidades creativas del niño, doblemente cruel.

La reforma curricular en la cual el Ministerio se halla empeñado, no es una acción en virtud de la cual se quiera imponer una nueva estructura a la educación sino, más bien, una acción en virtud de la cual

aquellos valores que ustedes han aprendido en estos días, han reaprendido si quieren, la imaginación, la creación como actos fundamentales, va a volver a tener vigencia; porque parte fundamental de la creatividad es la libertad, como creador yo necesito libertad, como maestro yo necesito libertad, libertad para intuir, para descubrir, para imaginar, para inventar mecanismos a través de los cuales pueda hacer que mis niños se transformen en seres efectivamente trascendentes, y que su obra, aquello que los niños crean como suyo, sea el resultado de una conducción inteligente, eficaz, dúctil, maravillosa del adulto, no una forma de imponer, de introducirse brutalmente en la capacidad intelectual, en la imaginación y en el espíritu del niño.

Desde ese punto de vista, la reforma curricular se va a convertir, como ustedes lo van a sentir en un futuro inmediato, en un medio a través del cual la imaginación y la creatividad van a estar presentes, y por eso a nosotros nos interesa que ustedes

entiendan la reforma curricular no como un acto vertical, sino como una acción comunitaria en la que todos vamos a estar comprometidos, porque va a permitir el acercamiento y el descubrimiento de nuestras propias capacidades del inventar, imaginar, de crear y de construir.

En segundo lugar es importante rescatar lo que el Ministerio tiene como acción, referido a primero la lectura y al plan nacional de lectura. Nosotros sabemos que la lectura es la primera forma de acercamiento del niño a un conocimiento suyo, personal, sin la intermediación del maestro, y por eso esos dos mecanismos que el Ministerio ha creado: el uno, para respaldar la reforma curricular que es primero la lectura, y el otro, este plan nacional de lectura en virtud del cual se pretende fortalecer todos aquellos encuentros espontáneos y naturales que el niño y el joven pueden tener con los libros, se conviertan en una realidad que haga que aquello que descubra sea producto también de una forma

de gustar de aquello con lo que se encuentra; y por eso estas tres acciones: ustedes como maestros en ejercicio, algunos antiguos, algunos nuevos, y algunos queriéndolo ser, van o deben ser actos eminentemente conscientes; pero conscientes de lo que pueden hacer ustedes como maestros, en todo lo que significa la utilización de recursos que en sus manos y en su inteligencia está.

El Ministerio de Educación ha querido apoyar esta iniciativa del Instituto Otavaleño de Antropología, lo ha hecho conciente de que para una acción positiva y trascendente el membrete no es lo más importante, ni siquiera la especificidad de una tarea, sino el hecho y la actitud positiva de querer aportar, que es lo que el Instituto Otavaleño de Antropología está haciendo al mejoramiento del nivel del conocimiento del hombre, del ser humano, de sus valores y sus significados, y por eso esto es importante, y por eso estamos aquí representando al Ministro de Educación, para decirle al Instituto Otavaleño de

Antropología gracias por su apoyo, porque toda iniciativa de cualquier institución del Ecuador que tienda a mejorar a aquellos maestros que buscamos superarnos, será bien recibida por el Ministerio de Educación. Gracias entonces al Instituto Otavaleño de Antropología, gracias a los maestros que han venido aquí, porque ciertamente el compartir, el hacer trascendente la relación entre

los pueblos, hace posible que nos sintamos como una sola nación, única capaz de traspasar fronteras y capaz de romper los malos hechizos de las armas.

Otra vez gracias, felicitaciones a ustedes, estamos seguros de que ustedes a través de aquello que han redescubierto van a ser mejores maestros, y por eso los felicitamos.

SEMINARIO BINACIONAL DE CREATIVIDAD

Instituciones Organizadoras:

Universidad de Nariño
Instituto Otavaleño de Antropología

Coordinadores:

Clara Luz Zúñiga Ortega
Hernán Jaramillo Cisneros

Ponentes:

Clara Luz Zúñiga
María Teresa Alvarez Hoyos
Javier Lasso Mejía
Mauricio Verdugo Ponce
Osvaldo Granda Paz
Carlos Alberto Coba Andrade

Participantes:

Jorge Acosta Maldonado
Luis Alberto Aguinaga Montenegro
Dolores Agreda de Vargas
Wilson Agreda Paz
Beatriz Lorena Aguirre
Edy Vinicio Alulema Salazar
Jhovana Alvarado
Rommel Andrade
Bolívar Andrade Vargas
Yolanda Andrade de Nicolalde
Ligia Aragón
Marco Arciniegas
Marcelo Argüello

Rodolfo Arias
María Lucila Artos Sosa
María Josefina Astudillo Chocos
Gustavo Báez Tobar
William Patricio Baque Caranqui
Gladys Bastidas
Patricia Batallas
Clara Mariana Bejarano Benítez
Aída Beltrán
Mónica Benalcázar
Bethy Benavides
Esther Clemencia Benavides Lima
Mercedes del Rosario Benavides Pavón
Luz Angélica Benítez Gordillo
Teresa Betancourth
María Elena Betancourth
Gloria Mariana Bucheli Moreno
Miriam Bucheli
Rosa Buitrón
María del Carmen Cabascango
Luis Enrique Cachiguango
Alfonso Cachimuel Tabango
Mirtha Cadena
Etelvina Carlosama
Abraham Adán Carrillo Cifuentes
María Matilde Cáceres Pillajo
Martha Casgás
Rocío Castro Hernández
Adriana Castro
Rodrigo Castro Ruales

Ana Castro Barón
 Gilberto Cifuentes
 Margoth Cifuentes
 Mauricio Cisneros
 Eunnice María Córdova
 Magdalena Cuchala
 Antonio Chafuel
 Mario Rodrigo Chalco Sandoval
 Carmen Champutiz
 Carmen Chandi
 Nora Chandi
 Gonzalo Checa
 Genoveva Chiriboga
 Hipatia Dávila de Espín
 José Rafael de la Cruz
 Luis Delgado
 Sonia Duque
 Dora Elisa Endara
 Nancy Erazo
 Cristian Erazo
 Cumandá Espín
 Margarita Espín Castro
 Anita Espinosa
 Martha Fante Benavides
 María Farinango
 Blanca Flores
 María Eugenia Flores Valladares
 Nelly Flores
 Sandra Flores
 Zemía Flores
 Amparito Fuertes
 Gilbert Patricio Garcés Goyes
 Alejandro García
 Cira Gavilanes

César Gómez
 Eugenia Gómez
 Marlon Gómez
 Myriam González
 Esthela Grijalva
 Luz Guaña
 Jenny Gudiño
 Martha Guerra
 Frank Guerra
 Lorena Guerra
 Amanda Guzmán
 Ramiro Hernández
 Susana Hernández
 Gloria Hidalgo
 Silvia del Carmen Imbaquingo
 Carrillo
 Francisco Jácome
 Flor Jara
 Víctor Hugo Jiménez Trejo
 Martha Leyton
 Blanca Lima
 Pablo Lita
 Luis Enrique Lita Espinosa
 Jacinta Lucía López Ayala
 Rubí López
 Laudimira Mai Cerri
 Mariana Maila Andrade
 Raúl Maya Andrade
 Gonzalo Mena Villalobos
 Mariana Méndez
 Mercedes Mendoza
 Alicia Dolores Mina Minda
 Mónica Patricia Miranda Can-
 do

Humberto Molina Valenzuela
 Rosa Ximena Montalvo
 Alfredo Montalvo
 Mariana Morales
 Javier Morales
 Mesías Heriberto Néjer Chaca
 Luis Nicolalde
 Rosita Nieto Bedón
 Gladys Ortega Sandoval
 Gonzalo Palacios
 Jackeline Paredes
 Rocío Paredes
 Yolanda Paredes Campos
 Salomé Paredes
 Angélica Pauta de Barahona
 Mariana Pavón
 Marco Pazmiño
 Teresa Pazmiño
 Jorge Pérez
 José Pijal Rojas
 Mariana Pinto
 Miguel Pinto
 Sonia Puga
 Bernarda Pupiales
 Gladys Marcela Ramírez Basti-
 das
 Maribel Rivera
 Patricia Rodríguez
 Rommel Rojas
 Mireya Roque
 Jenny Patricia Rosales Cárdenas
 Zulma Rosero Rosero
 Rady Rosero
 Silvana Salomé Ruales Salazar

Beatríz Rueda
 Pablo Rueda
 Rómulo Arnulfo Ruiz Segovia
 Angélica Ruiz
 Martha Ruiz
 Violeta Salvador de Mora
 Teresa Sánchez
 Víctor Sánchez
 Bayardo Sandoval
 Zoila Santillán
 José Saransig Perugachi
 Rina Sarzosa
 Sara Sevilla
 Anita Alexandra Suárez Procel
 Nohemí Suárez
 Polibio Tabango
 Myriam Tamba
 Hugo Tapia
 Cléver Torres
 Ana Mercedes Troya Pozo
 Fernando Tulcán
 Rocío de Jesús Ulloa Cárdenas
 Yolanda Vaca
 Jorge Valencia
 María Trinidad Valenzuela
 Hugo Vallejo
 Enrique Vallejos
 Liliana Velasteguí
 Lucía Venegas
 Katty Venegas
 Gladys Villacreses
 Zulma Villacreses
 Angela Villamarín
 Jorge Villarruel

César Vinueza
José Luis Yamberla
Guadalupe del Rocío Yépez
Chamorro
Mario Gustavo Zúñiga Razo

Levantamiento de texto, diagramación e
impresión: Talleres Gráficos ABYA-YALA
Teléfono: 361-287
Cayambe - Ecuador