



Revista Chilena de Literatura  
ISSN: 0048-7651  
rchilite@gmail.com  
Universidad de Chile  
Chile

López Pérez, Ricardo  
CREATIVIDAD EN EL TORBELLINO: A PROPÓSITO DE UN CUENTO DE ALLAN POE  
Revista Chilena de Literatura, núm. 68, abril, 2006, pp. 227-240  
Universidad de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233399018>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

## CREATIVIDAD EN EL TORBELLINO: A PROPÓSITO DE UN CUENTO DE ALLAN POE

*Ricardo López Pérez*  
Universidad Diego Portales

### I. LA VIDA Y LA MUERTE EN EL TORBELLINO

En su cuento *Un Descenso al Maelström*, Edgar Allan Poe narra la historia de un hombre que se libra de un terrible remolino en el mar, que por su energía y ferocidad con seguridad está emparentado literariamente con *Caribdis*, el remolino consagrado por Homero en la *Odisea*. Al comienzo del cuento, el innombrado personaje se dispone a relatar lo sucedido:

... hace unos tres años, me ocurrió algo que jamás le ha ocurrido a otro mortal... o, por lo menos, a alguien que haya alcanzado a sobrevivir para contarla; y las seis horas de terror mortal que soporté me han destrozado el cuerpo y el alma. Usted ha de creerme muy viejo, pero no lo soy. Bastó menos de un día para que estos cabelllos, negros como el azabache, se volvieran blancos; debilitáronse mis miembros, y tan frágiles quedaron mis nervios, que tiemblan al menor esfuerzo y me asusto de una sombra.

Cuenta que él y sus dos hermanos eran dueños de un barco de tamaño mediano, con el cual pescaban en las peligrosas aguas del Mar del Norte, muy cerca de la costa de Noruega. La costumbre más extendida en la zona era pescar en aguas tranquilas, y solo en ciertos lugares, pero ellos con mayor atrevimiento tenían la costumbre de internarse más al norte en una región más incierta repleta de pequeñas islas. Las aguas preferidas para pescar están más al sur, en donde se puede intervenir a cualquier hora sin demasiado riesgo, pero estos hermanos gustan de los desafíos:

Mis dos hermanos y yo éramos dueños de un queche aparejado como una goleta, de unas setenta toneladas, con el cual pescábamos entre las islas situadas más allá de Moskoe y casi hasta Vurrg. Aprovechando las oportunidades, siempre hay buena pesca en el mar durante las mareas bravas, si se tiene el coraje de enfrentarlas; de todos los habitantes de Lofoden, nosotros tres éramos los únicos que navegábamos

regularmente en la región de las islas. (...) Los sitios escogidos que pueden encontrarse aquí, entre las rocas, no sólo ofrecen la variedad más grande, sino una abundancia mucho mayor, de modo que con frecuencia pescábamos en un solo día lo que otros más tímidos conseguían apenas en una semana. La verdad es que hacíamos de esto un lance temerario, cambiando el exceso de trabajo por el riesgo de la vida, y sustituyendo capital por coraje.

Aprovechando los intervalos de calma, en los cuales las aguas se vuelven más amables, los hermanos hacen su trabajo con mayores beneficios, pero aceptando riesgos que para otros eran impensables. Con cierta regularidad, el sector era amenazado por un gigantesco remolino que devoraba todo cuanto se ponía en su camino. Surgía con fuerza, describiendo un círculo con un diámetro de más de una milla, y formando una especie de embudo de poderoso magnetismo. La profundidad en el centro del vórtice era inconmensurable, tanto que ni la más viva de las descripciones conocidas había podido jamás reflejar su tremenda presencia. Aun los barcos más grandes, sometidos a esta mortal atracción, se convertían en frágiles juguetes.

Nada de todo esto los hacía retroceder. Basados en una experiencia de años, sabían anticipar los momentos apropiados a fin de acceder a los lugares de mayor abundancia. Conocían a la perfección los instantes en que el monstruo dormía y los aprovechaban temerariamente:

... cuando el tiempo estaba bueno, acostumbrábamos aprovechar los quince minutos de tranquilidad de las aguas para atravesar el canal principal de Moskoe-ström mucho más arriba del remolino y anclar luego en cualquier parte cerca de Otterham o Sandflesen, donde las mareas no son tan violentas. Nos quedábamos allí hasta que faltaba poco para un nuevo intervalo de calma, en que poníamos proa en dirección a nuestro puerto.

Una larga experiencia, el conocimiento de las mareas, los vientos, el oficio de pescador, y toda la singularidad de los mares de la región, les daban la certeza necesaria para operar de esta forma, hasta que irrumpió lo inesperado:

Pronto se cumplirán tres años desde que ocurrió lo que voy a contarle. Era el 10 de julio de 18..., día que las gentes de esta región no olvidarán jamás, porque en él se levantó uno de los huracanes más terribles que hayan caído jamás del cielo. (...) En menos de un minuto nos cayó encima la tormenta, en menos de dos el cielo quedó cubierto por completo: con esto, y con la espuma de las olas que nos envolvía, todo se puso tan oscuro que no podíamos vernos unos a otros en la cubierta. (...) Sería una locura tratar de describir el huracán que siguió. Los más viejos marineros de Noruega jamás conocieron nada parecido. Habíamos soltado todo el trapo antes de que el viento nos alcanzara; pero, a su primer embate, los dos mástiles volaron por la borda como si los hubiesen aserrado..., y uno de los palos se llevó consigo a mi hermano mayor, que se había atado para mayor seguridad. (...). Por mi parte, tan pronto hube soltado el trinquete, me tiré boca abajo en el puente, con los pies contra la estrecha borda de proa y las manos aferrando una armella próxima al pie del palo mayor.

Ese día la pesca había sido especialmente abundante. Al regresar, con buena brisa y navegando velozmente, nada hacía pensar en una situación de peligro. De pronto cambió el viento y el barco se volvió incontrolable. El agua entraba por todas partes. No tardaron en darse cuenta de que el temido *Maelström* estaba activo y hambriento.

Demasiado aturdido para pensar, aplastado por una perturbadora sensación de novedad que agregaba confusión, según confiesa, nuestro personaje solo tenía imágenes de muerte. El mayor de los hermanos ya había desaparecido, y todo indicaba que el resto seguiría el mismo destino. A causa del fuerte viento, la proa del barco apuntaba sin remedio hacia el centro del voraz remolino. Cada segundo que pasaba volvía más lejana cualquier posibilidad de salvación:

Con el viento que nos arrastraba, nuestra proa apuntaba hacia el remolino del Ström... ¡y nada podía salvarnos! (...) Sabía muy bien que estábamos condenados y que lo estaríamos de igual modo aunque nos halláramos en un navío cien veces más grande. (...) ¡Ya había pasado el momento de calma y el remolino del Ström estaba en plena furia! (...) Mis párpados se apretaron como en un espanto.

El vórtice ya era visible pocos metros más adelante. El barco ahora era llevado por olas cuyo tamaño resultaba inédito para estos avezados pescadores. La situación es desesperada, el torbellino no respeta nada y va devorando todo con rapidez. Precisamente, en ese instante crítico, lo inesperado entra nuevamente en escena:

Decidido a no abrigar ya ninguna esperanza, me libré de una parte del terror que al principio me había privado de mis fuerzas. Creo que fue la desesperación lo que templó mis nervios. (...) Tal vez piense usted que me jacto, pero lo que le digo es la verdad: empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esta manera y lo insensato de preocuparse por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad por el remolino. Sentí el deseo de explorar sus profundidades.

El personaje sufre una profunda transformación. Sin saber cómo, la curiosidad se apodera de él, y hasta llega a sentirse apenado al pensar que no podrá compartir con sus camaradas los misterios que comienzan a develarse. Después del terror inicial, en el preciso momento en que es tragado aparentemente sin retorno, su conciencia transita hacia una nueva dimensión:

Imposible es decir cuántas veces dimos vueltas al circuito. Corrimos y corrimos, una hora quizás, volando más que flotando, y entrando cada vez más hacia el centro de la resaca, lo que nos acercaba progresivamente a su horrible borde interior. (...) Nunca olvidaré la sensación de pavor, espanto y admiración que sentí al contemplar aquella escena. El queche parecía colgado, como por arte de magia, a mitad de camino en el interior de un embudo de vasta circunferencia y prodigiosa profundidad, cuyas paredes, perfectamente lisas, hubieran podido creerse de ébano, a no ser por la asombrosa velocidad con que giraban, y el lívido resplandor que despedían bajo los rayos de la luna, que, en el centro de aquella abertura circular entre las

nubes a que he aludido antes, se derramaban en un diluvio gloriosamente áureo a lo largo de las negras paredes y se perdían en las remotas profundidades del abismo (156). Al principio me sentí demasiado confundido para poder observar nada con precisión (156).

Todo era terrible, pero a la vez grandioso. Producto de este nuevo estado de conciencia, el personaje ya no es el mismo, ni se comporta en la forma acostumbrada. Con el barco en forma vertical, en picada hacia el interior, descubre que ha ganado una nueva perspectiva, y puede mirar de frente hacia lo más profundo, sin caer:

No pude dejar de observar, sin embargo que, a pesar de esta situación, no me era mucho más difícil mantenerme aferrado a mi puesto que si el barco hubiese estado a nivel; presumo que se debía a la velocidad con que girábamos. (...) Mirando en torno la inmensa extensión de ébano líquido sobre la cuál éramos así llevados, advertí que nuestra embarcación no era el único objeto comprendido en el abrazo del remolino. Tanto por encima como por debajo de nosotros se veían fragmentos de embarcaciones, grandes pedazos de maderamen de construcciones y troncos de árboles, así como otras más pequeñas, tales como muebles, cajones rotos, barriles y duelas. He aludido ya a la curiosidad anormal que había reemplazado en mí el terror del comienzo. A medida que me iba acercando a mi horrible destino parecía como si esa curiosidad fuera en aumento. Comencé a observar con extraño interés los numerosos objetos que flotaban cerca de nosotros. Debo de haber estado bajo los efectos del delirio, porque hasta busqué diversión en el hecho de calcular sus respectivas velocidades en el descenso hacia la espuma del fondo. “Ese abeto —me oí decir en un momento dado— será el que ahora se precipite hacia abajo y desaparezca”: y un momento después me quedé decepcionado al ver que los restos de un navío mercante holandés se le adelantaban y caían antes. Al final, después de haber hecho numerosas conjetas, y haber errado todas, ocurrió que el hecho mismo de equivocarme invariablemente me indujo a una nueva reflexión...

Temblando y con el corazón latiendo pesadamente, el personaje experimenta ahora una segunda transformación:

No era el espanto el que así me afectaba, sino el nacimiento de una nueva y emocionante esperanza. Surgía en parte de la memoria y, en parte, de las observaciones que acababa de hacer. Recordé la gran cantidad de restos flotantes que aparecían en la costa de Lofoden y que habían sido tragados y devueltos luego por el Maelström. La gran mayoría de estos restos que aparecía destrozada de la manera más extraordinaria, estaban como frotados, desgarrados, al punto que daban la impresión de un montón de astillas y esquirlas. Pero al mismo tiempo recordé que algunos de esos objetos no estaban desfigurados en absoluto.

La curiosidad no declina, en forma súbita nuestro personaje se convierte en un observador cuidadoso, de un rigor casi científico:

Al mismo tiempo hice tres observaciones importantes. La primera fue que, por regla general, los objetos de mayor tamaño descendían más rápidamente. La segunda,

que entre dos masas de igual tamaño, una esférica y otra de cualquier forma, la mayor velocidad de descenso correspondía a la esfera. La tercera, que entre dos masas de igual tamaño, una de ellas cilíndrica y otra de cualquier forma, la primera era absorbida con mayor lentitud. (...) Había además un detalle sorprendente, que contribuía en gran medida a reforzar estas observaciones y me llenaba de deseos de verificarlas: a cada revolución de nuestra barca sobrepasábamos algún objeto, como ser un barril, una verga o un mástil.

Hasta que llega el minuto de tomar una decisión crucial:

No vacilé entonces en lo que debía hacer: resolví asegurarme fuertemente al barril del cual me tenía, soltarlo de la bovedilla y precipitarme con él al agua. Llamé la atención de mi hermano mediante signos, mostrando los bariles flotantes que pasaban cerca de nosotros, e hice todo lo que estaba en mi poder para que comprendiera lo que me disponía a hacer. Me pareció que al fin entendía mis intenciones, pero fuera así o no, sacudió la cabeza con desesperación, negándose a abandonar su asidero en la armella. Me era imposible llegar hasta él y la situación no admitía pérdida de tiempo. Así fue como, lleno de amargura, lo abandoné a su destino, me até al barril mediante las cuerdas que lo habían sujetado a la bovedilla y me lancé con él al mar sin un segundo de vacilación.

El barril apenas descendió, y pronto fue tomando otro rumbo. La pendiente del embudo gradualmente se hizo menos escarpada y las revoluciones disminuyeron su violencia, hasta que por fin apareció el cielo y la superficie del océano. Luego de semejante recorrido hasta el borde de la muerte, en el cual perdió a sus dos hermanos, una vez a salvo se reencuentra con algunos sorprendidos compañeros:

Quienes me subieron a bordo eran mis viejos camaradas y compañeros cotidianos, pero no me reconocieron, como si yo fuese un viajero que retornaba del mundo de los espíritus. Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como usted lo ve ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado.

## II. LA DIFERENCIA ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

La riqueza del cuento permite numerosas perspectivas para la interpretación. Acudiendo a algunos aportes provenientes del campo temático de la creatividad, se pueden formular en forma preliminar los siguientes comentarios:

### 1. *Obvia metáfora*

El torbellino puede ser comprendido como una gran metáfora de aquellos momentos de la vida atravesados por la sensación de desamparo e impotencia. Una metáfora de la realidad en su versión más cruda y amenazante. Representa una crisis extrema frente a la cual las personas comprometidas no tienen respuestas preparadas, lo que desata reacciones muy diversas: desde el temor y la parálisis, hasta la acción resuelta. De acuerdo con una antigua sabiduría, toda crisis es simultáneamente un problema y una oportunidad. Obstáculos que se interponen, cerrando el paso a nuestras expectativas, y

posibilidades que se insinúan, que se muestran y se ocultan, y que es preciso descubrir. En este caso, dos de los personajes resultan derrotados, incapaces de reaccionar a la altura del problema, pero el tercero, recurriendo a todos los recursos disponibles, construye una nueva respuesta que le salva la vida, escapando por un pasadizo que solo él pudo ver.

## *2. Hermanos emprendedores*

La conducta arriesgada de los hermanos, descrita al comienzo del relato, puede ser calificada de emprendedora. Está reflejada en la forma temeraria en que pescaban en aguas con mayor peligro, pero a la vez más prometedoras. Se trata de una conducta emprendedora, porque no se atiene simplemente a lo que está consagrado, no sigue los moldes dados y, por el contrario, busca definir su propio recorrido. Los hermanos no se ubican en el mundo para repetir lo conocido, sino que lo observan como un espacio para descubrir oportunidades, en el que se puede proponer y explorar, aun al precio de tener que convivir con la incertidumbre y asumiendo potenciales riesgos que en el quehacer habitual serían inaceptables.

El espíritu emprendedor es una disposición compleja, que refleja una activa apertura a la experiencia, unida a una capacidad realizadora, lo que a su vez presupone una condición creadora. Un emprendedor siempre observa su mundo como algo que jamás alcanza su forma definitiva, de manera que permanentemente le otorga espacio para nuevas realizaciones. Por lo mismo, suele ir acompañada de una capacidad para formular nuevas preguntas y problemas, en lugar de someterse a lo que otros han establecido. Estos hermanos ejemplifican esta disposición, antitética a la rutina, con su carga de valor positivo y con sus riesgos potenciales y reales.

## *3. Parecidos y muy diferentes*

Una primera comparación entre los hermanos, sin embargo, muestra diferencias interesantes. Dos de ellos, frente a una situación verdaderamente amenazante, son incapaces de mantenerse con sus mentes abiertas para generar nuevas alternativas. Se afellan a una seguridad inmediata, pero insensata, sin guardar la necesaria distancia para ver de manera renovada, comprometiendo una nueva perspectiva. Actúan en forma rígida, torpe o bien se paralizan. Todo el sentido creativo y emprendedor, expresado bajo ciertas condiciones más discretas, se esfuma ahora cuando la nueva situación los ha sacado fuera de toda estructura conocida. En contraste, el otro hermano no pierde el control de sí mismo, ni renuncia a buscar nuevas aplicaciones de su creatividad.

En algún momento los hermanos forman un equipo, y como tal su comportamiento tiene unidad y está orientado por un objetivo. Al interior del equipo hay una situación de recíproca influencia, en que cada uno se potencia en el curso de una interacción intencionada y contextualizada. Cuando sobreviene el huracán, la primera consecuencia es que el equipo se destruye, y cada miembro vuelve a ser un individuo ajeno al sentido colectivo que previamente dominaba.

Buena parte de las realizaciones creativas son obra de grupos en los cuales los individuos han podido ir más allá de lo que cada uno podría lograr con su propio

empuje y su propio balance de fortalezas y debilidades. En este mismo sentido, resulta claro que la condición emprendedora que podemos atribuir a los hermanos es profundamente contextodependiente. Se expresa claramente al interior del grupo como resultado de una interacción fértil, pero no tiene garantizada la existencia fuera de sus límites. No siempre las virtudes humanas son transituacionales.

#### 4. *Transformación en el límite*

Es llamativa la transformación del personaje principal a partir de una experiencia límite en dos momentos cruciales. Se puede acudir a la distinción propuesta por Arthur Koestler (1983) entre *plano trivial* y *plano trágico*, para reconocer este proceso.

Koestler utiliza esta distinción, entre dos planos distintos y contrastados, para explicar ciertos eventos decisivos de la existencia. Sostiene que bajo el impacto de una experiencia abrumadora, preso de las rutinas de la existencia, puede ocurrir que una persona reconozca la superficialidad de su vida, la vanidad y futilidad de sus tareas cotidianas. Esta toma de conciencia puede sobrevenir como una impresión súbita provocada por alguna catástrofe, como el efecto acumulativo de una lenta maduración espiritual o mediante la acción desencadenante de alguna experiencia, aparentemente trivial, que cobra una importancia inesperada. El sujeto sufre una crisis que sacude las bases mismas de su ser, y embarcándose en una especie de viaje nocturno es transportada a un *plano trágico* de donde sale purificado, enriquecido con nuevas percepciones de la realidad, generando un nivel superior de integración.

El relato da cuenta de una transformación brusca, pero al mismo tiempo profunda, que literalmente trastorna y enriquece al personaje. Es claro que en el origen de este cambio no hay una determinación o una intención. El personaje no busca producir este giro, parece más bien como si éste hubiese llegado desde fuera. En el curso del relato, él no sale a su encuentro, pero una vez enfrentado al proceso de transformación se compromete profundamente y lo empuja hasta el final. En un lapso casi imperceptible transita del terror a la templanza y la curiosidad, condición que finalmente le abre una alternativa de salvación hasta ese punto inconcebible.

Definitivamente, se trata de un *cambio 2*, de acuerdo a la expresión de Paul Watzlawick (1986), expresivo de una transformación profunda. Watzlawick propone hablar de dos tipos de cambio claramente diferenciables por su intensidad y profundidad. Por una parte, el *cambio 1*, referido a una modificación al interior de un determinado sistema, que no altera sus condiciones básicas. Por otra parte, el *cambio 2* referido directamente a una modificación del carácter del sistema en que ocurre. En un caso solo está comprometida una parte, y en el otro está comprometido el todo. El *cambio 2* tiene un sentido más radical, equivale a un cambio del cambio. Tal como le ocurrió a nuestro personaje, aparece habitualmente con el signo de lo extraño e inesperado, incluso como un elemento desconcertante en un proceso de transformación.

#### 5. *Experiencia cumbre*

El personaje principal asume la situación como un problema que necesita una solución, y no como un destino al cual debe entregarse dócilmente. Pasado el primer

impacto de extrema confusión, elige desafiar su suerte e inicia un proceso que parcialmente puede asimilarse a la *experiencia de flujo*, según la propuesta de Mihaly Csikszentmihalyi (1998).

Se trata de un estado característico de las personas creativas en momentos en que se encuentran entregadas enteramente a una tarea. *Flujo* es un estado en que se produce un especial entrelazamiento de actividad y conciencia, en donde el sentido del tiempo queda distorsionado, y las personas no son cabalmente autoconscientes de lo que les sucede en el momento en que se desarrolla el proceso creativo. Sin embargo, cuando reflexionan reconocen que se trata de un punto alto de realización y poseen la sensación de haber vivido una experiencia cumbre. Esta experiencia calificada de óptima, se produce con mayor probabilidad en aquellas situaciones en que las personas encuentran un equilibrio entre los desafíos y las tareas, de modo que el trabajo se transforma en un agrado, se dejan llevar y caen en un estado de plenitud. Si el desafío supera las habilidades, hay ansiedad. Si el desafío está por debajo de ellas, hay aburrimiento. Si desafío y habilidades se equilibran están dadas las condiciones favorables para una *experiencia de flujo*.

Dada la excepcionalidad de la situación vivida al interior del remolino, en este caso es difícil hablar de agrado o plenitud. La situación no tiene nada de placentera, de modo que esta descripción debe ser aplicada con precauciones. Aun así, el personaje admite el extraño placer experimentado en esos momentos cruciales: “Debo de haber estado bajo los efectos del delirio, porque hasta busqué diversión en el hecho de calcular sus respectivas velocidades en el descenso hacia la espuma del fondo”. Sin duda este es un ejemplo de *flujo*, en donde lo medular es la inusual experiencia de absoluta concentración en el foco de un problema, bajo máxima tensión, con un pleno encuetro de actividad y conciencia, y un total aprovechamiento de las propias capacidades.

El vívido relato posterior, en el cual van apareciendo claramente todos los detalles, es un testimonio de la profunda autoconciencia desarrollada por el personaje, que, sin embargo, estuvo ausente en el instante en que ocurrían los hechos.

#### 6. Pensamiento para la acción

El proceso que desarrolla nuestro personaje se puede desagregar. En términos analíticos, aparecen cinco momentos encadenados y diferenciados, cuatro de los cuales se ubican en el plano del pensamiento, hasta su culminación expresada en una acción. Primero, observa cuidadosamente lo que ocurre a su alrededor, y hasta formula conjeturas. Se convierte en un científico aficionado que gradualmente descubre algunas regularidades en el devenir caótico del remolino. Segundo, recuerda episodios comunes de su vida cotidiana, aparentemente triviales y sin importancia, ligados al comportamiento del mar en su región. Tercero, mediante un esfuerzo de pensamiento, relaciona sus observaciones con sus recuerdos, y por esa vía establece una confirmación de la exactitud de sus interpretaciones. Cuarto, un paso más allá de sus especulaciones, concibe una respuesta concreta e implementable al problema que lo afecta. Quinto, finalmente, en medio de una situación cada vez más difícil, tiene la entereza suficiente para poner a prueba una solución que hasta ese instante solo existía en su mente.

Descritos de este modo, estos procesos parecen espontáneos y triviales, lo mismo que el modo en que se suceden. Sería engañoso, sin embargo, naturalizar esta secuencia. La observación cuidadosa del mundo que nos rodea, y el sentido propio que se puede dar a las cosas, en condiciones habituales o de crisis, expresa formas del pensamiento que no se dan gratuitamente. Tampoco lo es construir conocimiento, como hace nuestro personaje, o recuperar conocimientos previamente acumulados para enfrentar un problema. Del mismo modo, establecer relaciones entre realidades diferentes a fin de concebir una nueva visión o una nueva realidad, solo se entiende cuando el pensamiento divergente entra en escena. Elaborar mentalmente una solución hasta ese momento inédita, y luego ponerla a prueba, requiere habilidades de pensamiento de orden superior, incluida una fuerte apertura y disposición al riesgo. Nada de esto es obvio, y resulta preciso reconocer su singularidad.

### III. CREATIVIDAD PARA NUEVOS TORBELLINOS

En este cuento están expresados una serie de procesos relacionados con la creatividad, desatados en medio de una crisis, a los cuales conviene prestar atención. Hay aquí una singular muestra de una capacidad para pensar creativamente, que se despliega fundamentalmente buscando reconocer la articulación de elementos que son diferentes. Nuestro personaje parte de lo que tiene, de lo real, pero gracias a su pensamiento avanza hacia lo posible. Desde lo que tiene, se proyecta hacia lo que podría tener. Quiere pasar de lo que es a lo que podría ser. Amarra la lógica con la fantasía, y consigue que lo divergente y lo convergente se integren y potencien. Lo que ha puesto en marcha es un pensamiento que se supera a sí mismo, utilizando sus experiencias a la manera de una plataforma, pero avanzando más allá de ellas, generando finalmente una realidad inexistente hasta ese punto. Proyectando una alternativa inicialmente incierta, desde la experiencia anterior y el saber acumulado.

Las relaciones entre creatividad y conocimiento son múltiples. La mayor parte de los procesos creativos exigen el manejo de información y de conocimiento de manera precisa, y muchas veces una intensa preparación previa, destinada a dominar las agudezas de un oficio, adquirir una destreza o bien apropiarse de una técnica. La creación como un hecho rápido, la invención producto de un acto privilegiado, los descubrimientos repentinos, solo aparecen como tales a un observador externo que desconoce los detalles de la búsqueda, el compromiso sostenido, la historia de esfuerzo, y todos aquellos elementos ocultos detrás del resultado final. El conocimiento disponible es una parte de estos procesos. En términos generales, favorece las nuevas ideas, logrando diferenciarlas de las ideas básicas, en tanto que la ignorancia tiende a reinventar la rueda. También permite tener una posición para ir con mayor seguridad contra la corriente, y puede ayudar a observar y utilizar los acontecimientos fortuitos como fuente fértil para futuras creaciones.

El conocimiento tiene un papel positivo en los procesos creativos, sin duda, pero su carácter es paradójico: igual que el hilo de Ariadna, que libera y aprisiona, el saber habilita y atrapa al mismo tiempo. La ausencia de conocimiento produce puntos ciegos, en tanto que contar con el conocimiento adecuado permite un mejor marco de

referencia, pero solo a condición de que pueda ser recuperado cuando se lo necesita y aplicado conforme a un propósito. Saber mucho puede ser inútil. Allan Poe presenta este aspecto con perspicacia. Su personaje no posee formación científica, carece de conocimientos especializados, pero es capaz de construir el conocimiento que necesita en conexión directa con el problema que literalmente lo ahoga. Se trata de un conocimiento directamente útil, que amplía su perspectiva y hace posible un salto decisivo.

Cosa parecida puede decirse respecto de la íntima relación entre creatividad y cambio. Aquí también Allan Poe propone una variante. Todo acto creativo supone cambio, tanto por lo que se aporta al ambiente en términos de originalidad, como por lo que implica de alteración o redefinición de los elementos utilizados. Se agrega que el propio sujeto implicado, individual o colectivo, igualmente se transforma a través de su obra y junto a ella. En el cuento, la transformación decisiva del personaje ocurre antes de enfrentar el problema, y gracias a ella éste adquiere las condiciones para enfrentar la crisis. Pero hay más, otra transformación ocurre una vez resuelto el problema, cuando es rescatado por sus compañeros: "... no me reconocieron, como si yo fuese un viajero que retornaba del mundo de los espíritus. Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como usted lo ve ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado". Hay un episodio de cambio inicial y otro final, ambos son determinantes, los dos le alteran la vida. Las transformaciones físicas del personaje son la expresión manifiesta de estos cambios.

En esta narración, todo ocurre con gran rapidez, los acontecimientos son intensos, pero se concentran en un lapso breve. Sin embargo, es bueno tener en cuenta, que muchos logros creativos, tal vez la mayoría, escapan a este modelo. La evolución de un proceso creativo, muy rápida o más lenta, no es fundamentalmente una cuestión de instantes de ruptura ajenos al contexto y al tiempo. Si se mira en la historia, casi todas las creaciones humanas han implicado opciones cruciales, búsquedas sinuosas y, por sobre todo, esfuerzo y tiempo. Es cierto que se debe distinguir entre un producto, un hecho material, como un invento, y un resultado creativo expresado en una conducta, pero es necesario estar a cubierto de la idea supersticiosa que hace de la creatividad un salto súbito y azaroso. También es cierto que se puede hacer una diferencia entre la creatividad que resulta de una emergencia, respecto de aquella que tiene su sentido en una opción sin presiones o en un impulso hedonista, pero aceptar que todo se puede explicar a partir de un corte sería simplificar demasiado. Todos estos elementos pueden ser integrados en una explicación compleja. Nuestro personaje, como es obvio, posee una biografía al momento de la definición final, y con seguridad esta historia personal importa para alcanzar una mejor representación de toda la creatividad puesta de manifiesto. No es despreciable el hecho de que él y sus hermanos fuesen unos incorregibles emprendedores, viniendo ellos de un ambiente más bien conservador.

La comprensión de la creatividad es una empresa posible, pero difícil y siempre incierta. Un camino para abordar esta tarea consiste en la observación detenida de la vida de personajes que juzgamos excepcionales, episodios específicos de manifestación de la creatividad, y períodos históricos o culturas determinadas en que la creatividad está presente de un modo señalado, como lo hizo de manera pionera Max Werthaimer en la década de los cuarenta (1991), y como lo han hecho más recientemente autores

como Howard Gardner (1995, 1998), Mihaly Csikszentmihalyi (1998) y David Perkins (2003). La fuente fundamental de aprendizaje y conocimiento sobre el fenómeno de la creatividad se encuentra en estas experiencias.

En este sentido, también la literatura ofrece numerosas oportunidades útiles, que pueden servir para visualizar la creatividad de modo concreto. Desde la *Odisea*, poema en el cual Homero representó al primer pensador creativo del que tenemos memoria (López 2003), la literatura es una fuente privilegiada para poner a la vista, en forma matizada y compleja, situaciones, interacciones, conductas y ambientes, que merecen ser designados como creativos.

Ciertamente, esto no es nuevo, aunque a ratos parece olvidarse. El sofista Protágoras, todavía durante el período clásico, de visita en casa del rico ciudadano Calias, en un diálogo con Sócrates, hace una referencia directa al valor formativo de la narración: “Creo que una parte importante de la educación consiste en que cada uno sea conocedor de la poesía; quiero decir con eso que es preciso saber reconocer en las obras de los poetas lo bueno y lo malo, para distinguir lo uno de lo otro y ser capaz de dar razones de ello a quien las pregunte” (*Protágoras* 338 e). En Atenas se comprendía con claridad lo que después estaría en tela de juicio, y hoy tiende a descuidarse: los textos literarios favorecen un buen ejercicio del pensamiento, una mejor comprensión de la experiencia, y hasta enseñan a vivir. Protágoras no es un pensador neutral a este respecto. Cultiva y enseña el arte de razonar, es partidario del desarrollo intelectual que tiene su eje en principios generales y puede determinar por sí mismo todo aquello llamado a tener vigencia. De manera asertiva se ha alejado de los oráculos, los mitos y los relatos de dioses y héroes creados por los propios poetas. Aun así, es capaz de admitir el valor del texto literario, porque sabe que el pensamiento con vuelo propio (el pensamiento sin más) no se dejará aprisionar por un texto y, por el contrario, obtendrá de él la energía vital de la provocación y la sugerencia.

Inversamente, será Platón el que emprenderá la tarea de descalificar las narraciones, reduciéndolas a un estatuto dudoso, al definirlas como cuentos de viejas destinadas a distraer o espantar a los niños (*Gorgias* 527 a). Cuando emprende la tarea de polemizar con algunos filósofos discípulos de Parménides o Heráclito, cuestiona su tendencia a utilizar el relato de acontecimientos dramáticos con fines demostrativos: “... nos cuentan mitos como si fuésemos niños” (*Sofista* 242 c). Es paradójico, sin embargo, que el mismo Platón en un afán didáctico recurriera en varios de sus diálogos a narraciones míticas, entre las cuales se cuenta la célebre *Alegoría de la Caverna* (*República* VII) que, a juzgar por su potencia simbólica y el modo como ha resistido el paso del tiempo, dando lugar a múltiples usos e interpretaciones, parece desmentir *las convicciones esencialistas más profundas de su creador*.

Es claro que la textura narrativa del mito, su métrica, ritmo, musicalidad, gesto, etc., entró gradualmente en un difícil conflicto con el discurso argumentativo y explicativo, dotado de coherencia, rigor y linealidad. Sin saber cómo defendirse, en el ambiente de las nuevas formas de pensamiento creadas en el paso de la oralidad a la escritura, el mito quedó arrinconado, incapaz de superar la prueba de una doble confrontación: en relación con la realidad, solo puede ser ficción, y en relación con la razón, muy cercano al absurdo. Una parte de la herencia intelectual de los griegos está

cruzada por la oposición entre el mito y el logos, y la consecuente desvalorización de la narración frente a la fuerza de una inteligibilidad que posee solo el discurso.

Más cercano en el tiempo, pero con un espíritu posiblemente similar al aprecio crítico de Protágoras por los poetas, el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi introducirá un giro importante en los estudios sobre creatividad: "... la primera pregunta que hago acerca de la creatividad no es *¿qué es?* sino *¿dónde está?*" (1998: 46). De acuerdo con este enfoque, la creatividad no es un fenómeno subjetivo, producido únicamente en la cabeza, sino el resultado de una interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Es un fenómeno que solo puede ser comprendido en una perspectiva interactiva, y en modo alguno un fenómeno susceptible de ser reducido a un concepto abstracto. Responder a la pregunta *¿qué es la creatividad?* es un punto de partida, pero el verdadero recorrido se cumple cuando reconocemos la creatividad allí donde se manifiesta.

Los conceptos se anquilosan con facilidad y terminan perdiendo la riqueza de su contenido inicial. Los conceptos son metáforas gastadas que muchas veces ni siquiera recuerdan su origen, decía Nietzsche. Si se sabe utilizar, una narración adquiere la virtud de recuperar o reponer la experiencia original que capturó el concepto. Por ello, no hay oposición entre narración y discurso, cada una aporta a la otra. Finalmente, la narración tiene el sentido que podemos darle con ayuda de los conceptos. Acudir a la literatura, por tanto, es una opción que no se opone a la elaboración conceptual o la teorización.

Solo en el terreno de una dicotomía rígida puede sobrevivir una separación tajante entre literatura, experiencia y pensamiento. El cambio brusco que sufre el personaje de Allan Poe, interpretado con ayuda de la distinción *plano trivial-plano trágico*, parece por definición una cuestión estrictamente literaria: "Tal vez piense usted que me jacto, pero lo que le digo es la verdad: empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esta manera y lo insensato de preocuparse por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios". Una cuestión alejada de cualquier experiencia real o simplemente un arrebato de perfil místico, pero no es así. Acudiendo a la propia experiencia de Arthur Koestler, que él mismo no conecta con su distinción, reconocemos un remoto episodio de características semejantes.

Detenido por las tropas de Franco, mientras se desempeñaba como corresponsal de guerra para un diario inglés, fue acusado de espionaje y condenado a muerte. Cuenta en su autobiografía, en el capítulo *Las Horas Junto a la Ventana*, que estaba en el aburrimiento de su celda número 40, en Sevilla, cuando comenzó a trazar unas fórmulas en la pared. Volviendo sobre un antiguo placer de juventud, las matemáticas y en particular la geometría analítica, intentó recordar y deducir la fórmula de la hipérbola, la elipse y la parábola. Al comienzo se estrelló contra fuertes dificultades, pero luego fue avanzando hasta alcanzar el éxito. Se sintió encantado: "Los símbolos que había garabateado sobre la pared representaban uno de los raros casos en que se puede llegar a una declaración comprensible sobre el infinito a través de medios concretos y finitos". Lo inundó una inmensa alegría: "Debí permanecer así durante algunos minutos, sumido en un trance, con la conciencia sin palabras de que eso era perfecto. Hasta que

noté cierto ligero malestar en el fondo de mi mente, una circunstancia trivial que arruinaba la perfección del momento. Luego recordé la naturaleza de esa molestia: estaba en prisión y podría ser fusilado. Pero esto recibió la inmediata respuesta en una sensación cuya traducción verbal sería: *¿Y qué? ¿Nada más? ¿No tienes nada más serio de qué preocuparte?*" (Koestler 1983 a: 168).

Así, pues, es posible acercarse a los procesos de la creatividad humana, a través del examen de experiencias personales, sociales, históricas o literarias. No de un modo indirecto, sino muchas veces de manera concreta y palpable. Este acercamiento contiene matices y detalles de los cuales no dan cuenta las necesarias conceptualizaciones. Estos mismos procesos de comprensión, por otra parte, allanan el camino para una estimulación exitosa de la creatividad. La estimulación y desarrollo de la creatividad exige tanto para el discípulo como para el maestro, para ambos sin distinción, la disposición y la capacidad para responder, en principio, cuatro interrogantes claves:

- *¿Qué es la creatividad?*
- *¿Cómo se manifiesta la creatividad?*
- *¿Cuál es mi creatividad?*
- *¿Cuál es nuestra creatividad?*

Aunque el orden de estas preguntas, tal como están formuladas, no es obligatorio, y hasta pueden ser abordadas en forma simultánea, en principio su sentido avanza en dirección del autoconocimiento. La primera pregunta apunta a una cuestión conceptual, se ubica por tanto en un plano abstracto. La segunda aspira a situar esa conceptualización en experiencias personales y sociales concretas, sea que tengan un sentido histórico o literario. La tercera exige un esfuerzo de autoconocimiento, que fundamentalmente requiere reconocer las capacidades personales, contrastarlas con lo observado en experiencias ejemplares, y utilizar el resultado de la comparación para elaborar un juicio sobre sí mismo, y eventualmente tomar decisiones de cambio. En la cuarta pregunta la implicación básica es la misma, pero referida al grupo u organización del que se forma parte.

En un sentido muy preciso, sin autoconocimiento no hay desarrollo de la creatividad en personas adultas. El autoconocimiento es un tema con una presencia importante en la tradición intelectual de occidente, desde que Sócrates lo planteó como una exigencia básica de vida asociado al autodominio. Más recientemente, el concepto *metacognición* compite por tomar su lugar, pero su contenido fundamental sigue siendo el mismo: implica un movimiento de atención hacia sí mismo, en donde el sujeto que conoce se convierte él mismo, y para sí mismo, en objeto de conocimiento. Es el conocimiento que construye una persona sobre sus propios procesos cognitivos, emocionales, actitudinales e interpersonales. Equivale al conocimiento que una persona elabora acerca de sus procesos y resultados cognitivos, incluyendo los alcances y limitaciones de su potencial, junto con identificar y comprender las propias reacciones emocionales, las propias actitudes y las propias respuestas a la influencia social. Como consecuencia de este autoconocimiento, es posible esperar distintos grados de autodominio y autorregulación de la propia conducta en un amplio sentido.

Si una persona no posee una determinación precisa para producir un cambio, luego de una evaluación acerca de lo que es en el momento actual, y de lo que necesitará en el futuro, difícilmente se producirá una transformación personal consciente y consistente. En este cuento de Allan Poe encontramos un magnífico ejemplo para mostrar la creatividad de un modo contrastado, para contribuir a contestar la pregunta respecto a la manera en que se manifiesta y para observar experiencias potencialmente útiles de las que se pueden extraer enseñanzas.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- Allan Poe, Edgar. *Cuentos*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 2001.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creatividad. El Fluir y la Psicología del Descubrimiento y la Invención*. Traducción de José Tosaus Abadía. Barcelona: Paidós, 1998.
- Gardner, Howard. *Mentes Creativas. Una Anatomía de la Creatividad*. Traducción de José Tosaus. Barcelona: Paidós, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mentes Extraordinarias. Cuatro Retratos Para Descubrir Nuestra Propia Excepcionalidad*. Traducción de Alfonso Colodrón. Barcelona: Kairós, 1998.
- Koestler, Arthur. *En Busca del Absoluto. Escritos Seleccionados con Comentarios del Autor*. Traducción de David Rosembaum. Barcelona: Kairós, 1983.
- \_\_\_\_\_. *En Busca de la Utopía*. Escritos Seleccionados con Comentarios del Autor. Traducción de David Rosembaum. Barcelona: Kairós, 1983 a.
- Langer, Ellen. *Una Mentalidad Abierta*. Traducción de Beatriz López. Barcelona: Paidós, 1990.
- Lipman, Matthew. *Pensamiento Complejo y Educación*. Traducción de Virginia Ferrer Cerveró. Madrid: De la Torre, 1997.
- López, Ricardo. *Maestros Innovadores. Educación, Política, y Persuasión en los Sofistas*. Santiago: Universidad de Chile, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Prontuario de la Creatividad*. Santiago: Bravo y Allende, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La Creatividad*. Santiago: Universitaria, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la Creatividad*. Santiago: Universidad Central, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Origen, Despliegue y Exceso de la Razón”. *Revista Comunicación y Medios*, Año 13, nº 14. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile (2003): 181-196.
- \_\_\_\_\_. “De la Metis de Ayer a la Creatividad de Hoy. Ulises y los Orígenes del Pensamiento Creativo”. *Revista Paulo Freire*, Año 2, nº 2. Universidad Academia de Humanismo Cristiano (2003): 77-95.
- Perkins, David. *La Bañera de Arquímedes y Otras Historias del Descubrimiento Científico*. Traducción de Guillermo Solana. Barcelona: Paidós, 2003.
- Resnick, Lauren. *La Educación y el Aprendizaje del Pensamiento*. Traducción de Miguel Wald. Buenos Aires: Aique, 1999.
- Watzlawick, Paul y otros. *Cambio. Formación y Solución de los Problemas Humanos*. Traducción de Alfredo Guéra Miralles. Barcelona: Herder, 1986.
- Werthaimer, Max. *El Pensamiento Productivo*. Traducción de Leandro Wolfson. Barcelona: Paidós, 1991.