



*Asesorías y Tutorías para la Investigación Científica en la Educación Puig-Salabarría S.C.
José María Pino Suárez 400-2 esq a Lerdo de Tejada, Toluca, Estado de México. 7223898475*

RFC: ATI120618V12

Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores.

<http://www.dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/>

Año: VI Número: 2 Artículo no.:4 Período: 1ro de enero al 30 de abril del 2019.

TÍTULO: Creatividad cotidiana: una mirada retrospectiva desde la historia de la filosofía.

AUTOR:

1. Dr. Pablo López de Leyva.

RESUMEN: La creatividad es una destreza en alza para la mejora del bienestar personal, social y económico de individuos de una sociedad marcada por los complejos desafíos de un mundo moderno en continuo cambio. Analizada profusamente desde el ámbito de las ciencias de la salud y las ciencias humanas, urge un análisis filosófico al respecto. Este artículo presenta una revisión filosófica de la creatividad desde las aportaciones realizadas por figuras de primer orden en la historia de la filosofía hasta los debates actuales sobre la cuestión. De esta manera, se pretende un mayor esclarecimiento del concepto “creatividad”, mejorando la comprensión de dicho concepto, y como consecuencia, facilitando su aplicación en nuestro contexto cotidiano.

PALABRAS CLAVES: creatividad, resiliencia, bienestar, filosofía de la creatividad.

TITLE: Daily creativity: a look back from the History of Philosophy.

AUTHOR:

1. Dr. Pablo López de Leyva.

ABSTRACT: Creativity is an increasing skill for the improvement of the personal, social and economic well-being of individuals of a society marked by the complex challenges of a modern world in continuous change. Analyzed profusely from the field of health sciences and human sciences, a philosophical analysis is urgently needed. This article presents a philosophical review of creativity from the contributions made by leading figures in the history of philosophy to the current debates on the issue. In this way, a greater clarification of the concept of "creativity" is sought, improving the understanding of said concept, and as a consequence, facilitating its application in our daily context.

KEY WORDS: creativity, resilience, well-being, philosophy of creativity.

INTRODUCCIÓN.

Nuestra sociedad cambia a un ritmo vertiginoso. Autoridades del mundo empresarial lo confirman casi a diario con titulares que resuenan como un mantra. En este sentido, previsiones como las de Pilar Roch, según la cual, “el 75% de las profesiones del futuro aún no existen o se están creando” (Freire, 2014), incitan a la reflexión sobre el calado de dichos cambios y hasta qué punto suponen un elemento estructural de estas nuevas *sociedades líquidas* (Bauman, 2003).

Por otra parte, autores como Seligman, Ernstb, Gillhamc, Reivicha y Linkinsd (2009) denuncian la paradoja implícita en la falta de correlación entre la mejora de los niveles de consumo y el bienestar de las personas. El autor apoya esta afirmación con la evidencia que arroja el incremento de casos de depresión entre la población en edad escolar.

Desde que Freud plasmara en “El malestar de la cultura” (Freud, 1992) esta paradoja inoculada en el seno de las conciencias modernas, han sido muchos los intelectuales que han advertido y denunciado la pervivencia de este sentimiento de malestar generado por dinámicas de consumo exacerbadas y una posible crisis de valores asociada. Distintas ideas fuerza han sido utilizadas para ilustrar esta situación, tales como el fin de la sociedad o la sociedad de individuos (Bauman, 2003), la sociedad

de consumidores (Bauman, 2007), el empresario de sí mismo (Foucault, 2007), la sociedad del cansancio (Han, 2012) o la sociedad del riesgo (Beck, 2006).

Sin entrar a valorar el acierto o desatino de los diagnósticos ofrecidos por estos autores, lo que parece más allá de toda duda razonable es que la preocupación por el bienestar se ha convertido en un asunto de primer orden (Davies, 2008).

En una situación como la descrita de cambios vertiginosos y niveles de consumo sin precedentes, el aforismo de Heráclito “todo fluye y nada permanece” (πάντα ρεῖ καὶ οὐδὲν μένει) cobra una pertinencia y actualidad inusitadas. El ciudadano de las sociedades occidentales se ve ante la imperiosa necesidad de construir fortalezas a modo de puntos de anclaje. Ganarnos como personas y ganar el futuro se tornan tareas clave.

Una de estas fortalezas es la capacidad de la creatividad, báculo indispensable para la perseveración de las personas en una sociedad en continuo cambio. No en vano ha sido considerada esta capacidad como uno de los siete pilares de la resiliencia establecidos por Wolin y Wolin (1993), entendiendo por resiliencia “la capacidad humana universal de trascender los efectos nocivos de la adversidad” (Glotberg, 2001, citado por Acevedo y Mondragón, 2005). Recrear y recrearse constituyen acciones absolutamente necesarias para el bienestar de las personas. En este sentido, la creatividad goza, junto al humor, de un estatuto especial frente al resto de pilares de la resiliencia, pues mientras que las otras fortalezas encuentran un férreo anclaje a la realidad a la que se adaptan y sobre la que tienen que trabajar para extraer experiencias que permitan la superación de las adversidades, la creatividad regenera la realidad, otorgándole una nueva forma: “You need to see beyond life as it actually is and envision how it could possibly be” (Wolin & Wolin, 1993, p. 163)¹.

¹ "Necesitas ver más allá de la vida tal como es en realidad y imaginar cómo podría ser" (traducción propia).

Una de las dificultades históricas que han limitado el alcance práctico de la creatividad como fortaleza interna procede de la restricción del concepto al ámbito de la estética, lo que ha condicionado hasta hace poco su horizonte significativo y sus posibilidades de aplicación práctica; sin embargo, esta capacidad resiliente de la creatividad desborda tales limitaciones, no restringidas al ámbito experiencia estética o al de las artes liberales. Es por ello que cada vez más voces autorizadas denuncian esta situación y abogan por una comprensión más amplia del concepto. Tal es el caso de Marina (2013), quien frente a un uso tradicional del término, sostiene que “cuando estamos hablando de creatividad no estamos hablando de actividades artísticas, sino de una manera de enfrentarse con la vida, sus oportunidades y sus problemas” (p.138).

En esta misma línea, Richards (2007) advierte acerca de la importancia capital de la creatividad, no tanto de la creatividad artística, sino de lo que la autora denomina *creatividad diaria*: “no es sólo buena para nosotros, sino también una de las más poderosas capacidades que tenemos, devolviéndonos a la vida en cada momento, afectando a nuestra salud y bienestar, ofreciendo riqueza y alternativas en lo que hacemos y ayudándonos a ir más allá en nuestro progreso creativo y personal”² (p.25). Especialmente significativa será, en este sentido, las aportaciones realizadas por Mihály Csíkszentmihályi en aras a una creatividad allende la estética. Sus múltiples trabajos al respecto, y en concreto, su afamado concepto de “flow” (Csíkszentmihályi, 1997), suponen un importante impulso en torno a la cuestión en estos últimos años.

También será sintomático del desarrollo del concepto de creatividad la proliferación de estudios sobre calidad de vida en los que este concepto se ha convertido en uno de los temas clave. Cabe destacar, en este sentido, la multitud de congresos y publicaciones realizados por la *International Society for Quality-of-Life Studies*.

² “Our everyday creativity is not only good for us but also one of the most powerful capacities we have, bringing us alive in each moment, affecting our health and well-being, offering richness and alternatives in what we do, and helping us move further in our creativity and personal development” (traducción propia).

La creatividad diaria trasciende, por tanto, el sentido tradicional del concepto: no trata sobre el arte, ni sobre personas con capacidades artísticas especiales. Tampoco sobre cierto tipo de refinamiento o innovación en el mundo de las ciencias o de la literatura. Por el contrario, la creatividad diaria tiene que ver con nuestra “originalidad en nuestra vida cotidiana” (Richards, 2007, p. 26); es decir, en la capacidad de plantear soluciones innovadoras a los problemas y retos a los que nos enfrenta el mundo a diario.

Una definición “abierta” y cotidiana de la creatividad no puede pasar por alto las consideraciones realizadas desde el ámbito de la filosofía acerca de esta cuestión.

En las siguientes páginas se tratará de presentar, consecuentemente, algunas de las aportaciones más relevantes sobre la creatividad realizadas desde el ámbito de la reflexión filosófica. Se trata, pues, de esclarecer el sentido del concepto “creatividad”, a través de las aportaciones de filósofos que han dedicado parte de su pensamiento a esta cuestión (Churba, 2012).

Este desarrollo permitirá establecer unas conclusiones acerca del modo en que el discurso filosófico contribuye al esclarecimiento del sentido e implicaciones del concepto “creatividad”, y consecuentemente, a la mejora de la capacidad resiliente a través de sus contribuciones a uno de los pilares de la resiliencia.

DESARROLLO.

En el ámbito de la filosofía el interés por la creatividad ha sido históricamente manifiesto. Al igual que ocurre en el resto del pensamiento popular, la reflexión filosófica sobre la creatividad trasciende el ámbito estrictamente artístico. Las siguientes páginas pretenden aportar una perspectiva en este sentido.

La creatividad en la antigüedad: el estado de posesión y la involuntariedad como condiciones del acto creativo.

La concepción clásica de la creatividad atribuye, según Martínez-Falero (2006), la inspiración creativa a un advenimiento externo al creador. La creatividad en estos casos suele estar condicionada por la intervención de dioses o musas que despiertan el acto creativo, si bien el artista debe portar el don o capacidad de *salir* fuera de sí.

La teoría de la creación artística en Grecia está íntimamente vinculada con la idea de *furor* (*enthousiasmos*), término atribuido a Empédocles, en el siglo V a. de C., dicho furor se asociaba a las artes imitativas como la pintura, la música y la poesía, artes todas ellas secundarias; no obstante, Demócrito también vinculó este furor artístico tanto a la idea de locura (*manía*), como a la inspiración divina. Con estos antecedentes, no es difícil comprender las connotaciones actuales de la inspiración creativa a partir de su vínculo originario con la locura y con la influencia de los dioses.

Sócrates es el mejor y más fiel representante de la concepción democrítea de la creatividad artística.

La atribución a Sócrates de un demonio interior en el espíritu del artista, que se manifiesta en episodios de posesión o arrobamiento místico queda bien documentada en distintos pasajes de la obra de Platón. Así ocurre, por ejemplo, en el diálogo *Ion*, en el que Sócrates condiciona el acto creativo a la posesión y contrapone el don creativo a la acción inteligente: “porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar” (Platón, 1990, 534b).

Esta falta de inteligencia durante el acto creativo, es piedra de toque de la calidad del poema épico, cifrada, no tanto en la técnica adquirida, como en la experiencia del estado de posesión o endiosamiento. Es sólo en estos estados donde la verdadera creación artística tiene lugar: “porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si

supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas” (Platón, 1990, 534c).

La ausencia de inteligencia propia del acto creativo pone de manifiesto la levedad del conocimiento del poeta, que sólo conoce las cosas verdaderas cuando es iluminado por un ser superior en esos momentos de inspiración. De este modo se recoge en *La Apología de Sócrates*: “Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen” (Platón, 1990, 22bc).

Además, el acto creativo es un acto involuntario, está en nosotros, pero no depende de nosotros. Existe un momento embrionario cada vez que acometemos una nueva empresa y que es irracional. Esta idea es desarrollada por Platón en su diálogo *Menón*, concretamente en el conocido pasaje en el que Sócrates consigue, haciendo uso de su método mayéutico, que un esclavo resuelva un reto geométrico sin haber recibido instrucción alguna previa en este campo. Según esta concepción, aunque la creación depende, obviamente, de un acto voluntario, existe un componente ajeno a nuestra voluntad que afecta a la persona creativa pero no le pertenece, y por tanto, no puede activarlo a placer. La capacidad del esclavo para resolver el problema planteado está en él, pero es preciso que aflore a su memoria. Platón pone así de manifiesto ese trasfondo oculto, casi oscuro, implicado tras la teoría de la anamnesis.

Estas dos características del poeta (involuntariedad del acto creativo y la ausencia de inteligencia en sus acciones creativas), consecuencia de su función mediadora entre dioses y hombres, quedan asimismo documentadas en el diálogo *Fedro*, donde atribuye Platón estos actos a una forma específica de locura y posesión, la locura poética, “la que procede de las Musas al ocupar un alma tierna y pura” (Platón, 1990, 245a) frente a otros tipos de locura como son la mántica, iniciática o amorosa. El

carácter irracional de la locura poética no conlleva, empero, un sentido negativo de esta *manía*, ni del conocimiento en ella implicado. Más bien, al contrario, “es más hermosa la locura que procede de la divinidad, que la cordura, que tiene su origen en los hombres” (Platón, 1990, 244d).

Esta interpretación demoníaca de nuestro comportamiento permanece aún hoy como fuente recurrente de interpretación de nuestro comportamiento no racional y volitivo: “obedecemos, sin saberlo, a fuerzas poderosas, demonios que, como el *daimon* de Sócrates, son entidades espirituales que, al mismo tiempo, nos son interiores y superiores” (Morin, 2005, p.8). Son éstos demonios que poseen el alma humana y que permiten una explicación más correcta de nuestros actos en el entramado en el que confluyen las luces de un pensamiento racional y consciente y esa “móvil capa del alma en la que se agitan nuestros demonios, que nos poseen mientras no comprendamos que son nuestras fuentes vivas” (Platón, 1990, p. 8).

A pesar de la trascendencia de los conocimientos revelados, estas ideas en relación al origen irracional y la falta de control del impulso creativo, llevaron, finalmente, a que la creatividad fuese expulsada del discurso filosófico. Véase a este respecto, el episodio sobre la expulsión de los poetas de la República platónica (Hoyos, 2012).

Agustín de Hipona: de la posesión demoníaca a la inspiración divina.

La obra de Agustín de Hipona se encuadra en una tradición que ofrece una interpretación alternativa al acto creativo como *estado de posesión*. Si la tradición griega entendió la creatividad como fruto de un acto de posesión, ya fuera demoníaco o divino, San Agustín descarga este relato de cualquier halo de esoterismo y asocia la creatividad a la *inspiración* divina (Argullol, 1984). Los planteamientos filosóficos de San Agustín seguirán la estela neoplatónica de autores como Cicerón o Virgilio, que conservan con vitalidad la raíz mítica de la explicación del acto creativo, una vez despojado de sus referencias politeístas: “Apolo y las Musas desaparecen y reaparecen entre el Alma del Mundo, la

Armonía Cómica, el Espíritu de la Naturaleza, la Noche o los Angeles...; pero en cualquier simbolización subsiste la necesidad de recurrir a una instancia que aun no siendo totalmente ajena a la conciencia humana tampoco forma parte enteramente de ella” (Argullol, 1984, p. 8).

El misticismo que San Agustín refleja en obras como su autobiográfica *Confesiones* (1987) da cuenta del modo en que la inspiración divina y su acercamiento a Dios le permiten a una experiencia privilegiada sobre temas místicos de muy difícil conocimiento a través de los canales habituales del conocimiento humano. Así queda patente, por ejemplo, en el siguiente pasaje sobre el aura que rodea a la verdad: “Para mí, el bien está en adherirme a Dios, porque si no permanezco en Él, tampoco podré permanecer en mí. Mas Él permaneciendo en Sí mismo, renueva todas las cosas; y Tú eres mi señor, porque no necesitas de mis *bienes*” (San Agustín, 1987, p. 193).

Es desde este acercamiento a Dios desde donde podrá obtenerse una visión privilegiada sobre temas como la creación o el tiempo (Libro XI) en pasajes que lo sitúan en las cercanías del arrobamiento místico como sugieren sus palabras: “No es con la distracción, sino con la atención como yo camino hacia la palma de la vocación de lo alto, donde oiré la voz de la alabanza y contemplaré la delectación que no pasa” (San Agustín, 1987, p. 366). También sobre la Creación: “La abundancia fuera de Dios es penuria. Esto sólo sé: que me va mal lejos de Ti, no solamente fuera de mí, sino aun en mí mismo. Y que toda abundancia mía que no es mi Dios, es indigencia” (San Agustín, 1987, pp. 417-418).

Los misterios más profundos evocados, más que revelados, son inspirados así gracias a la experiencia humana de lo divino.

La teoría del genio en las filosofías renacentistas y románticas: del *estado de posesión creativo* a la *posesión de un estado creativo*.

Frente a la idea de la enajenación del acto creativo, ya sea en su versión de *posesión demoníaca* o bajo la fórmula de la *inspiración divina*, cabe otra interpretación que rechaza la trascendentalización de

este tipo de actos. Se trata de una teoría de la inspiración creativa que hizo fortuna en el Renacimiento bajo la figura del *genio* creativo, concretamente desde mediados del siglo XVI. En ella, la concreción creativa de lo inefable a través de la mano del artista no es fruto de una posesión externa y esporádica sino inmanente al propio artista. Lo universal, o si se lo prefiere, lo divino, residen en la propia naturaleza humana, de manera que el individuo no es sólo una concreción de la humanidad sino que porta ese elemento universalidad, de divinidad, capaz de revelar el verdadero ser de las cosas. En este sentido, se entiende la inspiración como “la pervivencia del *mythos* incrustada en el *logos*” (Argullol, 1984, p.8).

Se abre así la posibilidad a una interpretación secularizada de la inspiración, más sensible a la peculiaridad del artista, y en concreto, a la del poeta. Él posee una capacidad genial para vislumbrar la dimensión universal, que pervive en cada persona y de la que es portador, y transmitirla de una manera creativa e innovadora al resto de personas incapaces de esta extraordinaria finura perceptiva por su constrictión a los márgenes del pensamiento racional. La inspiración creativa del genio consistiría, entonces, en la adquisición de un “estado distinto” de conciencia, no necesariamente consciente, y en todo caso, superracional.

Este proceso de inmanentización de la creatividad no implica necesariamente un rechazo de la *manía*, sino únicamente la referencia a un estado “fuera de sí”. La interpretación de la inspiración creativa que enfatiza las relaciones entre el genio y la locura, es recuperada por Romero (1995), previo reconocimiento de su carácter polémico, bajo una cita de Séneca que relaciona estos dos conceptos: “*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*”³ (p. 123).

En ella se populariza la idea original de Aristóteles por la que, por un lado, se recoge el testigo de la tradición griega para la que la inspiración está dominada por fuerzas inescrutables, asociadas a estados de euforia o manía; por otro, se sitúa ese elemento sobrenatural, ahora naturalizado, de ver y explicar

³ “No hay gran ingenio sin mezcla de locura” (traducción propia).

donde la razón parece incapacitada en el ámbito de lo humano, no de todos los hombres, sino de algunos que actúan como dioses. Ambas versiones de la explicación de la inspiración creativa confluyen en la idea de *genio*. Es él el que arroja luz donde el resto es incapaz de ver. Sólo el genio poético puede concretar mediante ese don de la palabra que sólo él posee; ese conocimiento más profundo que habita *más allá* de la conciencia vigilativa-individual, en la etérea esfera de la conciencia universal. Esta es la esfera en la que Schopenhauer situaba al que dio en llamar “poeta oculto” (Argullol, 1984, p. 9), un poeta instalado en unos horizontes de percepción esporádicamente alcanzables para el resto de humanos. Él se encargará de dar forma concreta a lo que, por definición, carece de ella.

Es aquí donde la polémica surgida en torno a racionalidad o irracionalidad de la inspiración del genio puede encontrar una línea de fuga: no cabe una explicación racional que excluya el momento de la inspiración, no aprehensible o reproducible apelando a la mera razón. Tampoco parece admisible una interpretación de la creatividad poética que rechace la participación de la razón en este proceso. Tal y como señala Argullol: “La esencia del fenómeno poético se enraiza en regiones que desbordan el ámbito de la racionalidad, más sólo puede germinar y florecer cuando es encauzada por el poeta hacia los dominios de este ámbito” (p. 10).

Kant: recreación y transformación de la realidad a través de la imaginación creativa del genio.

Kant es el representante más destacado de la teoría del genio expuesta en el apartado anterior. Ésta ocupa un lugar destacado en la teoría y prácticas literarias de la época del prerromanticismo y romanticismo alemán, en clara oposición a las teorías estéticas anteriores basadas en una concepción imitativa del arte. Las consideraciones realizadas por Kant en el parágrafo 49 de la *Crítica del juicio*, dedicado a *las capacidades del espíritu que constituyen el genio*, ofrecen una nueva consideración de la creatividad en su referencia a la capacidad de la imaginación para transformar y recrear la sensibilidad. Las consecuencias de estas ideas son de un gran calado, tanto que autores como Joas

(2013) han llegado a afirmar que toda “la teoría del conocimiento de Kant descansa en la idea de una imaginación *creativa*, por cuanto solo esta imaginación es la que estructura la apariencia de las cosas en sí” (p. 141). Y es que, en efecto, la imaginación ocupa un estatuto intermedio entre la percepción sensorial y el conocimiento conceptual, que lejos de reproducir la realidad que percibimos a través de los sentidos e imitar su orden, transforma y recrea dicha realidad, conformando una naturaleza paralela: “La imaginación (como facultad de conocer productiva) es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da” (Kant, 2001, § 49, p. 270-271).

Tal es el libre juego de la imaginación productiva, que genera intuiciones sin concepto, denominadas *ideas estéticas*, y definidas por Kant como “la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno; es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible” (Kant, 2001, § 49, p. 270). Nos encontramos, por tanto, ante una capacidad (la de la imaginación), que según Kant, es capaz de “extenderse sobre una multitud de representaciones, las cuales hacen pensar más de lo que se puede decir con palabras” (Eljuri, 2013, p. 51); esto es, de generar ideas estéticas, creadas a partir del parentesco existente entre varios conceptos. La imaginación encuentra así su material de trabajo en el extenso campo de lo inefable.

Tal es la capacidad creativa propia del genio, que si bien no genera conocimiento en un sentido estricto, amplía el horizonte interpretativo de nuestra experiencia a través de la creación de ideas estéticas. En la *Crítica del Juicio*, Kant trata de demostrar el modo en que las ideas estéticas ayudan a la imaginación a crear intuiciones sin concepto y cómo estas, a su vez, permiten a la imaginación crear representaciones sobre la experiencia sensorial más completas que las que nos ofrece la propia naturaleza; esto es, que están más allá de los límites de la propia experiencia.

Esta posibilidad de recreación imaginativa es exclusiva del genio, de manera que “mientras que en la experiencia ordinaria el entendimiento le suministra reglas a la imaginación, el genio se caracteriza por una proporción especial de la imaginación y el entendimiento que le permite a la primera sugerirle reglas al último” (Eljuri, p. 50).

De este modo, la capacidad del genio para recrear la realidad sin conceptos discurre por el ámbito de la espontaneidad y la libertad. En concreto, aporta una dimensión moral a la experiencia, que por otro lado, no queda exenta de complicaciones, que hasta cierto punto, puede ser incluso peligrosa. Tal vez Murdock (2013) no exagere al decir que “Kant celebra la imaginación y también la teme” (p. 27), pues si el imperativo categórico de la moral insta al cumplimiento armonioso de la ley racional universal, trascendental y conceptual, que está más allá de toda representación empírica y en su trascendencia no puede ser explicado en otro lenguaje, la imaginación puede así cobrar protagonismo en el ámbito de la moralidad, que debería serle totalmente ajeno, expresando lo que por definición “no puede ser dicho”; de este modo, la imaginación abre una puerta a la explicación de los trascendentales de la razón.

Parece pues que el valor que Kant otorga al libre juego de la imaginación productiva, encarnado en la figura del genio, eleva a nuevas cotas el discurso sobre la creatividad, que desborda el ámbito de la estética para adentrarse en el ámbito de los límites trascendentales del conocimiento como el de la moral.

Bergson: el impulso vital. La creatividad como autorrealización que brota de todo ser.

La concepción bergsoniana de la creatividad también se hace eco de las teorías renacentistas y románticas del genio. De hecho, la propuesta bergsoniana recupera el origen latino de la palabra “genio”. La raíz “gen”, a partir de la cual se derivan “gignere” e “ingenium”, traducida como “engendrar”, remite a la capacidad que tiene lo real para regenerarse, al acto generativo vinculado a

todo lo corporal. Por tanto, el genio no refiere para los latinos tanto a una serie de capacidades intelectuales especiales como a la fuerza vital que atesora todo lo vivo (Romero, 1995).

Partiendo de esta tradición, Bergson entiende la creatividad como manifestación fundamental del impulso vital: “la vida es siempre creación, imprevisibilidad y, al mismo tiempo, conservación integral y automática de todo el pasado” (Abbagnano, 1964, pp. 327-328). Es éste un impulso compartido tanto por los individuos como por la naturaleza en su conjunto. En este sentido, para Bergson, todo ser “encuentra en la creatividad la culminación de la autorrealización” (Churba, 2012).

Ahora bien, es condición *sine qua non* de esta individualidad el tener que elegir entre las múltiples opciones que se presentan ante nosotros como posibles formas de ser. La irrefrenable creatividad debe ser limitada por el individuo en el acto de la elección. Esto no ocurre, empero, con la vida de la naturaleza que conserva todas las opciones a modo de distintas especies. Son éstas, así, ramificaciones de este impulso vital que crea sin un plan preconcebido o mecánica alguna, lo cual hace que algunas líneas de desarrollo acaben en vía muerta. Otras ramificaciones; sin embargo, a pesar de surgir en esta misma falta de previsión sí acabarán generando nuevas especies. La vida en la naturaleza y la vida de los individuos son para Bergson incompatibles con cualquier visión finalista.

Obsérvese cómo esta interpretación de la creatividad, entendida como recreación de la realidad y consecuencia de un exceso de una fuerza vital está actualmente muy presente en nuestra comprensión común y cotidiana del concepto.

Dewey y Poincaré: los orígenes de una teoría de la creatividad basada en los procesos específicos del pensamiento creativo.

Las teorías de Dewey y Poincaré en torno a la creatividad constituyen una primera línea de demarcación respecto a la exitosa *teoría del genio*. Frente a una explicación del acto creativo a partir de las características congénitas de ciertas personas, estos autores apostarán por la presencia de ciertos procesos específicos de pensamiento en dichos actos (Huidobro, 2004).

John Dewey: la solución creativa de problemas.

Dewey fue un filósofo pragmatista: su rechazo del idealismo y de una razón solipsista independiente de la naturaleza le confieren un peso específico dentro de esta escuela filosófica; sin embargo, su propuesta aporta una nueva orientación al pragmatismo americano debido a la reinterpretación del concepto de instrumentalidad de la razón, que abandona la posición de subordinación del conocimiento a la acción, tan característica de esta tradición. Para Dewey, el hombre y el mundo conforman una unidad, de tal manera que “no existe ninguna actividad humana de carácter finalista ni tampoco meramente procedimental. Toda actividad humana implica una relación de medios a fin y de fin a medios, ninguna de ellas es exclusivamente final y consumadora y ninguna es exclusivamente instrumental o productiva” (Abbagnano, 1964, p. 375). El rechazo de todo finalismo de la naturaleza con tintes antropocéntricos es un lugar común en la obra de Dewey: no existe un mundo creado para la satisfacción de los deseos de las personas. Al contrario, todo fin es un medio y todo medio es, al mismo tiempo, un fin para otra cosa.

Esta negación del idealismo incide en su teoría de la experiencia hasta el punto de considerar que la vida humana puede ser explicada en términos de acción, investigación o arte. Persuadido por la idea de que toda acción humana consiste en una interacción entre el organismo y el medio, considera que todo el resultado de la acción humana es la transformación del material existente previo. Este hacer y rehacer en que consiste la acción humana confiere un carácter eminentemente práctico a toda la condición humana, haciendo de él un “experimentador *natural*” (Di Gregori, 2013).

Esta posición, aplicada en este caso al concepto de valoración, tiene consecuencias importantes sobre su teoría del arte. Tal y como propone Dewey, los valores son cualidades apreciativas inmediatas, por lo que no cabe comparación entre ellos, al menos, si se toman en su originalidad. Es sólo en virtud de la ciencia crítica y reflexiva que anteponemos unos a otros en una escala de gradación. Esta economía axiológica, fruto de nuestra capacidad crítica, está presente también en el arte, en concreto, en la

distinción tradicional entre “artes bellas” y “artes útiles”. Las primeras se asocian a la creación de valores estéticos y aglutina todas las actividades destinadas a la elaboración de objetos estéticos y producidos con una voluntad exclusivamente expresiva, mientras que las segundas se relacionan con el disfrute de esos valores estéticos, siendo también conocidas como “artes placenteras”. Existe el consenso, más o menos generalizado en el mundo moderno, de que la creación de valores estéticos - y, por tanto, las artes bellas - es una actividad de mayor dignidad que el simple disfrute de los mismos, como ocurre en las artes placenteras.

Pues bien, esta distinción es filtrada por el poderoso tamiz pragmatista de Dewey, quien elimina toda gradación por la indivisibilidad de medios y fines: la creación de significados estéticos requiere la puesta en práctica de los medios que necesitan a su vez la apreciación de esos fines estéticos, por lo que las artes bellas serán, al mismo tiempo, artes útiles. Por su parte, las artes útiles son también bellas por cuanto contribuyen a enriquecer el sentido de la vida humana, de manera que “un objeto genuinamente estético no es exclusivamente consumativo, sino que es también causalmente productivo” (citado por Abbagnano, 1964, p. 376). El arte bello es, por tanto, el verdadero arte útil.

Por otra parte, la naturaleza eminentemente práctica y experimentadora que Dewey confiere al ser humano le embarca en un proceso habitual de toma de decisiones acerca de aquello que debe hacer y los medios más adecuados para cada acción. Su acción será un continuo proceso de resolución de problemas, siendo esta problematicidad del obrar humano la que lleva a Dewey a elaborar una teoría de la acción humana. En ella, acomete un análisis de cinco fases o niveles lógicos para la resolución de un problema, en lo que él denomina “fases o aspectos del pensamiento reflexivo” (Dewey, 2007):

a) *Sugerencias*. Sucede cuando nuestra mente llega a una dificultad o problema. En estos casos, “la mente salta hacia adelante en busca de una posible solución” (Dewey, 2007, p. 117).

b) *Intelectualización del problema*. Consiste en la delimitación, localización y definición del mismo o, lo que es lo mismo, plantear la pregunta de un problema experimentado. Es preciso destacar el

hecho de que Dewey considera estos problemas sólo en la medida en que son experimentados, remitiendo así la creatividad al ámbito de la vida cotidiana.

- c) Elaboración de una *hipótesis* o sugerencia que permita iniciar y guiar la observación.
- d) *Razonamiento* o planteamiento o desarrollo lógico del planteamiento propuesto o posibles soluciones.
- e) *Comprobación de la hipótesis* o aceptación de la solución propuesta, ulteriores soluciones y procedimientos experimentales.

Dewey pondrá el acento dentro de estas fases en las soluciones novedosas propuestas.

Nótese la proximidad de este planteamiento con la idea de la *creatividad diaria* (Richards, 2007) comentada anteriormente, muy cercana a la comprensión cotidiana y actual de la creatividad.

Poincaré: cuatro fases del proceso creativo.

Tan sólo tres años después, Henri Poincaré propondrá un modelo similar al de Dewey con la particularidad de centrar el interés en el valor de la intuición (Abbagnano, 1964, p. 390) a la hora de proponer soluciones creativas a situaciones problemáticas. Para enunciar esta teoría, Poincaré se basará en su propio testimonio. Si bien la investigación posterior ha demostrado la escasa fiabilidad de los análisis introspectivos (Huidobro, 2004, p.3), la propuesta de este autor goza de relevancia filosófica por constituir la antesala, junto a la teoría de la solución creativa de los problemas de Dewey, de un nuevo paradigma explicativo de la creatividad basado en la existencia de “procesos específicos del pensamiento”, tal y como se ha indicado anteriormente.

Para Poincaré las hipótesis científicas, al igual que ocurre con los postulados en matemáticas, son generalizaciones de alguna experiencia particular, que tras un proceso de superposición de fenómenos observables semejantes, son recreados bajo una codificación distinta (el espacio matemático o el científico, en general); de esta manera, Poincaré concluirá que los postulados geométricos e hipótesis científicas tienen un carácter convencional. Esta posición niega, por tanto, que los postulados e

hipótesis presentes en las matemáticas y en las ciencias sean juicios sintéticos *a priori* o hechos experimentales. Se trata, más bien, de construcciones que requieren de grandes dosis de *intuición*.

Ahora bien, es preciso advertir que no se trata de creaciones en sentido estricto, pues toman como referencia hechos de la realidad. Más bien se trata de un ejercicio intuitivo de traducción del lenguaje de la experiencia a un lenguaje más cómodo y aprehensible para los humanos. En torno a esta cuestión, Poincaré disputará la posición de Le Roy, quien defiende la creación del hecho científico por parte de los científicos, asignando un valor *meramente* teórico y convencional a las leyes científicas (Abbagnano, 1964). El científico será creador del lenguaje, pero no del hecho primitivo. La objetividad de las leyes científicas y matemáticas procede no tanto de su mera convencionalidad sino de, aun siendo creativamente elaboradas por la imaginación humana en un lenguaje apropiado, su procedencia de una realidad común a todos los seres humanos.

A partir de aquí, este matemático y filósofo de la ciencia recurre a un proceso sistemático de auto-observación para explicar cómo se producen los procesos creativos. Propone la existencia de cuatro etapas creativas, a saber: preparación, incubación, iluminación y verificación (Poincaré, 1963):

1. Preparación: en esta primera etapa del proceso creativo se define el reto a resolver y se hace acopio de la información disponible para resolverlo.
2. Incubación: en esta fase se analizan los datos y se busca una solución viable al problema. Este paso de aplicación de los problemas no surge inmediatamente, sino que requiere de un largo proceso de maduración en el que las ideas se van reestructurando y reconfigurando en la búsqueda de nuevas soluciones al problema.
3. Iluminación: es la fase en la que se encuentra la solución al problema planteado; no obstante, la iluminación no puede centrarse en la solución creativa sin más, pues también debe confluír la capacidad de innovación para convertir esa propuesta original en un producto útil que dé solución a un problema que no la tenía.

4. Verificación: en esta última etapa se trata de hacer todas las revisiones oportunas, que bien pudiera ser la retroalimentación de terceros que deben testar el producto que da solución creativa a los problemas.

Es destacable la importancia que otorga Poincaré a los procesos mentales inconscientes, en este caso presentes en la fase de incubación y la iluminación, para la aparición de procesos creativos. Uno de los debates actuales más controvertidos en torno a la creatividad se disputa en torno a la necesidad de los procesos mentales inconscientes para la generación de los actos creativos y la producción de una obra creativa (Gaut, 2010). De su aceptación o su rechazo dependerá la necesidad del momento de incubación. Muchos son los autores que rechazan un origen misterioso de la creatividad, propio de esos seres extraordinarios que son los genios.

Nietzsche: la dialéctica apolínea-dionisiaca de la creación artística.

La teoría nietzscheana de la creatividad supone una mirada retrospectiva a la antigua idea griega de la inspiración divina o demoníaca del acto creativo. Nietzsche retoma la idea de la involuntariedad del acto creativo en dos obras que marcan el alfa y el omega de su teoría del arte: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, y de una manera más decisiva, el *Ecce Homo*.

Las consideraciones que un joven Nietzsche plasma en su obra iniciática *El nacimiento de la tragedia*, supone un compendio de todas las consideraciones románticas y postrománticas. En ella destaca el carácter dionisiaco de la creación artística, fundamentalmente asociado a la música por su ausencia de formas. En su vinculación con esta divinidad se relaciona la creación artística con la celebración y con la ebriedad, pero junto a este impulso dionisiaco de la expresión artística, Nietzsche sugiere otro apolíneo, vinculado a las artes plásticas, que nos transporta a todo un horizonte simbólico de proporción, belleza, sueño, armonía y formas. Solo bajo la convivencia dialéctica de los impulsos apolíneo y dionisiaco pudo el pueblo griego soportar lo terrible de la existencia.

En escritos posteriores, Nietzsche subrayará la influencia dionisiaca en el mundo del arte. El arte queda, de este modo, condicionado por el sentimiento de fuerza y plenitud (Abbagnano, 1964, p. 273). La embriaguez potencia esta voluntad de vida y marca el camino hacia la perfección del ser y su camino hacia la plenitud.

El antiguo protagonismo del espíritu apolíneo es rebajado en obras como la *Voluntad de poder*, o la *Genealogía de la moral*, pasando de ser el agente de ciertos estados bellos y diferenciados del mundo a asumir un papel más dependiente de las manifestaciones dionisiacas, “una especie de simplificación y concentración de la embriaguez misma” (Abbagnano, 1964, p. 273).

Ahora bien, será en su última etapa de producción literaria, previa a su colapso mental, donde Nietzsche muestre con mayor vehemencia el influjo del espíritu dionisiaco bajo la reformulada teoría griega de la *manía* como forma superior e involuntaria de conocimiento, focalizada ya en la figura de Dionisos.

Ecce Homo (Nietzsche, 1998) narra, en clave autobiográfica, el proceso maníaco descrito en las antiguas teorías griegas de la creatividad. La posesión creativa es protagonizada en esta obra por el propio Zaratustra. Nietzsche desvela cómo este estado de posesión demoníaca le lleva a tres trances de inspiración literaria en los que culmina su obra *Así habló Zaratustra*: “Diez días bastaron; en ningún caso, ni en el primero ni en el tercero y último, he empleado más tiempo”⁴ (p.109). De sus experiencias creativas extrae el filósofo de Roken el siguiente testimonio acerca de la naturaleza de la inspiración: “¿Tiene alguien, a finales del siglo XIX, un concepto claro de lo que los poetas de épocas poderosas denominaron inspiración? [...] Resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *medium* de fuerzas poderosísimas. El concepto de

⁴ Para una correcta comprensión de este pasaje son muy oportunas las anotaciones de Andrés Sánchez Pascual (*ibid*, p.161) según las cuales, aunque finalmente la obra contuvo cuatro partes, en el momento de estas revelaciones autobiográficas de Nietzsche, sólo habían sido publicadas tres.

revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja *ver*, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos [...] Un éxtasis cuya enorme tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas, un éxtasis en el cual unas veces el paso se precipita involuntariamente y otras se torna lento; un completo estar-fuera-de-sí, con la clarísima consciencia de un sinnúmero de delicados temblores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies” (Nietzsche, 1998, p.107-108).

Freud: la creación artística como forma de sublimación.

Freud recupera, al igual que Nietzsche, las antiguas teorías de la Grecia clásica, aportando una nueva luz sobre ellas. La inspiración o furor, la idea del daimon como fuerza externa y ajena a nuestra voluntad, es ahora presentada por Freud bajo la figura del inconsciente. Del mismo modo, vuelve a cobrar valor el tema de la fantasía.

El enfoque psicodinámico freudiano de la creatividad tiene un alcance digno de mención. Tanto es así que constituye, para Sternberg y Lubart (2004, p.6), el estudio más completo realizado sobre la creatividad a lo largo del siglo XX. Según la teoría psicoanalítica de la creatividad, el proceso de desplazamiento de la libido es el punto de partida de cualquier actividad creativa. La creatividad aflora a partir de la tensión entre la realidad consciente y los impulsos inconscientes, fruto de la represión de las pulsiones sexuales reprimidas para garantizar el bien público en detrimento de sus instintos más básicos. En el proceso de integración de la cultura operará un desplazamiento de las condiciones de satisfacción del deseo, lo que se conoce como *sublimación* libidinal, de manera que dicha satisfacción se localiza en objetos cuyo ejercicio y consumo hacen mejorar nuestro estado cultural, como el arte o la ciencia (Freud, 1992). De esta manera, la pulsión es sustituida por un nuevo fin que elimina el contenido sexual, cambiándolo por otro moralmente mejor valorado. Esta sublimación de los impulsos sexuales reprimidos será el motor de producción de elementos culturales.

Para desarrollar este origen sexual de la creatividad, Freud recurre a su teoría energético-pulsional (Paraíso, 1994). La creación artística requiere de la energía erótica inicial, un instinto de vida que tiende a la conservación de la vida y a la unión integradora. Este instinto creador constituye la fuerza matriz necesaria para el primer impulso hacia la creatividad artística. Para completar el proceso de creación artística, el impulso de Eros debe ir acompañado de un acto de sublimación, por el cual el deseo sexual es frustrado por la realidad, modelando el deseo hacia la creación artística. Haciéndonos eco de la terminología psicoanalítica, podría decirse que la frustración sublima el deseo sexual en creatividad.

María Zambrano y la razón poética.

El pensamiento de Zambrano recupera, una vez más, el influjo de las antiguas concepciones de la creatividad artística. En su obra *Filosofía y Poética* vuelven a aparecer las figuras clásicas de la enajenación creativa: el estado fisiológico de la ebriedad y la figura de Dionisos quedan férreamente ancladas a la creación poética. La palabra es, para Zambrano, “puesta al servicio de la embriaguez” (citado por García, 1999, p. 26). El artista es poseído por un conocimiento que le desborda, un saber que a diferencia del conocimiento deficitario del filósofo, que siempre desea más, le abrumba y le colma. En este estado de desbordamiento, el poeta siente la necesidad de aliviar este exceso y lo canaliza a través de la palabra, pero siendo una palabra que expresa lo desconocido, se vuelve ella misma una palabra desconocida. El poeta no sabe lo que dice, pues lo que dice supera con creces el entendimiento racional humano.

Este conocimiento suprarracional adquiere tintes morales (García, p. 28), pues el poeta, que no pretende ni invoca una dimensión del conocimiento que le ha sido sobrevenida, se ve en la necesidad de *donar* su palabra a la humanidad. De esta manera, el poeta ya no vive para sí sino para expresar

con palabras ese torrente de conocimientos que trascienden lo racional y que le desbordan. El poeta se convierte, de este modo y sin pretenderlo, en un *mártir*.

Este compromiso creativo y moral de la palabra donada, vuelve a aparecer en "El horizonte y la destrucción" (Zambrano, 1975), si bien ahora la distancia entre el saber poético y filosófico se acorta: "Si hubiera de elegirse una entre todas las acciones propias del filosofar, del pensamiento en su máxima pureza y universalidad, sería sin duda la de la destrucción. Una destrucción que solamente el pensamiento en su pureza puede operar. Y por ello es paradójicamente una acción poética; que la destrucción sea al par y en un acto único creadora, es la antinomia que se nos muestra" (p.48)

De esta manera, comienza María Zambrano su escrito *El horizonte y la destrucción*. En él, la autora advierte sobre esa necesaria creatividad destructora o destrucción creativa del pensamiento que nos abre al horizonte de saberes susceptibles de ser recreados por el ser humano a través de la palabra. Es la palabra la herramienta de la que se dota la filosofía para destruir todo cierre de sentido. Frente a toda propuesta con visos totalitarios la razón articula nuevos discursos en respuesta a sus anteriores recreaciones. Es una aspiración a la que el ser humano no puede ni debe renunciar, incluso cuando los relatos de nuestra civilización puedan sugerir lo contrario: "¿sucede quizá que se encuentre en vías de desaparición el horizonte? Sería la última de las miserias para este hombre occidental" (Zambrano, 1975, p.49).

Es así como el razonar hace uso de la palabra para dar forma a la imaginación y concretando formas de estar en el mundo: "la palabra indispensable que opera sobre la realidad que circunda al hombre, la más que humana, humanizadora palabra-pensamiento, pues" (Zambrano, 1975, p. 48).

Fromm: síndrome de crecimiento vs síndrome de decadencia.

Erich Fromm es considerado uno de los padres de la *escuela humanista*, para muchos la antesala de la psicología positiva actual (Marina, 2013), siendo uno de los principales baluartes de esta escuela.

Como buen humanista, una de las preocupaciones intelectuales principales de Fromm fue la relación de la creatividad con la salud y la autorrealización, que tiene, como uno de sus asuntos principales, la capacidad de destructiva del ser humano, así como su contrario; es decir, la creatividad, el amor a la vida y la libertad (Rosete, 1990).

En sus obras *La vida auténtica* y *El miedo a la libertad*, Fromm denuncia el proceso de cosificación al que asiste el ciudadano de las sociedades occidentales, objetivado en la vorágine de relaciones con el mundo exterior, que le han llevado a olvidar su existir auténtico. La excesiva atención a la vida material, con epicentro en un desmesurado afán de posesión, lleva a las personas a tal situación. Ciertamente es que esa pérdida de autenticidad es fruto de la natural sociabilidad: el ser humano requiere de los demás para poder desarrollarse. En este sentido, demanda la cooperación del resto de la sociedad. Este mismo carácter relacional del ser humano es el que le confiere la conciencia de la otredad, y por tanto, la de su identidad. El problema surge cuando el deseo de pertenencia del individuo a la sociedad le lleva a una progresiva adaptación a las normas que la sociedad requiere para su funcionamiento. El sometimiento a estas normas y su acrítico cumplimiento le conducirá a una progresiva limitación de su libertad.

Cabe una reversión de este proceso y la recuperación de su *vida auténtica*, o lo que es igual, la dignificación de su esencia mediante la reapropiación de su auténtico ser basado en la “reconciliación entre la libertad y la existencia” (Colín, 2009, p. 317). Fromm considera que esta recuperación de la libertad confluye con la recuperación de la identidad personal, dejando de lado creencias ajenas e ideologías preestablecidas.

La autenticidad humana pasa, por tanto, por el conocimiento de su naturaleza humana, en la confluencia de las dimensiones de la libertad, el amor y la razón.

La tendencia hacia la vida auténtica o inauténtica vendrá marcada por dos conceptos: *síndrome de crecimiento* y *síndrome de decadencia* desarrollados por Fromm en su obra “El corazón del hombre”.

Para la determinación de estos síndromes, las pasiones jugarán un papel determinante en la formación del carácter individual y su intensidad estará determinada por la necesidad del organismo para sobrevivir y desarrollarse. Si la tendencia hacia la vida es positiva, el individuo mostrará una alta presencia de pasiones conducentes al incremento de dicha vida y el crecimiento personal. En cambio, si el anhelo de vida es escaso por parte del individuo, la presencia de elementos pasionales negativos será dominante, acercándose, de este modo, el individuo a su decadencia.

El primero de los síndromes tiende hacia niveles de progresión, asociándose esta tendencia con la biofilia (amor a la vida), el amor a la naturaleza y la independencia y libertad. Es aquí donde la creatividad cobra una importancia capital en su asociación con el síndrome de crecimiento y en oposición al síndrome de decadencia y donde una de las más célebres citas de Fromm adquiere todo su sentido: “la creatividad requiere el coraje de abandonar las certezas”. Las certezas del tiempo de Fromm, según éste, quedan cifradas en los consensos generados en el seno de una vida inauténtica (Colín, 2009, p. 319): la conversión del ser humano en autómatas como fruto de una identidad ilusoria, generada en el contexto de una sociedad del consumo que lleva, a la postre, a identificar ese concepto de identidad con el de igualdad.

Por contra, el síndrome de crecimiento que conduce a la vida auténtica supone la reapropiación de la capacidad creadora humana: recrear nuevas realidades ilusorias, formas de conocerse y de conocer, de ser y de estar en el mundo. Nótese que todas estas capacidades remiten el discurso al ámbito de la libertad. La actualización de la capacidad creativa libera al ser humano de la vida inauténtica: “la actividad espontánea no será más que la libre actividad del yo y esto implica el ejercicio de la propia y libre voluntad” (Colín, 2009, p. 320). Se trata, por tanto, de una libertad *holística* o *integral*, por cuanto el impulso creativo aflora en el ámbito emocional, pero también en la esfera intelectual y sensible.

Sin embargo, su defensa y reivindicación de la creatividad y la libertad humanas no quedan en un simple recurso apologético. Fromm apuntala, a través de la recomendación de ciertas actividades, el camino para el desarrollo este síndrome de crecimiento, por donde el ejercicio de la libertad y de la creatividad pueden convertirse en realidades tangibles. La propuesta de estas actividades constituye una ayuda para modificar la forma de ver la realidad y truncar la tendencia hacia la necrofilia por un impulso hacia la biofilia.

La primera de las actividades consiste en *aprender a ver*, que no es otra cosa que “tomar conciencia de la realidad interior y exterior de uno mismo” (Colín, 2009, p. 320). A esta le sucede la *capacidad de asombro*, tan propia de los niños y que fuera ampliamente desarrollada en la obra de Jaspers (1981). En tercer lugar señala la *capacidad de concentración*, la búsqueda de la atención plena y huida del estado “multitarea” que caracteriza la actividad del hombre occidental, cada vez más sometido a toda una miríada de estímulos que impiden su concentración. Sucede a éstas *el sentido del yo* o *el sentido de la identidad*, entendido como una identidad antitética respecto al que opera en un modo de vida inauténtica. Finaliza la propuesta de actividades con la *capacidad de aceptar el conflicto*.

A modo de corolario, destacar que el ejercicio de una vida auténtica, promovida por el impulso creativo hacia la libertad no es un hecho dado, sino una conquista y no es otra cosa que la humanización de los hombres y mujeres.

Desarrollos actuales de la filosofía de la creatividad.

Este interés de la filosofía por la creatividad, tan presente en el Romanticismo y Postromanticismo, desaparecer, o como mínimo, se mitiga considerablemente en la segunda mitad del siglo XX (Gaut, 2010), revitalizándose a lo largo de estos últimos veinte años gracias, entre otros motivos, a los

avances realizados en el campo de la psicología respecto a la cuestión de la creatividad. Estos avances han suscitado valiosos recursos para la creación de una teoría de la creatividad (Gaut, 2010, p. 1034). De este modo, las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la psicología a partir de 1950 han ejercido una labor importante en el desarrollo de la filosofía de la creatividad, cuyo papel se ha ceñido tradicionalmente a consideraciones sobre el mundo del arte. Parece pues, que una forma fructífera de desarrollar la filosofía de la creatividad en la actualidad pasa por prestar una mayor atención a la literatura psicológica sobre la creatividad, que ha indagado sobre asuntos controvertidos y de gran calado filosófico como la naturaleza virtuosa de la creatividad, la racionalidad de la creatividad o la relación de la creatividad con la tradición. Además, plantea nuevos retos filosóficos inadvertidos por la filosofía como ocurre con la emergencia de la teoría darwiniana, avances todos ellos que condicionan el saber filosófico sobre la creatividad y hacen pertinente una reconsideración de la definición de la creatividad.

No es objeto de este artículo profundizar sobre estas cuestiones, pero sí al menos, enunciar estos asuntos que ocupan el debate filosófico actual sobre la cuestión.

CONCLUSIONES.

En una sociedad expuesta a riesgos de alcance universal y sensible a las sombras que nuestro modelo productivo ha generado, la preocupación política por el bienestar de los ciudadanos se torna un factor hegemónico de desarrollo. En este contexto, la promoción de factores protectores del bienestar de las personas será determinante. La creatividad constituye uno de los pilares de la resiliencia para la superación de las adversidades y la reflexión filosófica sobre el concepto puede contribuir a este propósito:

1. A través del esclarecimiento del concepto “creatividad”, mejorando la comprensión de dicho concepto, y como consecuencia, facilitando su aplicación en nuestro contexto cotidiano.

2. Reivindicando el trasfondo histórico y filosófico del concepto “creatividad” a través del uso y definiciones elaboradas por un elenco de filósofos, que han realizado aportaciones significativas sobre el concepto.
3. Ampliando el ámbito de reflexión de la creatividad y su aplicación más allá de su habitual referencia al mundo del arte y la reflexión estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. Abbagnano, N. (1964), Henry Bergson. En Historia de la filosofía (vol. 3), Barcelona: Ariel. pp.327-328).
2. Acevedo, V. E. y Mondragón, H. (2005). Resiliencia y Escuela, Pensamiento Psicológico, Volumen I (5), pp. 21-35.
3. Argullol, R. (1984). La fuerza indescifrable: nota sobre la inspiración poética. Quaderns d'arquitectura i urbanisme, (163), 6-10.
4. Bauman, Z. (2003). Modernidad líquida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
5. Bauman, Z. (2007). Vida de consumo. México: Fondo de Cultura Económica.
6. Beck, U. (2006). La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad. Barcelona: Paidós Ibérica.
7. Colín, G. (2009), Reseña de "La vida auténtica" de Erich Fromm. En Argumentos [en línea], 22 (Septiembre-Diciembre): [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2018].
8. Csíkszentmihályi, M. (1997). Fluir (flow): una psicología de la felicidad. Barcelona: Kairós.
9. Churba, C. (n.d./2012). Aportes de la filosofía y la psicología sobre la creatividad.URL: <http://carloschurba.wikispaces.com/Aportes+de+la+Psicolog%C3%ADa+y+la+Filosof%C3%A4+Da+sobre+la+Creatividad> (visitado 2012, 04, 15).
10. Davies, W. (2008). La economía política de la infelicidad. New Left Review & Blacks's Review of the Health of the Working Age Population, 59-73.

11. Dewey, J. (2007). *Cómo pensamos: Nueva exposición de la relación entre el pensamiento reflexivo y proceso educativo*. Barcelona: Paidós.
12. Di Gregori, A. M. (2013). *Creatividad y teoría de la acción*. Hans Joas, recuperando a John Dewey. IX Jornadas de Investigación en Filosofía de Profesores, Graduados y Alumnos. Argentina: Universidad de la Plata. Recuperado de:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35797/Documento_completo.pdf?sequence=1
13. Eljuri, A. (2013). Las ideas estéticas y la imaginación en la “Crítica de la facultad de juzgar”, *Filosofía: revista del postgrado de Filosofía de la Universidad de los Andes*, (24), 41-56.
14. Freire, A. (10 de abril de 2014). El 75% de las profesiones del futuro aún no existen o se están creando. *Eleconomista.es*, recuperado de <http://www.eleconomista.es/>
15. Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
16. Freud, S. (1992). *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu.
17. García, G. (1999). *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez (Vol. 274)*. Universidad de Salamanca.
18. Gaut, B. (2010). The philosophy of creativity. *Philosophy Compass*, 5(12), 1034-1046.
19. Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Esp.: Herder.
20. Hoyos, I. (2012). ¿Cómo fomentar la creatividad sin renunciar a la filosofía? Estrategias didácticas del pensamiento antiguo y contemporáneo. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 75 – 87.
21. Huidobro, T. (2004), *Una definición de la creatividad a través de 24 autores seleccionados (Tesis doctoral)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
22. Jaspers, K. (1981), *¿Qué es la Filosofía?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

23. Joas, H. (2013). *La creatividad de la acción* (Vol. 12). Madrid: CIS-Centro de Investigaciones Sociológicas.
24. Kant, I. (2001). *Crítica del Juicio*, Madrid: Austral.
25. Marina, J. A. (2013). El aprendizaje de la creatividad, en *Pediatría Integral*, 2013; XVII(2): 138-142. [fecha de consulta, 29 de enero de 2018] en:
<http://www.pediatriaintegral.es/wp-content/uploads/2013/xvii02/08/138-142%20Brujula.pdf>
26. Martínez-Falero, L. (2006). Poesía y creatividad: introducción a una poética de la creación. *Dicenda*, 24, 161-179.
27. Morin, E. (2005). *Mis demonios*. Barcelona: Kairós.
28. Murdock, I. (2013). La ética y la imaginación. *Daimon. Revista internacional de filosofía*, 60, pp. 23-35, en <http://revistas.um.es/daimon/article/view/186111/154051> [fecha de consulta, 25 de agosto de 2018].
29. Nietzsche, F. (1998). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial.
30. Paraíso, I. (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Ediciones Catedra.
31. Platón (1990), *Diálogos I* (3ª reimpresión), Madrid: Gredos.
32. Poincaré, H. (1963). *Ciencia y método*, Austral (México).
33. Richards, R. (2007). Everyday creativity: Our hidden potential. In R. Richards (Ed.), *Everyday creativity and new views of human nature: Psychological, social, and spiritual perspectives* (pp. 25-53). Washington, DC, US: American Psychological Association.
34. Romero, J. (1995). *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae: El mito del genio y la locura*. *Arte, individuo y sociedad*, (7), 123-140.
35. Rosete, G. (1990). Síndrome de crecimiento vs. síndrome de decadencia, en *Escuela Nacional de Estudios Superiores de Zaragoza* (Ed.), *Cuadernos de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales*, Zaragoza, pp. 58-96.

36. San Agustín (1987), Confesiones, Biblioteca “El buen consejo”, Ediciones escurialenses.
37. Seligman, M.; Ernstb R.; Gillhamc, J.; Reivicha K.y Linkinsd, M. (2009) Positive education: positive psychology and classroom interventions, Oxford Review of Education, Vol. 35, No. 3, June 2009, pp. 293–311.
38. Sternberg, R. J. y Lubart, T. I. (2004), The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms en Sternberg, R. J. Handbook of Creativity, Cambridge: Cambridge University Press.
39. Wolin, S. J & Wolin, S. (1993). The Resilient Self. How Survivors of Troubled Families Rise Above Adversity. New York: Villard. “The habit of asking tough questions and giving honest answers”. Traducción propia.
40. Zambrano, M. (1975). El horizonte y la destrucción. Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas, vol. 11, nº 4, México, julio-agosto 1975, recogido en Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”, nº 6, Barcelona, 2004.

DATOS DEL AUTOR.

1. Pablo López de Leyva. Es Licenciado en Filosofía y profesor de Filosofía en educación secundaria. Suficiencia investigadora en el programa de doctorado “La herencia de la modernidad en la época de la globalización” (338.99.1). Actualmente trabaja como Asesor de Formación en el Centro del Profesorado de Granada, España. Correo electrónico: pablolopezdeleyva@gmail.com

RECIBIDO: 3 de septiembre del 2018.

APROBADO: 8 de octubre del 2018.