



■ Marlene Renée Saab Monroy ■

Reflexiones acerca de la conciencia del yo poético en el desarrollo de talleres de escritura creativa

*Literata con Maestría en Dirección Universitaria.
Docente- Investigadora de tiempo completo de
la carrera de Estudios Literarios en la Facultad de Ciencias Humanas
de la Universidad Autónoma de Colombia.*



22

Cirafra



Marlene Renée Saab Monroy

Reflexiones acerca de la conciencia del yo poético en el desarrollo de talleres de escritura creativa

Artículo de Reflexión

Resumen

El texto es una reflexión sobre la caracterización del yo poético articulada al desarrollo de talleres de escritura creativa para construir espacios académicos que rompan con dos paradigmas: la perspectiva tradicional de la producción escrita como un proceso de la persona aislada, sumida en profundidades interiores que nadie puede conocer antes de que una obra sea publicada. Dos, la visión del taller como un espacio transitorio que no concreta procesos experienciales para un desarrollo evolutivo del escritor.

Palabras clave

conciencia del yo poético, escritura creativa, talleres, oficio de escritor; facultades de literatura, reflexiones

Reflections about the consciousness of the poetic ego in the development of creative writing workshops

Reflection article

Abstract

This text is a reflection on the features of the poetic ego bound to the development of creative writing workshops intended to create academic spaces that can put an end to two paradigms: the traditional view of written production as a process of the isolated person in self-observing inner depths who nobody can know before his/her work is published; and, the view of a workshop as a temporal setting which does not offer concrete experiential processes for the evolution of an author.

Key words

Poetic ego consciousness, creative writing, workshops, writer's job, departments of Literature, reflections



urante mucho tiempo se pensó en las universidades colombianas que la enseñanza de la escritura creativa era absurda en espacios académicos. La imagen del escritor sumido en su escritorio, aislado del mundo esperando la inspiración caracterizaba el imaginario de lo que es la creación literaria, imaginario que se vuelve real cuando la obra es un producto publicado. El surgimiento de talleres de escritura en programas de educación no formal y formal ha roto ese paradigma. Las facultades de Literatura acogen con más entusiasmo los proyectos que buscan generar nuevas propuestas literarias. Aprovechando esa apertura, en este espacio quiero realizar algunas reflexiones sobre un elemento importante que juega un papel decisivo en la ardua tarea de la formación del oficio de escritor:

Faulkner decía: "Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un tonto. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente sólo aprende a través del error..."¹. Marcel Proust en su obra *En Busca del Tiempo Perdido*, afirma, en el último tomo *El Tiempo Recobrado*, que todo ser humano guarda una obra de arte internamente, toda vida lleva implícita una obra que es necesario dejar emerger. Sus libros son el resultado de la imposibilidad de dejar aflorar la suya. "ese libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene que inventarlo en el sentido corriente, porque existe ya en cada uno de nosotros, no tiene más que traducirlo. El deber y el trabajo de un escritor son el deber y el trabajo de un traductor"². Hemingway habla de la teoría del iceberg para significar todo el trabajo que precede a una obra final; en este sentido podrían citarse muchos autores que están de acuerdo en afirmar que la producción de

una obra de arte depende del trabajo continuo, del error, del hacer y volver a hacer; de una disciplina constante. Un trabajo que si bien no nace necesariamente en todos los interesados, sí puede ser cultivado dentro de una escuela para ayudar a comenzar este camino a quienes no saben cómo hacerlo.

Si bien no es necesario exponer razones epistemológicas que sustenten la importancia de la escritura o de la enseñanza de la misma; para los ojos escépticos si es relevante resaltar el significado de la enseñanza de la escritura creativa en la formación del individuo dentro de la academia. Ese papel formador que subyace en el proceso de producción de una obra, es trascendental para posicionar académicamente aquellos procesos catalogados como profundamente aislados e intangibles.

Ray Bradbury afirma "...la ciencia ficción devora ideas, las digiere y nos dice cómo sobrevivir; una cosa acompaña a la otra. Sin fantasía no hay realidad. Sin estudios sobre pérdidas no hay ganancias. Sin imaginación no hay voluntad. Sin sueños imposibles no hay posibles soluciones"³.

En ese sentido la enseñanza de la escritura creativa, además de formar en el manejo de las técnicas, también debe ofrecer al interesado una formación humana que lo involucre y guíe de manera responsable en su proyecto de oficio de escritor. Por esa razón, si el trabajo de la escritura se arraiga en el desarrollo de talleres, estos deben ser un espacio que vaya más allá de la confluencia de personas que comparten escritos mutuamente para dar apreciaciones empíricas o críticas, que muchas veces resultan desarticuladas de un proceso formativo integral claro.

El desarrollo de talleres como espacio efímero, transitorio, que crea expectativas momentáneas sin continuidad, es frecuente en el ejercicio pedagógico de la escritura creativa. Es por eso que en este espacio quiero plantear algunos elementos del trabajo poético que nutrirían enriquecedoramente la formación en el oficio de escritor:

La visión epistemológica de Gaston Bachelard explica, desde el análisis del sueño, los principios de la experiencia poética y por ende, las posibilidades sensibles, creativas, imaginativas y trascendentales de la visión humana.

¹ González José Luis, *El oficio de escritor*, México, Biblioteca Era, 1968, pág. 174

² Proust Marcel, *El Tiempo Recobrado*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 240

³ Bradbury, Ray, *Zen en el arte de escribir*, Minotauro, Barcelona, 1995, pág. 89

Al hablar de una Poética de la ensoñación, cuando por mucho tiempo me tentó uno más simple: La ensoñación poética, quise señalar la fuerza de coherencia que recibe un soñador cuando es de veras fiel a sus sueños y cuando sus sueños ganan precisamente coherencia por sus valores poéticos. La poesía constituye a la vez el soñador y su mundo. Mientras que el sueño nocturno puede desorganizar un alma, propagar en el día las locuras ensayadas durante la noche, la buena ensoñación ayuda realmente al alma a gozar de su reposo, a gozar de una fácil unidad. Los psicólogos, en su ebriedad de realismo, insisten demasiado en el carácter de evasión que tienen nuestras ensoñaciones. No siempre reconocen que la ensoñación teje en torno al soñador dulces lazos, que es una argamasa, que, en resumen, en toda la fuerza del término, la ensoñación "poetiza" al soñador⁴.

La vivencia poética resulta más enriquecedora, inclusive más real que la expresión de dicha vivencia. Cuando se escribe, la palabra adquiere vida y posibilita la creación de ensoñaciones internas. La vida está sensibilizada por la ensoñación poética.

Por otra parte, en la estética romántica, la relación del poeta con la naturaleza crea una percepción que vislumbra en la misma naturaleza una autonomía poética. Es decir, al descubrir unos cánones estéticos e individuales, los objetos adquieren una especie de personalidad que los separa de los ojos que los ven. El ojo del poeta otorga facultades propias a la naturaleza. Ella sola se manifiesta al poeta y le ofrece su movimiento. De tal modo que las imágenes oníricas no superan la vigilia sino que la incorporan a la dimensión estética. El poeta explora su sueño como un sujeto totalmente despierto, vaga por él con mucha lucidez, tratando de darle rienda suelta a su creación poética. En Bachelard, la ensoñación es el espacio de la experiencia poética. Mientras el romántico la integra a su percepción para crear, Bachelard le otorga un sentido en sí misma. El sueño se separa de la ensoñación. El primero es masculino, la segunda es femenina. Ésta

da la posibilidad del movimiento esencial. El hombre que no se enfrenta a su interioridad, está evadiendo la posibilidad de ascender a las construcciones poéticas que expresan la verdadera esencia vital del espíritu.

Las manifestaciones del sueño se apoyan en dos ejes fundamentales. El primero, que, tomado en su sentido más inhóspito, clarifica el advenimiento de lo absurdo. Ese eje es el inconsciente; pero no en su sentido sicoanalítico, sino en su sentido romántico.

La poesía se dirige a ciertas regiones interiores que están en comunicación con una realidad cósmica más profunda que aquella a la que llegamos en el estado prosaico o de vigilia. Tiene que ver con esa parte de nosotros mismos que ignoramos en nuestras horas de conciencia clara, y que nos es difícil hacer subir a la superficie. Sin embargo, esa profundidad de la noche esconde toda nuestra verdadera riqueza, si es imposible sacarla a la luz del sol, disponemos de medios para obtener una parte de tales tesoros: la poesía es uno de esos medios⁵.

El segundo eje es el despertar de los sentidos y las imbricaciones que estos suscitan. En el plano onírico, los sentidos agudizados logran que el poeta posea lo que contempla; por lo tanto en el aumento de la imaginación radica la capacidad de crear y vivir nuevos espacios. Bachelard describe los espacios cerrados como representaciones de las ensoñaciones y dinámicas mentales del hombre. "Shelley nos ofrece un verdadero teorema de la fenomenología, es decir que la imaginación es capaz de hacernos creer lo que vemos. De acuerdo con Shelley, de acuerdo con los poetas, la fenomenología de la percepción

⁴ Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, Bogotá, F.C.E., 1994, pág. 32

⁵ Beguin Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1992, pág. 146.

propia debe ceder su sitio a la fenomenología de la imaginación creadora”⁶.

La conciencia de cada uno de los sentidos, los juegos que susciten sus imbricaciones, producen fuentes inagotables de inspiración, si se habla de una musa. Más allá de esto; la apropiación de lo que se percibe, el cómo se da esa percepción, la maduración de las experiencias en vidas particulares y transformaciones sensibles son las herramientas que nutren las obras de los escritores.

Estas vivencias son las que deberían impulsarse en el proceso de desarrollo de un taller de escritura. Mediante la ensoñación enmarcada dentro de lo que llamamos el yo poético, se despierta el impulso creador; el goce de la creación, el sentido trascendental, espiritual como lo llama Octavio Paz, de la experiencia poética.

Desde los estudios de Kant acerca de la estética⁷, la sensibilidad y la intuición se han postulado como principales parámetros de la experiencia estética en lo que se refiere al fundamento artístico de una obra. Se afirma que el impulso creador que alberga el poeta en su espíritu, se alimenta de una configuración interna basada en el sentimiento, la sensación, la intuición y la representación. Pues bien, el trasfondo del yo poético del que se habla acá, se abre paso de modo que surge dentro del poeta una fuerza interna que se hace sensible en la obra y hace sensible a la obra. El yo poético actúa desde una ruptura en la que la propia interioridad del poeta, las percepciones sensibles se distorsionan, se alteran. El sentimiento, el concepto y lo sensible, median con lo externo; todo desde una disposición particular del yo. Este proceso se lleva a cabo de una manera implícita, que permanece oculta hasta que logra filtrarse por las vías que se abren para expresar y comunicar

esa actividad. El fluir, el dudar, el distorsionar, ocupan lugares importantes. Lo externo entra como potencia configurante secundada por los valores ontológicos que se van descubriendo a medida que se transgreden los límites de valoración convencional.

Cuando se habla de lo sensible y de lo poético, se hace alusión más a los verbos que a las definiciones. Desde la acción se da la posibilidad del movimiento, del proceso, del cambio. La definición por el simple hecho de establecerse, castra toda esencia poética. Desde este punto, las afirmaciones de Hegel sintetizan perfectamente este propósito:

*Se toma presente no la esencia abstracta sino su concreta realidad, no la existencia contingente sino una apariencia tal en la que reconocemos al instante, a través de lo externo mismo y su individualidad, lo sustancial no separado de ella, y así tenemos en lo interno de la representación el concepto de la cosa junto con su existencia como una y la misma totalidad*⁸.

El contenido espiritual que elabora el yo poético en el que se concentran todas las vivencias mencionadas, pertenece a la conciencia poética del autor. Por eso es necesario que este contenido se plasme materialmente en una obra y pueda ser comunicado. De la recepción estética que tenga el lector, depende la culminación exitosa y completa de la experiencia artística. En tanto el lector participe activamente en la manifestación de esos contenidos poéticos, se podrá dar inicio a la creación de otros distintos, ya no a partir del autor-creador, sino del lector como autor receptor.

Los motivos y las selecciones ante las cuales se enfrenta el creador, ponen a prueba su interioridad, desafían las posibilidades en las cuales se pueda apoyar el autor para crear una digna expresión de la existencia, basada en la descomposición de las diferencias de singularidad para obtener presencias esenciales.

La resonancia poética de la obra en el lector, comprende la fuerza interior que mueve al autor; más allá de la forma y el contenido. Así se logrará la trascendencia estética de la obra. Es necesario partir de una base común al

⁶ Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, Bogotá, F.C.E. 1994, pág.29

⁷ Cfr. Kant, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1971

⁸ Hegel, George, *Estética*, "La poesía", Buenos Aires, Siglo XX, 1985, pág.70

lector y al autor: la dialéctica que suscita la percepción estética. El autor por su actitud creadora, y el lector por su disposición receptora-recreadora, se bifurcan en el camino hacia la obra, para luego unirse en algún punto de la recepción estética ya dentro de la obra.

Desde nuestro particularísimo punto de vista, el hábito es la antítesis exacta de la imaginación creadora. La imagen aprendida en los libros, vigilada y criticada por los profesores, bloquea la imaginación. La imagen reducida a su forma es un concepto poético: se asocia a otras imágenes del exterior, como un concepto a otro concepto. Y esa continuidad de imágenes que preocupa tanto al profesor de retórica, carece a menudo de continuidad profunda que sólo pueden dar la imaginación material y la imaginación dinámica⁹.

Mediante el desarrollo del yo poético, la formación humanística trabaja la exploración de la creatividad y su expresión en la forma. Para ello tomo las bases del profesor Tomás Motos Teruel de la Universidad de Valencia cuando cita a Stern y habla del sentido de la expresión¹⁰.

En primer lugar plantea la expresión como creación. La creatividad es básicamente expresión. En este sentido, todos somos creativos en todos los lugares y en todos los momentos de la vida. Los grandes teóricos de la creatividad así lo reconocen al colocar la expresión en la base de todo proceso creativo. La creatividad expresiva es la forma más elemental de creatividad, caracterizada por la espontaneidad y la libertad, pero puede ocurrir que estos productos estén desprovistos de aptitudes especiales como ocurre, por ejemplo, en el dibujo de los niños.

En segundo lugar presenta la expresión como eco de las primeras vibraciones del organismo. El acto por el que nos abrimos para dejar escapar la sustancia del ser interior; la música de los cuerpos, los ritmos secretos del organismo. Desde esta perspectiva, la función de la expresión es hacer que "la memoria de las sensaciones que la larga práctica intelectual ha soterrado resurja de

cada ser, forme parte de él y tome posesión de sí mismo". (Stern citado por Motos, 1977). Por lo tanto, expresarse sería el resultado del retorno a la propia autenticidad y la traducción de nuestro ser en signos externos que manifiestan el yo interior:

La expresión, alimentándose de los sentimientos y de las experiencias del pasado, vuelve actual lo que tras nosotros hemos dejado y cuyo recuerdo no ha muerto en nosotros. (...) Conservamos de igual manera la huella de las sensaciones que nuestro cuerpo ha percibido desde que somos un ser viviente. (...) La expresión las trae desde la memoria inconsciente y las proyecta en el presente, creando imágenes para reencarnarlas, haciendo revivir un pasado jamás destruido, sino olvidado por nuestra conciencia. (...) La expresión nos abre a nuestro ser secreto y lo revela, sin traicionarlo¹¹.

En esta acepción la expresión equivale al momento de ser uno mismo. Para expresarse hay que desaprender y romper esquemas: dejar de lado la razón, adiestrada para ejercer un poder despótico sobre las demás dimensiones de nuestro ser; y permitir que nuestro cerebro emocional actúe sin ningún tipo de censura. Y el primer esquema que hay que romper es el miedo. El autor pone el ejemplo del abejorro que vuela porque no sabe que puede no volar. En el plano de la práctica, hay que ejercitarse en actividades que no excluyan de golpe la razón, pero que permitan generar las imágenes con las que aquella ha de satisfacerse.

En tercer lugar presenta la expresión como liberación. Los productos expresivos son tes-

⁹ Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, Bogotá, F.C.E. 1994, pág.22

¹⁰ Cfr. Mottos Tomás, *La expresión*, Barcelona Promoción Cultural, 1977

¹¹ Cfr. Mottos Tomás, *La expresión*, Barcelona Promoción Cultural, 1977

timonio de lo que escapa a nuestra reflexión. Los lapsus, emergencia de preocupaciones inconfesadas o incontroladas y los garabatos automáticos son presentados frecuentemente como ejemplos de actos no asumidos por la razón. En esta perspectiva de la expresión se fundamenta la función catártica y terapéutica del arte. La expresión es liberación del hombre automático y robotizado y opone, frente a la mente reproductora (pensamiento reproductor; fijeza funcional y conceptual), la mente creadora inventiva; frente al cuerpo habituado (rutina, aburrimiento, alienación) el cuerpo desinhibido, desrobotizado; y frente a la expresión pautada (lenguaje codificado y esclerotizado) la expresión total. En este sentido, Stern nos recuerda que la libertad de expresión es tan necesaria como la libertad de pensar.

En cuarto lugar está la expresión como enriquecimiento del yo. La expresión pretende el retorno a la propia autenticidad. La expresión ha de ser una exteriorización inteligente y adecuada de todo lo que es real en el ser humano. La expresión se presenta como una vía de desarrollo y crecimiento en todas las dimensiones: íntimas y esenciales - haciendo al sujeto un ser apto para recibir y asumir- y externas, dirigidas hacia fuera -haciéndolo capaz de transmitir y de proyectarse, como lo afirma Aymerich¹².

¿Pero cómo se llevan a la práctica del taller de escritura creativa los elementos anteriormente expuestos? Desde esta fundamentación los parámetros sobre la forma como se puede estructurar un taller de escritura creativa lo definen como un espacio que crea una realidad que integra la complejidad del pensar, del sentir, del hacer mediante la expresión, la reflexión, el despertar del yo poético y la crítica en las relaciones entre la teoría, la vivencia poética y la práctica. Trabajando articuladamente

maestro y discípulo en estas dimensiones, el taller debe trascender el espacio efímero del que se habló al comienzo. El taller se convierte en un espacio poético que vincula a sus participantes en las profundas dimensiones de la creación en acción para hacer del proceso de construcción algo palpable y común a varios, rompiendo totalmente con la imagen del escritor que se mencionaba anteriormente; un ser aislado del mundo cuyas experiencias poéticas son profundamente ocultas e inentendibles. En tanto se busque ampliar la conciencia de la vivencia poética de la escritura, mayor será el espacio social que se abrirá al desarrollo de las dimensiones estéticas y literarias consagradas a unos pocos.

Esa integración teórico - práctica está muy ligada al saber hacer o al "aprender a hacer sabiendo" como se entiende dentro del lenguaje de las competencias en la didáctica moderna.

El trabajo en el taller debería entonces, formar integralmente al estudiante de tal manera que la puesta en práctica del conocimiento mediante el hacer continuo entre el ensayo y el error; le permita generar conocimientos y habilidades con los cuales el propio estudiante proyecte su desarrollo en el oficio de la escritura con una clara conciencia sensible y definida. Es necesario advertir que el hecho de realizar un taller o inclusive crear una obra dentro de éste, no garantiza que una persona sea un escritor en todo el sentido de la palabra. Sin embargo, si se pone como base una continuidad en el tiempo que garantice la permanencia del taller; se propiciarán las condiciones particulares para que haya un continuo hacer en la reflexión, el intercambio y la evaluación permanente.

El problema de los talleres de corta duración se basa en que no hay tiempo suficiente para que el educando ensaye lo necesario para que, a partir de su propia experiencia y la de sus condiscípulos, pueda crear un norte en su proyección como escritor. Por lo demás, no hay que olvidar que el aprendizaje de cualquier oficio artístico implica necesariamente esta condición de continuidad y disciplina para la vida. En conclusión, un taller de escritura debería tener una permanencia flexible que diera la posibilidad a los estudiantes de prolongar su práctica si así lo requieren.

Ahora bien, desde la visión espacial, el taller crea un paradigma de convivencia en el que se mide el desarrollo

¹² Cfr. Aymerich, C y M.,
Expresión medio de
desarrollo. 1971, Barcelona,
Nova Terra

personal en la medida en que se interactúa con los otros. Esta convivencia tiene un sentido muy determinado que le exige al docente una actitud comprometida con el hacer del estudiante desde diferentes puntos de trabajo. El primero tiene que ver con la forma como transmite su conocimiento desde su propia experiencia en la práctica, la segunda con la forma como realiza el acompañamiento al estudiante en el hacer, con todas las implicaciones teóricas, conceptuales, emocionales y de desempeño que se vivan. El tercer punto se relaciona con la forma como canaliza, guía y saca beneficios para la formación de las relaciones entre los condiscípulos. Aunque esta dimensión no es controlable ni debe ser programada, si es importante que el maestro tenga conciencia y retroalimente a los miembros del taller con las posibilidades de crecimiento que se abran en la convivencia entre los mismos estudiantes.

En este sentido se articulan la visión pedagógica y el espíritu investigativo, pues el maestro está llamado a impulsar, motivar y ayudar a desarrollar en sus alumnos actitudes creativas que puedan utilizar para emprender la búsqueda personal en medio de la cual se determinará el estilo y la poética; lo que constituye una investigación. Unido a esto, el manejo de la técnica y la apropiación de las herramientas teórico-conceptuales referentes a la escritura y la estética, determinan la profundización en la propia interioridad y la forma particular de trabajo de cada uno en el oficio de la escritura creativa.

El principio de la autonomía unido al desarrollo de respuestas a los múltiples interrogantes que plantea la construcción de una obra y el proceso que comprende la maduración de una obra con sentido trascendental, exigen en el educador una actitud que implica un conocimiento profundo de su educando y de sus posibilidades; asunto de múltiples interrogantes pedagógicos.

Respecto al estudiante aparecen ciertas disposiciones que deben estar claras desde el inicio del trabajo para que éste dé frutos. En primer lugar debe ser consciente de que inicia un proceso de aprendizaje en el que va a existir una exigencia académica y formativa. En el concepto de taller clásico, los estudiantes comienzan su formación admitiendo sus falencias y poniendo muchas esperanzas en el maestro. Se empieza un trabajo arduo

que necesariamente implica el ensayo y el error frecuentes, exige una disposición de apertura y aceptación hacia lo que se está por escuchar y recibir por parte de la orientación del maestro e inclusive, con el trabajo en el tiempo, de los condiscípulos. Estas orientaciones están fundadas en los criterios sobre la técnica, el concepto, la forma, la elaboración, la intención.

Esto no implica que la visión del profesor no llegue a estar errada o vaya en un sentido diferente de lo que busca el estudiante. Es por eso que la interacción debe estar dada desde el desarrollo dialéctico. El docente debe estar dispuesto a su vez, a aceptar, reconocer ante su discípulo, los logros, si éste supera las expectativas del trabajo o de la experiencia del mismo maestro; está en la obligación de impulsarlo a seguir más allá.

Esta interacción entre maestro estudiante debe partir de criterios muy concretos de conocimiento, tipo de trabajo y evaluación planteados. El fomento de la exploración poética no puede mal interpretarse en actividades espontáneas sin sentido. Al contrario, debe estar planteada de manera tal que se oriente todo el proceso de exploración con un razón clara y determinada por el docente a nivel colectivo y por el estudiante a nivel personal. Y esos criterios deben aplicarse de tal manera que lleven al estudiante a generar los suyos propios desde su experiencia (consciencia del yo poético, expresión estética, visión de mundo), de esa forma podrá tomar distancia de su propia escuela si así lo quiere. En ese momento cuando el discípulo se separa del maestro y se empieza a formar en su propio estilo, el taller habrá logrado el objetivo de formar al estudiante en el movimiento propio de su creación poética.

La integración del trabajo dentro del taller en un espacio determinado, en la práctica

constante, con el desarrollo de las expectativas derivadas del consenso, de la construcción dialógica de las obras y su difusión, así como el desarrollo de los proyectos sociales; no sólo propicia que nazcan obras, sino también que se consolide todo este ciclo en el tiempo creando escuela. Actualmente en Colombia sólo dos instituciones se han dedicado a esta labor a través de la creación de programas de pregrado y maestría.

Es importante aclarar que en este sentido, el Taller no sólo es un espacio de formación sino también como una estrategia de aprendizaje, desde la perspectiva de Ander Egg:

“La estrategia pedagógica comprende: los objetivos, los métodos y las técnicas; en este sentido la estrategia es la totalidad, es la que da sentido de unidad a todos los pasos de la enseñanza y del aprendizaje. Los talleres deben realizarse más como estrategia operativa que como simple método o técnica. La relación maestro - alumno que se da en el taller, debe contemplarse entre las didácticas activas, con trabajo individualizado, en parejas o en grupos pequeños. Así, por ejemplo, el enfoque pedagógico piagetiano posibilita la unidad de acción y reflexión. La reflexión es sólo un medio de plantear, de “ver” los problemas y no una forma de resolverlos...es un proceso heurístico y no un medio de verificación. A través del grupo se logra la síntesis del hacer, el sentir y el pensar, que aporta cada participante en proceso

de aprendizaje. Con base en la psicología social y dinámica del grupo se pueden comprender y recuperar los efectos terapéuticos del grupo, del que hablan los especialistas, y obviamente los pedagogos y merced a los cuales se posibilita la comunicación, la superación de conflictos personales, el transformarse, transformar y nuevamente transformarse, la apropiación del conocimiento y el aprender a pensar y aprender a aprender (aprehendizaje) de que tanto se viene hablando en los planteamientos educativos de las últimas décadas. El taller educativo entonces, y he aquí su relevancia, se constituye casi en un paradigma integrador de diferentes concepciones educativas, principios, técnicas y estrategias que hoy proponen los métodos activos y participativos, como la nueva concepción que debe darse a la educación¹³.

Mediante el taller los alumnos en un proceso gradual o por aproximaciones, van enfrentando, en este caso, el proceso de escritura creativa, integrando los diferentes elementos de la realidad propia de la construcción de una obra y el proceso que vive quien la concibe; a través de la acción y del continuo hacer y deshacer, descubren los problemas particulares que en ese proceso se encuentran; y a través de la acción, la reflexión (entendida ésta en el sentido que plantea Ander Egg), la crítica, la socialización y la corrección, construyen un sentido propio de su oficio como escritores.

En el caso de los escritores, las tertulias, eran y siguen siendo los espacios generados espontáneamente para intercambiar perspectivas y formas de ver el mundo. Mediante el taller concebido de esta forma, los docentes y los alumnos hacen frente a problemas específicos de la obra literaria; con criterios estéticos, poéticos, éticos e ideológicos, buscando también que el aprender a ser, el aprender a aprender y el aprender a hacer se den de manera integrada, con resultados tangibles y proyectivos; como corresponde a una auténtica educación.

G

¹³ Ander Egg, Ezquiél, El taller, una alternativa para la Renovación Pedagógica 1996, Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata

Bibliografía

- Egg Ander, *El taller, una alternativa para la Renovación Pedagógica*, 1996, Buenos Aires, ed. Magisterio
- Aymerich, C y M., *Expresión medio de desarrollo*. 1971, Barcelona, Nova Terra
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, Bogotá, F.C.E. 1994, pág.22
- Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, Bogotá, F.C.E. 1994, pág.32
- Beguín Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1992, pág.146
- Bradbury, Ray, *Zen en el arte de escribir*, Minotauro, Barcelona, 1995, pág. 89
- González, José Luis tr., *El oficio de escritor*, entrevistas, México, Biblioteca Era, 1968, pág. 174
- Hegel, George, *Estética, "La poesía"*, Buenos Aires, Siglo XX, 1985, pág.70
- Kant, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1971
- Mottos Tomás, *La expresión*, Barcelona Promoción Cultural, 1977
- Proust, Marcel, *El Tiempo Recobrado*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 240