

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL
DE HUAMANGA**

ESCUELA DE POSGRADO

**UNIDAD DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**



TESIS:

Dibujo y pintura a través de recursos tintóreos y el pensamiento creativo en estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima” Ayacucho

Para optar el grado académico de:

**MAESTRO EN EDUCACIÓN, MENCIÓN ESTRATEGIA DE
ENSEÑANZA - APRENDIZAJE Y EVALUACIÓN**

PRESENTADO POR:

Bach. Ezequiel Wari ZARATE GUTIERREZ

ASESORA:

Dra. Blanca Beatriz RIVERA GUILLÉN

AYACUCHO - PERÚ

2025

Dedico este trabajo al hombre del presente y futuro que busca conocimiento en el campo de la educación y el arte, para una sociedad más humano que se vea reflejada en mis discentes:
Alessa, Antonela, Adriano Liam, Leonel, Gael, Arlet y Edith

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi profundo agradecimiento a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y a la Unidad de Posgrado de Educación, instituciones que contribuyeron de manera decisiva a mi formación profesional, brindándome una sólida base científica y humanista. Su compromiso con la excelencia académica ha sido fundamental en la consolidación de mis competencias investigativas.

De igual modo, extiendo mi reconocimiento a las autoridades y docentes de la Institución Educativa “Nuestra Señora de Fátima”, quienes facilitaron el acceso a la unidad de estudio y brindaron las condiciones necesarias para el desarrollo de este trabajo. Su apertura y colaboración fueron esenciales para llevar a cabo las actividades programadas con rigurosidad y respeto.

Mi especial gratitud a la Mg. Blanca Beatriz Rivera Guillén, asesora de la presente investigación, por sus oportunas orientaciones, sugerencias y valiosos aportes a lo largo de todo el proceso. Su guía académica y acompañamiento permanente contribuyeron significativamente a la mejora y solidez de este estudio.

Manifiesto un sincero reconocimiento a las estudiantes de la Institución Educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho, por su entusiasmo, compromiso y disposición para participar activamente en las diferentes etapas de la investigación. Su colaboración hizo posible la construcción de los hallazgos que sustentan este trabajo académico.

Resumen

El objetivo de esta investigación fue comprender cómo el uso del dibujo y la pintura mediante recursos tintóreos influía en el desarrollo del pensamiento creativo en estudiantes de la Institución Educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho. El estudio abordó las dimensiones de originalidad, flexibilidad, elaboración y fluidez, con el fin de analizar la manera en que las experiencias artísticas favorecían la creatividad. La investigación se desarrolló bajo el enfoque cualitativo y un nivel descriptivo–interpretativo, permitiendo examinar en profundidad las experiencias y percepciones de 38 estudiantes de tercer grado de secundaria que participaron en talleres experimentales con tintes naturales. La unidad de análisis estuvo integrada por producciones artísticas, testimonios y respuestas recopiladas mediante observación estructurada, pruebas de entrada y salida, guías de observación y test relacionados con el pensamiento creativo. La validez se aseguró mediante revisión de expertos y la confiabilidad se fortaleció a través de una aplicación piloto y triangulación de datos. El procesamiento se efectuó mediante análisis cualitativo de contenido y sistematización temática.

Los resultados evidenciaron que el dibujo tintóreo impulsó la originalidad, permitiendo generar propuestas nuevas a partir de la reorganización de patrones visuales. Las experiencias tintóreas fortalecieron la flexibilidad al estimular la exploración de diversas alternativas. El dibujo pigmentado favoreció la elaboración integrando técnica, identidad cultural y memoria visual. Asimismo, las vivencias tintóreas promovieron la fluidez mediante la conexión espontánea de ideas y la experimentación sensorial. En conclusión, el uso pedagógico de tintes naturales constituyó una estrategia significativa para potenciar el pensamiento creativo de las estudiantes, fortaleciendo su autonomía, sensibilidad artística y vínculo cultural con su entorno.

Palabras clave: tintes naturales, pensamiento creativo, originalidad artística, dibujo y pintura, creatividad estudiantil.

Abstract

The objective of this research was to understand how the use of drawing and painting through dye-based resources influenced the development of creative thinking in students from the “Nuestra Señora de Fátima” Educational Institution in Ayacucho. The study addressed the dimensions of originality, flexibility, elaboration, and fluency, with the purpose of analyzing how artistic experiences fostered creativity. The research was conducted under a qualitative approach and a descriptive–interpretative level, allowing for an in-depth examination of the experiences and perceptions of 38 third-grade secondary students who participated in experimental workshops using natural dyes. The unit of analysis consisted of artistic productions, testimonies, and responses collected through structured observation, entry and exit tests, observation guides, and tests related to the dimensions of creative thinking. Validity was ensured through expert review, and reliability was strengthened by a pilot application and data triangulation. Data processing was carried out through qualitative content analysis and thematic systematization.

The results showed that dye-based drawing enhanced originality by enabling the reorganization of visual patterns and the generation of new proposals. Dye-based experiences strengthened flexibility by encouraging the exploration of diverse alternatives. Pigmented drawing improved elaboration by integrating technique, cultural identity, and visual memory. Likewise, dye-based experiences promoted fluency through the spontaneous connection of ideas and sensory experimentation. In conclusion, the pedagogical use of natural dyes proved to be a meaningful strategy for enhancing students’ creative thinking, reinforcing their autonomy, artistic sensitivity, and cultural connection with their environment.

Keywords: natural dyes, creative thinking, artistic originality, drawing and painting, student creativity.

DECLARACIÓN JURADA

ZÁRATE GUTIÉRREZ Ezequiel Wari identificado con DNI N.º 37386251, egresado de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Escuela de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, con la tesis titulada: *Dibujo y pintura a través de los recursos tintóreos y el pensamiento creativo en estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima” Ayacucho*

Declaro bajo juramento que:

Soy autor de tesis y es original.

Se respetaron las normas académicas del citado y referencias. Por consiguiente, no existe plagio ni global, menos parcialmente.

La tesis no es autoplagio; es decir, no ha sido divulgada ni mostrada anteladamente para lograr otro grado académico.

Los datos mostrados en los resultados son objetivos, no han sido adulterados, ni duplicados, ni imitados.

De existir falta o dolo, copia, auto plagio, etc., me hago responsable de las secuelas y castigos que, de tal acto se deriven de acuerdo con las normas vigentes en la UNSCH. En señal de consentimiento, firmo al extremo del documento.

Ayacucho, 25 de abril de 2025.

.....
ZÁRATE GUTIÉRREZ Ezequiel Wari
DNI N.º 37386251

Índice

Resumen.....	16
Abstract.....	16
Introducción.....	22
Situación problemática	25
Formulación del problema.....	29
Determinación de objetivos.....	30
Justificación	30
I. Revisión de la literatura	32
1.1. Antecedentes de la Investigación	32
1.2. Bases teóricas.....	42
1.2.1. Creatividad	42
1.2.2. Concepciones	44
1.2.3. Enfoques	50
a. La persona creativa.....	52
b. Producto creativo	52
c. El proceso creativo.....	53
d. Las condiciones facilitadoras o no de la creatividad.....	54
1.2.4 Características de estudiantes creativos	55
1.2.5. Arte, cultura peruana, tocapu, mándalas y geometría fractal.....	56
a. Mándalas.....	62
b. Tocapu	63
c. Geometría fractal.....	65
1.2.6. Recursos tintóreos	67
a. Aproximación histórica de los tintes naturales.....	67
b. La tintórea natural y la creatividad	68
c. Insumos y elaboración de tintes naturales.....	69
1.2.7. Recursos tintóreos en la región de Ayacucho	72

	20
1.2.8. El dibujo y la pintura.....	73
a. Concepto de dibujo.....	73
b. Clasificación del dibujo de acuerdo con su objetivo.....	75
1.2.9. Recursos tintóreos locales	76
a. Recursos naturales	76
b. Recursos naturales de la Región de Ayacucho	77
c. Concepto de recursos tintóreos	78
1.2.10. Pensamiento creativo	79
a. El pensamiento y su clasificación.....	79
b. Concepto del pensamiento creativo	80
c. Pensamiento de orden superior	81
d. Características del pensamiento creativo	82
e. Pensamiento creativo en el niño	82
f. Indicadores básicos del pensamiento creativo	83
1.2.11. Sistema conceptual.....	84
II. Metodología	86
2.1. Tipo y nivel de investigación	86
2.2. Diseño de investigación	86
2.3. Unidad de análisis.....	87
2.4. Técnicas e instrumentos	87
2.5. Validez y confiabilidad de los instrumentos.....	88
2.6. Técnicas de procesamiento de datos	89
2.7. Aspectos éticos	89
III. Análisis y resultados	86
3.1. Significados del dibujo tintóreo en la originalidad creativa	86
3.2. Experiencias tintóreas en la flexibilidad del pensamiento creativo.....	89
3.3. Percepciones sobre el dibujo pigmentado desde el nivel de elaboración	95
4.4. Vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo	100

	21
IV. Discusión	105
Conclusiones.....	112
Recomendaciones	114
Referencias bibliográficas.....	115
ANEXOS	124
Anexo 1. Ficha de observación.....	124
Anexo 2. Matriz de consistencia	125
Anexo 3. Categorización de variables	128

Introducción

En el contexto educativo contemporáneo, las transformaciones pedagógicas impulsadas por los nuevos enfoques teóricos exigen replantear las prácticas de enseñanza para responder a los desafíos de la sociedad del conocimiento. Entre estos aportes destaca el pensamiento complejo de Edgar Morin, que propone una visión articulada de la realidad, reconociendo la interdependencia entre el ser humano, su entorno y los procesos educativos. Desde esta perspectiva, la escuela se concibe como un espacio privilegiado para el desarrollo integral del estudiante, donde no solo se transmite información, sino que se fomenta la reflexión crítica, la construcción de sentidos y el fortalecimiento de capacidades creativas fundamentales para la vida ciudadana.

En este marco, la creatividad adquiere un rol central como una capacidad humana esencial que permite generar ideas nuevas, explorar soluciones originales y transformar la realidad de manera constructiva. En el ámbito escolar, suele confundirse creatividad con la simple producción de dibujos o trabajos plásticos; sin embargo, este concepto trasciende lo estético y se relaciona directamente con la capacidad de pensar de forma flexible, divergente y autónoma. Las artes plásticas, en particular, constituyen un medio significativo para promover estas competencias, pues facilitan el desarrollo de habilidades cognitivas, emocionales y expresivas que pueden transferirse a otros campos del aprendizaje.

La actividad creadora es inherente al desarrollo humano y, en la escuela, se presenta como un eje transversal que atraviesa todas las áreas curriculares. Desde

esta perspectiva, la educación artística no solo busca desarrollar habilidades técnicas, sino potenciar destrezas superiores del pensamiento, como la fluidez, la originalidad, la flexibilidad y la elaboración. Tal como señala Espriu (1993), la creatividad es una cualidad presente en cualquier persona y depende tanto del entorno familiar y social como de las experiencias formativas que se generen desde la infancia. De allí la importancia de incorporar metodologías que estimulen el potencial creativo del estudiante de manera consciente y sistemática.

En este escenario, el uso de tintes naturales como recurso para el dibujo y la pintura constituye una alternativa innovadora que vincula la creatividad con la exploración sensorial, el conocimiento del entorno y los saberes ancestrales. Einstein, citado por Ramos (2005), afirmaba que la imaginación es el motor de todo descubrimiento humano, pues “todo lo que el hombre puede imaginar y creer, lo puede realizar”. Esta visión coincide con la práctica artística tintórea, donde la elaboración de colores a partir de plantas locales transforma el acto creativo en una experiencia viva, experimental y significativa. Zumbühl (1979) destaca que teñir con plantas es una aventura que despierta sorpresa y curiosidad, especialmente en niños y adolescentes, quienes descubren en el color un acontecimiento creativo cargado de simbolismo y emoción.

Sin embargo, en las instituciones educativas de Huamanga y otras zonas de Ayacucho, persisten prácticas pedagógicas tradicionales basadas en la memorización y en el uso repetitivo de materiales convencionales, lo que limita el desarrollo del pensamiento creativo. Ante esta problemática, la investigación “Dibujo y pintura a través de los recursos tintóreos y el pensamiento creativo en estudiantes

de la Institución Educativa ‘Nuestra Señora de Fátima’, Ayacucho” se plantea como una respuesta orientada a explorar cómo los recursos tintóreos pueden convertirse en una herramienta pedagógica significativa. Aunque el estudio original se desarrolló bajo un enfoque cuantitativo, sus fundamentos permiten nutrir una comprensión cualitativa más profunda sobre la experiencia estética y creativa de las estudiantes al interactuar con materiales naturales.

Los resultados obtenidos evidencian que la preparación, manipulación y aplicación de tintes naturales despiertan en las estudiantes un interés genuino por el trabajo artístico, incrementando su motivación y permitiéndoles experimentar procesos creativos más libres y flexibles. Cuando estas experiencias se integran de forma continua y orientadas por una planificación pedagógica adecuada, se potencia significativamente el nivel de pensamiento creativo. Esta introducción establece, así, el marco conceptual y contextual que sustentó la investigación, destacando la relevancia de los recursos tintóreos como una estrategia para fortalecer la creatividad en el ámbito escolar de Ayacucho, y fundamentando la necesidad de recuperar prácticas artísticas vinculadas al entorno cultural y natural de la región.

La introducción expone, en primer lugar, la situación problemática que dio origen al estudio, la formulación del problema central y los objetivos que guiaron el proceso investigativo, así como la justificación que resalta la relevancia pedagógica, cultural y social del tema.

Posteriormente, la investigación presenta una revisión exhaustiva de la literatura que incluye antecedentes nacionales e internacionales, bases teóricas sobre creatividad y sus diferentes enfoques, características de estudiantes creativos y referentes culturales como el tocapu, las mándalas y la geometría fractal. Asimismo, se profundiza en el uso de recursos tintóreos, tanto desde su perspectiva histórica como en su aplicación educativa, destacando los insumos naturales disponibles en la región de Ayacucho. Este marco teórico permite fundamentar conceptualmente la relación entre la expresión artística y el pensamiento creativo, así como comprender los indicadores que orientan su análisis: originalidad, fluidez, flexibilidad y elaboración.

Luego continúa con la metodología empleada, detallando el tipo, diseño, unidad de análisis, técnicas e instrumentos de recolección de datos y aspectos éticos. En la sección de análisis y resultados se desarrollan las categorías emergentes vinculadas al pensamiento creativo en sus diferentes dimensiones, seguidas de la discusión, donde se articulan los hallazgos con los referentes teóricos revisados. La investigación culmina con conclusiones, recomendaciones y anexos que consolidan el proceso realizado y ofrecen orientaciones para futuras experiencias educativas basadas en el arte y los recursos tintóreos como estrategia para fortalecer la creatividad escolar.

Situación problemática

La sociedad actual se caracteriza por profundas transformaciones vinculadas al desarrollo de la información, el conocimiento y la innovación. Toffler (1981) sostiene que la humanidad ha transitado hacia una “tercera ola” donde predominan los

activos intelectuales y los procesos de construcción simbólica, lo que exige ciudadanos capaces de crear, interpretar y transformar ideas. En esta misma dirección, Bryant (1999) afirma que en la llamada “cuarta ola”, la riqueza de una sociedad ya no se mide por bienes materiales, sino por la capacidad creadora de sus integrantes. Estas perspectivas evidencian que la creatividad constituye un recurso estratégico en la formación de individuos preparados para afrontar los retos del siglo XXI.

Sin embargo, en los sistemas educativos contemporáneos persiste una insuficiente valoración del pensamiento creativo como componente esencial del aprendizaje. Como señala Vivas, el fortalecimiento del capital humano demanda priorizar el desarrollo de capacidades superiores del pensamiento, entre ellas la creatividad, la flexibilidad y la resolución de problemas. No obstante, la práctica escolar suele mantener enfoques tradicionales centrados en la memorización y la repetición mecánica, lo que limita la exploración activa del conocimiento y reduce las oportunidades para que los estudiantes construyan ideas originales y significativas.

Este desafío es especialmente relevante en América Latina. Según Cordero (1999), la educación debe formar personas capaces de elaborar y defender criterios propios, renovar sistemáticamente sus conocimientos y resolver creativamente los problemas de su entorno. Para lograrlo, la escuela requiere convertirse en un espacio de formación del pensamiento divergente y no solo en un centro de transmisión de contenidos. Sin embargo, en la práctica, muchos modelos

educativos continúan privilegiando el rendimiento mecánico por encima del desarrollo de la creatividad.

En este contexto, la educación artística adquiere un rol fundamental como medio para estimular la imaginación, la sensibilidad estética y la construcción de significados personales. No obstante, la formación artística en múltiples instituciones sigue siendo relegada, utilizándose las horas destinadas al arte para reforzar otras áreas consideradas “básicas”. Esta tendencia contradice lo señalado por Bryant (1999), quien subraya la necesidad de reconocer el valor estratégico de la creatividad en la educación contemporánea.

Las prácticas artísticas, particularmente el dibujo y la pintura, permiten desarrollar pensamientos complejos a través de la expresión simbólica, la experimentación y la elaboración de propuestas visuales. Estas actividades se construyen en relación con los entornos culturales, sociales y ecológicos de los estudiantes. Marjorie (2007) destaca que la creatividad integra factores cognitivos, afectivos y ambientales, lo que demuestra la necesidad de metodologías que vinculen la experiencia artística con el entorno cultural y emocional del estudiante. Sin embargo, estas metodologías suelen ser escasamente implementadas en contextos educativos como Ayacucho.

La situación se agrava en instituciones donde prima un enfoque memorístico rígido. En estos espacios, como advierte la UNESCO (2003), se limita el desarrollo del pensamiento creativo y se restringen las oportunidades de formación integral. El arte, lejos de ser un complemento marginal, puede potenciar capacidades

cognitivas y sociales, facilitar la solución de conflictos y fortalecer la autoestima y el sentido de pertenencia cultural de los estudiantes.

En el contexto regional de Ayacucho, se identifican diversas dificultades para el adecuado desarrollo del área de Arte. Entre ellas, destacan el bajo nivel de creatividad en las producciones estudiantiles, la falta de docentes especializados en artes y el escaso conocimiento sobre recursos naturales locales, como las plantas tintóreas, que pueden emplearse para enriquecer el proceso educativo. Esta falta de aprovechamiento de los insumos culturales y ecológicos limita la conexión de los estudiantes con su entorno y la posibilidad de desarrollar experiencias creativas significativas.

Ayacucho es un territorio de profunda riqueza cultural y simbólica, donde persisten técnicas ancestrales vinculadas al teñido natural, el tejido y la expresión visual. No obstante, estos saberes no siempre son incorporados a la educación artística escolar, pese a su potencial para enriquecer la creatividad estudiantil. El desconocimiento o desvalorización de estos recursos impide que los estudiantes exploren el vínculo entre su identidad cultural y la creación artística, lo que limita el despliegue de su pensamiento divergente.

A partir de esta realidad surge el problema central de la investigación: la necesidad de comprender cómo el uso del dibujo y la pintura mediante recursos tintóreos puede contribuir al desarrollo del pensamiento creativo en estudiantes de la Institución Educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho. Esta preocupación se articula con la urgencia de renovar las prácticas pedagógicas en arte, integrar los

saberes locales y fortalecer la creatividad como eje fundamental de la formación integral en el ámbito escolar.

Formulación del problema

Problema general

¿Cómo se manifiestan los procesos vinculados al dibujo tintóreo en las dimensiones del pensamiento creativo, originalidad, flexibilidad, elaboración y fluidez, de los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho?

Problemas específicos

- ¿Qué significados atribuyen los estudiantes al dibujo tintóreo en el desarrollo de su originalidad creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho?
- ¿Cómo describen los estudiantes sus experiencias tintóreas relacionadas con la flexibilidad de su pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.
- ¿Qué percepciones expresan los estudiantes sobre el uso del dibujo pigmentado en su proceso de elaboración creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.
- ¿Cómo vivencian los estudiantes el dibujo tintóreo y de qué manera relacionan estas vivencias con la fluidez de su pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.

Determinación de objetivos

Objetivo general

Comprender los significados, experiencias, percepciones y vivencias vinculadas al dibujo tintóreo en las dimensiones del pensamiento creativo, originalidad, flexibilidad, elaboración y fluidez, en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.

Objetivos específicos

- Comprender los significados que las estudiantes atribuyen al dibujo tintóreo en su proceso de originalidad creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.
- Explorar las experiencias tintóreas que influyen en la flexibilidad del pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.
- Interpretar las percepciones de las estudiantes sobre el dibujo pigmentado en relación con su nivel de elaboración creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.
- Analizar las vivencias tintóreas de las estudiantes y su relación con la fluidez de su pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.

Justificación

Justificación teórica

El presente estudio permite ampliar y sistematizar la información empírica sobre las producciones de dibujo y pintura elaboradas mediante recursos tintóreos y su relación con el pensamiento creativo, reafirmando su validez en el plano conceptual. Perkins (2017), en su teoría sobre arte y cognición, sostiene que el proceso de dibujar implica una reorganización mental continua de las ideas, que se traduce en nuevas perspectivas. Ello sugiere que el dibujo no solo refleja el pensamiento creativo, sino que también lo estimula y lo expande, convirtiéndose en un medio privilegiado para comprender cómo se construye y transforma la experiencia simbólica del estudiante.

Justificación metodológica

En el plano metodológico, los resultados de la investigación confirman el valor del uso del dibujo y la pintura producidos a través de recursos tintóreos y permiten explicar su eficacia pedagógica. Las estudiantes de la muestra operaron con eficiencia en las actividades propuestas, lo que evidenció la funcionalidad de la experiencia para el desarrollo de la originalidad, la flexibilidad, la fluidez y la elaboración del pensamiento creativo. El dibujo deja de ser una técnica meramente artística para asumirse como un instrumento cognitivo que interviene en la forma en que el cerebro procesa y organiza la información. En el ámbito científico, se le reconoce como una herramienta que facilita la visualización de conceptos complejos y abstractos, tal como se observa en disciplinas como la biología, la anatomía o la física, donde resulta fundamental para representar estructuras, procesos y relaciones difíciles de conceptualizar solo de manera verbal.

Justificación práctica

Desde la perspectiva práctica, la investigación se sustenta en un proceso de experimentación orientado a contribuir a la solución de problemas vinculados con el desarrollo de las habilidades básicas de la creatividad. La limitada enseñanza del dibujo y el escaso estímulo de la creatividad en muchas instituciones educativas responden a múltiples factores históricos, culturales, pedagógicos y estructurales, entre ellos, el predominio de enfoques tradicionales centrados en estándares académicos rígidos, la falta de formación específica en creatividad en el profesorado y una visión reduccionista del dibujo, la pintura y otras manifestaciones artísticas. Al evidenciar el potencial de los recursos tintóreos como mediadores del pensamiento creativo, el estudio ofrece insumos concretos para replantear las prácticas pedagógicas y fortalecer la educación artística como componente clave de la formación integral del estudiante.

I. Revisión de la literatura

1.1. Antecedentes de la Investigación

En el departamento de Ayacucho, en la actualidad no se cuenta con antecedentes sistematizados sobre investigaciones vinculadas específicamente a la aplicación de recursos naturales como estrategia metodológica en el ámbito educativo. No obstante, Urrutia y Baquerizo (s/f), investigadores del Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Lima, concluyen que los artesanos precolombinos obtenían los colores a partir de plantas y otros recursos naturales, los cuales han sido objeto de numerosos estudios en museos del mundo, principalmente con fines

de conservación. En este marco, se ha documentado el uso de la cochinilla, el índigo o añil, el antanco o chamiri, el aliso, la chilca, la mullaca y el molle, entre otros. Asimismo, se registra que los tintoreros incaicos y preincaicos empleaban mordientes como el sulfato de aluminio natural denominado “qollpa”, sales de hierro como la “alcaparossa”, la orina como fuente de amoníaco, la chicha como agente ácido y otras plantas aún poco conocidas, cuya recuperación resulta relevante para el acervo cultural textil.

Este acervo cultural ligado al uso de colorantes y fijadores naturales permanece vigente en buena parte de los artesanos dedicados al trabajo textil, especialmente en la confección de trajes tradicionales, tanto en la ciudad como en las zonas rurales. Un ejemplo emblemático se encuentra en el distrito de Sarhua, provincia de Fajardo, donde el empleo de colorantes naturales no se limita a los trajes y ponchos característicos de la zona, sino que se extiende a las reconocidas tablas narrativas y a los largueros que sostienen los techos de las viviendas, todos ellos decorados con los mismos materiales tintóreos. Esta continuidad en las prácticas artesanales evidencia la persistencia de saberes ancestrales y su potencial para articularse con procesos educativos orientados al desarrollo de la creatividad.

A nivel regional y mundial, se observa un creciente despertar de la conciencia en torno a la sostenibilidad, la ecología y la responsabilidad frente al entorno, lo que ha dado lugar a un movimiento creativo que revaloriza el uso de recursos naturales. Las exigencias contemporáneas demandan ciudadanos creativos, capaces de dominar tecnologías y, al mismo tiempo, de actuar en un contexto de cambio

climático que obliga no solo a respetar el medio ambiente, sino también a gestionarlo de manera responsable, aprovechando sus potencialidades sin comprometer su equilibrio. En este sentido, la experiencia de educación artística basada en materiales naturales propios de la zona ecológica de Ayacucho, analizada en la presente investigación, se configura como una propuesta pertinente y exitosa, cuyos resultados se presentan y discuten en los apartados siguientes.

En diversos contextos de América Latina persiste el uso de colorantes vegetales como parte fundamental de las prácticas artesanales tradicionales. Un primer ejemplo se observa en la artesanía panameña. Cordero (2003) señala que el empleo de colorantes naturales se remonta a necesidades sentidas desde tiempos prehistóricos y que, en la actualidad, su uso se encuentra extendido a lo largo del istmo, desde Chiriquí hasta Darién y San Blas. Estos pigmentos son ampliamente utilizados para conferir tonalidades, especialmente rojas, a las fibras empleadas en la elaboración de chácaras, bandejas y cestos fabricados por población indígena y campesina, constituyendo así un componente central de su identidad cultural y de sus economías locales.

Un segundo caso se identifica en las teleras santiagueñas de Argentina. Stramigioli (1975) documenta el trabajo con un centenar de artesanas del tejido tradicional en Santiago del Estero, quienes recuperan técnicas de teñido basadas en una relación ancestral con la naturaleza. Se trata de mujeres bilingües, hablantes de quichua y español, que fusionan ambas tradiciones culturales en la práctica del tejido en telar y del teñido con plantas. De manera complementaria, en la zona sur de Chile, la industria de los tejidos mapuches también revaloriza el uso de tintes

naturales. Diversos estudios (Chile País Forestal, 2010) subrayan que numerosos productos de origen vegetal, antaño desplazados por colorantes sintéticos como las anilinas, vuelven a cobrar importancia en la elaboración de tejidos artesanales destinados al mercado turístico.

El análisis conjunto de estas experiencias evidencia que las plantas tintóreas y el vínculo estrecho entre el ser humano y la naturaleza forman parte de una tradición que atraviesa la historia de los pueblos indígenas de América. La relación entre condiciones de existencia, biodiversidad y prácticas productivas se encuentra presente en la cosmovisión indígena desde tiempos precolombinos, manifestándose en relatos orales, crónicas de Indias y descripciones de viajeros-científicos como Alexander von Humboldt. Esta continuidad histórica pone de relieve que los saberes tintóreos no solo tienen una dimensión técnica, sino también simbólica, espiritual y territorial.

La naturaleza, concebida como proveedora de alimentos e insumos para la producción, ha sido un motor central de la historia humana. A lo largo del tiempo, el ser humano ha intentado adecuarla a sus necesidades, pero en muchos casos la transformación intensiva del entorno ha terminado por convertirla en una aparente “enemiga”. En contraste, los productores artesanales que emplean pigmentos y fijadores naturales desarrollan sus prácticas manteniendo una relación de respeto y cuidado del medio que les brinda sustento. Este enfoque, basado en el aprovechamiento responsable de los recursos, ofrece claves importantes para repensar modelos de desarrollo más sostenibles y coherentes con las dinámicas ecológicas locales.

En el caso del Perú se identifican importantes referentes visuales vinculados al uso de tintes naturales en regiones como Junín y Ayacucho. Zumbühl (1979), en su obra *Tintes naturales*, describe las bondades de las plantas tintóreas aplicadas a la lana de oveja y otorga a estos colorantes un valor extraordinario por su durabilidad, estabilidad y calidad estética, evidenciando la vigencia de estos saberes en la producción artesanal.

En Ayacucho destaca el proyecto educativo “TULLPUNI”, presentado por Zárate (2003), en el que se trabajan recursos naturales tintóreos para facilitar experiencias de aprendizaje en el espacio andino. “Tullpuni” proviene de las voces quechuas *tullpu* (tinte para teñir), *tullpuy* (teñir o bañar con líquido colorante) y *tullpa* (fogón donde se prepara el tinte), aludiendo al fuego como elemento central en la elaboración de los colores. Este proyecto se propone rescatar, promover, valorar y difundir el uso de plantas tintóreas y otros recursos naturales para la práctica del dibujo y la pintura, concebidos como medios psicopedagógicos que favorecen aprendizajes significativos en niñas y niños quechuahablantes de Ayacucho.

Asimismo, se reconocen antecedentes que articulan el uso de tintes y recursos naturales con procesos educativos. La relación entre educación y entorno natural es constante, pues las personas interactúan de manera permanente con su medio ambiente; sin embargo, la incorporación de colorantes naturales y su elaboración directa en el aula constituye una práctica innovadora, cuyos impactos requieren atención y valoración sistemática. Las experiencias desarrolladas muestran que esta metodología no solo fortalece el vínculo con la cultura local y el

territorio, sino que también contribuye a mejorar los indicadores de creatividad planteados en la formación escolar.

En el caso de España, el Departamento de Urbanismo, Vivienda y Medio Ambiente del Gobierno Vasco desarrolla diversos proyectos de Educación Ambiental. En esta línea, el Proyecto de Desarrollo Curricular de la Red de Información Educativa (REDINED) incorpora en su “Programa de educación sobre conservación y gestión de los recursos naturales” el propósito de concienciar al alumnado acerca de la escasez de los recursos naturales y de la influencia que ello tiene en la sociedad en la que vive, comprometiéndolo a participar activamente en la protección y mejora del medio ambiente (Souchon, 1994). Esta propuesta sitúa la educación ambiental como un eje formativo clave para modificar actitudes y comportamientos frente al uso de los recursos.

La finalidad de estos programas es sensibilizar sobre el uso responsable de los recursos por parte de la sociedad, partiendo del reconocimiento de que la ciudadanía ha comenzado a percibir la disminución de ciertos recursos naturales y el derroche asociado a determinados estilos de vida y formas de contaminación que vuelven inservible una proporción importante de ellos. La protección y conservación de la naturaleza se asume, así, como una tarea compartida por todos los habitantes del planeta. En este marco, se han desarrollado múltiples proyectos y prácticas en diferentes regiones del mundo; un ejemplo en América Latina es el caso colombiano descrito por García (2011), quien presenta la experiencia “Semilleros infantiles: educación y protección de recursos naturales, Medellín”, orientada a la

sensibilización y formación de niñas y niños de zonas urbanas y rurales mediante la creación de semilleros dedicados a la protección de la fauna y flora cercanas.

La recuperación de los espacios naturales, impulsada hoy como una urgencia mundial ante el cambio climático global, se ha convertido en una prioridad internacional. En diversos contextos subnacionales, como en el departamento de Ayacucho, aún no se aplican de manera sistemática programas de este tipo; sin embargo, la escuela puede constituirse en un escenario estratégico para iniciar procesos formativos que incluyan la identificación de especies útiles y necesarias tanto para la alimentación como para la producción. La incorporación de estos contenidos en la educación artística y ambiental representa un avance significativo hacia una cultura de sostenibilidad que vincule conocimiento científico, saberes locales y prácticas creativas.

En este sentido, la realización de una pintura o un dibujo exige que el autor despliegue capacidades de selección y organización, con el fin de transmitir ideas, emociones o significados de su preferencia. Al pensar, se evocan imágenes que quedan registradas en la memoria; aunque la percepción se produce a través del ojo como órgano de la visión, el reconocimiento del objeto se basa en la identificación de rasgos esenciales que permiten reconstruir el todo a partir de un detalle (por ejemplo, un ala que remite al ave). La memoria sensorial almacena estas experiencias y las integra en esquemas de comprensión más amplios. La imagen y la técnica empleadas transmiten aspectos esenciales o fantásticos de la realidad, y, según su composición, estructura y color, generan atmósferas y

símbolos que, de manera estética y comprensible, plasman aquello que se quiere decir y la forma en que se decide expresarlo.

En el ámbito nacional, resulta pertinente mencionar la tesis de Galván (1983) desarrollada en la Universidad Peruana Cayetano Heredia, Programa Académico de Ciencias y Filosofía, Sección Psicología. En su trabajo titulado *“Elaboración y validación de un programa de estimulación de la creatividad a través del drama creativo y la pintura para niños de 6 a 10 años”*, la autora concluye que la pintura estimula el desarrollo del potencial creativo infantil y ofrece oportunidades concretas para la expresión creativa, siempre que se proporcionen recursos y condiciones básicas adecuadas (psicológicas, pedagógicas y ambientales) orientadas al logro de una conducta creativa.

Galván (1983) agrega que la aplicación adecuada del programa diseñado eleva significativamente el nivel de creatividad de los niños. El proceso formativo propuesto transita por fases de sensibilización, reproducción y producción, mediante las cuales el niño va descubriendo el proceso creativo y tomando conciencia de él. De este modo, la intervención no solo se orienta al resultado artístico, sino también a la comprensión de la propia experiencia de creación, favoreciendo una actitud reflexiva frente a las propias capacidades.

La pintura y la escultura se presentan, en este marco, como medios que permiten materializar las figuras e imágenes que el niño, adolescente o joven elabora mentalmente. Incluso cuando el producto final es altamente abstracto, este constituye una representación vinculada a su experiencia cognitiva y ontológica, y,

por tanto, a su manera de comprender el tema planteado. Sin embargo, cuando el docente mantiene una concepción restringida del arte, limitada a criterios de realismo formal, se dificulta la comprensión de la génesis creativa del estudiante y se subestima el valor pedagógico de estas producciones. Aun así, los resultados del programa muestran que los niños desarrollan habilidades como la observación, la sensibilidad, la expresividad, la originalidad, la fluidez y la flexibilidad, generando tanto una actividad creadora (materializada en productos como cuentos, improvisaciones o coreografías) como una actitud creadora sostenida en el tiempo.

En consecuencia, los tintes y recursos naturales, así como la creatividad y la expresión artística, constituyen dimensiones estrechamente vinculadas a la vida humana y no deberían permanecer ajenas a la educación sistemática. Esta tiene la responsabilidad de asumirlas y desarrollarlas, más aún cuando las prácticas ancestrales brindan antecedentes inmejorables para proyectos educativos como el que se presenta en esta investigación. Si bien la creatividad y su fortalecimiento han sido declarados reiteradamente en programas, metas y objetivos de la educación nacional, en la práctica, el predominio del dictado y la resistencia docente frente a metodologías basadas en expresiones artísticas y en el uso de medios naturales han contribuido a formar ciudadanos poco críticos, con limitada capacidad para analizar su realidad y participar en la solución de los problemas sociales y políticos de sus comunidades.

En el ámbito de la creatividad, se identifican diversos antecedentes relevantes. Espriu (1993), en un estudio piloto realizado en México, concluye que la creatividad se manifiesta en mayor grado en ambientes flexibles que en contextos

rígidos. En su investigación, el grupo que trabajó en un entorno flexible mostró mayor fluidez (cantidad de formas encontradas), flexibilidad y originalidad (formas nuevas, no estereotipadas y fuera de código), así como un mayor grado de elaboración (uso de más colores y formas únicas). En contraste, el grupo sometido a un ambiente rígido presentó un decremento en fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración, junto con un incremento en la producción de formas estereotipadas frente al primer grupo.

Estos hallazgos evidencian que los ambientes permisivos y flexibles facilitan el despliegue del potencial creativo. En el contexto escolar, sin embargo, las relaciones jerárquicas que se establecen en el aula, donde el criterio de verdad se concentra casi exclusivamente en la figura del docente y las oportunidades de participación de los estudiantes en la construcción del conocimiento son escasas, tienden a limitar la creatividad infantil y a preparar actitudes poco reflexivas y poco proactivas. Por el contrario, cuando se trabaja de manera cercana con los niños y se les permite explorar, jugar y resolver problemas de diversa índole, se hace posible observar la creatividad en su estado más genuino, expresada en el juego, en la experimentación y en la búsqueda espontánea de soluciones.

Sobre esta misma temática, Mitjans (1995), en la investigación titulada "Creatividad, personalidad y educación", desarrollada en Cuba, concluye que la creatividad no deriva exclusivamente de operaciones cognitivas o intelectuales, sino que en ella desempeñan un papel central otros factores como la motivación y la personalidad. Durante mucho tiempo, el estudio de la creatividad no se diferenció claramente de la inteligencia, lo que condujo a asumir que una persona muy

inteligente era, necesariamente, altamente creativa, y que quien destacaba en el ámbito creativo debía poseer un coeficiente intelectual elevado. Esta visión fue cuestionada progresivamente. En esta línea, Espriu (1993, p. 32) señala que “la creatividad se empieza a ver como un potencial diferente del coeficiente intelectual”, superándose así la idea de una equivalencia automática entre ambos constructos.

La creatividad adquiere, por tanto, una importancia fundamental en la formación de la persona. Un sujeto considerado muy inteligente pero carente de creatividad puede ser solamente diestro en determinadas tareas; en cambio, cuando la inteligencia se combina con la creatividad, se configura un individuo proactivo, innovador y capaz de aportar soluciones originales a los desafíos que enfrenta. Tanto la creatividad como la inteligencia pueden desarrollarse, y el arte se reconoce como uno de los medios más eficaces para favorecer la evolución de ambas. El resultado de este proceso formativo es lo que puede denominarse pensamiento estratégico, entendido como la capacidad para enfrentar y resolver conflictos de naturaleza ontológica, cognitiva, social y técnica.

1.2. Bases teóricas

1.2.1. Creatividad

Diario Correo (2006) sostiene que “el ser humano empieza a desarrollar sus capacidades creativas a partir del momento en que es concebido por la creación; debido al potencial de estas capacidades, ha sido posible todo el proceso de civilización del cual la humanidad se ha visto favorecida”. A partir de esta afirmación se infiere que la creatividad está presente en todas las culturas y constituye un rasgo

inherente a la condición humana. En la tradición occidental, la creatividad ha sido atribuida inicialmente a la divinidad, posteriormente a los artistas y, más tarde, incluso vinculada a la neurosis como supuesto componente esencial del acto creativo. Esta evolución evidencia una comprensión fragmentada y, en muchos casos, limitada del fenómeno creativo.

En contraste, en diversas tradiciones orientales la creatividad se relaciona con un estado personal de plenitud o “kairos” creativo, accesible a todas las personas. De acuerdo con Rodríguez (2012), dicho estado se vincula con la “energía vital”, que recibe distintos nombres según la cultura: *prana* para los hindúes, *ka* en el antiguo Egipto, *chi* en China, entre otros. Esta perspectiva concibe la creatividad como una fuerza dinámica que atraviesa la vida cotidiana y no solo como una cualidad reservada a ciertos individuos excepcionales. En el caso de la cultura andina, todavía son escasas las investigaciones que aborden la creatividad desde categorías propias, pues la mayoría de aproximaciones se realiza desde marcos teóricos de corte occidental.

En la llamada cultura occidental, la compartimentación del conocimiento y de las actividades ha funcionado como un mecanismo de control, separándolas en ámbitos artísticos, físicos e intelectuales. En el Perú, el sistema educativo, diseñado según patrones occidentales, reproduce esta fragmentación y presenta los contenidos curriculares como saberes inconexos entre sí. Esta forma de educación, especialmente visible en regiones como Ayacucho, desaprovecha los conocimientos previos del estudiantado, ya que en el mundo andino la concepción del saber y de las actividades humanas tiene un carácter integral y totalizador. La

transmisión de saberes y la práctica de actividades, particularmente las relacionadas con la agricultura y lo que la escuela denomina “artesanía”, se realizan dentro de una ritualidad bien definida, en la que dichos conocimientos se vinculan con todo lo que existe en el mundo, articulando naturaleza, comunidad y espiritualidad.

A lo largo de este estudio se asume que el ser humano es un ser potencialmente creativo y que la creatividad se desarrolla durante toda la vida. En consecuencia, resulta necesario e importante que el profesorado la potencie desde las primeras edades, de modo que la escuela y la educación influyan de manera directa en la expresión creativa del estudiantado, tanto en su actividad cognoscitiva como en su vida cotidiana. La creatividad, entendida como un proceso complejo, ha sido abordada desde la psicología, la estética, la pedagogía y otras disciplinas, y las diferentes perspectivas teóricas han enriquecido la comprensión de sus definiciones, dimensiones y manifestaciones. Integrar estas visiones en el ámbito educativo permite diseñar propuestas formativas más coherentes con el desarrollo integral de las y los estudiantes.

1.2.2. Concepciones

La creatividad, también denominada ingenio, inventiva, pensamiento original, imaginación constructiva, habilidad, capacidad, pensamiento divergente, pensamiento creativo o pensamiento lateral, entre otros términos, puede entenderse como la generación de ideas o conceptos nuevos, o de asociaciones novedosas entre ideas y conceptos ya conocidos, que habitualmente conducen a soluciones originales. Desde esta perspectiva, la creatividad no se limita a la producción

artística, sino que se manifiesta en múltiples ámbitos de la experiencia humana, siempre que implique novedad, pertinencia y capacidad de transformación.

En la literatura especializada se identifican diversos sentidos del concepto de creatividad: se le concibe como acto de inventar algo nuevo, como capacidad para encontrar soluciones originales, como voluntad de modificar o transformar el mundo, como proceso, como rasgo de personalidad y como producto observable. También se la vincula con la identificación, el planteamiento y la resolución de problemas de forma relevante y divergente, es decir, explorando múltiples caminos y alternativas posibles. De este modo, la creatividad se configura como un fenómeno complejo que articula dimensiones cognitivas, afectivas, motivacionales y contextuales.

Desde el psicoanálisis, el proceso creador se considera particularmente sensible a los contenidos inconscientes y preconscientes, más allá de la mera resolución racional de problemas. En el marco del proceso psicoanalítico, el conocimiento se entiende como resultado de la interacción entre tres registros: lo imaginario, referido a la abstracción de hechos u objetos; lo real, asociado a la percepción de la realidad inmediata; y lo simbólico, entendido como la forma en que el sujeto expresa sus percepciones y abstracciones. Estos tres componentes de la vida psíquica son indisociables y constituyen la base de la creatividad, en la medida en que, a partir de ellos, la persona elabora respuestas a las demandas cotidianas, construye su imagen frente al mundo e influye en su entorno para adecuarlo a sus intereses.

Desde la psicología, el pensamiento divergente se concibe como una actividad integrada en la función intelectual de la imaginación, que permite producir algo nuevo “desde cero” o bien replantear lo ya existente de una manera distinta. En las últimas décadas se han registrado avances importantes en la comprensión de los rasgos de la personalidad creativa y de las condiciones bajo las cuales resulta más probable que se manifieste el comportamiento creativo. Por su parte, desde la sociología se ha planteado que la creatividad se ha convertido en uno de los motores de la posmodernidad, en tanto la sociedad demanda sujetos permanentemente innovadores y tiende a culpabilizar a quienes no se ajustan a este ideal. En este contexto, los conceptos de arte y economía dejan de presentarse como categorías contradictorias para configurarse como un binomio que orienta la dinámica de una sociedad cada vez más basada en la estética y la producción simbólica.

En los países del norte global, a medida que la población ha accedido a mejores servicios en el marco de sociedades orientadas al bienestar, entendido como la satisfacción de necesidades básicas como vivienda, salud, educación y trabajo, los ciudadanos se han convertido en consumidores más exigentes. Esta exigencia no se limita a la calidad intrínseca de los productos, sino que abarca también su presentación, diseño y la propia experiencia de consumo. En este contexto, las personas con una vocación artístico-plástica definida disponen de mayores oportunidades laborales, reciben mejores remuneraciones y alcanzan, en consecuencia, un mayor reconocimiento social.

Desde la Antropología Filosófica se enfatiza el papel que tiene la aceptación de un mundo complejo en la construcción del sujeto. En este marco, la creatividad es un componente indispensable para la formulación de preguntas científicas y filosóficas, incluso en sus niveles más básicos. Culturalmente se reconoce que el impulso creativo es universal y está presente en todas las culturas y sociedades. Para la antropología contemporánea, la creatividad deja de entenderse como un rasgo estrictamente individual para asumirse como un proceso social que se construye en la interacción entre los sujetos, sus contextos simbólicos y sus prácticas cotidianas.

Paralelamente, el mercado ha tendido a homogeneizar conocimientos, gustos y propuestas, banalizando ciertos contenidos y masificando las formas de consumo. Esta dinámica vuelve lo convencional una norma y, al mismo tiempo, convierte la propuesta creativa en un recurso estratégico para el avance social y económico de los diferentes grupos humanos. En todos los campos, artístico, productivo, científico y de investigación social, las fronteras tradicionales se difuminan, generando una mayor convergencia entre prácticas y discursos. Ello se corresponde con el proceso de consolidación de una sociedad mundial que relativiza las fronteras nacionales y favorece la circulación global de estilos, ideas y productos.

Desde la estética, el proceso creativo se concibe como integrado por una fase concepcional, en la que se genera la idea y el sentido de la obra, y una fase realizadora o técnica, en la que el artista organiza y sintetiza elementos preexistentes en estructuras plásticas, literarias, sonoras o simbólicas. En este

marco, la forma se entiende como representación de contenidos, de modo que la presentación de los productos busca alcanzar una “belleza funcional”: una configuración visual o material que exprese con claridad que aquello que se observa responde a lo que se necesita y es valioso. Esta articulación entre función y estética refuerza el papel de la creatividad como eje de innovación y diferenciación en las sociedades contemporáneas.

En el blog *Líderes del Tercer Milenio* (2011) se presenta un conjunto de definiciones de creatividad propuestas por distintos autores. Para Wertheimer (1945), el pensamiento productivo consiste en “observar y tener en cuenta rasgos y exigencias estructurales”, es decir, en una visión de la realidad basada en la comprensión de la estructura y no en elementos fragmentados. Joy Paul Guilford (1952) define la creatividad, en sentido restringido, como el conjunto de aptitudes propias de las personas creadoras, entre las que destacan la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente, aludiendo así a los principales factores que la componen. Por su parte, Thurstone (1952) concibe la creatividad como “un proceso para formar ideas o hipótesis, verificarlas y comunicar los resultados, suponiendo que el producto creado sea algo nuevo”, enfatizando su carácter procesual y su función generadora de productos inéditos que permiten alcanzar resultados innovadores.

Osborn (1953) sostiene que la creatividad se vincula con la destreza para representar, prever y generar ideas. Desde esta perspectiva, la creación artística plantea nuevos retos a los estudiantes, quienes deben resolverlos haciendo uso del pensamiento creativo. El autor define la creatividad como la “aptitud para

representar, prever y producir ideas, a la conversión de elementos conocidos en algo nuevo, gracias a una imaginación poderosa”, subrayando el papel de la imaginación como motor de transformación de la experiencia y de los conocimientos previos en propuestas originales.

En la misma línea, Barron (1988) plantea que la creatividad es la “habilidad para responder de forma adaptativa a la necesidad de nuevos enfoques y productos”. Lo nuevo es entendido como un producto resultado de un proceso iniciado por una persona, de modo que producto, proceso y sujeto comparten características como originalidad, utilidad, validez y adecuación. El autor destaca, además, que muchos productos pueden considerarse procesos y muchos procesos, productos, y que la propia persona creativa es simultáneamente resultado y protagonista de este devenir.

Ausubel (1963), por su parte, define la personalidad creadora como aquella que distingue a un individuo por la calidad y originalidad, fuera de lo común, de sus aportes a la ciencia, el arte, la política u otros campos, enfatizando así la centralidad del criterio de originalidad en la comprensión de la creatividad. En una perspectiva complementaria, Torrance (1965) concibe la creatividad como un proceso que vuelve a la persona sensible a problemas, deficiencias, grietas o lagunas en el conocimiento y la impulsa a identificar dificultades, buscar soluciones, formular hipótesis, ponerlas a prueba, modificarlas cuando es necesario y comunicar los resultados. Esta definición resalta la creatividad como un camino activo de descubrimiento, en el que la realidad contiene potenciales soluciones que deben ser develadas mediante un trabajo creativo sistemático.

Mitjás (1995) amplía el campo de aplicación de la creatividad al señalar que esta se expresa en múltiples ámbitos de la actividad humana, tanto en las ciencias y las artes como en las profesiones, la política, los procesos de apropiación del conocimiento y las relaciones interpersonales, especialmente allí donde el sujeto se encuentra significativamente implicado. En conjunto, estas perspectivas permiten comprender la creatividad como una capacidad compleja que integra dimensiones cognitivas, afectivas y sociales, articulando la originalidad de las ideas con la relevancia de los problemas abordados y el compromiso de la persona con su contexto.

1.2.3. Enfoques

Las investigaciones sobre creatividad pueden agruparse según el aspecto específico en el que centran su atención, distinguiéndose así distintos modelos, tendencias, estrategias, puntos de vista o enfoques. Se han desarrollado aproximaciones desde la sociología, la antropología, la pedagogía, la psicología, la estética, entre otras disciplinas. No obstante, la mayoría de los enfoques proviene del campo psicológico, dentro del cual destacan, entre otras, las teorías asociacionista, gestáltica, existencialista, de la transferencia, psicoanalítica y de las inteligencias múltiples, que abordan la creatividad como fenómeno complejo y multidimensional.

En su libro *Mentes creativas*, Gardner (1995) analiza, como científico social, la vida y obra de siete “maestros creativos modernos”, cada uno de los cuales representa uno de los tipos de inteligencia que él propone en su teoría de las inteligencias múltiples. Gardner sostiene que las soluciones creativas a los problemas tienden a

surgir con mayor frecuencia cuando las personas se dedican a una actividad por puro placer, más que por recompensas externas o exigencias del entorno. Desde esta perspectiva, la expectativa de ser evaluado o juzgado como “creativo” puede limitar, paradójicamente, las posibilidades de manifestar un desempeño realmente creativo.

Como principal propulsor de la teoría de las inteligencias múltiples, Gardner propone una serie de ejercicios y actividades orientadas a favorecer una mejor adaptación de los niños a su futura participación en la escuela. Sin embargo, sus métodos han sido objeto de cuestionamientos, en la medida en que tienden a privilegiar una hiperactividad infantil de la que la creatividad, en sentido profundo, puede quedar parcialmente excluida, y no siempre consideran de manera suficiente la particularidad de cada infante. Esta crítica refuerza la necesidad de comprender la creatividad no solo como rendimiento observable, sino también como proceso interno vinculado a la singularidad de cada sujeto.

Siguiendo a Ojeda (2001), la creatividad supone la presencia de un sujeto (persona, grupo o colectivo más amplio) que, en determinadas condiciones y a través de un proceso en el cual moviliza los recursos disponibles, elabora un producto, al menos en alguna medida, original y valioso. La complejidad del fenómeno ha llevado a que distintos estudios enfatizen uno u otro de sus componentes. Tradicionalmente, se reconocen cuatro grandes enfoques en el estudio de la creatividad, cada uno centrado en un aspecto específico: la persona creativa, el producto creativo, el proceso creativo o las condiciones contextuales que facilitan o limitan su expresión. Esta diversidad de enfoques contribuye a una

comprensión más amplia y matizada de la creatividad en el ámbito educativo y social.

Blogs *Creatividad Superior* (2008) recoge una sistematización clásica de los enfoques sobre creatividad y señala que, tradicionalmente, han sido cuatro los principales: cada uno centra su atención en un aspecto distinto del fenómeno creativo: la persona creativa, el producto creativo, el proceso creativo o las condiciones que facilitan o inhiben la creatividad. A continuación, se sintetizan estas ideas.

a. La persona creativa

Los autores que asumen este enfoque focalizan sus estudios en la persona creativa. Analizan sus cualidades, características y los procesos psicológicos subyacentes que posibilitan o favorecen el desarrollo y fortalecimiento de la creatividad. Algunas definiciones representativas de este enfoque son:

- Expresión de lo que se tiene dentro de sí (Matisse).
- Expresión del hombre normal en el acto de afirmarse a sí mismo; representación del más alto grado de salud emocional. Es un encuentro (May, existencialista).
- Medio para que el individuo reduzca sus tensiones mediante la apertura hacia el mundo exterior (Schachtel, existencialista).
- Capacidad, habilidad, actitud ante las personas y los hechos; arte de utilizar la imaginación con inteligencia (Torre).

b. Producto creativo

El enfoque centrado en el *producto creativo* orienta su análisis hacia las características que hacen que una producción, sea artística, científica, técnica o conceptual, pueda considerarse verdaderamente creativa. Desde esta perspectiva, el valor principal no reside únicamente en el proceso seguido por el creador, sino en el resultado tangible que este obtiene. Los investigadores de este enfoque

buscan identificar atributos como la originalidad, la relevancia, la coherencia interna y la eficacia del producto, entendidos como criterios esenciales para determinar su nivel de creatividad. Así, se reconoce que no basta con generar ideas, sino que estas deben expresarse en un objeto, solución o representación que aporte algo novedoso y significativo.

Las definiciones vinculadas a este enfoque resaltan la capacidad humana para innovar y producir algo que no existía previamente, o que transforma de manera notable elementos ya conocidos. Guerrero entiende la creatividad como la *capacidad de generar ideas, esquemas, hechos o materiales novedosos y significativos*, destacando la dualidad entre innovación y sentido práctico. En una línea similar, Minujin describe la creatividad como la habilidad para *elaborar productos originales y encontrar soluciones novedosas*, sintetizada en la frase: “ver lo que todos ven y pensar lo que nadie piensa”. Ambas definiciones enfatizan que el producto creativo debe trascender lo ordinario, proponiendo alternativas que sorprendan por su singularidad o por la eficacia con la que resuelven un problema.

Finalmente, otros autores como Lasswell subrayan no solo la capacidad de crear productos innovadores, sino también la disposición para reconocer la innovación. Desde esta mirada, la creatividad implica tanto la producción como la valoración de lo nuevo, lo que amplía el concepto más allá del acto individual de creación. En conjunto, estas perspectivas permiten comprender que el producto creativo es una manifestación concreta del potencial humano para transformar su entorno mediante soluciones originales, funcionales y culturalmente significativas.

c. El proceso creativo

El proceso creativo es entendido como un conjunto de etapas interrelacionadas que permiten la generación de ideas nuevas y originales. Este enfoque se centra en comprender cómo surge la creatividad, qué dinamiza su desarrollo y de qué manera se estructura internamente. Diversos estudios coinciden en que este proceso no ocurre de manera lineal, sino como una secuencia dinámica en la que intervienen tanto factores cognitivos como emocionales. Desde esta

perspectiva, el proceso creativo no solo se limita al resultado final, sino que incorpora las operaciones mentales y experiencias que ocurren antes, durante y después de la producción de una idea.

Tradicionalmente, la mayoría de los autores reconoce cuatro etapas fundamentales del proceso creativo: la *preparación*, la *incubación*, la *inspiración* y la *verificación*. La preparación implica la recopilación de información y el análisis inicial del problema; la incubación corresponde a un período de elaboración inconsciente donde las ideas se reorganizan; la inspiración es el momento en que surge la solución o intuición creativa; y finalmente, la verificación consiste en evaluar, ajustar y consolidar el producto creado. Estas fases evidencian que la creatividad combina tanto la reflexión consciente como procesos internos menos visibles, pero igualmente determinantes.

Una de las definiciones más representativas de este enfoque es la propuesta por Thurstone, quien entiende la creatividad como un *proceso para formular ideas o hipótesis, verificarlas y comunicar los resultados*, siempre que el producto generado sea nuevo. Esta perspectiva subraya el carácter procesual y constructivo de la creatividad, enfatizando que no se trata de un acto instantáneo o fortuito, sino de un ejercicio continuo de exploración, transformación y validación. Así, el proceso creativo se convierte en una trayectoria compleja en la que la mente combina conocimientos previos, experiencias y percepciones para dar origen a soluciones originales y significativas.

d. Las condiciones facilitadoras o no de la creatividad

Este enfoque incluye a los autores que estudian las condiciones que posibilitan o no la creatividad, es decir, los factores que la favorecen u obstaculizan. A las segundas se les denomina barreras o frenos a la creatividad, entre las que se mencionan la rutina, el facilismo, las ideas preestablecidas, la adhesión a un modelo dominante, el “juicio de la experiencia”, la falta de tacto de la dirección en el uso de

la autoridad, los comentarios que “aplastan ideas”, así como el temor al ridículo, a lo desconocido, al fracaso o a la incertidumbre.

Entre las condiciones facilitadoras se señalan la tolerancia ante el error y el fracaso, el apoyo a quienes sostienen ideas poco convencionales, el fomento de cierta rivalidad creativa y la creación de un ambiente de trabajo tranquilo y poco formalista. Una definición en la que se aprecia la influencia de este enfoque es: Potencial humano integrado por componentes cognoscitivos, afectivos, intelectuales y volitivos, que se pone de manifiesto a través de una atmósfera creativa (J. Betancourt).

1.2.4 Características de estudiantes creativos

Según el *Manual Creatividad: capacidad compleja, características de estudiantes creativos* (2013), estas se pueden sintetizar de la siguiente manera:

- a. **No convencionales:** generalmente no sienten la necesidad de ajustarse a los estándares sociales. Suelen seguir su propio curso de pensamiento y de vida, mostrando independencia de criterio y generando ideas originales.
- b. **Autobuscadores:** buscan descubrir por sí mismos qué es verdadero, qué funciona y qué no. Con frecuencia sus propuestas parecen “fuera de época” y una parte importante de su trabajo es valorada y reconocida recién de manera posterior.
- c. **Inventivos:** viven predominantemente en el mundo de las ideas y no siempre destacan por sus habilidades interpersonales. Al ser altamente imaginativos y manejar múltiples posibilidades, se encuentran en constante desarrollo y reformulación de ideas.

d. **Proactivos:** no pueden permanecer inactivos frente a aquello que imaginan; suelen mostrar una fuerte inclinación a concretar su visión interior. Tienen un “fuego interior”, una pasión que los impulsa a contribuir a la belleza y a la mejora del mundo.

e. **Visionarios:** poseen una visión orientadora que integra mente, corazón y dimensión valorativa, lo que hace que, con frecuencia, se sientan profundamente llamados a dedicar su vida a esa misión o proyecto creativo.

f. **Intuitivos:** se encuentran muy conectados con sus sensaciones internas. Prestan atención a signos, coincidencias, símbolos y sincronías en su entorno y utilizan esa información como insumo para su trabajo creativo.

1.2.5. Arte, cultura peruana, tocapu, mándalas y geometría fractal

El arte se entiende, en términos generales, como toda actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética, comunicativa o económica, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en sentido amplio, una determinada visión del mundo. Para ello se recurre a diversos recursos plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos. Sin embargo, en el caso de los antiguos peruanos, la concepción de arte siguió derroteros propios. Mario Vargas Llosa, en su artículo “Los tejidos locuaces” para la colección *Arte Textil del Perú*, destaca que “los antiguos peruanos, sin contacto con el Occidente ni con las grandes civilizaciones orientales de su tiempo, crearon una cultura original y compleja, que conocemos todavía imperfectamente. A medida que los estudios históricos y los hallazgos arqueológicos nos la siguen revelando, nos asombra la vida intensa, riquísima, que se despliega ante nuestros ojos”.

En esta misma línea, Reid (1979) realiza un notable trabajo de investigación en el que analiza las telas pintadas de las culturas precolombinas peruanas, preguntándose: “¿En qué reside precisamente este asombroso ‘modernismo’ que hace del tejido pintado peruano tal vez el precursor más notable del arte del siglo XX?”. El autor sostiene que este “vanguardismo” puede apreciarse en tres niveles: (1) en la forma en que se emplean las formas, el color y el volumen en la construcción de las composiciones; (2) en la simbología, la iconografía y la elección de determinados temas; y (3) en la técnica con la que el pintor ejecuta su obra. Estas observaciones permiten reconocer que las manifestaciones textiles prehispánicas no solo poseen un alto valor estético, sino también una complejidad formal y conceptual que dialoga con nociones modernas de abstracción y diseño.

Desde la antropología se plantea que el impulso creativo es inherente al ser humano y, del mismo modo, las manifestaciones o expresiones artísticas son inherentes a las culturas que las producen. Herskovits (1952) sostiene que “el arte tiene que ser considerado como todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir”. Agrega que toda manifestación del impulso por producir mayor belleza y aumentar el agrado de cualquier fase de la vida, siempre que sea reconocida como tal por un pueblo, debe ser aceptada por el investigador de la cultura como estéticamente válida y, en consecuencia, recibir la designación de “arte”. Esta perspectiva amplía el concepto más allá de los cánones occidentales y subraya la centralidad del contexto cultural en la valoración estética.

De ello se desprende la necesidad de analizar con mayor detenimiento las manifestaciones artísticas de áreas culturales no occidentales, que suelen haber sido relegadas o interpretadas desde marcos externos a su propia lógica simbólica. Ejemplos de ello son las mándalas en Asia o, en la Sudamérica prehispánica, los *tokapus* y ciertas composiciones que hoy pueden interpretarse a la luz de la geometría fractal. El estudio de estas expresiones permite comprender mejor la relación entre arte, cosmovisión y organización social, y ofrece claves fundamentales para revalorizar los saberes estéticos ancestrales en el debate contemporáneo sobre creatividad y cultura.

Muchas expresiones artísticas no occidentales del pasado guardan sorprendentes afinidades con las formas contemporáneas. Reid (1984) señala que, al salir de un museo de arte moderno, resulta inevitable que las obras de Paul Klee, las geometrías de Mondrian y Van Doesburg, las composiciones elípticas de Larry Poons o las construcciones ideográficas de artistas como Adolph Gottlieb, Alfred Jensen o Marca-Relli evoquen, de distintos modos, los tejidos de la tradición Huari. A partir de estas correspondencias formales y simbólicas, el propio autor se pregunta provocadoramente si no fue en la sierra y la costa del antiguo Perú donde comenzó, en cierto sentido, el arte moderno.

Conviene precisar que el concepto de “arte moderno” se entiende aquí como una producción artística que encarna un determinado ideal de modernidad frente al llamado arte académico de tradición occidental. Mientras el arte académico representa la continuidad de una estética basada en normas y cánones de representación, el arte moderno se caracteriza por la experimentación y la

multiplicidad de propuestas estéticas. En este sentido, “moderno” es un concepto esencialmente estético y no estrictamente cronológico: en muchas sociedades, las prácticas de arte moderno, por su espíritu innovador, no coinciden temporalmente con los procesos artísticos hegemónicos de Occidente.

Los diseños presentes en textiles y cerámicos prehispánicos, que por su originalidad, han sido tomados como modelos por artistas de trascendencia mundial como Paul Klee, expresan la visión de las sociedades que los generaron. Sin embargo, la creatividad andina no se extinguió con la conquista, sino que sobrevivió y se resignificó con nuevos motivos, manteniendo una misma personalidad cultural en tejidos, cerámicas y obras escultóricas de artistas contemporáneos. Un ejemplo sugerente es la afinidad, quizá incluso interinfluencia, entre la imaginería de Joaquín López Antay o la escuela de Mendivil y ciertos rasgos de la pintura de Amedeo Modigliani. Estos puntos de encuentro entre cultura local y cultura universal evidencian la validez universal de las propuestas cognitivas y simbólicas originadas en los espacios culturales andinos y refuerzan la necesidad de incorporar formas artísticas propias en las metodologías educativas, en el caso de Ayacucho incluso desde la elaboración misma de los materiales didácticos.

A partir de fuentes de síntesis como Wikipedia (2013), puede entenderse el arte moderno como una innovación frente a la tradición artística occidental, que plantea una nueva manera de concebir la teoría y la función del arte. En este marco, el valor dominante de las artes figurativas, como la pintura y la escultura, deja de ser la imitación literal de la naturaleza, para priorizar la exploración de lenguajes, formas, estructuras y símbolos que interpretan, reconfiguran y cuestionan la

realidad. Esta perspectiva permite releer las manifestaciones prehispánicas y andinas no solo como “artesanía tradicional”, sino como propuestas estéticas complejas que dialogan, en pie de igualdad, con las vanguardias artísticas del siglo XX y con las búsquedas contemporáneas sobre creatividad e identidad cultural.

El proceso histórico del arte peruano, como el de toda cultura, presenta tipologías propias. Sus orígenes se remontan aproximadamente a 22 000 años a. C., con las pinturas rupestres de las cuevas de Pikimachay (Ayacucho), y se despliega luego a lo largo de las diversas culturas precolombinas que florecieron en el territorio andino. Con la irrupción de Occidente surge una nueva expresión, el llamado “arte virreinal”. En los inicios de la República, fuertemente influido por modelos europeos, el arte se orienta a glorificar a los soldados considerados “padres de la patria”. Ya en el siglo XX aparece un movimiento estético de carácter reivindicativo conocido como “indigenismo”, que ha dado lugar a tres generaciones de artistas plásticos. En el siglo XXI puede hablarse de una tercera generación de pintores indígenas peruanos que transitan este campo con una luz y una identidad propias.

Como se ha señalado, el recorrido del arte es vasto tanto en la cronología nacional como en la historia mundial. Sin embargo, en este amplio panorama persiste una marcada tendencia a medir las manifestaciones artísticas desde las normas de la pintura clásica occidental, lo que evidencia una limitada comprensión de la creatividad de otras culturas y de sus particularidades estéticas. Esta inclinación a perder lo propio para “adquirir” lo ajeno refleja procesos de despersonalización en la sociedad andina que, bajo la generalización del mercado

y la cultura masificada de la globalización, atraviesa dinámicas de aculturación acelerada, muchas veces promovidas por los medios de comunicación. No obstante, en regiones que ingresaron antes a la globalización se observa, paradójicamente, un proceso inverso: aunque se difuminan las identidades nacionales, se fortalecen las identidades locales (como en Escocia, Cataluña, Normandía o Brabante en Europa; Quebec y las nacionalidades indígenas en Norteamérica; o ciertos pueblos del Japón), lo que muestra la posibilidad de articular apertura global con enraizamiento cultural.

Bajo este concepto amplio de arte, el módulo de experimentación del presente estudio trabajó con tres expresiones no occidentales afines al arte contemporáneo: las mándalas, los *tokapus* y la geometría fractal. A partir de ellas se evaluaron los indicadores básicos de creatividad del TTCT (flexibilidad, originalidad, fluidez y elaboración), mediante diez gráficos sometidos a evaluación de entrada y de salida, como parte de la propuesta metodológica orientada a desarrollar la capacidad creativa del estudiantado. El uso de estos referentes visuales permitió vincular prácticas artísticas ancestrales y enfoques contemporáneos de creatividad, ofreciendo un puente entre el acervo cultural local y las teorías modernas del pensamiento creativo.

La tendencia occidental, de raíz pascaliana, a separar las partes del todo, que origina el llamado “naturalismo” en el arte, ha sido superada por diversos movimientos y artistas, como Van Gogh, Mondrian o Gauguin y, en el Perú, por la corriente indigenista, que buscan, al igual que muchas tradiciones orientales, expresar la universalidad en cada una de sus obras. En el mundo andino no existía

el concepto abstracto de “totalidad”, pero las formas de transmisión de conocimientos han privilegiado siempre el todo sobre la parte. En este sentido, una propuesta de enseñanza basada en formas artísticas locales no solo permitiría consolidar una educación auténticamente intercultural, sino que incorporaría con mayor eficacia a los estudiantes —desde sus propios saberes y códigos culturales— al acervo universal de conocimientos y prácticas creativas.

a. Mándalas

De acuerdo con la información revisada, *mándala* es un término de origen sánscrito que alude a diagramas o representaciones simbólicas complejas, utilizados principalmente en el budismo y el hinduismo. Los mándalas se conciben como esquemas simbólicos del macrocosmos y del microcosmos, es decir, del universo y del mundo interior de la persona. Estructuralmente, el espacio sagrado, entendido como centro del universo y soporte de concentración, suele representarse mediante un círculo inscrito en una forma cuadrangular, lo que integra armonía, equilibrio y orden en una sola imagen. En esta línea, Dahlke (2012) señala que “mándala significa círculo y es el símbolo de lo infinito, lo eterno y lo divino que hay en el interior de todo ser humano”.

Desde esta perspectiva, la creatividad puede entenderse también como una proyección individual de ese componente eterno o trascendente presente en cada persona, que se manifiesta en la capacidad de crear formas, significados y soluciones nuevas. Por ello, el uso de mándalas como forma de expresión no occidental adquiere especial relevancia para el desarrollo de la creatividad en contextos educativos, ya que permite articular dimensión simbólica, concentración,

exploración interior y producción estética, favoreciendo procesos de aprendizaje más integrales y significativos.

b. Tocapu

De acuerdo con Gentile (2010), en las crónicas y diccionarios tempranos el término *tocapu* designaba un tipo de trabajo textil de alta calidad “inventado” por el Inca Viracocha, de quien se decía, además, que se comunicaba mediante figuras con sus ministros, cuyos significados se habrían perdido tras su muerte (Murúa, 1986). En este uso inicial, *tocapu* aludía a una calidad de tejido y no a un motivo gráfico específico, por lo que no se sabe con certeza cómo eran aquellas figuras ni cuáles eran exactamente sus soportes. Sin embargo, en la literatura científica moderna el término se emplea para nombrar pequeños dibujos cuadrados y multicolores que forman hileras y columnas en *quero*, *llauto*, *chumpi* y *uncu de cumbi* incaicos, ampliando así su significado hacia el plano visual-simbólico.

Estos motivos también se han identificado en algunos *llauto* Moche y Paracas, en gorros Tiwanaku y en prendas Chancay, entre otras piezas andinas, aunque su asociación directa con lo incaico se consolidó sobre todo en el siglo XX. Un hito clave fue la publicación, en 1936, de la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala, que incluye ilustraciones de cada uno de los gobernantes cusqueños y describe sus vestimentas en detalle, mencionando los colores y las hileras o “betas de tocapo”. A partir de este conjunto de evidencias, se sostiene de manera conclusiva que los *tukapu* constituyen aplicaciones geo-simbólicas y estéticas propias del Perú prehispánico, aún pendientes de un estudio más profundo y de

gran valor para la estética contemporánea, la etnomatemática y la reflexión sobre las relaciones entre arte y otros campos del saber.

En esta misma línea, la investigadora peruana María Rostworowski ha estudiado los mantos incaicos y preincaicos, poniendo especial atención en los diseños que se repiten, a los cuales considera ideogramas, es decir, signos que transmiten ideas y no solo sonidos, habiendo identificado 53 motivos de este tipo. De ser correcta esta interpretación, y existen pocos argumentos para descartarla, resultaría difícil sostener que Estados tan complejos como el Wari, el Chimú o el Incaico pudieran administrarse sin algún tipo de escritura capaz de vehicular pensamientos elaborados. Esta escritura gráfico-textil sería comparable a la del antiguo Egipto o a la escritura japonesa, en las que el arte visual no solo expresa emociones o valores estéticos, sino que también comunica mensajes concretos y explícitos sobre órdenes, noticias y procesos sociopolíticos que hoy escapan en gran medida a nuestra comprensión.

Desde una perspectiva educativa, este lenguaje gráfico andino ancestral, trabajado de manera rigurosa y contextualizada, puede convertirse en un recurso pedagógico de alto potencial para el desarrollo del pensamiento creativo en los estudiantes. Al mismo tiempo, se configura como un medio de comunicación válido y alternativo a las formas convencionales, que permite articular expresión simbólica, memoria histórica e interpretación crítica del entorno. Su incorporación en estrategias de enseñanza no solo contribuye a revalorar el patrimonio cultural andino, sino que también amplía las posibilidades cognitivas y expresivas del

estudiantado, fortaleciendo una educación intercultural más coherente con los propios referentes de la región.

c. Geometría fractal

Un fractal es un objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas. El término fue propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975 y deriva del latín *fractus*, que significa quebrado o fracturado. Numerosas formas presentes en la naturaleza, como montañas, costas, nubes o estructuras vegetales, pueden describirse mediante este tipo de geometría, lo que ha permitido ampliar la comprensión de patrones complejos que no encajan en la geometría euclidiana clásica. En esta línea, Spinadel (2002) sostiene que la geometría fractal, como teoría matemática moderna, se aparta radicalmente de la tradición euclidiana al describir objetos que son autosemejantes o simétricos en escala; es decir, cuando se amplifican, sus partes guardan una semejanza exacta con el todo, prolongándose esta similitud en las partes de las partes, potencialmente hasta el infinito.

En el ámbito andino, muchos *tocapus* han sido considerados verdaderas geometrías fractales. Según Milla (1985), la matemática geométrica andina asociada a la “Cruz Cuadrada” es de carácter métrico fractal, y el hombre andino derivó sus conocimientos matemáticos a partir del juego geométrico con el cuadrado y el círculo, dando origen a la llamada Cruz Cuadrada Unitaria. Esta concepción evidencia un alto grado de abstracción y una comprensión sofisticada de las relaciones espaciales, expresadas en motivos simbólicos que integran armonía visual, proporción y significado cultural.

Para el mismo autor, la Cruz Cuadrada simboliza la idea de sabiduría y se encuentra presente a lo largo de toda la historia andina: desde el templo de “Las Manos Cruzadas” de Sechín hasta la iconografía incaica más reciente, pasando por los cerámicos y textiles Wari, Paracas, Nazca, entre otros. Su presencia suele indicar espacios de transmisión de conocimientos o señalar la necesidad de aplicar determinados saberes asociados a los ideogramas que la preceden o suceden. De este modo, la Cruz Cuadrada opera simultáneamente como signo estético, marcador cognitivo y dispositivo de memoria cultural, articulando arte, conocimiento y cosmovisión.

En un apartado previo sobre definiciones de creatividad, se mencionó a Parnes, quien la concibe como la capacidad para encontrar relaciones entre ideas antes no vinculadas, que se manifiesta en nuevos esquemas, experiencias o productos. Esta perspectiva alude a la faceta de la creatividad que no genera elementos “desde cero”, sino que encuentra usos novedosos para productos o conceptos ya existentes. En este sentido, las mándalas, los *tocapus* y la geometría fractal constituyen recursos estéticos previamente elaborados que, para las estudiantes de la I.E. “Nuestra Señora de Fátima”, resultaban poco conocidos. La propuesta pedagógica del presente estudio consistió en invitarlas a descubrir y producir nuevos mándalas, *tocapus* y composiciones fractales, orientando este trabajo mediante los indicadores básicos de creatividad del TTCT-Z (flexibilidad, originalidad, fluidez y elaboración), con el objetivo de fortalecer su pensamiento creativo a partir de referentes culturales y matemáticos significativos.

1.2.6. Recursos tintóreos

Para abordar este t3pico resulta necesario presentar, en primer lugar, una breve reseña sobre los tintes naturales. En t3rminos generales, los “colorantes naturales” o “tintes naturales” hacen referencia a pigmentos derivados de vegetales, invertebrados, minerales u otros elementos provenientes directamente de la naturaleza. La mayor parte de estos colorantes tiene origen vegetal y se obtiene de hojas, ra3ces, bayas, cortezas y madera, aunque tambi3n se utilizan otras fuentes org3nicas como hongos y l3quenes.

a. Aproximaci3n hist3rica de los tintes naturales

Los antecedentes del uso de tintes naturales se remontan a 3pocas muy antiguas. Los arque3logos han encontrado evidencia de colorantes textiles desde el periodo Neol3tico. En China, por ejemplo, los colorantes elaborados a partir de plantas, cortezas e insectos se utilizan desde hace m3s de 5 000 a3os. A lo largo del tiempo, el proceso b3sico de tinci3n ha variado muy poco: el material colorante se coloca en una vasija con agua y los textiles se introducen en un recipiente que se calienta y se agita hasta que el color se transfiere. La fibra puede te3irse antes del hilado; sin embargo, la mayor3a de textiles se ti3en una vez elaborado el tejido.

Muchos colorantes naturales requieren el uso de sustancias qu3micas denominadas mordientes, que permiten fijar el color a la fibra textil. En la antigüedad se utilizaban, entre otros, taninos provenientes de agallas, diversas sales, alumbre natural, vinagre e incluso amon3aco obtenido de orina a3ejada. Tanto algunos mordientes como ciertos colorantes desprend3an olores muy fuertes, raz3n por la cual los

talleres de tinción a gran escala solían ubicarse lejos de los centros urbanos. Este proceso técnico, aunque complejo, permitió el desarrollo de una amplia gama de tonalidades y acabados en los tejidos tradicionales.

En el área cultural andino-ayacuchana, el uso de plantas tintóreas se encuentra documentado en la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala. En la “sétima calle” describe a “muchachas que cogen flores y cogían tire, queuencha, onquena, llachoc, paconca, pinau, siclla, llullucha, morcoto, escama, chulloctapallac, que estas muchachas cogían flores para teñir lana para cumbis y ropas y otras cosas...” (Guamán Poma de Ayala, tomo I, p. 162). Este pasaje confirma la estrecha relación entre flora local, saberes tintóreos y producción textil fina, así como la participación protagónica de las mujeres andinas en la preparación de colores para prendas de alto valor simbólico y social.

b. La tintórea natural y la creatividad

El color obtenido a partir de tintes naturales contiene elementos propios de las fuerzas de la naturaleza cuya belleza singular no puede ser reemplazada ni equiparada por productos químicos; establecer tal comparación sería equivalente a igualar lo auténtico con lo imitado. Este conocimiento técnico ancestral se conserva aún en diversas comunidades, lo que refuerza la importancia de incorporarlo en los procesos educativos como una vía de acercamiento a las fuentes originales de la cultura peruana y a sus saberes tradicionales.

La creatividad se entiende como un potencial humano que se desarrolla en función de la influencia del medio social y de la escuela. En esta investigación se

trabajó con elementos presentes en el contexto sociocultural local, como el molle, la cochinilla, la tara y el nogal, con el propósito de potenciar y enriquecer la capacidad creativa de las estudiantes, favoreciendo el disfrute de la libertad pictórica. En esta línea, Salas (2010) señala que los resultados de diversas investigaciones muestran una fuerte conexión entre motivación y creatividad, de modo que los ambientes culturales y sociales estimulantes favorecen la actividad creadora. La autora sostiene que la resolución de problemas, independientemente de su naturaleza, requiere un entorno que ofrezca las condiciones necesarias para que las personas se comprometan con la búsqueda de soluciones innovadoras y movilicen su bagaje y experiencia personal, advirtiendo que las limitaciones extrínsecas del ambiente sociocultural pueden inhibir la motivación intrínseca y, por tanto, obstaculizar la creatividad.

En la zona de estudio existe un importante acervo de conocimientos sobre tintes naturales y su aplicación en fibra de lana de oveja. A partir de estos saberes se motivó a las estudiantes a explorar nuevas experiencias y fuentes de información, utilizando los tintes como colorantes naturales para la elaboración de dibujos y pinturas. Este trabajo permitió integrar los tintes tradicionales en la práctica artístico-pedagógica, concibiéndolos como medios de expresión gráfico-estética y como recursos para el desarrollo del pensamiento creativo en el aula.

c. Insumos y elaboración de tintes naturales

Para esta sección se siguen las recomendaciones de Zumbühl (1979), quien en su obra *Tintes naturales* plantea que, para teñir, se requiere básicamente cinco elementos: planta, agua, fuego, equipo y mordiente. El proceso se inicia, tal como

describe Felipe Guamán Poma de Ayala, con la recolección de plantas, semillas, flores, hojas, frutos, líquenes, cortezas y raíces. A ello se suma el conocimiento del tipo de suelo, de la estación del año y de la altitud o piso ecológico, dado que todos estos factores influyen de manera sutil en el matiz final del color obtenido.

El segundo paso consiste en asegurar la calidad del agua. Se requiere agua limpia, libre de impurezas visibles o invisibles. No es recomendable emplear agua “dura”, ya que suele contener sulfatos y carbonatos de calcio o de hierro que alteran el color del tinte. Zumbühl (1979) recomienda el uso de agua de lluvia, por no contener impurezas ni elementos extraños; sin embargo, en la experiencia desarrollada en esta investigación se optó por utilizar agua potable, garantizando previamente condiciones adecuadas de limpieza.

El tercer elemento es el fuego. Según informes históricos, los antiguos tintoreros europeos construían hornos especiales que concentraban herméticamente el calor, de los cuales se retiraban las ollas de cobre tirando de sus asas en forma de anillos. En la actualidad, existen múltiples alternativas para reproducir este control de temperatura en condiciones de tipo experimental, como cocinas eléctricas o pequeñas cocinas portátiles que utilizan combustibles como alcohol de quemar. Estos dispositivos permiten mantener una fuente de calor regulada, indispensable para lograr una adecuada extracción del colorante y una tinción uniforme de las fibras.

El cuarto paso consiste en contar con un equipo de trabajo adecuado, conformado por recipientes, palos de remoción, machete, tela de tocuyo, mortero o

batán, una pequeña balanza y guantes de jebe. Es especialmente importante considerar el tipo de recipiente que se utilizará para cada color, ya que de ello dependerá en gran medida la gama cromática obtenida y la estabilidad del tinte. En nuestro medio pueden emplearse, por ejemplo:

- Latas de aceite en buen estado (si están oxidadas no sirven para la mayoría de tintes, pues oscurecen los colores).
- Ollas de barro, teniendo en cuenta que los minerales contenidos en la arcilla influyen en el resultado final del color.
- Ollas de hierro (si están oxidada solo son útiles cuando se desea obtener tonos oscuros).
- Ollas de aluminio, en las que los colores suelen resultar más vivos.
- Ollas enlozadas, consideradas las más apropiadas para preparar tintes naturales, ya que no alteran el color y permiten obtener gamas muy llamativas y transparentes, similares a la acuarela.

El quinto paso requiere un conocimiento adecuado sobre el comportamiento de los mordientes, también llamados fijadores. Entre los principales mordientes minerales se encuentran el alumbre, el sulfato de cobre y el sulfato de hierro; se trata de sales metálicas y ácidas que se disuelven con facilidad en agua hervida. Se les denomina agentes de los tintes porque, durante la ebullición, el metal se separa de la sal y establece una relación química con los taninos presentes en las plantas, posibilitando la fijación del color. Los taninos son sustancias que se producen en

diversas partes de las plantas, como corteza, frutos, hojas, raíces y semillas, y su composición específica otorga diferencias de color, calidad y concentración. El alumbre favorece colores claros y vivos, sin alterar significativamente el tono original; el sulfato de cobre produce colores más opacos y se usa principalmente para verdes, aceitunas y marrones; el sulfato de hierro, por su parte, intensifica los tonos oscuros.

Existen también mordientes naturales, entre los que se incluyen el vinagre, el limón, la ceniza, la orina y la sal, entre otros, que pueden emplearse según la disponibilidad y las características del proyecto. En los módulos experimentales desarrollados en esta investigación, las estudiantes elaboraron sus propias “recetas” para obtener nuevos colores a partir de un tinte base ya conocido, lo que les permitió explorar las posibilidades de combinación entre colorantes y mordientes y, al mismo tiempo, desarrollar su capacidad creativa en el ámbito de la expresión gráfico-plástica.

1.2.7. Recursos tintóreos en la región de Ayacucho

En la región se cuenta con una guía didáctica denominada **TULLPUNI** para la enseñanza del arte, concebida como un aporte a la Educación Intercultural mediante el uso de recursos propios y naturales. Esta propuesta promueve procesos de aprendizaje-expresión a partir del empleo de plantas tintóreas y fue validada en instituciones educativas de Huamanga y Vilcas Huamán. El proyecto, patrocinado por CHIRAPAQ, Centro de Culturas Indígenas del Perú, se presenta como una “propuesta para la afirmación cultural del educando” orientada al desarrollo de habilidades y destrezas a través del uso de plantas tintóreas. La

experiencia se compartió en las Unidades de Servicio Educativo (USE) de Huamanga y Vilcas Huamán, con la participación de 90 docentes; además, en la ciudad de Huamanga se trabajó con dos instituciones educativas piloto, alcanzando un total aproximado de 200 estudiantes entre los años 1998 y 2002.

Con el apoyo de una artesana experta en el campo textil y de un ingeniero agrónomo, se realizó un trabajo de campo en la provincia de Vilcas Huamán para experimentar con diferentes especies de la flora local. Como resultado, se sistematizó una tabla —incluida en los anexos— con 45 plantas, en la que se consigna su nombre común, tipo de planta, parte utilizada para el tinte, tipo de mordiente empleado, tiempo de cocción y color obtenido. Este registro constituye un insumo relevante tanto para la continuidad de experiencias pedagógicas basadas en tintes naturales como para la revalorización de saberes ancestrales vinculados al uso de la biodiversidad en la educación artística.

1.2.8. El dibujo y la pintura

a. Concepto de dibujo

De acuerdo con La enciclopedia *de las artes*, el dibujo se define como el “arte de realizar representaciones expresivas con el lápiz o la pluma sobre un medio apropiado” (Schrickel, s. f., p. 498).

Por medio del dibujo, la persona, desde edades tempranas, logra expresar su estado psicológico y su bienestar emocional, además de utilizarlo como un medio de socialización con los demás. A través de esta actividad, se establece un puente entre el mundo interno y el mundo exterior, permitiendo comunicar emociones, ideas

y experiencias que muchas veces no se expresan verbalmente. En este contexto, resulta relevante considerar las etapas del dibujo infantil; si bien existen diversos enfoques, se reconocen, de manera general, las siguientes: garabateo descontrolado, garabateo controlado, garabateo con nombre y etapa preesquemática, cada una con características específicas en cuanto a organización del trazo, intencionalidad y grado de representación de la realidad. Los dibujos, según su grado de acabado y su función, pueden clasificarse, además, en bocetos, bosquejos, esquemas, estudios, cartones, entre otras modalidades.

El color constituye un elemento central en la pintura y ha sido objeto de múltiples teorías, especialmente desde la psicología. Los colores son más que una convención estética: pueden asociarse a tendencias, conductas y formas particulares de ver la vida. A través del “color favorito” o preferencia cromática, una persona transmite con frecuencia más información de la que imagina. En esa dirección, diversos psicólogos han intentado establecer relaciones entre el desarrollo evolutivo, la personalidad, el temperamento y el uso del color, así como con los significados que se le atribuyen en diferentes contextos culturales y personales.

En el ámbito educativo, Puertabierta (2010) sostiene que, con solo un pedazo de papel y un lápiz o crayón, se puede brindar a los niños la oportunidad de expresarse, considerando que incluso un garabato constituye un buen comienzo. Lo fundamental es que se sientan alentados y que desarrollen el hábito de dibujar y escribir. Según esta autora, la destreza mejora de manera natural cuando los niños comparan sus producciones con otros dibujos y con las palabras que observan en

su entorno. El hecho de que los adultos valoren estas actividades refuerza su importancia y contribuye a que el dibujo y la escritura se consoliden como medios significativos de expresión y aprendizaje.

b. Clasificación del dibujo de acuerdo con su objetivo

En términos generales, puede distinguirse entre dibujo artístico, dibujo aplicado y dibujo técnico/industrial. Para efectos operativos, y siguiendo clasificaciones de referencia (p. ej., Wikipedia), se describen a continuación varias categorías frecuentes del dibujo:

- **Dibujo artístico.** Representa objetos o escenas mediante líneas, contornos y manchas que fijan la apariencia y el carácter expresivo de la forma. Puede ser realista (p. ej., retratos) o estilizado y alejado de la mimesis (caricatura, cómic, animación), hasta alcanzar lo surrealista o abstracto. El artista trabaja con lo que ve, recuerda o imagina, priorizando la intención estética y comunicativa.
- **Dibujo geométrico.** Emplea construcciones planas con instrumentos (regla, compás, escuadra, transportador) para obtener figuras y relaciones precisas. Cumple una función didáctica clave en la formación técnica y en las facultades de arquitectura e ingeniería, al entrenar la coordinación mano–ojo y el razonamiento espacial en el plano.
- **Dibujo técnico.** Constituye un lenguaje gráfico universal normalizado para describir objetos, sistemas o procesos de manera exacta, unívoca y reproducible. Sus competencias se adquieren mediante aprendizaje de

normas (vistas, cortes, acotación, escalas, tolerancias) y permiten comunicar especificaciones en ámbitos industriales y tecnológicos.

- **Dibujo geodésico.** Se orienta a la representación cartográfica bidimensional de la superficie terrestre con base en la geodesia. Según el tipo de proyección (cilíndrica, cónica, azimutal), los meridianos y paralelos se expresan como líneas rectas o curvas, asumiendo las distorsiones propias de forma, área o distancia que conlleva trasladar el globo a un plano.

1.2.9. Recursos tintóreos locales

a. Recursos naturales

Se entiende por **recurso natural** todo componente de la naturaleza susceptible de ser aprovechado en su estado original por el ser humano para la satisfacción de sus necesidades. Estos recursos no pueden ser producidos por el hombre y constituyen, además, una fuente de riqueza económica; sin embargo, su uso intensivo puede conducir a su agotamiento cuando el nivel de explotación supera la capacidad de regeneración del propio recurso. En este sentido, se denomina recursos naturales a los bienes materiales y servicios que proporciona la naturaleza sin alteración humana y que resultan valiosos para las sociedades por contribuir de manera directa a su bienestar y desarrollo (Wikipedia, 2011).

Los recursos naturales son los bienes y servicios que proporciona la naturaleza sin intervención humana directa y que resultan esenciales para la supervivencia, el bienestar y el desarrollo de las sociedades, entre ellos el agua, el suelo, el aire, la flora, la fauna, los minerales y las fuentes de energía (Constanza et al., 1997; Daily,

1997). Desde la economía y la ecología se reconoce que constituyen la base de los sistemas productivos, pero su disponibilidad es limitada y su uso intensivo puede generar procesos de degradación o agotamiento cuando se supera la capacidad de regeneración de los ecosistemas. Por ello se distinguen recursos renovables como bosques, agua y ciertos suelos agrícolas, que pueden recuperarse si se explotan dentro de límites sostenibles, y no renovables como los combustibles fósiles y algunos minerales, que existen en cantidades finitas y se agotan a medida que son extraídos y consumidos (Field & Field, 2017). Esta clasificación resulta clave para la gestión ambiental, pues obliga a planificar el uso de los recursos considerando su tasa de renovación y los impactos ecológicos asociados a cada forma de aprovechamiento (Cunningham & Cunningham, 2012).

b. Recursos naturales de la Región de Ayacucho

Ayacucho es un departamento del Perú ubicado en la sierra centro-sur del país, cuya capital es la ciudad del mismo nombre. Su territorio comprende provincias situadas en ambas vertientes de la cordillera de los Andes. Desde el punto de vista geográfico-climático, Ayacucho se encuentra principalmente en la región quechua, de acuerdo con la clasificación del geógrafo peruano Javier Pulgar Vidal, quien dividió el territorio nacional en ocho regiones naturales.

Los Andes ayacuchanos constituyen un importante centro de diversidad biológica y cultural, donde, desde tiempos precolombinos, el poblador andino ha mantenido una estrecha relación con su entorno y con los recursos de los que obtiene alimentos, vestimenta, vivienda y salud. En el paisaje se observan variados atractivos naturales y una notable diversidad de especies nativas, como el qantu,

unka, qalatu, molle, nogal, tara, así como plantas medicinales, aromáticas, tintóreas y biocidas que abundan especialmente en las quebradas. Entre los principales recursos naturales de la zona destacan los minerales, el agua, los recursos agrícolas y ganaderos, así como los recursos forestales, dentro de los cuales cobran particular relevancia las plantas medicinales y las especies tintóreas propias de la flora nativa.

c. Concepto de recursos tintóreos

Como se ha expuesto en los antecedentes de este proyecto, prácticamente todas las culturas hacen uso de los recursos que les ofrece su entorno, y la cultura andina no es ajena a esta realidad. Según Fontqueria (1995), el uso del añil como materia tintórea se remonta a la más remota antigüedad; se ha demostrado, por ejemplo, que los tejidos azules encontrados en momias egipcias de aproximadamente 5 000 años de antigüedad fueron teñidos con índigo (Cuervo, citado por Torres, 1983). La utilización de colorantes procedentes de plantas tintóreas por parte de los pueblos indígenas es un aspecto especialmente relevante. Los análisis de muestras de culturas precolombinas —provenientes de tumbas, petroglifos o jeroglíficos— confirman el avanzado conocimiento que estos grupos poseían sobre dichas especies y sus aplicaciones.

El uso de tintes naturales aparece históricamente asociado al arte textil, configurando actividades complementarias y mutuamente dependientes. Gandarillas (2010) señala que el arte del tejido y del teñido tuvo una enorme importancia social entre los pueblos prehispánicos, alcanzando una calidad extraordinaria que puede apreciarse en los escasos textiles que se han conservado

en contextos funerarios hasta la actualidad. A ello se suman los testimonios de cronistas españoles, quienes registraron diversas observaciones sobre los colorantes empleados y las técnicas de teñido utilizadas por las sociedades originarias, aportando evidencias documentales que refuerzan la relevancia de estos saberes en la organización económica, simbólica y estética del mundo prehispánico.

1.2.10. Pensamiento creativo

a. El pensamiento y su clasificación

El pensamiento se entiende como la actividad y creación de la mente; es decir, todo aquello que es llevado a la existencia mediante la acción del intelecto. Gilhooly (1987) señala que “el pensamiento es un *potpourri* de tópicos aislados tales como el razonamiento deductivo, procesos creativos, solución de problemas, aprendizaje de conceptos, etc.”, subrayando su carácter diverso y complejo. Se clasifica en:

- **Deductivo:** va de lo general a lo particular, partiendo de principios o reglas generales para llegar a conclusiones específicas.
- **Inductivo:** es el proceso inverso del pensamiento deductivo, ya que parte de casos particulares para formular generalizaciones o principios más amplios.
- **Analítico:** realiza la descomposición del todo en partes, que luego pueden ser identificadas, comparadas o categorizadas.
- **Sistémico:** implica una visión compleja que considera múltiples elementos y las diversas interrelaciones que se establecen entre ellos.

- **Crítico:** examina la estructura de los razonamientos sobre cuestiones de la vida diaria, integrando tanto el análisis como la evaluación de argumentos e ideas.
- **Interrogativo:** es el pensamiento que se expresa mediante preguntas, orientado a identificar lo que se desea saber o esclarecer sobre un tema determinado.
- **Pensamiento social:** se basa en el análisis de elementos, procesos y relaciones que se desarrollan en el ámbito social.
- **Pensamiento creativo:** alude a la producción de ideas nuevas u originales para desarrollar, mejorar o transformar algo existente.

b. Concepto del pensamiento creativo

Vega (s. f.) sostiene que el pensamiento creativo es un modo de razonamiento caracterizado por su flexibilidad y por su capacidad para generar acciones que superan posibles limitaciones. En otras palabras, los hábitos de razonamiento creativo permiten trascender los estándares convencionales y formular respuestas originales frente a diversas situaciones. Desde esta perspectiva, la creatividad no se reduce a la simple ocurrencia de ideas nuevas, sino que implica la construcción de soluciones pertinentes y funcionales en contextos específicos.

En la misma línea, De Bono (s. f.) plantea que el pensamiento lateral está estrechamente vinculado con la perspicacia, la creatividad y el ingenio. Lo define como una forma específica de aplicar la mente a un tema o problema, confrontando

información nueva con ideas ya existentes. De este contraste surge una modificación de la idea antigua a partir de los nuevos conocimientos incorporados, lo que permite reorganizar el campo de significados y abrir alternativas de solución que no resultan evidentes desde el pensamiento lógico tradicional o “vertical”.

En el ámbito educativo, se considera necesario que escuelas y universidades estimulen y cultiven el pensamiento lógico mediante estrategias creativas, de modo que la finalidad de la enseñanza no se limite a la memorización de datos, sino a su uso óptimo en la resolución de problemas. A lo largo de la vida, las personas enfrentan situaciones que requieren soluciones diversas, y para ello el cerebro debe operar de manera integrada, estableciendo un equilibrio funcional entre los dos hemisferios: tanto el lógico–analítico como el creativo–intuitivo. La formación en pensamiento creativo y lateral resulta, por tanto, fundamental para desarrollar capacidades de análisis, innovación y toma de decisiones en contextos complejos.

c. Pensamiento de orden superior

El pensamiento, entendido como el nivel del conocimiento racional, constituye la forma superior de la actividad cognoscitiva del ser humano, porque permite llegar a lo desconocido a partir de lo conocido, superando las formas de reflejo sensoperceptual cuando estas resultan insuficientes para la acción transformadora que la persona ejerce sobre el mundo material y para la satisfacción de las nuevas necesidades que surgen en el desarrollo de la vida. Según la revista virtual *Psicología Social* (2008), para Vygotsky el conocimiento es un proceso de interacción entre el sujeto y el medio, entendido este no solo en su dimensión física, sino también social y cultural. El autor rechaza los enfoques que reducen la

psicología y el aprendizaje a una simple acumulación de reflejos o asociaciones entre estímulos y respuestas, y sostiene que existen rasgos específicamente humanos, como la conciencia y el lenguaje, que no pueden reducirse a asociaciones mecánicas y que, por tanto, deben ocupar un lugar central en la explicación psicológica del desarrollo cognitivo.

d. Características del pensamiento creativo

Guilford, citado por Espriu (1993, p. 19), al referirse a las características del pensamiento creativo, conceptualiza la creatividad como una forma específica de pensamiento que se desencadena cuando el sujeto se enfrenta a un problema. En el proceso de búsqueda de solución, se manifiestan ciertas características particulares: fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración. Es importante considerar que desarrollar la creatividad no se reduce al uso de técnicas atractivas o ingeniosas en sí mismas; implica incidir de manera intencional en diversos aspectos del pensamiento, promoviendo cambios profundos en la forma de percibir, procesar y transformar la información.

e. Pensamiento creativo en el niño

Espriu (1993, p. 41) sostiene que la creatividad es connatural a la infancia y se manifiesta en múltiples formas y modalidades; no obstante, el entorno educativo y familiar modela si el niño confía en su propia producción, cree en sí mismo y desarrolla dependencia o autonomía frente a lo que dicen y hacen los demás. En la misma línea, Torrance, citado por Espriu (1993, p. 42), advierte que en la práctica escolar coexisten métodos que favorecen el desarrollo creativo con otros que lo

inhiben, en los cuales la consigna implícita parece ser anular cualquier intento de originalidad y flexibilidad en el comportamiento infantil.

f. Indicadores básicos del pensamiento creativo

Para abordar este aspecto se retoman algunos planteamientos del Ministerio de Educación, expuestos en la *Guía para el desarrollo del pensamiento creativo* (2006, p. 10), en la que se definen los principales indicadores de la creatividad:

- Originalidad. Capacidad del individuo para generar ideas y/o productos cuya característica principal es su unicidad, alto nivel de interés y aporte a la comunidad o a la sociedad en general.
- Fluidez. Capacidad para producir ideas en cantidad y calidad de manera continua y espontánea. Supone un proceso ininterrumpido de generación de respuestas, descubrimientos y alternativas, vinculado a la productividad del pensamiento en la identificación de contradicciones y en la solución de problemas, incluidos los de carácter profesional.
- Flexibilidad. Capacidad del individuo para organizar hechos, información o experiencias dentro de categorías diversas y amplias. Implica la posibilidad de modificar y variar comportamientos, actitudes, objetos, objetivos y métodos, adaptándose a nuevas perspectivas y condiciones.
- Elaboración. Grado de desarrollo y detalle alcanzado por las ideas producidas. Se evidencia en la riqueza, precisión y complejidad con que se ejecutan determinadas tareas, mostrando un procesamiento más profundo y estructurado del pensamiento.

1.2.11. Sistema conceptual

- **Dibujo:** Forma de expresión gráfica que desarrolla la belleza a través de la línea y de los valores tonales, plasmando imágenes sobre un soporte. Constituye una de las principales modalidades de las artes visuales.
- **Expresión artística:** Actividad o producto realizado por el ser humano con finalidad estética y/o comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general, una determinada visión del mundo, utilizando diversos recursos como los plásticos (dibujo y pintura), lingüísticos, sonoros o combinaciones mixtas.
- **Pintura:** Arte de la representación gráfica que desarrolla la belleza mediante el uso del color, empleando pigmentos mezclados con sustancias aglutinantes orgánicas o sintéticas, aplicados sobre distintos soportes.
- **Pensamiento:** Producto de la actividad mental que puede surgir a partir de procesos intelectuales (como el razonamiento y la reflexión) o de abstracciones generadas por la imaginación.
- **Pensamiento creativo:** Capacidad para encontrar y proponer formas originales de actuación, superando rutas conocidas o cánones preestablecidos, a través de la generación de ideas nuevas, pertinentes y valiosas.
- **Tintes naturales:** Pigmentos solubles en agua que se extraen principalmente de plantas, también denominados colorantes naturales. Son materias de origen vegetal o animal que contienen grupos cromóforos, los

cuales poseen la propiedad de conferir color a las superficies a las que se aplican.

II. Metodología

2.1. Tipo y nivel de investigación

La investigación se desarrolló dentro del enfoque cualitativo, puesto que buscó comprender en profundidad las experiencias, percepciones y significados que las estudiantes atribuían al uso del dibujo y la pintura mediante recursos tintóreos en relación con su pensamiento creativo. Este enfoque permitió interpretar la manera en que las participantes vivenciaron los procesos artísticos, así como identificar los cambios que surgieron a partir del contacto con los tintes naturales y las actividades desarrolladas en el taller experimental.

El estudio se ubicó en un nivel descriptivo–interpretativo, ya que se orientó a caracterizar las dimensiones del pensamiento creativo, fluidez, originalidad, flexibilidad y elaboración, a partir de las producciones artísticas de las estudiantes. Asimismo, se buscó interpretar los significados emergentes generados durante el proceso educativo, lo que permitió construir una comprensión integral del fenómeno estudiado desde la perspectiva de las participantes.

2.2. Diseño de investigación

El diseño utilizado fue de tipo fenomenológico–descriptivo, ya que se centró en las experiencias vividas por las estudiantes durante su participación en los talleres de dibujo y pintura con tintes naturales. Este diseño permitió recoger sus testimonios, observar el proceso creativo en acción y analizar las transformaciones que surgieron durante el desarrollo de las actividades artísticas.

Además, el estudio adoptó una estructura de taller experimental, donde las participantes interactuaron con materiales tintóreos y desarrollaron producciones artísticas que fueron analizadas a lo largo del proceso. Este diseño facilitó observar cambios en el pensamiento creativo en condiciones reales, interpretando cómo las estudiantes significaron y reconstruyeron su experiencia estética.

2.3. Unidad de análisis

La unidad de análisis estuvo constituida por las estudiantes matriculadas en el área de Arte de la Institución Educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho, durante el año 2012. Se consideraron como fuentes principales sus producciones artísticas, sus expresiones verbales durante los talleres y las respuestas obtenidas a partir de los instrumentos aplicados.

La población estuvo conformada por estudiantes de educación secundaria y la muestra se integró por 38 alumnas del tercer grado. Cada una de ellas aportó experiencias, percepciones y manifestaciones creativas que permitieron examinar cómo el uso de tintes naturales influyó en las dimensiones del pensamiento creativo estudiadas.

2.4. Técnicas e instrumentos

La técnica principal utilizada fue la observación estructurada, la cual permitió registrar de manera sistemática el desempeño de las estudiantes en cada sesión y evaluar la eficacia de los módulos orientados al desarrollo del pensamiento creativo. Esta técnica se aplicó en situaciones previamente planificadas, lo que permitió

documentar conductas, variaciones y respuestas en relación con el uso de los tintes naturales.

Los instrumentos empleados incluyeron el taller experimental, las pruebas de entrada y salida, y una guía de observación conformada por diez ítems orientados a evaluar el uso del dibujo y la pintura con recursos tintóreos. Asimismo, se aplicaron test relacionados con las dimensiones del pensamiento creativo: fluidez, originalidad, flexibilidad y elaboración, lo que permitió obtener información complementaria para el análisis.

2.5. Validez y confiabilidad de los instrumentos

La validez de los instrumentos se aseguró mediante la revisión de especialistas en arte y educación, quienes evaluaron la pertinencia de los ítems y la adecuación de los contenidos a los objetivos del estudio. Esta revisión permitió garantizar que los instrumentos midieran efectivamente los aspectos relacionados con el pensamiento creativo y el uso de los tintes naturales.

La confiabilidad se sostuvo mediante la aplicación piloto previa a un grupo reducido, lo que permitió identificar ajustes necesarios y asegurar la consistencia en la recolección de datos. Asimismo, el uso combinado de observación, pruebas y producciones artísticas permitió triangular la información obtenida, fortaleciendo la credibilidad de los resultados.

2.6. Técnicas de procesamiento de datos

El procesamiento de los datos se realizó a través del análisis cualitativo de contenido, que permitió identificar patrones, categorías y significados emergentes a partir de las experiencias y producciones de las estudiantes. Este análisis se desarrolló de manera progresiva, revisando los registros de observación, las respuestas a los test y el material visual elaborado durante los talleres.

De forma complementaria, se emplearon procedimientos básicos de sistematización para organizar los datos obtenidos, lo que facilitó la interpretación de las cuatro dimensiones del pensamiento creativo. El cruce de información proveniente de diversas fuentes permitió construir una explicación integral del impacto de los tintes naturales en el proceso artístico de las participantes.

2.7. Aspectos éticos

La investigación respetó los principios éticos fundamentales, informando a las estudiantes sobre los objetivos del estudio y solicitando su participación voluntaria. Se garantizó la confidencialidad de sus identidades y la protección de sus producciones artísticas, asegurando el uso exclusivo de los datos para fines académicos y formativos.

Asimismo, se promovió un ambiente de respeto, libertad creativa y acompañamiento pedagógico durante todo el proceso. Las participantes fueron tratadas con equidad y se resguardó su bienestar en cada sesión del taller, asegurando que la experiencia fuese significativa, segura y enriquecedora para su desarrollo personal y creativo.

III. Análisis y resultados

En este capítulo se aborda el análisis de los resultados compilados de los instrumentos, siendo así que trabajaron pruebas de entrada y salida para ambas variables de investigación, logrando identificar mediante el análisis el valor de la significancia de la influencia de ambas variables a función de los instrumentos y técnicas de investigación mencionados previamente, por ello procedemos a realizar el análisis mencionado.

3.1. Significados del dibujo tintóreo en la originalidad creativa

En el análisis de los testimonios y producciones de las estudiantes, se observó que el proceso de incubación permitió que cada una internalizara los referentes visuales del tukapu, la mándala y la geometría fractal como fuentes de inspiración creativa. Las participantes señalaron que estas imágenes no funcionaban únicamente como modelos a seguir, sino como detonantes para imaginar nuevas formas, reorganizar patrones conocidos y generar propuestas propias. A través de esta fase, el dibujo tintóreo adquirió un significado ligado a la exploración interna, pues las estudiantes describieron que las ideas “aparecían” mientras miraban los diseños o recordaban las formas estudiadas.

Las producciones revelaron que la incubación impulsó una búsqueda espontánea de alternativas visuales, donde las estudiantes dejaban fluir combinaciones inusuales o soluciones estéticas poco convencionales. Este proceso fue interpretado por ellas como un “momento de dejar pensar al color”, en el que las tonalidades generadas por los tintes naturales parecían guiar nuevas líneas y

contornos. Así, el dibujo tintóreo se asoció con una percepción de libertad creativa, ya que permitía experimentar sin la presión de llegar a un resultado perfecto o correcto.

A partir de la recreación de las diez figuras del test aplicado, surgió un patrón recurrente: las estudiantes reestructuraban las formas iniciales sin pretender explicarlas, sino reorganizarlas mentalmente para darles otro sentido. Esta reestructuración fue valorada como un espacio íntimo donde podían imaginar múltiples orientaciones del mismo elemento visual. Para ellas, el uso de los recursos tintóreos permitía romper la rigidez del contorno y abrir posibilidades para que la figura “se transforme” o “crezca” en direcciones inesperadas, lo que fortalecía la sensación de originalidad personal.

El trabajo con modelos geométricos como tukapus y mándalas permitió que las estudiantes reconocieran que estas formas ofrecían una base segura desde la cual podían modificar, ampliar o distorsionar las estructuras iniciales. En sus propias palabras, las figuras actuarían como “puntos de partida” que posibilitaban combinaciones, rupturas o expansiones. En este proceso, el dibujo tintóreo adquirió un significado simbólico vinculado a la capacidad de intervenir un patrón y convertirlo en algo propio, lo que ellas relacionaron directamente con la originalidad creativa.

Durante la actividad, se identificó que las estudiantes no solo interpretaban las figuras de maneras diversas, sino que también aplicaban cambios pequeños, como adiciones o sustracciones de partes, que transformaban significativamente la

imagen final. Varias participantes expresaron que los tintes naturales les ayudaban a visualizar rutas alternativas, pues los colores intensos o inesperados les “obligaban” a pensar en nuevas formas de resolver el diseño. Esto evidenció que el color, más que un complemento, se convirtió en un agente activo en la construcción de ideas originales.

El intercambio voluntario de experiencias permitió comprender que el dibujo tintóreo generaba un ambiente de experimentación colectiva. Las estudiantes mencionaron que ver las producciones de sus compañeras las motivaba a intentar variaciones más arriesgadas, a mezclar patrones o a reinterpretar las figuras desde otras perspectivas. Esta interacción fortaleció el sentido de apertura creativa y consolidó la percepción de que la originalidad no era un acto aislado, sino un proceso socialmente nutrido.

Una observación clave fue que el paso de diseñar con lápiz a color a utilizar tintes naturales produjo un cambio significativo en la manera en que las estudiantes enfrentaban la tarea creativa. Para ellas, los tintes introducían un elemento de imprevisibilidad que las obligaba a pensar lateralmente, a buscar nuevas soluciones cuando el color no se comportaba como esperaban o cuando aparecían texturas inesperadas. Este desafío fue interpretado como una oportunidad para expandir la creatividad, otorgándole al dibujo tintóreo un significado asociado a la exploración, la innovación y la capacidad de romper esquemas tradicionales.

Figura 1. Dibujo tintóreo en la originalidad creativa elaborado por estudiantes

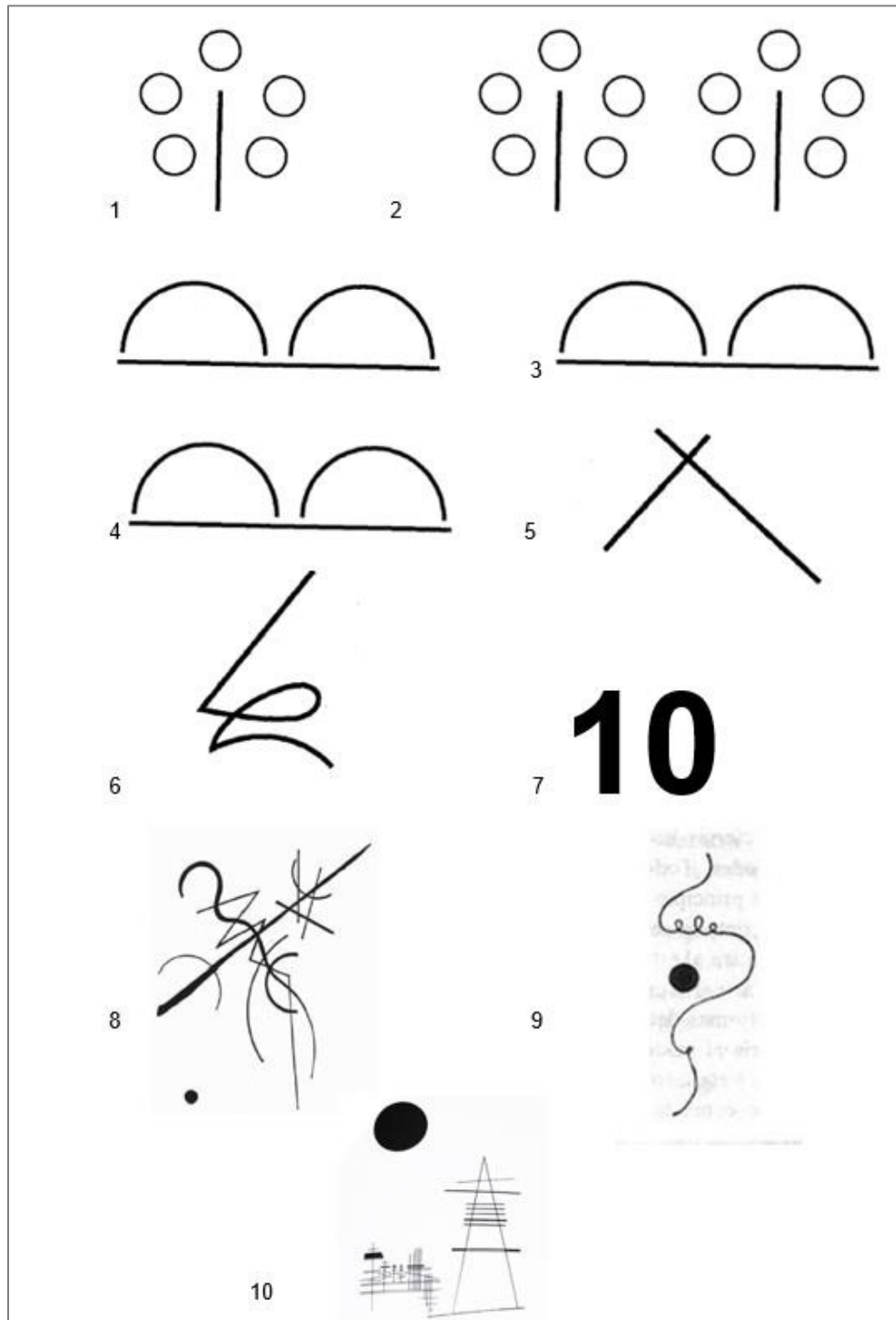


3.2. Experiencias tintóreas en la flexibilidad del pensamiento creativo

Durante el primer acercamiento con las estudiantes, las actividades iniciales permitieron recoger experiencias vivenciales que revelaron cómo el uso de tintes naturales despertaba curiosidad, apertura y disposición al cambio. Las participantes expresaron sentirse motivadas al conocer el propósito de los talleres y la conexión entre el dibujo-pintura y el desarrollo del pensamiento creativo. Este espacio de introducción favoreció que las estudiantes asociaran los tintes naturales con una experiencia distinta a la tradicional, generando una actitud flexible ante nuevas formas de trabajo. Varias de ellas mencionaron que la posibilidad de experimentar con materiales no convencionales les hacía pensar en alternativas diferentes y asumir una postura más libre frente al proceso creativo.

Posteriormente, la aplicación de la prueba de entrada mediante una serie de diez gráficos permitió observar cómo las estudiantes comenzaban a modificar, reinterpretar o ampliar las figuras presentadas según sus propias ideas. Sus respuestas mostraron una capacidad creciente para explorar variaciones, proponer enfoques visuales alternativos y transformar los elementos iniciales sin temor a equivocarse. Estas acciones evidenciaron un proceso de flexibilización del pensamiento, donde las estudiantes se permitían romper la estructura rígida de las imágenes y generar propuestas nuevas a partir de ellas. La experiencia con los tintes naturales actuó como un estímulo para pensar en múltiples posibilidades, demostrando que el contacto con estos recursos favoreció la apertura cognitiva y la capacidad de adaptación creativa.

Figura 2. Técnica psicométrica que consta de diez gráficos



Aquí

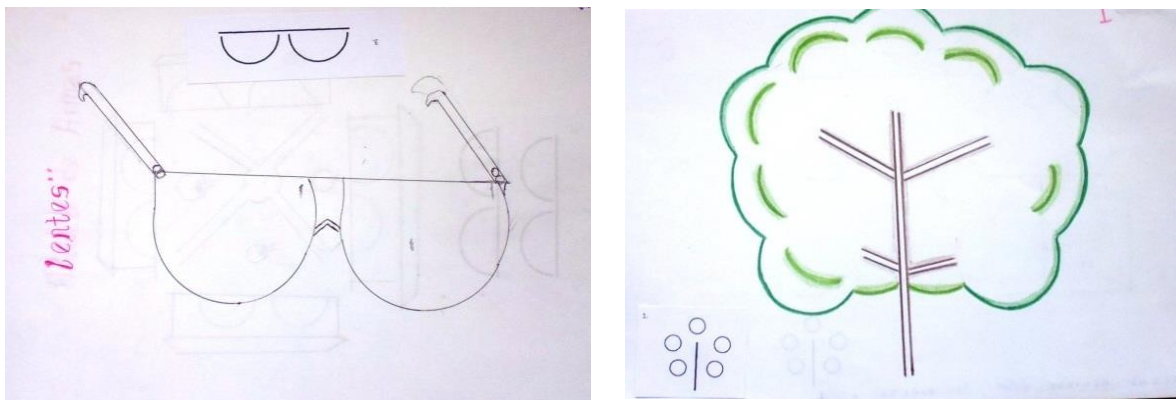
El análisis de las producciones iniciales mostró que los gráficos empleados como punto de partida funcionaron como disparadores para que las estudiantes exploraran libremente su imaginación. A partir de estas figuras, cada participante transformó, reorganizó o amplió los elementos propuestos, evidenciando diversas maneras de abordar un mismo estímulo visual. Esta capacidad para alterar, reinterpretar y multiplicar alternativas fue un indicador claro de flexibilidad, pues las estudiantes demostraron disposición para modificar las formas tradicionales y generar soluciones visuales no previstas inicialmente.

Figura 3. Estudiante dibujando nuevos elementos desde los 10 los elementos propuestos



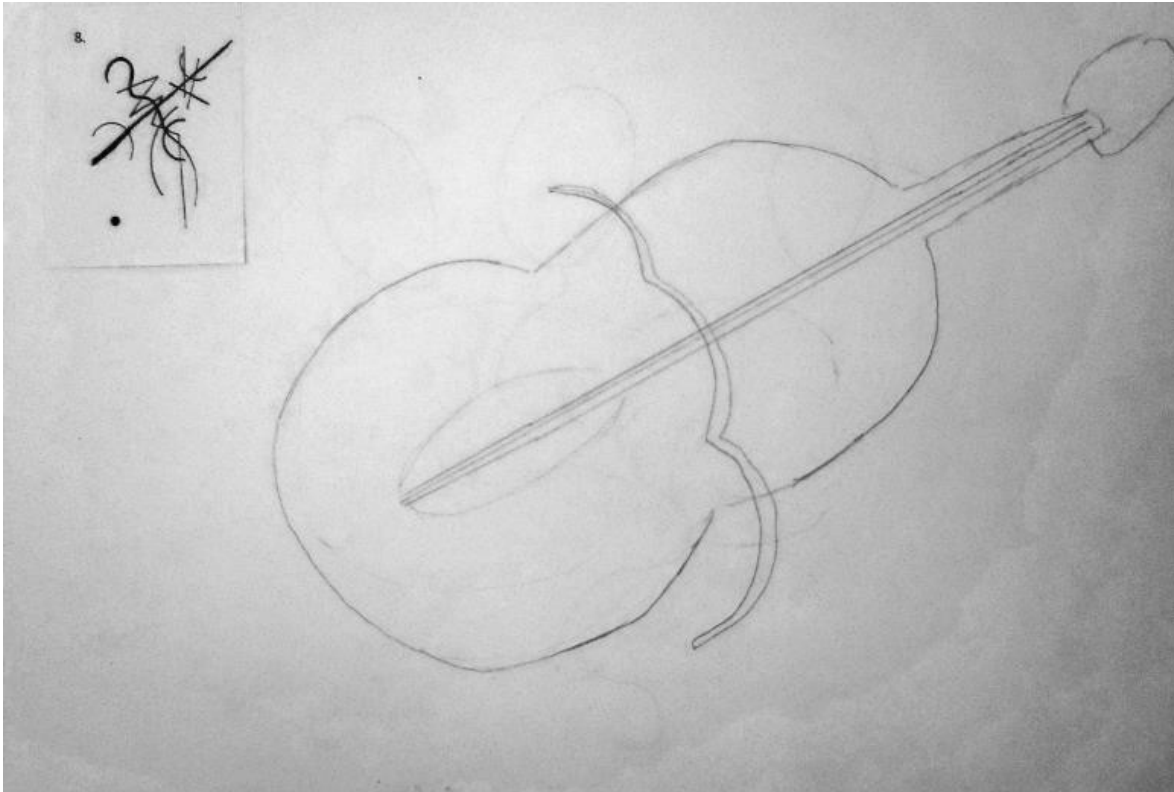
La dinámica desarrollada en los talleres permitió observar que el acto de trabajar con tintes naturales favoreció un ambiente propicio para la apertura cognitiva. Las estudiantes expresaron sentirse menos restringidas y más motivadas a intentar composiciones nuevas cuando se les brindó un espacio amplio para proponer opiniones, cambios y sugerencias sobre el desarrollo del proyecto. Esta participación activa consolidó un clima creativo en el que se valoraban las ideas divergentes, fortaleciendo la capacidad de las estudiantes para adaptarse a nuevos procedimientos y experimentar con distintas maneras de representar las figuras.

Figura 4. Elementos tintóreos en la flexibilidad del pensamiento creativo



Durante la discusión colectiva de sugerencias y recomendaciones, emergieron interacciones que revelaron cómo las estudiantes podían cambiar de perspectiva frente a una misma tarea artística. Varias de ellas propusieron alternativas de organización, nuevos modos de aplicar los tintes o formas distintas de abordar los ejercicios de dibujo. Este intercambio permitió identificar que la flexibilidad no solo se reflejaba en las producciones visuales, sino también en la capacidad de reconsiderar procesos, aceptar ideas ajenas y reconfigurar la dinámica del taller en función de acuerdos comunes.

Figura 4. Elementos tintóreos en la flexibilidad del pensamiento creativo



Se constató que la construcción de un clima creativo fue determinante para promover la flexibilidad del pensamiento. Cuando las estudiantes percibieron que sus propuestas eran valoradas y que no se esperaba una reproducción mecánica de modelos, se atrevieron a arriesgar más en sus creaciones. En contraste, manifestaron que un ambiente centrado únicamente en la repetición o el conformismo habría limitado su capacidad de búsqueda y transformación. Así, las experiencias tintóreas no solo estimularon la producción estética, sino que propiciaron un entorno donde las estudiantes podían cambiar de enfoque, explorar alternativas y asumir una postura más abierta ante los desafíos creativos.

Figura 5. Elementos tintóreos en la flexibilidad del pensamiento creativo



3.3. Percepciones sobre el dibujo pigmentado desde el nivel de elaboración

Las estudiantes percibieron la sesión práctica como un espacio de descubrimiento que les permitió pasar de una simple reproducción de imágenes a un proceso más complejo de elaboración creativa. Para ellas, el trabajo inicial de

“recordar y reproducir” imágenes conocidas funcionó como un punto de partida que activó su memoria visual y les permitió conectar referentes previos con nuevas posibilidades expresivas. Esta primera etapa fue interpretada como un puente necesario para ir más allá de lo aprendido y comenzar a construir representaciones propias a partir del dibujo pigmentado.

La demostración sobre la preparación de un tinte natural a partir de hojas tiernas de molle generó alto interés entre las participantes, quienes expresaron sorpresa al observar cómo elementos cotidianos podían transformarse en pigmentos útiles para la creación artística. Varias estudiantes señalaron que ver el proceso completo, desde triturar la hoja hasta añadir el mordiente, les permitió comprender la elaboración del color como un acto artesanal que requería paciencia, observación y precisión. Esta apreciación reforzó la idea de que el dibujo pigmentado no solo involucra técnica, sino una relación activa con los materiales.

Figura 6. Preparación de un tinte natural a partir de hojas tiernas de molle



Durante la práctica participativa, emergieron percepciones vinculadas al conocimiento ancestral sobre tintes naturales. Algunas estudiantes compartieron que en sus comunidades o familias ya habían visto procesos similares, lo que generó un vínculo afectivo y cultural con la actividad. Este intercambio permitió reconocer que la elaboración creativa también está influida por experiencias previas y saberes locales, los cuales enriquecieron la práctica artística al conectar la técnica con la identidad cultural y el entorno natural.

Al experimentar con molle y tara utilizando diferentes mordientes, las estudiantes expresaron sorpresa al notar que un mismo insumo podía producir colores distintos. Este hallazgo fue interpretado como una evidencia de que la elaboración creativa no depende solo del material base, sino de las variaciones y

decisiones que cada estudiante incorpora. Comentaron que este fenómeno les enseñó a aceptar la incertidumbre del proceso y a valorar las diferencias en los resultados como parte de la exploración artística. Esta percepción fortaleció su capacidad para analizar, comparar y adaptar lo aprendido.

La división en grupos y el trabajo con distintos mordientes permitió observar cómo las estudiantes construían criterios propios a partir de la experimentación. Muchas de ellas mencionaron que comparar los resultados entre grupos les ayudó a comprender mejor las variables que modifican el color, lo que a su vez fomentó una actitud investigativa. En este sentido, el dibujo pigmentado fue percibido como un proceso de elaboración que requiere analizar, probar, corregir y volver a intentar, más que simplemente aplicar técnicas de manera mecánica.

Figura 6. Dibujo pigmentado desde el nivel de elaboración a partir de hojas tiernas de molle



Quando se activó la imaginación creadora, las estudiantes demostraron mayor autonomía y seguridad para combinar elementos, probar nuevos recipientes o ajustar medidas de mordiente. Esta etapa despertó percepciones positivas sobre su capacidad para tomar decisiones estéticas propias. Expresaron sentir que “creaban algo nuevo” y que el resultado dependía directamente de sus elecciones, lo que transformó el dibujo pigmentado en una actividad de elaboración consciente y original. Aquí, la creatividad dejó de ser un resultado final para convertirse en un proceso continuo de construcción.

Las dinámicas de autoevaluación, coevaluación y heteroevaluación permitieron que las estudiantes procesaran sus experiencias desde una perspectiva reflexiva. Manifestaron que evaluar sus propios trabajos y comparar sus decisiones con las de sus compañeras les ayudó a identificar fortalezas, mejoras y nuevas posibilidades de elaboración artística. Esta reflexión colectiva reforzó la percepción de que el dibujo pigmentado es un proceso que se enriquece en comunidad y que la elaboración creativa no termina con la producción del color, sino que se profundiza mediante la valoración crítica del propio proceso.

4.4. Vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo

Las vivencias tintóreas de las estudiantes mostraron que el proceso creativo estuvo acompañado de un fuerte componente emocional, marcado inicialmente por el júbilo y el entusiasmo al ver resultados concretos producto de su esfuerzo. Esta satisfacción temprana actuó como un catalizador que impulsó la continuidad del proceso creativo. Las estudiantes expresaron que las mandalas, los tukapus y las formas fractales funcionaron como estímulos visuales capaces de renovar su motivación y alimentar la idea de seguir creando. Estas emociones positivas favorecieron la fluidez del pensamiento creativo, permitiendo que surgieran nuevas ideas sin interrupciones.

Figura 7. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



A medida que avanzaban en sus trabajos, las estudiantes comentaron que la aparición de colores intensos y patrones inesperados les abría la posibilidad de conectar ideas de manera más espontánea. La fluidez se hizo evidente cuando relataban cómo una forma o un color generaba otro, y luego otro más, encadenando

ideas que antes no habían imaginado. Esta sucesión dinámica de pensamientos reveló que la experiencia con tintes naturales no solo producía resultados estéticos, sino que facilitaba un flujo creativo continuo, enriquecido por la experimentación sensorial.

Figura 8. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



La fase de verificación introdujo un contraste emocional significativo. Varias estudiantes reconocieron que este momento estuvo cargado de dudas e incertidumbre frente a las decisiones finales que debían tomar. Sin embargo, este desafío también estimuló la fluidez, pues las obligó a revisar, ajustar y replantear sus ideas con rapidez. Al enfrentarse a la necesidad de validar la solución adoptada, emergieron múltiples alternativas que debían evaluar en poco tiempo, lo que

dinamizó el pensamiento y activó la capacidad de generar respuestas creativas de manera flexible.

Figura 9. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



Una vez que las estudiantes identificaban que el conflicto estaba resuelto, experimentaban una sensación de alivio seguida de alegría. Este estado emocional generaba un nuevo impulso creativo, pues al observar el producto final, en muchos casos superior a lo que inicialmente habían imaginado, surgían automáticamente nuevas ideas o variantes posibles. Narraron que, aun cuando se suponía que la obra estaba concluida, su mente continuaba produciendo alternativas, colores adicionales o formas complementarias, evidencia clara de una fluidez creativa extendida más allá del trabajo mismo.

Figura 10. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



Las vivencias tintóreas permitieron comprender que la fluidez del pensamiento creativo no solo se expresa en la generación rápida de ideas, sino también en la capacidad de transitar emocionalmente entre la satisfacción, la duda, la exploración y la validación. Las estudiantes interpretaron este proceso como un ciclo en el que cada emoción desencadenaba nuevas imágenes mentales y nuevas soluciones. Estas experiencias mostraron que el trabajo con tintes naturales favoreció un pensamiento fluido, dinámico y adaptable, capaz de generar múltiples posibilidades incluso en fases complejas del proceso creativo.

IV. Discusión

Para el primer objetivo los hallazgos sobre los significados que las estudiantes atribuyeron al dibujo tintóreo evidencian que los referentes visuales del tukapu, la mándala y la geometría fractal no solo funcionaron como estímulos estéticos, sino como puntos de acceso a un proceso creativo profundamente vinculado con la exploración interna. Esta comprensión dialoga con los aportes de Urrutia y Baquerizo, quienes sostienen que el uso de tintes y recursos naturales es una práctica ancestral cargada de sentido cultural. El hecho de que las estudiantes hayan interpretado los colores naturales como detonantes de nuevas ideas muestra una continuidad simbólica entre las antiguas prácticas tintóreas y las experiencias creativas contemporáneas, donde la originalidad emerge de la interacción entre memoria cultural, naturaleza y percepción subjetiva.

Asimismo, la libertad creativa observada durante la incubación coincide con la vigencia del acervo tintóreo en Ayacucho y otras regiones andinas. Tal como se

evidencia en Sarhua, donde los tintes naturales son parte del arte narrativo y de la vida cotidiana, las estudiantes experimentaron el color como un elemento vivo capaz de guiar intuitivamente sus trazos y reorganizar sus patrones. Esta experiencia confirma que los materiales naturales favorecen la creatividad no solo por sus características técnicas, sino por la dimensión simbólica que evocan. En este sentido, los resultados sugieren que el dibujo tintóreo activa una relación sensible con el entorno, fortaleciendo la originalidad creativa a través de un vínculo estético y territorial heredado de generaciones anteriores.

Al contrastar estos resultados con experiencias latinoamericanas, como las artesanías panameñas descritas por Cordero o las prácticas textiles en Argentina y Chile documentadas por Stramigioli y otros estudios, se advierte que la creatividad asociada a los tintes naturales no es un fenómeno aislado, sino un patrón cultural extendido en América. La fluidez, espontaneidad y reorganización de patrones observadas en las estudiantes se asemejan a los procesos creativos que han caracterizado históricamente a los pueblos originarios, donde la elaboración cromática nace de la experimentación directa con plantas y minerales. De este modo, los significados que emergen en las estudiantes no solo reafirman su capacidad de originalidad, sino que también evidencian que el uso de tintes naturales constituye una estrategia pedagógica pertinente, sostenible y culturalmente arraigada para fortalecer procesos creativos en el contexto ayacuchano.

Los resultados del segundo objetivo muestran que el primer contacto de las estudiantes con los tintes naturales generó curiosidad, apertura y una disposición

evidente a explorar nuevas formas de creación. Esta reacción inicial coincide con lo señalado por Zumbühl (1979), quien destaca que los colorantes naturales poseen cualidades estéticas y materiales que los convierten en insumos altamente atractivos para procesos artísticos. En este sentido, la durabilidad, estabilidad y riqueza cromática descritas por el autor ayudan a explicar por qué las estudiantes sintieron que trabajar con tintes naturales representaba una experiencia diferente a la tradicional, lo cual estimuló una actitud flexible frente a los desafíos creativos y favoreció la experimentación sin rigidez.

La capacidad de las estudiantes para modificar, reinterpretar y transformar los gráficos presentados se vincula estrechamente con lo propuesto por Zárate (2003) en el proyecto educativo "TULLPUNI", donde el uso de plantas tintóreas no solo rescata saberes ancestrales, sino que se convierte en una estrategia psicopedagógica para promover aprendizajes significativos. De manera similar, en esta investigación el contacto directo con los tintes naturales impulsó la generación de alternativas visuales diversas, la ruptura de estructuras rígidas y la adopción de nuevas formas de resolver los retos planteados. Esto sugiere que la flexibilidad observada se sustenta no solo en la técnica empleada, sino también en la conexión cultural y afectiva que las estudiantes establecieron con materiales propios del entorno andino.

La presencia de pensamiento divergente y apertura cognitiva observada en las estudiantes se relaciona con enfoques internacionales que vinculan educación, sostenibilidad y creatividad. El programa de educación ambiental promovido por el Gobierno Vasco, citado por Souchon (1994), afirma que el trabajo con recursos

naturales en el aula transforma actitudes al fomentar la valoración del entorno y la participación activa en su cuidado. En esta investigación, el uso de tintes naturales no solo promovió flexibilidad creativa, sino que permitió que las estudiantes reconocieran el valor de los recursos locales, fortaleciendo simultáneamente su identidad cultural y su responsabilidad ambiental. En conjunto, estos resultados evidencian que las experiencias tintóreas constituyen una estrategia pedagógica integral capaz de articular creatividad, territorio y sostenibilidad.

Los hallazgos del tercer objetivo evidencian que las estudiantes percibieron el dibujo pigmentado como un proceso que les permitió dejar atrás la simple reproducción de imágenes para adentrarse en una elaboración creativa más compleja. Este tránsito coincide con lo planteado por Galván (1983), quien sostiene que la pintura estimula el potencial creativo siempre que se proporcionen condiciones psicológicas y pedagógicas que permitan la experimentación libre. En efecto, el hecho de que las estudiantes utilizaran imágenes conocidas como punto de partida, pero luego las transformaran en nuevas representaciones, refleja la fase de sensibilización y reproducción que la autora considera fundamental para activar procesos creativos más profundos.

Asimismo, la preparación artesanal del tinte natural, desde triturar hojas de molle hasta incorporar el mordiente, generó en las estudiantes una comprensión más rica de la elaboración cromática, reforzando la idea de que el acto creativo implica una relación activa con los materiales. Esto se articula con los planteamientos de Espriu (1993), quien evidencia que los ambientes flexibles favorecen mayores niveles de flexibilidad y elaboración, manifestados en la

diversidad de colores, formas nuevas y producciones no estereotipadas. En este estudio, la apertura a experimentar con materiales naturales les permitió a las estudiantes reflexionar, combinar y reconstruir sus ideas con libertad, evitando procesos rígidos y mostrando una clara expansión de su capacidad elaborativa.

La progresiva transición hacia la creación de representaciones propias demuestra que la elaboración en el dibujo pigmentado no depende únicamente de habilidades cognitivas, sino también de factores afectivos, motivacionales y personales, tal como lo afirma Mitjans (1995), al señalar que la creatividad no puede reducirse a una función intelectual. En esta investigación, la sorpresa inicial, la curiosidad ante el proceso tintóreo y la satisfacción al construir un pigmento desde cero actuaron como motores emocionales que impulsaron la elaboración creativa. Esto confirma que el uso de tintes naturales constituye una estrategia pedagógica integral que, además de fortalecer el pensamiento creativo, potencia la autonomía, la autoexpresión y la capacidad de transformar referentes visuales en producciones propias y originales.

Los resultados muestran que la fluidez del pensamiento creativo en las estudiantes emergió de un proceso emocionalmente cargado, donde el entusiasmo inicial actuó como detonante para la generación continua de ideas. Esta experiencia coincide con lo planteado por el Diario Correo (2006), según el cual la creatividad es una capacidad inherente al ser humano, presente desde su concepción y profundamente ligada a la evolución cultural. Bajo esta perspectiva, la reacción espontánea de las estudiantes ante los estímulos tintóreos, la aparición de colores intensos, el encadenamiento de ideas y la motivación renovada, evidencia que la

creatividad fluida no surge de manera aislada, sino como parte de un potencial humano que se activa mediante experiencias sensibles, simbólicas y culturalmente significativas.

Asimismo, las vivencias tintóreas observadas permiten relacionar la fluidez creativa con el “kairos” descrito por Rodríguez (2012), entendido como un estado de plenitud o energía vital que favorece la espontaneidad y la conexión continua entre ideas. La experimentación con tintes naturales propició en las estudiantes un estado semejante: un flujo dinámico donde una forma generaba otra, y el color conducía a nuevas asociaciones sin interrupciones. Esta interpretación sugiere que el proceso creativo no solo se nutre de técnicas artísticas, sino también de estados emocionales y corporales que intensifican la imaginación y permiten que la fluidez se manifieste como un movimiento interno, coherente con concepciones orientales que conciben la creatividad como energía en acción.

Finalmente, la fase de verificación, caracterizada por la duda y la necesidad de tomar decisiones rápidas, reforzó la comprensión de la fluidez como un proceso que articula pensamiento divergente, flexibilidad y producción continua, tal como lo plantean Guilford (1952) y Thurstone (1952). Para Guilford, la fluidez es un componente esencial de la creatividad, expresada en la capacidad de producir múltiples ideas; y para Thurstone, implica además verificar y ajustar esas ideas para generar algo nuevo. En esta investigación, las estudiantes demostraron ambos aspectos: generaron numerosas alternativas y, al mismo tiempo, evaluaron y modificaron sus decisiones para alcanzar un resultado satisfactorio. Estos hallazgos también dialogan con Mitjás (1995), quien sostiene que la creatividad integra

dimensiones cognitivas, afectivas y sociales; en este caso, la interacción grupal, la emoción del descubrimiento y la búsqueda colectiva de soluciones permitieron que la fluidez creativa se consolidara como un proceso integral y profundamente significativo.

Conclusiones

1. El dibujo tintóreo contribuyó significativamente al desarrollo de la originalidad creativa, ya que permitió a las estudiantes reestructurar patrones visuales, transformar formas conocidas y generar nuevas propuestas a partir de referentes como el tukapu, la mándala y la geometría fractal. Este proceso de incubación facilitó una exploración interna en la que el color, las texturas y la memoria visual actuaron como detonantes para la producción de ideas originales, reforzando la percepción de libertad y autonomía creativa.
2. Las experiencias tintóreas fortalecieron la flexibilidad del pensamiento creativo, al promover en las estudiantes una actitud abierta hacia el cambio, la experimentación y la reinterpretación visual. El uso de tintes naturales estimuló la búsqueda de alternativas, la ruptura de estructuras rígidas y la generación de múltiples enfoques ante un mismo estímulo. Esto evidenció que la incorporación de materiales no convencionales en el proceso artístico favorece la adaptación cognitiva y la capacidad de abordar problemas creativos desde diversas perspectivas.
3. Las percepciones sobre el dibujo pigmentado revelaron que la elaboración creativa se nutre tanto de la técnica como del vínculo cultural y sensorial con los materiales, especialmente con los tintes naturales. Al comprender el proceso artesanal de extracción del color y relacionarlo con saberes ancestrales, las estudiantes lograron integrar memoria, identidad y exploración estética en sus producciones. Esto permitió que pasaran de una reproducción básica a una construcción intencional de nuevas representaciones, evidenciando mayor profundidad y conciencia en su proceso elaborativo.

4. Las vivencias tintóreas demostraron una relación directa entre la experimentación con colores naturales y la fluidez del pensamiento creativo, manifestada en la producción continua de ideas, la conexión espontánea entre formas y la capacidad de replantear decisiones durante la verificación del trabajo. Las emociones positivas, como el entusiasmo y la satisfacción, actuaron como motores que potenciaron el flujo creativo, mientras que la gestión de la incertidumbre impulsó la generación rápida de alternativas.

Recomendaciones

1. Incorporar de manera sistemática los recursos tintóreos en las sesiones de educación artística, promoviendo actividades que integren referentes culturales como el tukapu, las mándalas y la geometría fractal. Esto permitirá que los estudiantes continúen explorando su originalidad creativa a través del color, la textura y la reinterpretación visual, fortaleciendo su autonomía y capacidad de generar propuestas propias.
2. Diseñar talleres creativos basados en la experimentación con tintes naturales para estimular la flexibilidad cognitiva. Se recomienda incluir dinámicas que inviten a transformar, ampliar o reinterpretar figuras iniciales, permitiendo que los estudiantes desarrollen alternativas visuales diversas y aprendan a abordar problemas creativos desde distintos enfoques.
3. Integrar el componente cultural y artesanal en los procesos de enseñanza del color, incorporando actividades donde los estudiantes preparen pigmentos naturales y reflexionen sobre su relación con saberes locales. Esto no solo enriquecerá la elaboración creativa, sino que también fortalecerá la fluidez del pensamiento al vincular emoción, técnica e identidad cultural en un mismo proceso formativo.

Referencias bibliográficas

Ávila, H. (S/F). Introducción a la metodología de la investigación. [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: <http://www.eumed.net/libros/2006c/203/2k.htm>

Barrientos, P. (2006). La Investigación Científica, Enfoques metodológicas. Lima: Editorial UGRAFAPH. SAC.

Blogspot. (2008). Psicología Social "Vygotsky". [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: psicología.mx.blogspot.com/2008/11/Vygotsky.html

Briceño, R. (1996). El arte como medio formativo de enseñanza diagnóstico y psicopedagogía. Huánuco: Imprenta Editorial Huánuco.

Briones, G. (1995). Métodos y Técnicas de Investigación para las Ciencias Sociales. México: Editorial trillas.

Bryant, H. (1999). La cuarta hora: el mundo de los negocios en el siglo XXI. Buenos Aires: Ediciones Granica S.A.

Calero, M. (1997). Tecnología Educativa realidades y perspectivas. Lima: Editorial San Marcos.

Castilla, R. (s/f). Principales Métodos y Técnicas Educativos. Lima: Editorial San Marcos.

Chile País Forestal (2010). Teñir con Plantas, tejidos Mapuches. [En línea]. Consultado: [el 4, junio, 2011] disponible en: http://www.chilepaisforestal.cl/chilepf_int.asp?id=138&ids=208&idq=215&con=253

Concepto de Creatividad. (2011). [En línea]. Líderes del tercer milenio, Consultado: [el 22, noviembre, 2014] disponible

en:www.hermitaosorascarire.blogspot.com/2011/12/concepto-de-creatividad.htma

Cordero, D. (2003). Colorantes Vegetales en la Artesanía Panameña. [En línea]. Consultado: [el 4, junio, 2011] disponible en:<http://infoagro.net/shared/docs/a5/ccolor2.PDF>

CORDERO, J. (1999). La creatividad un reto al profesor de Español y Literatura. Taller de la Palabra. Vol. 1. Núm. 146. Pag. 37-46

Costanza, R., d'Arge, R., de Groot, R., Farber, S., Grasso, M., Hannon, B., Limburg, K., Naeem, S., O'Neill, R. V., Paruelo, J., Raskin, R. G., Sutton, P., & van den Belt, M. (1997). The value of the world's ecosystem services and natural capital. *Nature*, 387(6630), 253–260. <https://doi.org/10.1038/387253a0>

Creatividad Superior. (2008). [En línea]. Cuatro enfoques tradicionales. Consultado: [el 4, octubre, 2014] disponible en: creatividadsuperior.blogspot.com/2008/08/principal-enfoques-tradicionales.html

Cunningham, W. P., & Cunningham, M. A. (2012). *Environmental science: A global concern* (12.^a ed.). McGraw-Hill. Información del libro disponible en <https://www.mheducation.com/highered/product/environmental-science-a-global-concern-cunningham.html>

Dahlke, R. (2012). *Mándalas: un libro para descubrir nuestro interior mediante las mándalas*. S/Edt

Daily, G. C. (Ed.). (1997). *Nature's services: Societal dependence on natural ecosystems*. Island Press. Recuperado de <https://islandpress.org/books/natures-services>

De Bono, (S/F). *El pensamiento Lateral- manual de creatividad (resumen)*. [En línea]. Consultado: [el 24, junio, 2015] disponible en:http://html.ricondelvago.com/el-pensamiento-lateral_edward-de-bono.html

- De Bono, E. (1990). Pensamiento Lateral. Barcelona: PAIDOS
- Diez, M. (2008). Técnicas de la Observación. [En línea]. Consultado: [el 03, noviembre, 2012] disponible en:<http://aprendizajedelacarrera.wordpress.com/2008/12/10/tecnicas-de-observacion/>
- Domingo, M. (1974). Cómo enseñar a dibujar a los niños. Barcelona: Editorial De Vecchi, S.A.
- Dürsteler, J. (2002). Colores y Emociones. Revista digital de Infovis.net [N° 96] [www.infovis.net/printMag.php? Núm. 96 lang 1](http://www.infovis.net/printMag.php?Núm.96lang1)
- EL ARTE EN LA ESCUELA. (2007). Enseñar arte en la escuela es alfabetizar estéticamente. . [En línea]. Consultado: [el 04, junio, 2011] disponible en:<http://www.google.com.pe/#hl=es&safe=active&q=El+arte+en+la+Escuela>
- Escudero, F. y Zavala, M. (1995). Jugando con el Arte. Lima: PASMI.
- Espejo, L. (1993). Investigación Educativa: Orientación Metodológicas para la Formulación y Desarrollo de un Plan de Investigación. Lima: Ediciones ENSABAP.
- Espriú, R. (1993). El niño y la creatividad. México D.F.: Edit. Trillas,
- Espriu, R. (2015). El niño y la creatividad. [Libro Académico] México D.F.: Edit. Trillas.
- Fainholc, B. (2000). La tecnología educativa apropiada y critica. Buenos Aires: CEDIPROE.
- Felices, D. (1969). Apreciación artística un nuevo enfoque. Lima: Talleres de Grafica Hispania S.A,
- Field, B. C., & Field, M. K. (2017). Environmental economics: An introduction (7.^a ed.). McGraw-Hill Education. Información del libro disponible en

<https://www.econbiz.de/Record/environmental-economics-an-introduction-field-barry/10011402536>

Fillion, S. (1999). Para ellos UNA QUINTA ESTACIÓN. Lima: Inppares.

Fontqueria 42 (1995). La Historia de los Tintes. [En línea]. Consultado: [el 04, junio, 2011] disponible en: http://www.google.com.pe/#hl=es&sa=X&psj=1&ei=GZ1fUO3ZGYqm8gSVxIDQBQ&ved=0CBgQBSgA&q=Fontqueria+materia+tint%C3%B3rea&spell=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=b29bb578d0b610b8&biw=1024&bih=419

Frisancho, Susana (1996) El Aula: un espacio de construcción de conocimientos. Lima: Tarea asociación de publicaciones educativas.

Galván, L. (1983). Elaboración y Validación de un Programa de Estimulación de la Creatividad a Través del Drama Creativo y la Pintura para Niños De 6 A 10 Años. [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: http://portal.unesco.org/culture/en/files/19775/10820165623TESIS_LILIfinal.pdf/TESIS%2BLILIfinal.pdf

Gandarilla, J. (2010). El Arte del Tejido. . [En línea]. Consultado: [el 06, junio, 2011] disponible en: <http://www.artesanosandinos.com/repasando-la-historia.html>

García, V. (2011). Semilleros infantiles: Educación y Protección Recursos Naturales. [En línea]. Consultado: [el 04, junio, 2011] disponible en: <http://www.tupatrocinio.com/patrocinio.cfm/proyecto/12132060091965665267655653564550.html>

Gardner, H. (1995). Mente creativas, una anatomía de la creatividad Huaman. Barcelona: Editorial PAIDOS

Gentile, M. (S/F). Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino. [En línea]. Consultado: [el 4, octubre, 2014] disponible en: <https://pentientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/tocapu.html>

- Gilhooly, D. (1987). David Gilhooly, Exhibicion Catalogue, 1984-1987. [En línea]. Consultado: [el 4, octubre, 2014] disponible en: www.iberlibro.com/david-Gilhooly-plexiglass-1984-1987-Exhibition/9000493734/bd
- Hernández, S. y otros (2010). Metodología de la investigación. México D.F.: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA EDITORES, S.A.
- Herskovits, J. (1952). El Hombre y sus Obras. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Inteligencia Visual - Espacial (2008). [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: <http://inteligenciavisualespacial001.obolog.com/inteligencia-visual-espacial-110997>
- Kandinsky, W. (1991). Punto y Línea Sobre el Plano. Barcelona: Editorial labor S.A.
- Kelle, V. y Kovalzon, M. (1962). Formas de la Conciencia Social. Buenos Aires: Editorial Lautaro.
- Los niños y la expresión artística (s/f). [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: <http://www.google.com.pe/#q=EXPRESI%C3%93N+ART%C3%8DSTICA&hl=es&safe=active&prmd=ivnsb&ei=kW4CTtHzFYy4twfzxcySDg&start=10&sa=N&fp=3a8042237535b58&biw=1076&bih=431>
- Marjorie, J. (2007). La Creatividad. . [En línea]. Consultado: [el 09, agosto, 2011] disponible en: <http://www.Psicologiaonline.com/articulos%20creatividad.shtml>
- Milla, C. (1983). Génesis de la Cultura Andina. Lima: Fondo Editorial C.A.P. Colección Bienal.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2004). Orientación para el trabajo Pedagógico. Lima: Programa de mejoramiento de la calidad de educación secundaria, Convenio 1237- MED-BID.

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2006). Guía para el Desarrollo del Pensamiento Creativo. Lima: Ministerio de Educación.
- Mitjásns, A. (1995). Creatividad, personalidad y educación. Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Mitjásns, A. (2015). Creatividad, personalidad y educación. [Libro Académico] Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Ojeda, J. (2007). Chocolate, un sitio sobre creatividad e innovación [En línea]. Consultado: [el 4, diciembre, 2014] disponible en: tientate.blogspot.com/2007/11/que-enfoque-se-han-utilizado-al.html
- Ortiz, A. (s/f): Indicadores para la educación y el desarrollo de la creatividad profesional. . [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos13/indicrea/indicrea.shtml#INDICAD>
- Ortiz, P. (1997). La Formación de la Personalidad. Lima: Secretaría de Cultura del Colegio de Doctores en Educación del Perú.
- Padrón, J. (1988). La Tecnología Educativa: ¿Técnica o Arte-oficio? Caracas: UNA.
- Pease, Franklin (S/F). Felipe Guamán Poma de Ayala. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Piaget, J. (2003). Seis Estudios de Psicología. Lima: Edición Española impreso en Perú.
- PUERTABIERTA (2010) La Importancia del Arte en la Educación Primaria. . [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en: <http://tallerpuertabierta.blogspot.com/2008/05/la-importancia-del-arte-en-la-educacion.html>
- Reid, J. (1979). Arte y tesoros del Perú. Lima: BCP

- Rosa, E. (S/F). Principales Métodos y Técnicas Educativos. Lima: Editorial San Marcos.
- Salas, F. (2010). Hagamos Juntos, Innovar en Educación. [En línea]. Consultado: [el 14, octubre, 2014] disponible en: hagamoslojuntos.cientec.or.cr/2010/09/influencia-del-ambiente-en-la.html
- Salazar, S. (1960). Del Hueso Tallado al Arte Abstracto. Lima: Ediciones Peruanas Simiente.
- Sánchez, E. (1963). Psicología Educativa. Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Schlegel, R. y otros (1977) Educación por el Arte. INIDE, Lima: Ministerio de Educación.
- Schrikel, H. (S/F). Enciclopedia de las Artes. Barcelona: Editorial Argas
- Sierra, B. (1988). Técnicas de Investigación Social. Madrid: Paraninfo S.A.
- Souchon, Ch. (1994). Programa de Educación sobre conservación y gestión de los recursos naturales. [En línea]. Consultado: [el 04, junio, 2011] disponible en: <http://books.google.com.pe/books?id=oWMsc-KbXOQC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=Programa+de+educaci%C3%B3n+sobre+conservaci%C3%B3n>
- Spinadel, V. (2003). Geometría Fractal y Geometría Euclidiana. Revista Educación y Pedagogía. Medellín: Universidad de Antioquia
- Stramigioli, C. (1975). Tintes Naturales. . [En línea]. Consultado: [el 04, junio, 2011] disponible en: <http://www.lsf.com.ar/libros/97/TINTES-NATURALES-TELERAS-SANTIAGUENAS-LAS/>
- Tecla, A. (1974). Teoría, métodos y técnicas en la investigación social. México: Ediciones de Cultura Popular, S.A.

Toffler, A. (1981). La tercera ola. Colombia: Lib. Edit. Primera

UNESCO (2001). Métodos, Contenidos y Enseñanza de las Artes en América Latina y el Caribe. Paris: Organización de las Naciones Unidas para la educación, la Ciencia y la Cultura.

Urrutia Y Baquerizo. (S/F). Plantas tintóreas andinas (Eco tintes). . [En línea]. Consultado: [el 04, junio, 2011] Disponible en: <http://www.ecotintes.com/content/plantas-tintoreas-andinas>

Uso del Color en Psicología. (S/F). [En línea]. Consultado: [el 03, noviembre, 2012] disponible en: <http://es.scribd.com/doc/16186438/Uso-del-color-en-psicologia>

Vásquez, C. (2002). Pantalones Rotos. Lima: Save the Children Canada.

Vega M. (S/F). Pensamiento Creativo. [En línea]. Consultado: [el 20, agosto, 2012] disponible en: http://www.rmm.cl/index_sub.php?id_seccion=2565&id_portal=396&id_contenido=3297

Velásquez, Á. (s/f). Metodología de la investigación científica. Lima: Edit. San Marcos.

Vels, A. (1994). Dibujo y Personalidad. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona Vilassar de Mar.

Vergara, A. (2001). Imaginarios: Horizontes plurales. México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Wikipedia (S/F). Dibujo. [En línea]. Consultado: [el 04, noviembre, 2011] disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Dibujo#Clasificaci.C3.B3n_del_dibujo

Wikipedia (S/F). Método hipotético-deductivo. . [En línea]. Consultado: [el 03, noviembre, 2012] disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9todo_hipot%C3%A9tico-deductivo

Wikipedia (S/F). Recursos Naturales. [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011]
disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Recurso_natural

Wikipedia. (S/F). Arte. [En línea]. Consultado: [el 22, junio, 2011] disponible en:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Arte#Clasificaci.C3.B3n>

Wikipedia. (S/F). Psicometría. [En línea]. Consultado: [el 03, noviembre, 2012]
disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicometr%C3%ADa>

Zárate, W. (2003). Tullpuni: Educación y Comunicación. Lima: CHIRAPAQ, Centro
de Culturas Indígenas del Perú.

Zumbhül, H. (1979). Tintes Naturales. Huancayo: Edición Para la Sierra Central.

ANEXOS

Anexo 1. Ficha de observación

No	ITEMS	VALORES	
		SI	NO
MOTIVACIÓN			
01	¿Aplicó dinámicas socializadoras?		
02	¿Identificó saberes previos en las estudiantes?		
03	¿Estimuló la participación de las estudiantes?		
DESARROLLO			
04	¿Prevé los materiales necesarios para el trabajo?		
05	¿Promovió el trabajo cooperativo?		
06	¿Explica con claridad el contenido a desarrollar?		
07	¿Monitoreó el trabajo de las estudiantes?		
COMPROBACIÓN			
08	¿Concluyeron las actividades todos los grupos de trabajo?		
09	¿Valora el producto logrado?		
10	Si hubiera alguna deficiencia, realimenta.		

Anexo 2. Matriz de consistencia

EL DIBUJO Y PINTURA ATRAVÉS DE LOS RECURSOS TINTÓREOS EN EL PENSAMIENTO CREATIVO DE LOS ESTUDIANTES DE EDUCACIÓN SECUNDARIA, DISTRITO DE AYACUCHO, 2012

Problema	Objetivo	Categorías	Sub categorías	Metodología
<p>GENERAL: ¿Cómo se manifiestan los procesos vinculados al dibujo tintóreo en las dimensiones del pensamiento creativo, originalidad, flexibilidad, elaboración y fluidez, de los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho?</p> <p>PROBLEMAS ESPECIFICOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> ¿Qué significados atribuyen los estudiantes al dibujo tintóreo en el desarrollo de su originalidad creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho. ¿Cómo describen los 	<p>OBJETIVO GENERAL: Comprender los significados, experiencias, percepciones y vivencias vinculadas al dibujo tintóreo en las dimensiones del pensamiento creativo, originalidad, flexibilidad, elaboración y fluidez, en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.</p> <p>OBJETIVOS ESPECIFICOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> Comprender los significados que los estudiantes atribuyen al dibujo tintóreo en su proceso de originalidad creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra 	<ul style="list-style-type: none"> Dibujo y pintura Recursos Tintóreos Desarrollo del Pensamiento creativo 	<ul style="list-style-type: none"> Tipos de Líneas Calidad de Sombras Colores Primarios Colores Complementarios Partes Principales de una Planta Preparación de Tintes Originalidad Fluidez Flexibilidad Elaboración Contexto familiar y social. 	<p>TIPO Cualitativo</p> <p>NIVEL Descriptivo y explicativo</p> <p>POBLACION Constituida por los estudiantes de educación secundaria de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho – 2012.</p> <p>MUESTRA: Constituida por 60 estudiantes del tercer grado “A” (grupo control) y “B” (grupo experimental) de educación secundaria de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho – 2012.</p> <p>TECNICAS: -Observación estructurada</p> <p>INSTRUMENTOS: -Guía de observación</p>

<p>estudiante sus experiencias tintóreas relacionadas con la flexibilidad de su pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué percepciones expresan los estudiantes sobre el uso del dibujo pigmentado en su proceso de elaboración creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho. • ¿Cómo vivencian los estudiantes el dibujo tintóreo y de qué manera relacionan estas vivencias con la fluidez de 	<p>Señora de Fátima”, Ayacucho.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Explorar las experiencias tintóreas que influyen en la flexibilidad del pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho. • Interpretar las percepciones de los estudiantes sobre el dibujo pigmentado en relación con su nivel de elaboración creativa en los estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho. • Analizar las vivencias tintóreas de los estudiantes y su relación 			
---	--	--	--	--

su pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa "Nuestra Señora de Fátima", Ayacucho.	con la fluidez de su pensamiento creativo en los estudiantes de la institución educativa "Nuestra Señora de Fátima", Ayacucho.			
--	--	--	--	--

Anexo 3. Categorización de variables

CATEGORIAS	DIMENSIONES	SUB CATEGORIAS	INDICES
<p>Variable independiente</p> <p>El dibujo y la pintura a través de los recursos tintóreos</p>	<p>El dibujo y la pintura a través de los recursos tintóreos</p>	<p>Identificación de tintes naturales</p>	<p>Identificación de tintes naturales a base de hojas</p> <p>Identificación de tintes naturales a base de fruto</p> <p>Identificación de tintes naturales a base de corteza</p>
		<p>Tipos de líneas</p>	<p>Uso de diferentes tipos de líneas como valor estético</p>
		<p>Colores primarios</p>	<p>Utiliza colores primarios en su expresión pictórica</p>
		<p>Colores complementarios</p>	<p>Maneja adecuadamente los colores saturados</p>
<p>Variable dependiente</p> <p>Desarrollo del pensamiento creativo</p>	<p>Pensamiento creativo</p>	<p>Originalidad</p>	<p>Produce grafías novedosas</p>
		<p>Fluidez</p>	<p>Establece relaciones de expresión entre figura y fondo</p>
		<p>Flexibilidad</p>	<p>Cambia de actitud ante una situación particular</p>
		<p>Elaboración</p>	<p>Desarrolla, amplía y profundiza un tema</p>

ARTÍCULO CIENTÍFICO

Expresión artística con tintes naturales: estrategias para fortalecer la creatividad en el aula

Artistic expression with natural elements: strategies to strengthen creativity in the classroom

Ezequiel Wari Zárate Gutiérrez

<https://orcid.org/0000-0003-1309-845X>

Resumen

La investigación tuvo como objetivo comprender cómo el uso de pigmentos naturales en actividades de dibujo y pintura potencia las dimensiones del pensamiento creativo en estudiantes de secundaria. El estudio se desarrolló bajo un enfoque cualitativo y un nivel descriptivo–interpretativo, utilizando un diseño fenomenológico–descriptivo que permitió analizar las experiencias vividas por 38 alumnas del tercer grado de la I.E. “Nuestra Señora de Fátima” de Ayacucho. Mediante un taller experimental, observación estructurada, pruebas de entrada y salida, y guías validadas por especialistas, se recogieron producciones artísticas y testimonios que evidenciaron transformaciones significativas en originalidad, flexibilidad, fluidez y elaboración. Los resultados mostraron que los tintes naturales despertaron curiosidad, apertura al cambio y una percepción de libertad creativa, permitiendo que las estudiantes reinterpretaran patrones, generaran múltiples alternativas visuales y construyeran representaciones propias vinculadas a su entorno cultural. En conclusión, el uso de tintes naturales no solo favoreció procesos cognitivos asociados a la creatividad, sino que fortaleció el vínculo sensorial, identitario y emocional con los materiales, consolidándose como una estrategia pedagógica eficaz para promover un pensamiento creativo más autónomo, flexible y profundo en el aula.

Palabras clave: Creatividad artística, tintes naturales, expresión plástica, pedagogía experimental

Abstract

This research aimed to understand how the use of natural pigments in drawing and painting activities enhances the dimensions of creative thinking in secondary school students. The study was conducted using a qualitative, descriptive-interpretive approach and a phenomenological-descriptive design. This allowed for the analysis of the experiences of 38 third-grade students from the "Nuestra Señora de Fátima" school in Ayacucho. Through an experimental workshop, structured observation, pre- and post-tests, and guides validated by specialists, artistic productions and testimonials were collected, revealing significant transformations in originality, flexibility, fluency, and elaboration. The results showed that natural dyes sparked curiosity, openness to change, and a perception of creative freedom, enabling the students to reinterpret patterns, generate multiple visual alternatives, and construct their own representations linked to their cultural environment. In conclusion, the use of natural dyes not only fostered cognitive processes associated with creativity but also strengthened the sensory, identity-based, and emotional connection with the materials, establishing itself as an effective pedagogical strategy for promoting more autonomous, flexible, and profound creative thinking in the classroom.

Keywords: Artistic creativity, natural dyes, artistic expression, experimental pedagogy

Introducción

La investigación se sitúa en un contexto educativo marcado por profundas transformaciones pedagógicas y por la necesidad de repensar los fines de la escuela. Desde el pensamiento complejo de Edgar Morin, educar no se reduce a transmitir información, sino a formar una "cabeza bien puesta", capaz de articular saberes, comprender la realidad en su complejidad y actuar con sentido ético y creativo frente a los desafíos contemporáneos. En esta perspectiva, el aula se concibe como un espacio privilegiado para el desarrollo integral del estudiante,

donde el arte y la experiencia estética pueden convertirse en ejes articuladores de conocimiento, reflexión crítica y vínculo con el entorno.

En este marco, la creatividad adquiere un lugar central como capacidad humana para generar ideas nuevas, flexibles y pertinentes frente a distintas situaciones. La literatura especializada la describe como un proceso complejo que implica sensibilidad ante los problemas, formulación de hipótesis, búsqueda de soluciones y producción de respuestas originales y valiosas en un contexto determinado. En la escuela, sin embargo, la creatividad suele reducirse a la elaboración de trabajos manuales o dibujos decorativos, desdibujando su dimensión cognitiva, afectiva y social. Reconocer la creatividad como una competencia transversal implica entenderla como forma de pensamiento divergente y como recurso esencial para el ejercicio de la ciudadanía, la resolución de problemas y la construcción de proyectos de vida significativos.

Los aportes clásicos sobre evaluación del pensamiento creativo destacan cuatro indicadores fundamentales: fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración, entendidos como la capacidad de producir numerosas ideas, cambiar de perspectiva, plantear respuestas poco frecuentes y desarrollar con detalle las producciones realizadas. Estos indicadores, derivados inicialmente de los trabajos de Guilford y Torrance y actualizados en investigaciones recientes, permiten operacionalizar la creatividad en el contexto escolar, ofreciendo criterios observables para analizar cómo las y los estudiantes exploran, combinan y transforman materiales, símbolos e imágenes en sus procesos de creación artística.

En este sentido, la educación artística y, en particular, las artes plásticas, se constituye en un campo privilegiado para potenciar la creatividad, al integrar procesos de percepción, emoción, imaginación y construcción simbólica. Diversos estudios evidencian que la participación sistemática en experiencias de expresión plástica favorece no solo el desarrollo de habilidades motrices y perceptivas, sino también el fortalecimiento de la concentración, la memoria, la atención y la capacidad de resolver problemas de manera flexible e innovadora. Así, cuando la educación artística se concibe como un espacio de exploración y no solo de

reproducción de modelos, se convierte en una vía eficaz para promover el pensamiento creativo y el desarrollo integral del alumnado.

Dentro de este campo, el trabajo con tintes naturales y pigmentos de origen vegetal representa una oportunidad pedagógica singular. Elaborar colores a partir de plantas, frutos, semillas y otros recursos del entorno convierte el proceso artístico en una experiencia de investigación sensorial y científica, en la que el estudiante observa, experimenta, compara y toma decisiones creativas sobre mezclas, texturas y aplicaciones. Investigaciones sobre el uso de pigmentos naturales en contextos educativos muestran que estas prácticas fortalecen la motivación, la curiosidad y el vínculo con el medio ambiente, al tiempo que permiten integrar contenidos de arte, ciencias y cultura local. Además, recuperar saberes tintóreos tradicionales contribuye a revalorar conocimientos ancestrales muchas veces invisibilizados en la escuela.

No obstante, en muchas instituciones educativas de Huamanga y de otras zonas de Ayacucho persisten metodologías centradas en la memorización, el uso de materiales estandarizados y la reproducción de modelos prediseñados, lo que limita el desarrollo del pensamiento creativo y el protagonismo del estudiante en su propio proceso de aprendizaje. La escasa incorporación de recursos naturales y de referentes culturales locales en las actividades de arte dificulta que las niñas, niños y adolescentes reconozcan su entorno como fuente legítima de conocimiento y creación. En este contexto surge la pregunta orientadora de la presente investigación: ¿cómo la expresión artística con tintes naturales puede configurarse como una estrategia pedagógica para fortalecer la creatividad en el aula?

El estudio se propone diseñar, implementar y analizar un conjunto de estrategias didácticas basadas en el uso de tintes naturales en sesiones de expresión plástica, orientadas a potenciar los niveles de fluidez, originalidad, flexibilidad y elaboración del pensamiento creativo en estudiantes de educación básica. Retomando antecedentes empíricos sobre dibujo y pintura con recursos tintóreos desarrollados en instituciones educativas de Ayacucho, se busca profundizar ahora en la experiencia vivida en el aula, atendiendo no solo a los productos gráficos logrados,

sino también a los procesos: cómo los estudiantes exploran los materiales, toman decisiones, colaboran, resuelven dificultades y resignifican sus propias capacidades creativas.

Metodológicamente, la investigación se inscribe en un enfoque pedagógico aplicado, de carácter descriptivo-interpretativo, que articula la planificación de secuencias de aprendizaje con tintes naturales, la observación sistemática de las producciones estudiantiles y el análisis cualitativo de evidencias recogidas en el aula. A partir de los indicadores de creatividad consolidados en la literatura, fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración, se construyen categorías de análisis que permiten valorar los cambios en las formas de pensar y crear de las y los estudiantes a lo largo de la experiencia. Este enfoque busca no solo medir niveles de creatividad, sino comprender cómo determinadas decisiones didácticas favorecen o restringen el despliegue del potencial creativo.

Metodología

La investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, pues buscó comprender en profundidad las experiencias y percepciones que las estudiantes atribuyeron al uso del dibujo y la pintura con tintes naturales en su proceso creativo. Este enfoque permitió interpretar cómo vivenciaron los talleres artísticos y qué significados otorgaron a la exploración de materiales tintóreos, identificando los cambios que surgieron a lo largo de la experiencia. El estudio se situó en un nivel descriptivo-interpretativo, ya que se centró en caracterizar las dimensiones del pensamiento creativo, fluidez, originalidad, flexibilidad y elaboración, a partir de las producciones artísticas y los relatos de las participantes.

El diseño adoptado fue de tipo fenomenológico-descriptivo, dado que buscó comprender las experiencias vividas por las estudiantes durante los talleres tintóreos y las transformaciones que afloraron al interactuar con los pigmentos naturales. La estructura metodológica se organizó como un taller experimental, en el cual las estudiantes manipularon materiales, crearon composiciones visuales y reflexionaron sobre su propio proceso creativo. Esta dinámica permitió observar

cambios en condiciones reales y reconstruir la manera en que las participantes interpretaron y resignificaron su experiencia estética.

La unidad de análisis estuvo conformada por las estudiantes del área de Arte de la Institución Educativa “Nuestra Señora de Fátima”, Ayacucho, matriculadas durante el año 2012. La muestra incluyó a 38 alumnas del tercer grado de secundaria, cuyas producciones, expresiones verbales y respuestas a los instrumentos aplicados constituyeron la principal fuente de información. Cada estudiante aportó evidencias relevantes para comprender cómo el uso de tintes naturales incidió en las diferentes dimensiones del pensamiento creativo.

En la recolección de datos se empleó principalmente la observación estructurada, que permitió registrar de manera sistemática su desempeño en las sesiones del taller. Se utilizaron además una guía de observación, pruebas de entrada y salida, y test asociados a las dimensiones del pensamiento creativo. Estos instrumentos, previamente validados por especialistas en educación y artes, fueron sometidos a una aplicación piloto para asegurar su confiabilidad y realizar los ajustes necesarios. La triangulación entre observaciones, producciones artísticas y test fortaleció la credibilidad de los resultados.

El procesamiento de la información se realizó mediante análisis cualitativo de contenido, que facilitó la identificación de patrones, categorías y significados emergentes vinculados al desarrollo del pensamiento creativo. Se organizaron y sistematizaron los datos provenientes de los registros, test y obras producidas en el taller para facilitar la interpretación integral del fenómeno estudiado. Todo el proceso se desarrolló respetando principios éticos, garantizando la participación voluntaria, la confidencialidad de las estudiantes y la protección de sus producciones, en un ambiente seguro y propicio para la libre exploración creativa.

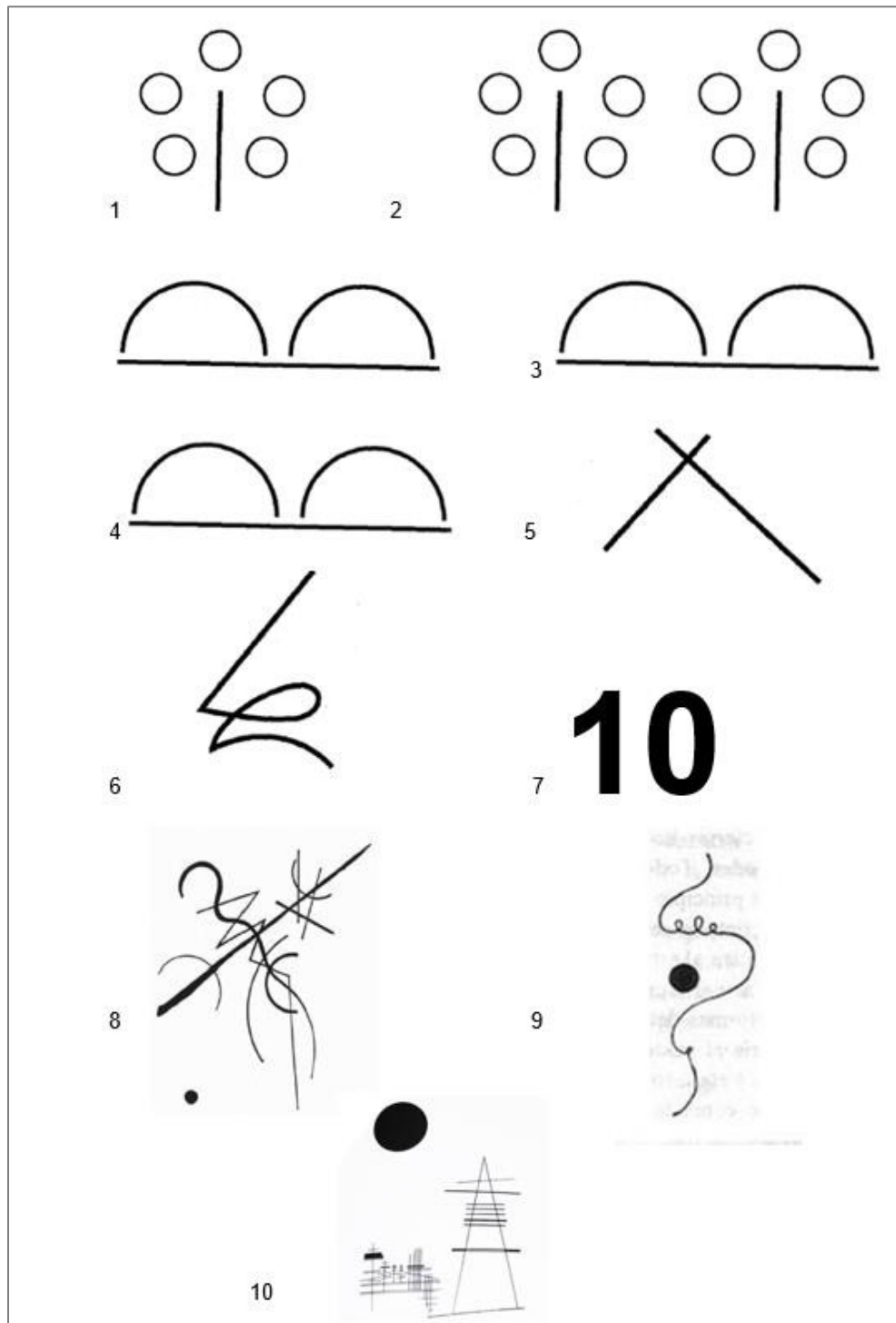
Resultados y discusión

3.1. Experiencias tintóreas en la flexibilidad del pensamiento creativo

Durante el primer acercamiento con las estudiantes, las actividades iniciales permitieron recoger experiencias vivenciales que revelaron cómo el uso de tintes naturales despertaba curiosidad, apertura y disposición al cambio. Las participantes expresaron sentirse motivadas al conocer el propósito de los talleres y la conexión entre el dibujo-pintura y el desarrollo del pensamiento creativo. Este espacio de introducción favoreció que las estudiantes asociaran los tintes naturales con una experiencia distinta a la tradicional, generando una actitud flexible ante nuevas formas de trabajo. Varias de ellas mencionaron que la posibilidad de experimentar con materiales no convencionales les hacía pensar en alternativas diferentes y asumir una postura más libre frente al proceso creativo.

Posteriormente, la aplicación de la prueba de entrada mediante una serie de diez gráficos permitió observar cómo las estudiantes comenzaban a modificar, reinterpretar o ampliar las figuras presentadas según sus propias ideas. Sus respuestas mostraron una capacidad creciente para explorar variaciones, proponer enfoques visuales alternativos y transformar los elementos iniciales sin temor a equivocarse. Estas acciones evidenciaron un proceso de flexibilización del pensamiento, donde las estudiantes se permitían romper la estructura rígida de las imágenes y generar propuestas nuevas a partir de ellas. La experiencia con los tintes naturales actuó como un estímulo para pensar en múltiples posibilidades, demostrando que el contacto con estos recursos favoreció la apertura cognitiva y la capacidad de adaptación creativa.

Figura 1. Técnica psicométrica que consta de diez gráficos

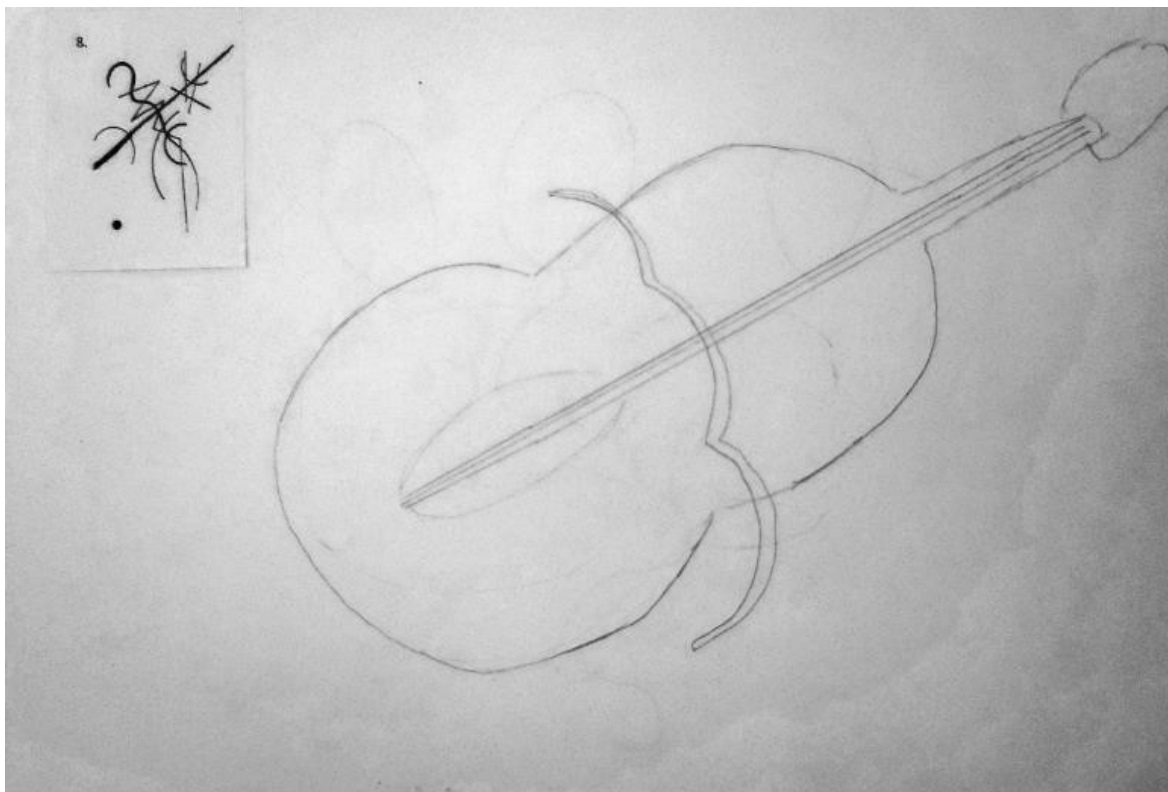


El análisis de las producciones iniciales mostró que los gráficos empleados como punto de partida funcionaron como disparadores para que las estudiantes exploraran libremente su imaginación. A partir de estas figuras, cada participante transformó, reorganizó o amplió los elementos propuestos, evidenciando diversas maneras de abordar un mismo estímulo visual. Esta capacidad para alterar,

reinterpretar y multiplicar alternativas fue un indicador claro de flexibilidad, pues las estudiantes demostraron disposición para modificar las formas tradicionales y generar soluciones visuales no previstas inicialmente.

Durante la discusión colectiva de sugerencias y recomendaciones, emergieron interacciones que revelaron cómo las estudiantes podían cambiar de perspectiva frente a una misma tarea artística. Varias de ellas propusieron alternativas de organización, nuevos modos de aplicar los tintes o formas distintas de abordar los ejercicios de dibujo. Este intercambio permitió identificar que la flexibilidad no solo se reflejaba en las producciones visuales, sino también en la capacidad de reconsiderar procesos, aceptar ideas ajenas y reconfigurar la dinámica del taller en función de acuerdos comunes.

Figura 2. Elementos tintóreos en la flexibilidad del pensamiento creativo



Se constató que la construcción de un clima creativo fue determinante para promover la flexibilidad del pensamiento. Cuando las estudiantes percibieron

que sus propuestas eran valoradas y que no se esperaba una reproducción mecánica de modelos, se atrevieron a arriesgar más en sus creaciones. En contraste, manifestaron que un ambiente centrado únicamente en la repetición o el conformismo habría limitado su capacidad de búsqueda y transformación. Así, las experiencias tintóreas no solo estimularon la producción estética, sino que

propiciaron un entorno donde las estudiantes podían cambiar de enfoque, explorar alternativas y asumir una postura más abierta ante los desafíos creativos.

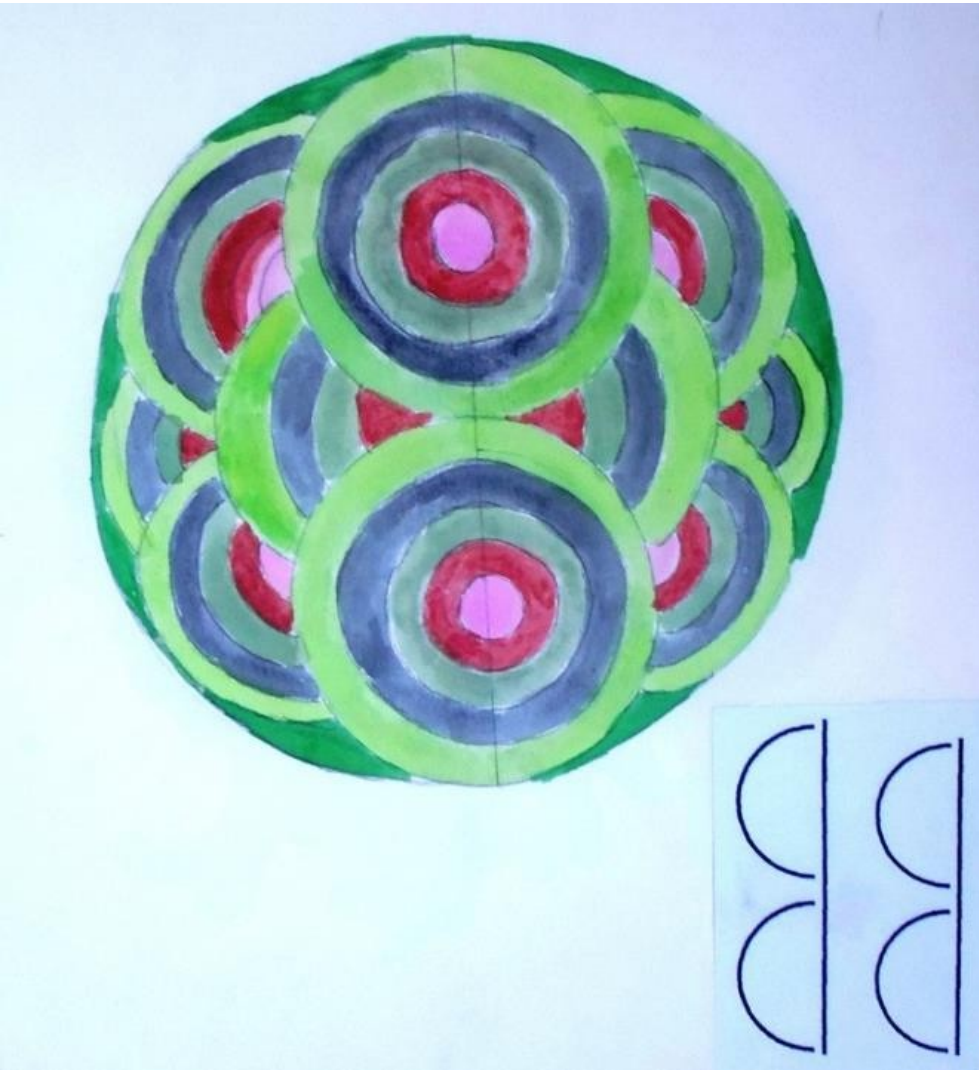
Los resultados del segundo objetivo muestran que el primer contacto de las estudiantes con los tintes naturales generó curiosidad, apertura y una disposición evidente a explorar nuevas formas de creación. Esta reacción inicial coincide con lo señalado por Zumbühl (1979), quien destaca que los colorantes naturales poseen cualidades estéticas y materiales que los convierten en insumos altamente atractivos para procesos artísticos. En este sentido, la durabilidad, estabilidad y riqueza cromática descritas por el autor ayudan a explicar por qué las estudiantes sintieron que trabajar con tintes naturales representaba una experiencia diferente a la tradicional, lo cual estimuló una actitud flexible frente a los desafíos creativos y favoreció la experimentación sin rigidez.

La capacidad de las estudiantes para modificar, reinterpretar y transformar los gráficos presentados se vincula estrechamente con lo propuesto por Zárate (2003) en el proyecto educativo “TULLPUNI”, donde el uso de plantas tintóreas no solo rescata saberes ancestrales, sino que se convierte en una estrategia psicopedagógica para promover aprendizajes significativos. De manera similar, en esta investigación el contacto directo con los tintes naturales impulsó la generación de alternativas visuales diversas, la ruptura de estructuras rígidas y la adopción de nuevas formas de resolver los retos planteados. Esto sugiere que la flexibilidad observada se sustenta no solo en la técnica empleada, sino también en la conexión cultural y afectiva que las estudiantes establecieron con materiales propios del entorno andino.

4.3. Vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo

Las vivencias tintóreas de las estudiantes mostraron que el proceso creativo estuvo acompañado de un fuerte componente emocional, marcado inicialmente por el júbilo y el entusiasmo al ver resultados concretos producto de su esfuerzo. Esta satisfacción temprana actuó como un catalizador que impulsó la continuidad del proceso creativo. Las estudiantes expresaron que las mandalas, los tukapus y las formas fractales funcionaron como estímulos visuales capaces de renovar su motivación y alimentar la idea de seguir creando. Estas emociones positivas favorecieron la fluidez del pensamiento creativo, permitiendo que surgieran nuevas ideas sin interrupciones.

Figura 3. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



A medida que avanzaban en sus trabajos, las estudiantes comentaron que la aparición de colores intensos y patrones inesperados les abría la posibilidad de conectar ideas de manera más espontánea. La fluidez se hizo evidente cuando relataban cómo una forma o un color generaba otro, y luego otro más, encadenando ideas que antes no habían imaginado. Esta sucesión dinámica de pensamientos reveló que la experiencia con tintes naturales no solo producía resultados estéticos, sino que facilitaba un flujo creativo continuo, enriquecido por la experimentación sensorial.

Figura 4. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



La fase de verificación introdujo un contraste emocional significativo. Varias estudiantes reconocieron que este momento estuvo cargado de dudas e incertidumbre frente a las decisiones finales que debían tomar. Sin embargo, este desafío también estimuló la fluidez, pues las obligó a revisar, ajustar y replantear sus ideas con rapidez. Al enfrentarse a la necesidad de validar la solución adoptada, emergieron múltiples alternativas que debían evaluar en poco tiempo, lo que dinamizó el pensamiento y activó la capacidad de generar respuestas creativas de manera flexible.

Figura 5. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



Una vez que las estudiantes identificaban que el conflicto estaba resuelto, experimentaban una sensación de alivio seguida de alegría. Este estado emocional generaba un nuevo impulso creativo, pues al observar el producto final, en muchos casos superior a lo que inicialmente habían imaginado, surgían automáticamente nuevas ideas o variantes posibles. Narraron

que, aun cuando se suponía que la obra estaba concluida, su mente continuaba produciendo alternativas, colores adicionales o formas complementarias, evidencia clara de una fluidez creativa extendida más allá del trabajo mismo.

Figura 6. Dibujo desde las vivencias tintóreas y su relación con la fluidez del pensamiento creativo



Los resultados muestran que la fluidez del pensamiento creativo en las estudiantes emergió de un proceso emocionalmente cargado, donde el entusiasmo inicial actuó como detonante para la generación continua de ideas. Esta experiencia coincide con lo planteado por el Diario Correo (2006), según el cual la creatividad es una capacidad inherente al ser humano, presente desde su concepción y profundamente ligada a la evolución cultural. Bajo esta perspectiva, la reacción espontánea de las estudiantes ante los estímulos tintóreos, la aparición de colores intensos, el encadenamiento de ideas y la motivación renovada, evidencia que la creatividad fluida no surge de manera aislada, sino como parte de un potencial humano que se activa mediante experiencias sensibles, simbólicas y culturalmente significativas.

Asimismo, las vivencias tintóreas observadas permiten relacionar la fluidez creativa con el “kairos” descrito por Rodríguez (2012), entendido como un estado de plenitud o energía vital que favorece la espontaneidad y la conexión continua entre ideas. La experimentación con tintes naturales propició en las estudiantes un estado semejante: un flujo dinámico donde una forma generaba otra, y el color conducía a nuevas asociaciones sin interrupciones. Esta interpretación sugiere que el

proceso creativo no solo se nutre de técnicas artísticas, sino también de estados emocionales y corporales que intensifican la imaginación y permiten que la fluidez se manifieste como un movimiento interno, coherente con concepciones orientales que conciben la creatividad como energía en acción.

Conclusiones

Las experiencias de dibujo tintóreo demostraron que trabajar con pigmentos naturales fortaleció de manera significativa la originalidad, flexibilidad y elaboración creativa de las estudiantes. La reconstrucción de formas inspiradas en referentes como el tukapu, la mándala y la geometría fractal permitió transformar patrones visuales y generar propuestas novedosas. Asimismo, la manipulación artesanal del color y el vínculo cultural con los tintes naturales propiciaron una exploración más profunda, donde memoria, identidad y estética se integraron en producciones intencionales y conscientes, superando la simple reproducción de modelos.

Del mismo modo, la práctica tintórea contribuyó al desarrollo de la fluidez y adaptabilidad cognitiva, al promover actitudes abiertas hacia el cambio, la experimentación y la búsqueda de múltiples soluciones. El uso de materiales no convencionales estimuló la generación continua de ideas, la ruptura de esquemas rígidos y la capacidad de reinterpretar el trabajo durante su proceso de verificación. Las emociones positivas asociadas a la experiencia, como el entusiasmo y la satisfacción, se convirtieron en motores que impulsaron un flujo creativo más libre y dinámico, consolidando así el aporte pedagógico de los tintes naturales en el fortalecimiento del pensamiento creativo.

Referencias

Flórez, L. (2021). *Producción y aplicación de pigmentos naturales en las artes plásticas* (Trabajo de grado). Universidad de Pamplona. Recuperado de https://repositoriodspace.unipamplona.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12744/7325/1/FI%C3%B3rez_2021_TG.pdf (repositoriodspace.unipamplona.edu.co)

Laime Pérez, M. C. (2005). *La evaluación de la creatividad*. Revista de Psicología. Recuperado de https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272005000100005 ([Pepsic](#))

Morin, E. (2002). *La cabeza bien puesta: Repensar la reforma, reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión. Recuperado de <https://doctoradousbcienciaseducacion.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/morin-edgar-la-cabeza-bien-puesta.pdf> ([Doctorado USB Ciencias de la Educacion](#))

Paredes-Martínez, R., & Tirado-Lozada, D. A. (2022). Artes plásticas en la educación para el desarrollo de la creatividad. *593 Digital Publisher CEIT*, 7(1), 75–93. <https://doi.org/10.33386/593dp.2022.1.780> Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8292928.pdf> ([Dialnet](#))

Rojas Blay, Ó. (2021). Identificación de indicadores propios de estudiantes de talento matemático: fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración y creatividad. *Contextos de Educación*, 24, 1–21. Recuperado de <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/contextos/article/view/4989/3878> ([Universidad de La Rioja](#))

CONSTANCIA DE ORIGINALIDAD N°0150-2025-UNSCH-EPG/OGH

El que suscribe; responsable verificador de originalidad de trabajo de tesis de Posgrado en segunda instancia para la **Escuela de Posgrado – UNSCH**; en cumplimiento a la Resolución De Consejo Directivo N°109-2024-UNSCH-EPG/CD, Reglamento de Originalidad de trabajos de Investigación de la UNSCH, otorga lo siguiente:

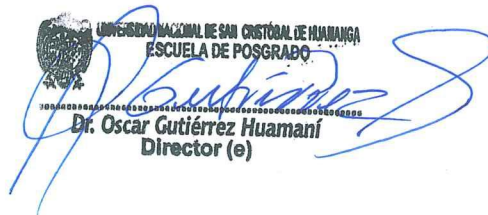
CONSTANCIA DE ORIGINALIDAD

AUTOR	Bach. Ezequiel Wari ZARATE GUTIERREZ
DENOMINACIÓN DEL PROGRAMA DE ESTUDIOS	MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
GRADO ACADÉMICO QUE OTORGA	MAESTRO
DENOMINACIÓN DEL GRADO ACADÉMICO	MAESTRO(A) EN EDUCACIÓN, MENCIÓN ESTRATEGIA DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE Y EVALUACIÓN
TÍTULO DE TESIS	Dibujo y pintura a través de recursos tintóreos y el pensamiento creativo en estudiantes de la institución educativa “Nuestra Señora de Fátima” Ayacucho
EVALUACIÓN DE ORIGINALIDAD	7% de similitud
N° DE TRABAJO	2850945244
FECHA	23 de diciembre de 2025

Por tanto, según los artículos 12, 13 y 17 del Reglamento de Originalidad de Trabajos de Investigación, es procedente otorgar la constancia de originalidad con depósito.

Se expide la presente constancia a solicitud del interesado para los fines que crea conveniente.

23 de diciembre de 2025.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA
ESCUELA DE POSGRADO
Dr. Oscar Gutiérrez Huamani
Director (e)

Dibujo y pintura a través de recursos tintóreos y el pensamiento creativo en estudiantes de la institución educativa "Nuestra Señora de Fátima" Ayacucho

por Ezequiel Wari ZARATE GUTIERREZ

Fecha de entrega: 23-dic-2025 03:23p.m. (UTC-0500)

Identificador de la entrega: 2850945244

Nombre del archivo: ZARATE_GUTIERREZ..docx (2.56M)

Total de palabras: 27441

Total de caracteres: 164654

Dibujo y pintura a través de recursos tintóreos y el pensamiento creativo en estudiantes de la institución educativa "Nuestra Señora de Fátima" Ayacucho

INFORME DE ORIGINALIDAD

7%

INDICE DE SIMILITUD

7%

FUENTES DE INTERNET

2%

PUBLICACIONES

4%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1

creatividadsuperior.blogspot.com

Fuente de Internet

1%

2

repositorio.ucv.edu.pe

Fuente de Internet

1%

3

hdl.handle.net

Fuente de Internet

1%

4

inesmabu.wordpress.com

Fuente de Internet

<1%

5

consejerodeloeditores.blogspot.com

Fuente de Internet

<1%

6

www.clubensayos.com

Fuente de Internet

<1%

7

Submitted to Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga

Trabajo del estudiante

<1%

8

www.scribd.com

Fuente de Internet

<1%

9

repositorio.utn.edu.ec

Fuente de Internet

<1%

10

hagamoslojuntos.cientec.or.cr

Fuente de Internet

<1%

11

huayraallpa.files.wordpress.com

Fuente de Internet

<1%

12	issuu.com Fuente de Internet	<1 %
13	Submitted to Cesine University Trabajo del estudiante	<1 %
14	open.umn.edu Fuente de Internet	<1 %
15	pt.scribd.com Fuente de Internet	<1 %
16	www.dspace.uce.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
17	repositorio.unamad.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
18	shandyespichanrio.blogspot.pe Fuente de Internet	<1 %
19	arteenelmundomarista.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
20	investigacionciencia.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
21	psicoeducgema.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
22	educartes01.blogspot.com Fuente de Internet	<1 %
23	Lopez Aristizabal, Yesica Paola Vallejo Astudillo, Publio Ernest. "Estrategias de Neuroeducación y la Incorporación de Resiliencia para la Neurodiversidad en 5to Grado de la Institución Gonzalo Arango led y la Institución Nuestra Señora de Fátima de Soledad Atlántico Mediadas por Tecnología", Universidad El Bosque (Colombia) Publicación	<1 %
24	porqueescribimos.blogspot.com.es	

Fuente de Internet

<1 %

25

www.ecotintes.com

Fuente de Internet

<1 %

26

Submitted to Universidad Cesar Vallejo

Trabajo del estudiante

<1 %

27

miguelquispeatao.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

28

efrain-sitioficial.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

29

nancyherreraeducarte.blogspot.com

Fuente de Internet

<1 %

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias

< 30 words

Excluir bibliografía

Activo



**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS PARA OPTAR
EL GRADO ACADÉMICO DE MAESTRO(A) EN EDUCACIÓN, MENCIÓN ESTRATEGIA DE ENSEÑANZA -
APRENDIZAJE Y EVALUACIÓN
RESOLUCIÓN DIRECTORAL N°00861-2025-UNSCH-EPG/D.**

Siendo las 04:00 p.m. del 16 de octubre de 2025 se reunieron en el auditorium de la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, el Jurado Examinador y Calificador de Tesis, presidido por el **Dr. OSCAR GUTIERREZ HUAMANI** Director (e) de la Escuela de Posgrado, el **Dr. ANATOLIO HUARCAYA BARBARAN** Director de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias de la Educación, e integrado por los siguientes miembros: **Dr. PEDRO HUAUYA QUISPE** y el **Dr. LUIS LUCIO ROJAS TELLO**; para la sustentación oral y pública de la tesis titulada: **DIBUJO Y PINTURA A TRAVÉS DE RECURSOS TINTÓREOS Y EL PENSAMIENTO CREATIVO EN ESTUDIANTES DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA "NUESTRA SEÑORA DE FÁTIMA" AYACUCHO**, presentado por el Bach. **EZEQUIEL WARI ZARATE GUTIERREZ**. Teniendo como asesora a la **Dra. BLANCA BEATRIZ RIVERA GUILLEN**.

Acto seguido se procedió a la exposición de la tesis, con el fin de optar el Grado Académico de **MAESTRO(A) EN EDUCACIÓN, MENCIÓN ESTRATEGIA DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE Y EVALUACIÓN**. Formuladas las preguntas, éstas fueron absueltas por el graduando.

A continuación, el Jurado Examinador y Calificador de Tesis procedió a la votación, la que dio como resultado el siguiente calificativo: QUINCE (15).

CALIFICACION (x)

Aprobado(a) por Unanimidad.	<input checked="" type="checkbox"/>
Aprobado(a) por Mayoría.	<input type="checkbox"/>
Desaprobado(a) por Unanimidad.	<input type="checkbox"/>
Desaprobado(a) por Mayoría.	<input type="checkbox"/>

(x) Marcar con aspa.

Luego, el presidente del Jurado recomienda que la Escuela de Posgrado proponga que se le otorgue al **Bach. EZEQUIEL WARI ZARATE GUTIERREZ**, el Grado Académico de **MAESTRO(A) EN EDUCACIÓN, MENCIÓN ESTRATEGIA DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE Y EVALUACIÓN**. Siendo las 5:15 hrs. se levanta la sesión.

Se extiende el acta en la ciudad de Ayacucho, a las 5:15 hrs. del 16 de octubre de 2025.

.....
Dr. OSCAR GUTIERREZ HUAMANI
Director(e) de la Escuela de Posgrado.

.....
Dr. ANATOLIO HUARCAYA BARBARAN
Director (e) de la UPG-FCE

.....
Dr. PEDRO HUAUYA QUISPE
Miembro.

.....
Dr. LUIS LUCIO ROJAS TELLO
Miembro.

.....
Dr. JOSE ALARCON GUERRERO
Secretario Docente.

Observaciones:

.....
.....
.....