

Descolonizando la creatividad: hacia las *creaotrividades**

*Descolonizando a criatividade:
para ás criaoutrividades*

*Decolonizing Creativity:
Toward Creaotrvities*

Juan Alejandro Álvarez Valencia** y Alfredo Gutiérrez Borrero***

DOI: 10.30578/nomadas.n58a14

En el marco de una tesis doctoral, los autores del artículo cuestionan la capacidad de los indicadores sobre la creatividad de origen euromoderno, para valorar cómo los pueblos indígenas gestionan la novedad. Les interesa lo que los indicadores excluyen, una facultad generativa para la cual la creatividad es su “otra”, a la cual llaman *creaotrvidad*. Su investigación se aproxima desde las cosmotécnicas y el multinaturalismo a singularidades radicalmente heterogéneas en las narrativas de los pueblos originarios. Los autores buscan alternativas a la creatividad y sus mediciones en un encuentro entre los modos de hacer indígenas y la teorización occidental.

Palabras clave: cosmotécnicas, creatividad, descolonización, ancestralidad, diseño, *creaotrvidad*.

No âmbito de uma tese doutoral, os autores do artigo questionam a capacidade dos indicadores sobre a criatividade de origem euromoderna para avaliar como os povos indígenas lidam com a novidade. Eles se interessam pelo que os indicadores excluem, uma faculdade generativa para a qual a criatividade é sua “outra”, à qual chamam de criaoutrividade. Sua pesquisa se aproxima, a partir das cosmotécnicas e do multinaturalismo, a singularidades radicalmente heterogêneas nas narrativas dos povos originários. Os autores buscam alternativas à criatividade e suas medições em um encontro entre os modos de fazer indígenas e a teorização ocidental.

Palavras-chave: cosmotécnicas, criatividade, descolonização, ancestralidade, design, criaoutrividade.

Within the framework of a doctoral dissertation, the authors question the capacity of Euro-modern indicators of creativity to assess how Indigenous peoples manage novelty. They are interested in what these indicators exclude –a generative faculty for which creativity is its “other”– which they call creaotrvity. Their research approaches radically heterogeneous singularities in Indigenous narratives through the lenses of cosmo-technics and multinaturalism. The authors seek alternatives to creativity and its measurements in an encounter between Indigenous modes of making and Western theorization.

Keywords: cosmo-technics, creativity, decolonization, ancestrality, design, creaotrvity.

* Propuesta conjunta teórico-práctica, estructurada en conversaciones académicas fruto de la investigación de proyecto doctoral “Poética de la creaotrvidad en pueblos ancestrales”, iniciada en 2022, aprobada en examen de candidatura en agosto de 2024 y actualmente en curso, dentro del doctorado en Diseño, Arte y Ciencia de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

** Director del Programa de Diseño, Universidad De La Salle, Bogotá (Colombia). Candidato a doctor en Diseño, Arte y Ciencia, Universidad Jorge Tadeo Lozano; M. Sc. en Creatividad e Innovación; Diseñador industrial. Ejecutor de investigación doctoral. Correo: juana.alvarez@utadeo.edu.co

*** Profesor asociado II del Doctorado en Diseño, Arte y Ciencia y del Área de Diseño de Producto, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá (Colombia). Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Director de investigación doctoral. Correo: alfredo.gutierrez@utadeo.edu.co

original recibido: 24/02/2025
aceptado: 29/08/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n58a14 - Págs. 1~16

La creatividad que no lo era

Reconocer algo similar a la creatividad, vivido por grupos étnicos colombianos lejanos a ese concepto, fundamenta este trabajo, atento a la *etnósfera* (Davis, 2001) y a lo decolonial. La inferencia: comprender epistemologías y cosmotécnicas (Hui, 2020b) de grupos indígenas en sus actos cotidianos, sobre prácticas que las tradiciones occidentales entienden como diseño o arte (objetos útiles o artísticos), nos permite proponer una revisión de los parámetros creativos (persona, proceso, producto y ambiente), desde entornos *multinaturalistas* (cuya realidad plural surge del entramado de múltiples naturalezas heterogéneas), con sus cosmogonías, y confrontar la creatividad con sus *equialtervalentes*: entendidos como aquello parecido-diferente a esta en grupos para los cuales la palabra creatividad es extraña (Gutiérrez Borrero, 2022). La intención es plantear posibles indicadores interculturales que contribuyan a simetrizar la participación de grupos indígenas en procesos de innovación pública de diseño, arte y ciencia.

Estudiamos la Amazonía y la Orinoquía colombianas, cuyas poblaciones indígenas presentan bajos niveles de producción creativa. Este fenómeno, propiciado por mediciones instrumentales, evidencia y refuerza asimetrías culturales, educativas y lingüísticas. Como consecuencia, la participación de estas comunidades en programas gubernamentales de ciencia, tecnología e innovación (CTeI), como las agendas departamentales de competitividad e innovación del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo, resulta limitada.

Así, grupos indígenas –como los Makuna (Vaupés) o los Ticuna (Amazonas)–, cuyas prácticas observamos, quedan rezagados en el Índice Departamental de Innovación para Colombia (IDIC) y en otras métricas nacionales de competitividad e innovación. Tal situación, más que reflejar condiciones estructurales, responde al desconocimiento de sus concepciones *multinaturalistas* y cosmogónicas en los modelos de desarrollo convencionales. Ello abre brechas infranqueables para dichas comunidades en proyectos transformativos diseñados para las periferias colombianas, lo que perpetúa su exclusión y las relega al fondo de dichos índices.

Intentamos involucrar nuestros cuerpos y miradas en un encuentro etnográfico y antropológico (Goulard, 1994) respetuoso de la memoria biocultural (Toledo y Barrera, 2008) y sensible a las realidades y los entendimientos, para abordar los fenómenos creativos y cimentar el encuentro entre nuestras prácticas y creencias y las de quienes viven en otras circunstancias.

Historias excluyentes, imposiciones incluyentes

La Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) entiende la innovación del sector público como el proceso productivo de implementación de nuevas ideas generadoras de valor social y cambio reciente; asimismo, considera innovación pública la

introducción de mejoras administrativas o nuevos servicios que incluyan modificaciones sociales positivas o cambios útiles en la vida de la gente (OCDE, 2005), incluida la adopción de visiones que reestructuren la organización pública, renueven procesos, transformen rutinas y soporten soluciones a problemas complejos que desbordan las políticas públicas habituales. En Colombia, para cerrar brechas en los índices de competitividad e innovación nacionales, la Política de Desarrollo Productivo (Conpes 3866) busca solucionar fallas de mercado, de articulación y de gobierno que impiden el fortalecimiento del aparato productivo colombiano.

El Conpes 3866 de 2016, emanado de la Dirección de Innovación y Desarrollo Empresarial (DIDE) del Departamento Nacional de Planeación (DNP), con relación a las iniciativas de diferentes ministerios, coordinadas por el Sistema Nacional de Competitividad, Ciencia, Tecnología e Innovación, considera que pese a los intentos de institucionalizar el SNCCTI y mejorar la capacidad de articulación entre sus actores involucrados (comisiones regionales de competitividad), continúa la desconexión entre gobiernos (nacional y regionales), sectores (público y privado) y entidades del orden nacional, debido a la confusa atribución de responsabilidades, temas y acciones de los actores (Conpes 3866, 2016, p. 66). Lo anterior, agravado por conflictos de intereses políticos nacionales, imposibilita (Rojas, 2021) implementar el Sistema Educativo Indígena Propio (SEIP) –el cual intenta garantizar derechos educativos autónomos a pueblos indígenas que carecen de políticas públicas de educación diferencial según sus especificidades– que la Comisión Nacional de Trabajo y Concertación de la Educación para los Pueblos Indígenas planteó al Ministerio de Educación Nacional en octubre de 2019.

El modelo gubernamental que obstaculiza la competitividad y la innovación (Castells, 2000) favorece alternativas que evitan la implementación de etnopolíticas polarizantes, como la *desconectografía*, propuesta por Gómez Granda (2023), en oposición a la *conectografía*, para estudiar pasados territoriales sin proyectar futuros globales, cuestionar las narrativas conectográficas del progreso y realzar las desconexiones de los códigos hegemónicos, narrando digitalmente sus historias. Esto implica reconocer armonías etnocéntricas y multinaturalistas coexistentes con el eurocentrismo, pero ajenas a lógicas competitivas o descentralizadoras

(Khanna, 2013). En tierras de Abya Yala-América Latina, los llamados *multiculturalismos ornamentales* (Duarte y Valle, 2022), promovidos desde el poder –como el etnoturismo– impiden que las comunidades indígenas autodefinan sus destinos desde sus idiosincrasias ancestrales.

Ante ello, descentralizar mediante historias locales podría contribuir al autogobierno de los grupos étnicos y los pueblos originarios. Allí donde iniciativas como la *conectografía* de Khanna amenazan con inducir nuevos procesos recolonizantes (Rivera Cusicanqui, 2010), la descentralización endógena desde sistemas de comunicación autónomos permitiría preservar identidades culturales y contrarrestar las fuerzas colonizadoras que marginalizan las historias tribales. Lo anterior evitaría imponer estructuras que sacrifiquen las autodeterminaciones indígenas, preexistentes a los Estados-nación que los marginan. En este sentido, distanciarse de los modelos hegemónicos beneficia a los pueblos originarios.

Rivera Cusicanqui (2010) también denuncia las tendencias colonizadoras de “los Mignolo” (en alusión al semiólogo argentino), académicos que desde universidades norteamericanas reemplazan las descolonizaciones territoriales latinoamericanas con reflexiones alejadas de las urgencias políticas regionales. Un ejemplo de dichas tendencias es el caso de Benkler (2015), cuando proclama su *libertad cultural* mediante posturas políticas autonómicas individuales, ambientadas en plantaciones algodoneras, con relatos protagonizados por paladines cuya cultura deviene medida de todas las cosas. Rivera Cusicanqui (2010) considera que este coctel poético eurocéntrico es un adorno multicultural neoliberal, extraño a los pueblos indígenas de Abya Yala-Latinoamérica. Según Castells (2000), la agenda neoliberal monopoliza los beneficios de la instrumentalización comunicativa simbiótica entre nuevas tecnologías y producción industrial, al prescribir sociedades basadas en rápidas transformaciones, a partir de innovaciones tecnológicas (García Gutiérrez, 2016).

Gómez Granda (2023), por su parte, reivindica pasados singulares, situados y refractarios a la *conectografía*, que reintroducen viejos discursos silenciados y reescriben otros nuevos. Se trata de pangeas, cuya bolsa de transporte, ficcionada por Le Guin (1986/1988), elude la tecnomitología conectiva y competitiva, dictada desde y para megalópolis de formato noratlántico,

escapando de la convergencia premoderneidad-modernidad-posmodernidad-apocalipsis, para reconocer singularidades tecnológicas desde múltiples cosmotécnicas (Hui, 2020a). A su vez, Aedo (2023) señala que las reescrituras tecnológicas reivindican lo inacabado o silenciado, mediante *conectografías-otras* existentes en diversas madres naturalezas y cosmogonías ancestrales. En este sentido, la *casa* de Bachelard (1975) convoca los pasados singulares y situados de Gómez Granda (2023), los cuales animan sus entornos naturales relationales constituyentes. De esta manera, buscamos creatividades desingularizadas en múltiples moradas, cuyos *topo-análisis* y palabras transiten las junglas textuales con variadas trayectorias de posibilidad, abordables de muchos modos (Lotman, 1993) y conducidas a través de rutas específicas (Bohm, 1976; Davis, 2015) por sus cuidadores ancestrales.

Como Davis (2015, p. 91), encontramos lo visible insuficiente; pensamos, tras lo tangible, en opacidades inapreciables para quienes las desconocen, pero perceptibles para amautas y chamanes; dominios de espíritus, ancestros montañas e igarapés vivientes, plantas y animales humanizados, ríos-serpientes cuyas cataratas ocultan las moradas de espectros lugareños en parajes donde los plumajes de aves imposibles destellan sustancias que son la mente de los astros. Allí intentamos comprender la poética creativa ancestral desde una *desconectografía* resignificante de cuatro parámetros creativos: persona, proceso, producto y ambiente (Sikora, 1979), en entornos amerindios multinaturalistas. Pensamos en alter-parámetros, con poéticas y reglas distintas de aquellas que en contextos multiculturales imponen indicadores para diagnosticar, separando las construcciones teóricas que les dan sentido de las mediciones que los fundamentan (Tudela, 1990). Estos alter-parámetros emergirían de interacciones relationales intertextuales, como “logos que crecen por sí mismos”, según Heráclito, o dispositivos intelectuales (escritos o hablados) transmisores de informaciones depositadas en sus alrededores: madreselvas y *matas'emon* transformadoras-productoras de mensajes (Lotman, 1993, p. 18).

En la inflexión decolonial (Restrepo y Rojas, 2010) buscamos dialogar con otros mundos; y, más aún, con los *equialtervalentes* que los otros tienen del mundo occidental (pretendidamente el único), prescindiendo del meta-patrón “mundo” como unidad omnicomprensiva

de todo en todos los grupos humanos (Mercier, 2019). Reconocemos diversas dimensiones existenciales y existencias heterogéneas, parcialmente intraducibles, entremezcladas en una maraña de conocimientos pluriversales (De la Cadena y Blaser, 2018), para impugnar visiones eurocentristas que conocen desde ningún lugar, como miradas divinas o *conectografías tecnológicas* (Khanna, 2013), con *desconectografías* (Gómez Granda, 2023) que abracen relationalmente pachamamas y madres naturalezas con sus comunidades cuidadoras. Inferimos *creaotrividades* teorizadas mediante conceptos fugitivos, desobedientes del concepto de creatividad, que se exilien, como sugiere Akomolafe (Du Cann, 2021).

Para teorizar la creatividad, la eludimos mediante una etnografía porosa que abraza la otredad. La *creaotrivididad*, inspirados en Lotman (1993), nos permite hacerlo, como poética sintética, externa a la creatividad, aunque próxima a esta, existente dentro de grupos indígenas como prácticas varias, con muchos nombres (y cualidades afines a las de la literatura en Occidente). Hablar de *creaotrivididad* corresponde a concebir relationalmente, entre cosmotécnicas y multinaturalismos, alternativas a la creatividad (medible con parámetros eurocéntricos) en la confluencia de narrativas indígenas y occidentales entremezcladas indefinida e impredeciblemente.

Para caminar hacia la *creaotrivididad*, resultan simbóticos el *multinaturalismo* y la *etnósfera*. Allí donde Aristóteles imaginó una poética resultante del arte y la mimesis gestora y diseminadora de sabidurías, Toledo y Barrera (2008) presentan la memoria biocultural como expresión de diversidad particularizada en el hábitat. Aristóteles consideró principios y efectos para diferenciar las poesías defectuosas de las virtuosas y establecer una normativa (Ordóñez, 1778), en cuyos géneros observó la imitación como elemento común desde el arte, las costumbres y su mezcla. Supuso que imitar nos diferencia de los animales –algo después cuestionado por los estudios de aprendizaje animal imitativo (Zentall, 1996)– y afirmó que emulando los humanos aprendemos las disciplinas de padres y tutores.

Desde la antropología, esta aptitud humana, poética e imitativa, implica aprendizaje de sabidurías, gestionadas por los mayores de pueblos ancestrales y grupos étnicos, que al vincular antepasados y descendientes hacen de cada cultura una rama viviente del

árbol genealógico humano, repositorio de conocimiento experiencial y, si se le permite, fuente de inspiración y promesa venidera (Davis, 2015, p. 14). Lotman (1993) encuentra asimismo la mimesis (imitación) como determinante para construir significados, establecer comunicación, generar sentidos y entrelazar simbólicamente textos y mundos. Dado que la aptitud imitativa propia de la poética transfiere y transforma saberes ancestrales, la construcción de memoria biocultural de los indígenas involucraría *alter-poéticas* conexas con sus naturalezas, en sus condiciones constitutivas respetuosas de territorios particulares, animados por sus relatos de origen y sus creencias.

La inabarcable *diversaleza*

Bachelard (1975) concibió una fenomenología de la imaginación cuya poética de la imagen emerge de la conciencia fruto del corazón, el alma y el ser de las gentes en su acontecimiento, y llamó *topoanálisis* al conjunto de cuatro psicologías en la imagen arquetípica de la casa (descriptiva, profunda, psicoanalítica y fenomenológica), mediante las cuales la ensoñación se revela como reservorio de imágenes íntimas suscitadas por los espacios hogareños como recuerdos de nuestras inconsciencias. El habitar del inconsciente en la morada permite estudiar el alma humana, diría Bachelard, basado en Jung, desde imágenes poéticas evocadas por la casa en su intimidad, que fertilizadas por la subjetividad y la imaginación exceden la realidad objetiva y determinan percepciones y experiencias de mundo. Ello sobrepasa la naturaleza física-material, con aspectos filosófico-poéticos; así, la creatividad, para Bachelard, surgiría de la naturaleza, inagotable fuente inspiradora de la imaginación poética. Al contemplar sus naturalezas, las gentes transitan mundos simbólico-emocionales que movilizan la vida interior, lo cual alimenta emociones, pensamientos y percepciones; genera simbolismos y significados, debido a la fascinación y la resonancia emocional-espiritual que convocan los elementos. El entrelazamiento del mundo exterior con la naturaleza, mediante la contemplación e interacción de sus misterios y la inmersión en sus bellezas, inspira y promueve la creatividad.

En contextos *multinaturalistas*, la casa bachelardiana deja lugar a rukas mapuches, tipis lakotas, bohíos taínos o iglúes innuits, donde en cada despertar el paisa-

je es otro en su acontecer y en la interpretación de quien habita (como experimenté yo, Juan Alejandro uno de los autores, habitando la casa-selva del Darién colombiano). Allí, en la variedad, se escenifica aquella acción teorizada por Valéry y descrita por Brigante (2013): quien contempla se implica y cocrea la obra, al salvar las distancias entre las emociones contemplativas y el juicio consciente del habitar. ¿Qué ocurre entonces cuando la obra es territorio vivido por una comunidad ancestral? Si contemplar el paisaje es cambiarlo (Brigante, 2013, p. 273), pues los objetos desencadenan transformaciones espirituales, nos preguntamos ¿cuando el objeto es toda una naturaleza, qué modificaciones crea?

Venko (2003), por su parte, también valora la creatividad en las interrelaciones percepción-paisaje y espacio-literatura: cuando quienes crean comunican escenarios literarios objetivamente perceptibles, manifiestan sus creatividades junto con sus subjetividades. Las personas que crean, animan paisajes acogedores u hostiles, haciéndolos interactuar con los personajes de sus obras. Así, la creatividad literaria fusiona objetividades espaciales con subjetividades paisajísticas y, allende lo descriptivo, sus escenarios suscitan emociones y diseminan significados. ¿Qué sucede cuando la imaginación *palabreante* de las *oralituras* (Passeri, 2011) en lenguas ancestrales combina y refrenda vínculos con lo onírico, las generaciones pasadas y los seres de esa multiplicidad de naturalezas incommensurables que aquí llamamos *diversaleza*?

Para responder a ello intentamos sustituir los parámetros de la creatividad de Sikora (1979) –persona, proceso, producto y ambiente– por otros componentes gestados en etnósferas multinaturalistas que integren poéticas espaciales y paisajísticas ancestrales presentes en cosmogonías amerindias. Esta resignificación reconoce que términos de origen europeo como *cosmogonía* o *naturaleza* invaden las lenguas indígenas, mientras regulan y distorsionan su sabiduría endógena y nos distancian de su otredad.

Buscamos indicios de unos “parámetros” *creaotri-vos* para dialogar con lo que otros pueblos conciben en lugar de nuestra “poética”, mediante claves afincadas en sus formas autónomas de realización comunal (Esco-
bar, 2019). Rechazamos la presunción multiculturalista que concibe a cada cultura como una entre otras similares, mientras honramos esa heterogeneidad radical de

modos existenciales que Blaser (2024) denomina “lo incomún”. Por tanto, intuimos unos “parámetros” que personas *creatrivas* movilizan en interacciones narrativas que –en cuanto “textos”, en términos de Lotman (1993)– recorren espacios específicos, como determinadas Madre Selvas y Pachamamas, configuradas y percibidas desde los conocimientos tradicionales indígenas (Dudgeon y Berkes, 2003). Intentamos establecer protocolos comunicativos respetuosos de la heterogeneidad radical, inherente a la construcción poética de fenómenos presentes en condiciones histórico-sociales singulares, y que por ende exigen posturas crítico-reflexivas particulares (Guzmán, 2023).

Transitamos territorios ancestrales, *multinaturalistas* confluencias de muchas naturalezas en algo incomparables, contextos cambiantes, enactuados por la coexistencia de muchos seres, alejándonos de todo ideario político, sociocultural y antropocéntrico donde la humanidad protagoniza exclusivamente historias prediseñadas, como advierte Tsing (2015). Reconocemos actividades o aventuras no antrópicas, gestadas o transformadas por acciones o voluntades distintas a la humana, conscientes de una *diversaleza* (según llamamos al entramado relacional de naturalezas heterogéneas, como un paradójico y cauto “todo” incapaz de dar cuenta de todo), la cual origina a toda la comunidad planetaria y a la que toda la comunidad planetaria regresa (Hui, 2020b).

El llamado de Viveiros (1998, p. 469) a entendernos en unidad espiritual y diversidad corpórea para recuperar ontologías olvidadas o borradas (lo aceptamos con reserva, pues *ontología* es otro término omnicomprensivo supresor de la particularidad, diseminado por traducción), mediante un relativismo que proscribe un universo donde conocimientos *policardinales* (provenientes de todos los puntos cardinales, en lugar de no occidentales, según Gutiérrez Borrero, 2021) solamente fluyen conforme ordene la aduana de *rigurosos estudios etnográficos críticos*. Para transmitir saberes ancestrales próximos a una cosmología etnocentrista o *multinaturalista* es útil el concepto de *texto* de Lotman (1993), a fin de considerar aspectos semióticos diferentes de la estructura multicultural, estandarizante en metalenguaje *multinaturalista*, cuya narrativa realiza disímiles funciones con agentes comunales (diversidad corpórea y unidad espiritual) y contextos involucrados (objetos particulares) en naturalezas con diferentes maneras.

Teoría de otras especies y otras especies de teoría

Lotman (1999, como se cita en Fontanille, 2018) presenta una *semiósfera* –que Boria (como se cita en Barei y Gómez, 2022) recuerda fue inspirada por el concepto de biósfera de Vernadsky (1926)–, la cual reúne la actividad consciente de los pueblos mientras marca fronteras entre mismidades y otredades. Caminamos hacia lo poshumano (Davis, 2015; Kohn, 2021), hacia antropologías no antrópicas, por la invitación de Kohn a crear marcos analíticos vinculantes entre humanidad y no-humanidad, que para superar el problema de las etiquetas (Czerny, 2011) llamamos entidades *otraespecianas* (para designar a todos los seres “de otras especies”). Sorteamos así el escollo del término humano a ambos lados del par “humano/no-humano”, que dice del segundo cuanto “no es” (humano) sin expresar qué es. Esa frontera conjunta humana y *otraespeciana* expande la divisoria de Lotman entre la nuestra y otras existencias, conforme Kohn invita a desentrañar vínculos entre procesos representacionales –cuya constitución exclusiva de los pensamientos resulta cuestionada por teorías no representacionales (Buser, 2014)– y procesos vivos para propiciar entrelazamientos relacionales de lo *otraespeciano* y lo humano que devienen más que antropologías relacionales en *antropoyotologías* narrativas, que comunican la humanidad y la *otraespecianidad* desde las cuales establecer posibles categorías *creatrivas* multinaturales.

Como narradoras, fuera de las voces humanas admitimos las de las generaciones anteriores *animalhumanas* de los nativos del Pacífico, las de los elementos y hasta las de ecosistemas que también relatan y configuran realidades cuyos dinamismos, historicidades y potencialidades significativas eluden los significados que les imponen los actos humanos de creación cultural (McLean, 2009, p. 231). Articulamos las narrativas culturales en diferentes contextos sociohistóricos, a partir de singularidades tecnológicas presentes en múltiples cosmotécnicas localizadas (Hui, 2020b), cada una de las cuales, en su singularidad radical, enlaza interacciones entre grupos humanos, tecnologías y cosmos *creatrivos* desde dispares avenidas artísticas en peculiares órdenes técnico-morales. Cada cosmotécnica entraña repertorios de actos *creatrivos* con aspectos

incomunes (Blaser, 2024), intraducibles e impluralizables en cotidianidades fabricativas de diversos grupos étnicos, según sus maneras de vincular las dualidades (*humana-otraespeciana*, naturaleza-artificialidad), mediante un diálogo creativo comunicante de diferentes dimensiones existenciales.

Dualidades como saber-cosmos o conocimiento -técnica son comunicables por memorias bioculturales (Toledo y Barrera, 2008), las cuales fundamentan intercambios entre cosmotécnicas desde la relación y estrategias adaptativas de supervivencia entre sociedades y naturalezas humanas. La noción aimara de *cosmocimiento*, distinta de conocimiento, que moviliza el *cosmoser cosmunitario* expresaría y entendería formas de medir-sentir la memoria biocultural y cosmotécnicas localizadas. El *cosmocimiento* caracteriza las vidas de gentes que se perciben y sienten dentro de sus realidades completas, que se comunican a través de sus comunidades mientras construyen imaginativamente sus existencias (Zárate, 2011); esta imaginación *creaotriva* fluye en afectividades y espiritualidades mediante saberes expresivos más del *cosmoser* que del conocer, en cotidianidades donde a la información y los datos se suman los sentidos de vivir sus caminos existenciales con aprendizajes estéticos, éticos e incluso eróticos (Guerrero, 2016, p. 131).

Mediante memoria biocultural (Toledo y Barrera, 2008), personas que conforman grupos humanos articulados con sus naturalezas acumulan conocimientos, experiencias, tradiciones y prácticas a través de generaciones. Ello expresa sus modos imaginados para adaptarse, cuidar y comunicarse con palabras vivas que juntan *cosmoser* corazonante con conocer mental (Guerrero, 2020). Con sus oportunidades y escollos, la *creaotrivididad* que vislumbramos evita la habitual lógica europea basada en la imagen, mientras consideramos “la imaginación imposible de la imagen sin presencia, un fantasma, vida suplementándose a ‘sí misma’ fuera de la presencia del presente, de los dualismos y del pensamiento dicotómico” (Mercier, 2025, p. 129) que propicia una “auténtica” decolonialidad. Las gnoseologías originarias, amazónicas y andinas, consuman *cosmocimientos* como procesos de autoaprehensión (¿y autoimaginación?) que superan la individualidad comunicativa con realidades completas, imaginan y los/nos imaginan, conversan y comparten sus asuntos. La teoría del *cosmocimien-*

to fractura el dualismo objeto-sujeto cognoscente y afirma sujetos y objetos mutuamente entremezclados dentro de sí en relaciones *cosmocentes* de doble vía (Mazorco Irureta, 2007).

La cooperación sostenible con el entorno se basa en una memoria biocultural, en simultánea, y, según pensamos, animada por un *deseo biocultural* que trasciende individualismos y dualismos, en un *desbord-dualismo* (como valoración respetuosa del desborde) decisivo que, fuera de conservar naturalezas y biodiversidades, se reelabora con ellas. Tales formas de recordar-desar no monopolizadas por el progreso permiten sortear desafíos ambientales y sociales (Iturra, 1993) al movilizar conocimientos ecológicos tradicionales (Ruddle, 1993) que nos hacen situar las *creaotrividades* junto a la creatividad usualmente asumida, para discutirla y ampliar su marco comprensivo. El punto, la forma en que las comunidades ancestrales conciben lo que llamamos “sus naturalezas”: seres, ecosistemas e interrelaciones (*multinaturalismo*), determina sus modos de materializar imaginaciones; por ello, mediante sus ontologías configuran y reconfiguran las memorias y los deseos bioculturales desde y en sus cosmovisiones y *cosmocimientos*.

La concepción creativa (para nosotros *creaotriva*) de las culturas indígenas Abya Yala/afro/latinoamericanas, andinas y amazónicas desestabiliza las categorías occidentales. Quiñones (2020) estudia la creatividad de estos pueblos y, tras contrastar las ontologías relacionales de sus procesos y resultados creativos, llama a dichas diferencias cualitativas ante lo euroamericano *mundos de creación diversos*, cuyas sabidurías ancestrales eluden las categorías de artesanías, arte o diseño. Para Quiñones, hasta el siglo XVIII, por dos milenios, se concibió el arte como una combinación de *techné* (griega) y *ars* (latino) que incluía actividades realizadas con habilidad, tanto orales como manuales. Entonces, emergieron las bellas artes, como objetos refinados de buen gusto, que relegaron las artesanías a planos secundarios, utilitarios y de entretenimiento. Hasta ese momento, lo opuesto al arte (humano) era la naturaleza y no la artesanía (Shiner, 2004), pues las antiguas gentes griegas separaban lo realizado “por naturaleza” de aquello realizado por arte humano (Tatarkiewicz, 2004, p. 383).

La concepción de bellas artes apuntalada por el cartesianismo afianzó el divorcio mente-cuerpo, o

naturaleza-cultura: quienes hacían arte empleaban la imaginación, el placer o la libertad sin sujeción a instrucciones, mientras quienes hacían artesanía ejercían oficios imitativos y de servicio. Para Quiñones (2020), Tatarkiewicz, a partir de Cennini, comprendía el *disegno* conforme al ideario renacentista del arte, donde la combinación del dibujo, el proyecto y el propósito de quien fabrica gestaba objetos y formas; más por creación que por imitación (p. 386). asimismo, anota Quiñones, Montijano (2010) atribuye a Giorgio Vasari originar el *arte del disegno* –noción nebulosa renacentista y barroca– desde la pintura, la escultura y la arquitectura. Vasari anotaba que la claridad mental de lo anhelado permite *alcanzar la exquisitez*; así, la idea y el *disegno* confluyen en sus génesis mentales, pero el diseño dirige las artes.

Fuera de *alcanzar la exquisitez*, nosotros, en una frontera creatividad-creatividad, entendemos el diseño, como Margolin y Buchanan (1995), a partir de marcos conceptuales que contemplan diferentes epistemologías y cosmologías (o pensamos, *cosmocimientos*); además de saber cómo procede el diseño occidental y cuáles teorías y prácticas determinan su evolución, cabe comprender necesidades, deseos y contextos, incluso lo que gentes *policardinales* (no occidentales) tienen en vez de diseño: diseños de los sures, diseños otros, diseños con otros nombres resurgentes por doquier (Gutiérrez Borrero, 2015), aunque se busque negarlos. Nos ocupamos del diseño desde perspectivas que consideren humanidades no definidas por el humanismo y sociedades que jamás firmaron un contrato social (Lizcano, 2006). Allende formas y funciones, nos abrimos desclasicadamente al flujo significativo que, normalizado, deviene *signifi-cautivo*, y abogamos por “un intercambio conceptual abierto y desbordado por la incontinencia del sentido, por multitud de contradicciones atrapadas en los lastres de la consistencia, por combinatorias imprevisibles a pesar de nacidas bajo cautiverio clasificatorio” (García Gutiérrez, 2018, p. 19).

Se requiere, claro, como afirman Atkinson y Oppenheimer (2016), desparadigmatizar el diseño, cuya lógica evolucionó centrada en la estética y la funcionalidad, hacerlo más crítico y abierto a las sabidurías de grupos o cosmologías históricamente marginadas de su devenir como los pueblos indígenas. Tal acercamiento implica un diseño que se desconozca a sí mismo, fuera de sí, que acepte ser reconstituido con otras co-

sas que ocupan su lugar allí donde la palabra diseño no tiene sentido y otros modos *materializantes* ocupan su lugar, que entregue ocasionalmente la iniciativa a modos-otros de otras gentes a diseños que no son diseños y se llaman de otras maneras (Gutiérrez Borrero, 2020).

Sortear los desafíos contemporáneos y decoloniales del diseño conduce a lo transicional que, según Göransdotter (2021), requiere desviarnos hacia futuros más sostenibles, involucrar diversas comunidades, reconocer historicidades en lo que llamamos sus epistemologías y marcos conceptuales (gentes con otras “cosas” vividas de otras maneras), pues las implicaciones circunstanciales de las decisiones tomadas movilizan varias historias y entornos; no son perspectivas sobre lo mismo, sino cosas distintas enredadas (Blaser, 2024). Prácticas y procesos contemporáneos de diseño implican construcciones históricas que, abierta la puerta a otras narrativas, reconocen los *cosmocimientos* en sus propias dimensiones y valoran la ignorancia y el desconocimiento como otras formas de saber.

Cuestionamos la *artesanalización* de lo indígena propiciada por la Unesco (2002), una vez la artesanía se redujo a género menor conexo “a la actividad industrial, la mecanización y automatización de los procesos productivos” (Laorden *et al.* 1986); apenas una expresión manual, pequeña, de tradiciones comunales con características distintivas (Grisales Vargas, 2015). Esto niega a diversas materializaciones indígenas sitiales en el arte, debido al predominio de la mano sobre la mente, cuyo manejo es privilegio de quienes hacen arte en el eurocentrismo. Con Ticio Escobar (1993), pensamos que aceptar un “arte indígena” abre puertas importantes para comprender a grupos indígenas cuyos hacedores resultan infravalorados por los conceptos de *cultura material*, *artesanía* o *folklore* con que se los analiza. Los etnocentrismos valoran la Madre Tierra (o sus *equivalentes*) como fuentes vitales y sabias que tratan con respeto espiritual los materiales de su quehacer, sin considerarlos recursos sostenibles o materias primas industriales (Quiñones, 2020).

Göransdotter (2021) resuena con los mundos de creación de Quiñones, piensa que la creatividad indígena la expresan mitos, rituales y prácticas culturales que más que expresiones artísticas, configuran existencias que combinan tiempos míticos y presentes. Un

naturalismo espiritual nuclea la creatividad indígena, en una interacción entre y con comunidades *otraespacianas*, como fabricantes de realidad, con acciones humanas y míticas entremezcladas en relaciones que involucran vínculos con espíritus, incluidas sustancias enteógenas extensoras de conciencia. Nos apartamos aquí de hablar de creatividades indígenas según el código clasificatorio-explicativo monológico para identificarlas (solo ante la academia y el conocimiento occidental, pues fuera tienen palabras y nombres propios) como *creaotrividades*, sin afanarnos en definirlas, entendiéndolas como flujos relacionales holísticos de mitos, rituales y prácticas con continuidad material y espiritual. Como Quiñones (2020), intentamos desafiar las nociones occidentales del arte y reconocer la relationalidad comunicativa de la humanidad con la *otraespecianidad* desde *cosmocimientos*, como acto colectivo de preservación y adaptación evolutiva comunal indígena en la deriva contemporánea.

Creatividad y *creaotrivid* ¿orillas del mismo río?

Cruzar el metafórico y no tan metafórico río de la otredad implica revisar las definiciones de la creatividad usualmente conocida y sus variaciones, matizadas según el espectro disciplinar con que se aborda: psicología, arte, educación, filosofía, entre otros. Esquivias Serrano (2004) estudia la evolución diacrónica de las definiciones de creatividad moldeadas por mutaciones del pensamiento sociocientífico: algunos elementos son creativos unas veces y otras no, no hay definición universal, debido a procesos cognitivos y emocionales subjetivos cuyas percepciones e interpretaciones varían interpersonalmente. Para Esquivias Serrano, empero, muchas definiciones de creatividad comparten las ideas de “novedad y aportación”, según las cuales las ideas nuevas resultan significativas en contextos particulares con incidencias sociales e individuales. Fernández Díaz *et al.* (2019) también revisaron definiciones de creatividad con metodología descriptiva-interpretativa en revistas científicas entre 2007 y 2017. Dichos autores entienden la creatividad, relacionándola con la ansiedad, la motivación y la inteligencia, más que como capacidad generativa de ideas nuevas, comunicables y útiles en su sociedad natal, como capacidad superior promotora, gestora y conservadora de culturas que transforman entornos y sujetos. Runc y Jaeger

(2012) la presentan como combinación de ideas y productos (originalidad) útiles y adecuados (efectividad); encuentran la originalidad insuficiente para cualificar ideas creativas que necesitan también funcionalidad y valor en contextos específicos: muchas ideas originales resultan ineficaces o inútiles, por lo que requieren efectividad para ser aplicables. Esto implica, fuera de la novedad de una idea, revisar su contexto.

Csikszentmihalyi (2012) evidencia la creatividad como resultado de fenómenos sistémicos cambiantes, según contextos y conocimientos de referencia; así, presenta la información extrasomática como constituyente de la cultura comunicable por símbolos agrupables en dominios con modos particulares de medir, entender y aprobar. Asimismo, Baer (2012) estudia su especificidad con miras a evaluar la aparición situada de la creatividad. También la *creaotrivid* se verificaría en circunstancias multinaturalistas localizadas; estimarla desde parámetros e indicadores establecidos (personas, procesos, productos y ambientes) precisaría resignificaciones y reinterpretaciones contextuales, comprenderla como “otras” simbolizaciones y concreciones extrasomáticas inabordables desde o desobedientes al discurso de la creatividad. Las etnias, “medidas” con baja creatividad, sea eurocétrica o un etnocentrista (que solo reforzaría la idea de creatividad agregándole otro adjetivo), tendrían *creaotrividades* como prácticas materializantes de su imaginación, inatrapables con las codificaciones creativas.

Mientras hay parámetros de abordaje para el fenómeno creativo, los acontecimientos *creaotrivos* implicarán procesos cognoscentes y *cosmocentes* (conexos con *cosmocimientos*), desde los códigos de otras gentes para ver cómo en su quehacer la generación *creaotriva* funge como alternativa a la creatividad y sus efectos. Buscamos “otrificar” la creatividad, a partir de los modos como los pueblos llamados indígenas gestan sus novedades contextuales. Sikora (1979), en su *Manual de métodos creativos*, halló que los expertos de la mitad del siglo XX (Guilford, Parnes, Ausubel) compartían el cuádruple enfoque de persona, producto, proceso y ambiente, plasmado por Mooney (1963) durante la II Conferencia sobre Investigación en Talento Científico Creativo, realizada en Brighton, Utah en 1957 (Taylor, 1959). Sikora lo explica así: *persona* sobre actitudes, motivaciones, aptitudes y características; *proceso*, como tareas agrupadas para conseguir

objetivos; *ambiente*, como elementos físicos y sociales; y *producto*, como originalidad de resultados sociales útiles y relevantes. Huidobro (2004) examinó asimismo el tema desde su selección de autores significativos (Torrance, Sternberg, Guilford, Amabile, Simonton, entre otros) y adoptó el mismo esquema tetrádico de Mooney (1963, p. 48).

Hasta aquí caminamos de este lado del río de la mismidad-otredad, del mismo lado “nuestro” y no del lado de otras gentes, recelosos de los conocimientos académicos tradicionales (no de aquello que la academia, con desdén, llama “tradicional”) que estandarizan el saber y de su estatuto de legislación y clasificación en bases de datos, mediante una transcultura digital que aniquila las diferencias (García Gutiérrez, 2016). Pretendemos percibir formas otras de comunicar (o comunicaciones-otras inclasificables como otras comunicaciones) que reflejan la creatividad como comunicación materializada en el espejo del pensamiento del otro lado, donde lo comunicado venga de otras gentes, al cederles la iniciativa enunciativa y las prerrogativas clasificatorias, sean quienes fueren y conforme a lo que usen como clasificación. Tal sería el empeño de la *creaotrivididad* (llamar “desde esta orilla” lo que en “la otra orilla” reemplaza a la creatividad con sus propias palabras y acaso sea otra cosa). Requerimos, en algún grado, dejar de ser los indicadores y permitirnos ser “aquellos a quienes otros indican”.

Al otro lado del río están las literaturas de *Abya Yala*, expresión del pueblo originario kuna, usada cada vez más en sustitución de América (Cardona y de Oliveira Silva, 2022); estas registran realidades histórico-culturales de los pueblos y comunidades, especialmente desde México hasta la Argentina, para descolonizar estructuras de poder-conocer provenientes de Europa, reivindicando dudas y contradicciones propias, amistad con la naturaleza y resistencia al extractivismo y al desarrollo moderno y capitalista. Las literaturas abyayalenses que realizan lo comunal, revitalizan las tradiciones al *contemporanizarlas* con sus fabulaciones autónomas. En la colonialidad global constituyen resiliencias adaptativas para preservar territorios y lenguas (Duarte y Valle, 2022) y desplegar sabidurías desde diferentes buenos vivires (Duque Acosta, 2023), en naturalezas relacionales de empoderamiento colectivo, decisión participativa y tránsito a escenarios de escucha de las voces comunales.

Comunidades *diverrespecianas*: humanas y otraspecianas

En Abya Yala encontramos técnicas creativas (para nosotros *creaotrivas*) arraigadas en tradiciones situadas en la confluencia de lo ancestral y lo contemporáneo, presentes en tejidos, cerámicas, cesterías o pinturas vivas (Arnold y Espejo, 2013), donde música y danzas coprotagonizan ficciones materializantes conscientes del carácter contingente y construido de los arreglos humanos existentes, de su posibilidad de reelaboración, mediante acción y voluntad humanas, y también con tratos con los no humanos (para nosotros *otraespecianos*), para quienes el mundo es su otro, donde nuestra realidad no es referencia indiscutida y las realidades imaginadas proliferan, desestabilizadoras e incuantificables, en la senda de McLean (2017, p. 158) de artefactos y ancestros, en ires y venires de naturalezas narradas (que llamamos *naturalezas*) por múltiples voces. La *creaotrivididad*, donde participan criaturas *otraespecianas*, fluye en interdependencia radical de lo existente, inspiración *narratural* y cosmovisión *otraespeciana*, entre prácticas continuas donde los derechos de diversas naturalezas (*diversaleza*) facilitan encuentros *diverrespecianos* (entre comunidades otraespecianas y humanas), los cuales desbordan guiones fijos colonizadores o extractivos con narrativas resistentes, de reexistencia (Albán *et al.*, 2016) y *recreaotrivaexistencia*.

En los territorios de Abya Yala, en Colombia, singularidades de creación como la makuna reconocen la participación de todos los existentes. En nuestra lectura de Cayón (2013), la *creaotrivididad* makuna alimenta y mantiene *cosmocimiento* interrelacional entre las comunidades interexistentes *diverrespecianas*: humanas y *otraespecianas* (*diverrespecianas* las consideramos todas, mientras distinguimos las humanas de las *otraespecianas*), en aras de evitar la subalternidad encriptada en la idea de *especies de compañía* de Haraway (2016). Para los makuna, dirá Cayón, el chamanismo –término no makuna que Cayón y otros naturalizan, extraído de su entorno tungus siberiano y convertido en vocablo invasivo que sustituye las palabras de las “personas sagradas” específicas de los pueblos, según Ongay (2003) y Martínez González (2009)– nuclea los procesos de sabiduría al renovar pactos e intercambios interespecies, entre los cuales la *creaotrivididad* sería evidenciable.

Halbmayer y Goletz (2023) analizan asimismo el concepto de creación (que proponemos llamar *creaotrividad*) en tierras bajas indígenas sudamericanas, atentos a mitos, rituales, música y demás prácticas culturales. En los mitos, que ellos ven como historias interactivas, contextuales y fluidas, entendemos actuaciones *diver especianas* en las que las poblaciones *otra especianas* devienen copartícipes *creaotrivas* de *cosmocimiento*. Con los neologismos buscamos “extrañar” los calificativos académicos que invaden la otredad inadvertidamente. Los grupos étnicos e indígenas interactúan pues con comunidades *otra especianas* en tramas de actos de transformación *narraturales* (mediante narraciones multinaturales), en los que las voluntades *otra especianas* resultan cruciales. Las dimensiones de creación en indígenas sudamericanos que identifican Halbmayer y Goletz (1. *Continuidad* vinculante entre mitos; 2. *Relacionabilidad* creativa humano-no humano; 3. *Generatividad*: creación y recreación relacional; 4. *Procesualidad*: constante transmutación intersemiótica y 5. *Vínculo mítico-contemporáneo*: continua actualización de la tradición) alimentan nuestra variación *creaotriva*.

Kharkhurin (2014), continuando con la metáfora de observar “dentro del río”, define interculturalmente la obra creativa con base en cuatro criterios: novedad y utilidad (preponderantes en Occidente); y estética y autenticidad (preponderantes en Oriente). Con este constructo critica modelos de medición y evaluación de la creatividad sesgados por las preferencias o procedencia de quienes evalúan. Por ello, la valoración debería convocar métodos múltiples. Prada (1989, p. 8) sugiere esto cuando identifica –al prologar la *Crítica epistemológica de los indicadores* de Hugo Zemelman– una colisión continua entre dos modalidades constructivas de indicadores: la *tradicional*, que elabora indicadores desde prescripciones teóricas supuestas, mutilando la realidad normativamente para intentar una validación preestablecida en esa realidad mutilada; y la epistemológica, que construye sus indicadores abierta a campos de posibilidades de realidad donde articula diversos procesos reales, según necesidades de concreción movilizadas por fuerzas sociales concurrentes como alternativas a praxis (alternativas en nuestro caso).

Creaotrividad, descolonizando los pasados que tenemos delante

Por doquier se demanda descolonizar el diseño, orientarlo a una pluriversalidad consciente del célebre “mundo donde quepan muchos mundos” zapatista, que expandida aquí y allá a menudo solo reemplaza terminológicamente una universalidad cuya esencia mantiene. La frase resulta tan paradójica como hablar “del centímetro donde quepan muchos centímetros”, porque la unidad de medida determinante prevalece como todo y parte sin considerar la heterogeneidad que contiene. Quienes evocan el ideario zapatista para desestabilizar estructuras coloniales de poder y privilegio hegemónicas (operativas también en la comunicación o la creatividad), entienden la descolonización del diseño como un proceso de desmantelamiento de estructuras dominantes, opresivas y explotadoras, impuestas por los sistemas coloniales a territorios, poblaciones o culturas (Torreta *et al.*, 2023), en un proceso restaurador de autonomías, identidades y soberanía de gentes colonizadas como autoafirmación del control de sus propias vidas, territorios y recursos.

Este enfoque hace a quienes colonizan objeto de su ira, pero también eje de su argumentación. ¿Qué pasa cuando el diseño, la comunicación o la creatividad actúan como discursos colonizadores intrusivos?, pues que “aunque la mona se vista de seda mona se queda”: descolonizado y todo, mientras siga siendo diseño proseguirá arrogándose el derecho a construir futuros y determinar las vidas de quienes vivirán en cualquier “aquí”. Así como diseño descolonizado implica diseño desdiseñado (sustituido por otras cosas), descolonizar la creatividad no requiere más creatividad con apellido, sino *creaotrividad*, siempre provisional, que reconozca formas de gestionar novedades en muchos grupos humanos inexplicables para todo discurso creativo universalizante o pluvializante, apartándose de las inercias de términos que intentan legislar todo como diseño, comunicación o creatividad, adornándose con adjetivos

Mezclamos descolonización con creatividad, para reconocer y contrarrestar las influencias eurocéntricas y hegemónicas en el diseño (especialmente en ese que

diseñó la idea de creatividad) y en la comunicación que disemina dicha idea. Cuestionamos el diseño empeñado en diseñar futuros, algo de cuya posibilidad también dudamos. Santos (2009) plantea que la concepción lineal del tiempo y la planificación de la historia expanden el futuro de manera indefinida, lo que paradójicamente encoge demasiado el presente (p. 100), encuentra problemático tanto futuro y tan poco presente; por ello, a contracorriente, sugiere expandir el presente y contraer el futuro (p. 101), criticando la razón proléptica que piensa que la historia tiene sentido y dirección únicos (lineales y hacia adelante) donde el futuro puede conocerse anticipadamente (p. 135).

Haber (2017, pp. 22-23) refiere que los vestigios son más que residuos del pasado o medios para conocerlo, combinan simultánea y experientialmente pasado con presente, materia con espíritu, cosa con agente, o vida y muerte: todas experiencias que la modernidad colonial intenta dominar temerosa de cualquier contradicción de sus fundamentos, desestabilizadora, agrega Haber, de su condición de existencia: asumirse en un tiempo configurado vectorialmente, orientado como una flecha dirigida al futuro desde un pasado superado (por esa misma modernidad). De esto no escapan el diseño, la comunicación, ni la creatividad, que pretenden gestionar la novedad y ejecución de cuanto tenemos delante mediante una razón proléptica en cuya fantasía habitan. Como plantea el profesor Sergio Esteban Romero Lozano (comunicación personal, 2025), estamos inmersos en ecologías de tiempos. Curiosamente, es el pasado lo que vemos y por eso llamamos *anterior* a la parte de adelante del cuerpo, y antepasado a quien está adelante en el pasado (más notorio en el italiano *antenato* o nacido antes para el antepasado); por eso, incluso el rito cristiano habla de las personas fallecidas como “aquellas que se nos adelantaron”. En todas las concepciones circulares (o no) de la existencia, la vida nos pasa, no nos futura. El pasado podemos verlo en su presencia, cuando acabó de pasar, o en su vestigio, cuando pasó hace mucho tiempo; como sea, sigue pasando y siempre lo tenemos delante; detrás, persiguiéndonos, postergado o no, intentando alcanzarnos, está el futuro.

En realidad, donde la razón proléptica sueña poder anticipar y diseñar el futuro, apenas recrea el pasado, algo que la *creaotrividad* asume más que la creatividad,

al aceptar muchas formas de pasar. Suponer que el hacer humano representa las formas futuras, es divinizar a quienes diseñan y crean, concebirlos dotados de capacidades mágicas para saber y conocer lo inexistente, nos recuerda Bueno (1986/2012), para quien, desde una perspectiva estrictamente materialista, las prolepsis, la razón proléptica, anticipa poco, pues, su contenido no representa objetos futuros (¿y cómo va a hacerlo si aún no nos alcanzaron?, sino objetos previamente dados que remoldea). Por supuesto, agrega Bueno, en su *Ceremonia del diseño*, diseñar no es recombinar formas previas, sino triturarlas y digerirlas más que en sus partes materiales, en sus partes formales, algunas de las cuales jamás fueron previstas al construir las formas pasadas, para generar novedades (nunca creadoras, pues mantienen vínculos con las formas que ya pasaron y se les adelantaron).

Esto sería comprensible mediante *creaotrividad*, como la que en 1998 quizás encontró Refiti (2015, p. 216), arquitecto samoano educado occidentalmente, cuando entendió por qué el *matai Tufuga* (“arquitecto jefe” tradicional samoano) Tataufaiga Faiga rechazaba planos y dibujos (sin considerarlos conocimiento), mientras con sus aprendices performáticamente construían usando gestos manuales en el aire (mezcla de caminata, tejido, observación, canto, escritura y relato): sus movimientos y gestos corporales resultan dibujos y trazos vitales en el vacío de la posibilidad. Así, las gentes samoanas ensamblan y traen sus moradas a la vida junto con sus deidades ancestrales.

Hay más de un presente. Con Torreta *et al.* (2023), reconocemos diversidades y autenticidades de múltiples diseños, pero también de “diseños” a donde no se llega mediante diseño, sino por aquello que ni se disuelve, ni se incluye dentro de él, no prácticas creativas, sino *creaotrivas* de comunidades indígenas y *otraespecianas* coexistentes. Ciertamente, el diseño resulta un campo diseñado con frecuencia desde hacedores que nunca le pertenecieron, le pertenecen o le pertenecerán jamás (Gutiérrez Borrero, 2023). Necesitamos equidad, justicia y representatividad dentro del diseño, pero también aceptar elementos fuera de él, no para la creación sino para la *creaotración* (o creación otra) de “productos otros” y “servicios otros”, donde “otros” cada vez agrupe elementos disfuncionales a las categorías modernas de productos y servicios. Desobedientes del tiempo vectorial, conscientes de la

circularidad ecológica de tiempos fluyentes que nos dejan cada vez más pasado delante y cuyos futuros vienen después, como quien va luego en la fila. Quizás el diseño y la creatividad no se mezclen completamente

con las *creaotrividades*, quizás resulten contaminados, desplazados y parcialmente remplazados, conversando con ellas, dejándose agenciar por las palabras ajenas, los códigos de otras personas y sus maneras otras.

Referencias bibliográficas

1. AEDO, T. (2023, 9 octubre). *Cátedra: Diseño, Arte y Ciencia* [Charla “la práctica en los cruces de conocimiento (posible) arena neguentrópica”, minuto 7:00 a 1:07:35]. YouTube. Instituto Mauá de Tecnología. <https://youtu.be/Yrqn6prQX3A?si=I3tdg1Gy1pzhua22>
2. ALBAN Achinte, A. y Rosero, J. R. (2016). Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re existencia. *Nómadas*, (45), 27-41.
3. ARNOLD, D. Y. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
4. ATKINSON, H. y Oppenheimer, M. (2016). Introduction: Design Research - History, Theory, Practice: Histories for Future Focused Thinking. En P. Lloyd y E. Bohemia (eds.), *Future Focused Thinking - DRS International Conference 2016, 27 30 June, Brighton, United Kingdom*. <https://doi.org/10.21606/drs.2016.510>
5. BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, trad.). Fondo de Cultura Económica de Argentina.
6. BAER, J. (2012). Domains of Creativity. *The Journal of Creative Behavior*, 46(1), 16-29. <https://www.rider.edu/sites/default/files/2024-05/Domains%26Theory.pdf>
7. BAREI, S. y Gómez, A. (eds.). (2022). *Lotman revisitado: Perspectivas latinoamericanas*. Editorial del Centro de Estudios Avanzados. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/22698/Lotman%20revisitado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
8. BENKLER, Y. (2015). *La riqueza de las redes: cómo la producción social transforma los mercados y la libertad* (F. Cabello y A. Alonso, eds.; M. I. Portillo, N. Bachmakov, V. Cabello, et al., trad.). Icaria.
9. BLASER, M. (2024). *Incomún: un ensayo de ontología política para el fin del mundo*. La Cebra.
10. BOHM, D. (1976). *Sobre la creatividad* (N. Lee, ed.; S. Alicia, trad.). Kairós.
11. BRIGANTE, A. M. (2013). La teoría de la acción poética de Paul Valéry. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 68(256), 273-286.
12. BUENO, G. (2012). La ceremonia del diseño. *El Catoblepas*, 124 (2). <https://www.nodulo.org/ec/2012/n124p02.htm> [Texto original presentado en mayo de 1986].
13. BUSER, M. (2014). Thinking Through non Representational and Affective Atmospheres in Planning Theory and Practice. *Planning Theory*, 13(3), 227-243.
14. CARDONA, N. D. y de Oliveira Silva, A. W. (2022). Latinoamérica, Abya Yala, Améfrica, Ñamérica: ¿Desde dónde hablamos? *Universitas Humanística*, 91, 1-17.
15. CASTELLS, M. (2000). *La sociedad red: la era de la información: economía, sociedad y cultura* (C. M. Gimeno y J. Alborés, trads.). Alianza Editorial.
16. CAYÓN, L. (2013). *Pienso, luego creo: la teoría makuna del mundo*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
17. CONPES 3866. (2016). *Política Nacional de Desarrollo Productivo*. Consejo Nacional de Política Económica y Social República de Colombia; Departamento Nacional de Planeación. <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/3866.pdf>
18. CSIKSZENTMIHALYI, M. (2012). *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención* (5.ª ed.). Espasa.
19. CZERNY, S. (2011). “Animals” and “Humans,” “Non-humans,” “Companion Animals,” “Companion Species,” “Non/Humans”: Exploring the Issue of Labels. *Context: Review for Comparative Literature and Cultural Research*, 9, 271-284.
20. DAVIS, W. (2001). *Light at the Edge of the World: A Journey Through the Realm of Vanishing Cultures*. D&M Publishers.
21. DAVIS, W. (2015). *Los guardianes de la sabiduría ancestral: su importancia en el mundo moderno* (J. M. Pombo y J. F. Merino, trads.). Sílaba.

22. DE LA CADENA, M. y Blaser, M. (eds.). (2018). *A World of Many Worlds*. Duke University Press.
23. DUARTE, F. D. M. y Valle, V. A. E. (2022). *Decolonizing Politics and Theories from the Abya Yala*. E-International Relations Publishing.
24. DUDGEON, R. C. y Berkes, F. (2003). Local Understandings of the Land: Traditional Ecological Knowledge and Indigenous Knowledge. En *Nature Across Cultures: Views of Nature and the Environment in Non Western Cultures* (pp.75-96). Springer Netherlands.
25. DU CANN, C. (2021). *When the Bones of Our Ancestors Speak to Us: A Fugitive Conversation With Bayo Akomolafe*. <https://charlotteducann.net/articles/bones-of-our-ancestors>
26. DUQUE Acosta, C. A. (2023). *De la Naturaleza a la Madre Tierra: buenos vivires, ampliación ontológico política y transmodernidad*. Universidad del Cauca.
27. ESCOBAR, A. (2019). *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Universidad del Cauca.
28. ESCOBAR, T. (1993). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. CAV/Museo del Barro y RP Ediciones.
29. ESQUIVIAS Serrano, M. T. (2004). Creatividad: definiciones, antecedentes y aportaciones. *Revista UNAM*, 5(1). <https://www.revista.unam.mx/vol.5/num1/art4/art4.htm>
30. FERNÁNDEZ-DÍAZ, J. R., Llamas Salguero, F. y Gutiérrez Ortega, M. (2019). Creatividad: revisión del concepto. *ReiDoCrea Revista Electrónica de Investigación Docencia Creativa*, 8, 467-483.
31. FONTANILLE, J. (2018). *Formas de vida* (D. Blanco, trad.). Universidad de Lima.
32. GARCÍA Gutiérrez, A. L. (2016). *Frentes digitales: totalitarismo tecnológico y transcultura*. Comunicación Social.
33. GARCÍA Gutiérrez, A. L. (2018). *En pedazos: el sentido de la desclasificación*. Asociación Cultural y Científica Iberoamericana (ACCI).
34. GÓMEZ Granda, P. A. (2023, 20 septiembre). *Cátedra: Diseño, Arte y Ciencia* [Charla “Desconectografía: imaginar un pasado territorial”, minuto 15:42 a 48:49]. YouTube. Instituto Mauá de Tecnología. <https://www.youtube.com/watch?v=189H9Cvs3dI>
35. GOULARD, J. P. (1994). Los Ticuna. En F. Santos Granero y F. Barclay (eds.), *Guía etnográfica de la Alta Amazonía, Volumen I: Mai Huna. Yagua. Ticuna* (vol. 1, pp. 309 444). Flacso.
36. GÖRANSDOTTER, M. (2021). Historias de diseño transicional: presentación de la historia en el diseño. En E. Brandt, T. Markussen, E. Berglund, G. Julier, y P. Linde (eds.), *Nordes 2021: Matters of Scale, 15-18 de agosto, Kolding, Dinamarca*. <https://doi.org/10.21606/nordes.2021.20>
37. GRISALES Vargas, A. L. (2015). *Artesanía arte y diseño: una indagación filosófica acerca de la vida cotidiana y el saber práctico*. Universidad de Caldas.
38. GUERRERO Arias, P. (2016). Miradas teóricas. En P. Guerrero, E. Ferraro y H. Hermosa (eds.), *El trabajo antropológico: miradas teóricas, metodológicas, etnográficas y experiencias desde la vida* (pp. 23 206). Editorial Universitaria Abya Yala.
39. GUERRERO Arias, P. (2020). *Un pacto de ternura con la vida: coronando para poetizar la teoría desde la fuerza espiritual de la música y el canto*. Editorial Universitaria Abya Yala.
40. GUTIÉRREZ Borrero, A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Nómadas*, (43), 113-129. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n43a7>
41. GUTIÉRREZ Borrero, A. (2020). When Design Goes South: From Decoloniality, Through Declassification to Dessobons. En T. Fry y A. Nocek (eds.), *Design in Crisis* (pp. 56-73). Routledge.
42. GUTIÉRREZ Borrero, A. (2021). Dessobons and Archaeodesign. En *Memory Full? Reimagining the Relations Between Design and History. DHS Design History Society*. <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/ink/detail/zoterro2-2641719.QG2R9MNK>
43. GUTIÉRREZ Borrero, A. (2022). Equialtervalentes: el diseño es el otro. *La Tadeo Dearte*, 8 (10), 8-38. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd/article/view/equialtervalentes-diseno-es-el-otro>
44. GUTIÉRREZ Borrero, A. (2023). Dissocons: El diseño del campo a partir de haceres que no le pertenecen (ni le pertenecerán nunca). *Arcos Design*, 16 (1), 5-59. <https://doi.org/10.12957/arcosdesign.2023.79230>
45. GUZMÁN Ramírez, J. A. (2023). *Diseño de movimiento: La práctica de animación como generadora de conocimiento*. EAFIT. <https://doi.org/10.17230/9789587594294lr0>
46. HABER, A. (2017). *Al otro lado del vestigio: políticas del conocimiento y arqueología indisciplinada*. Universidad del Cauca.
47. HALBMAYER, E. y Goletz, A. (2023). Creation, Creativity, and the Genres of Transmutation and Transhuman Communication. En E. Halbmayer y A. Goletz (eds.), *Creation and Creativity in Indigenous Lowland South America: Anthropological Perspectives* (pp. 253-272). Berghahn Books.

48. HARAWAY, D. J. (2016). *Manifiesto de las especies de compaÑía*. Sans Soleil.
49. HUI, Y. (2020a). Cosmotécnica como cosmopolítica. En *Fragmentar el futuro: ensayos sobre la tecnodiversidad* (pp. 41-64). Caja Negra.
50. HUI, Y. (2020b). Sobre cosmotécnica: una nueva relación entre tecnología y naturaleza en el Antropoceno. *Cosm theoros*, 1, 113-136.
51. HUIDOBRO, T. (2004). *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/55206>
52. ITURRA, R. (1993). Letrados y campesinos: el método experimental en antropología económica. Ecología, campesinado e historia. *La Piqueta*, 131-152. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2165621>
53. KHANNA, P. (2013). *Conectografía* (P. H. Lazcano, trad.). Paidós Ibérica.
54. KHARKHURIN, A. V. (2014). Creativity.4in1: Four Criterion Construct of Creativity. *Creativity Research Journal*, 26 (3), 338-352. <https://doi.org/10.1080/1040419.2014.929424>
55. KOHN, E. (2021). *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano* (M. Cuéllar Gempeler y B. A. Sánchez, trads.). Hekht Libros.
56. LAORDEN, C., Montalvo, M., Moreno, J. M. y Rivas, R. (1986). *La artesanía en la sociedad actual*. Salvat.
57. LE GUIN, U. K. (1988). The Carrier Bag Theory of Fiction. En D. Du Pont (ed.), *Women of Vision: Essays by Women Writing Science Fiction* (pp. 1-12). St. Martin's Press. (Trabajo original presentado en 1986).
58. LIZCANO, E. (2006). *Metáforas que nos piensan: sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Traficantes de Sueños.
59. LOTMAN, L. M. (1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto (D. Navarro, trad.). *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 9, 15-20. <https://biblat.unam.mx/es/buscar/la-semiotica-de-la-cultura-y-el-concepto-de-texto>
60. MARGOLIN, V. y Buchanan, R. (eds.). (1995). *The Idea of Design*. MIT Press.
61. MARTÍNEZ González, R. (2009). El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica. *Cuicuilco*, 16 (46), 197-220.
62. MAZORCO Irureta, G. (2007). Bases filosóficas para hacer otro mundo posible. *Polis. Revista Latinoamericana*, (17). <http://journals.openedition.org/polis/4541>
63. McLEAN, S. J. (2009). Stories and Cosmogonies: Imagining Creativity Beyond “Nature” and “Culture”. *Cultural Anthropology*, 24 (2), 213-245.
64. McLEAN, S. J. (2017). *Fictionalizing Anthropology: Encounters and Fabulations at the Edges of the Human*. University of Minnesota Press.
65. MERCIER, T. C. (2019). Uses of “The Pluriverse”: Cosmos, Interrupted - or the Others of Humanities. *Ostium*, 15(2), 1 15.
66. MERCIER, T. C. (2025). Europe and Its Phantoms: Walter Mignolo's Decolonial Critique of Jacques Derrida's Deconstruction. En G. Tsagdis, R. Uljée y B. F. W. Zantfoort (eds.), *Reimagining Europe: Thinking in Crisis* (pp. 109-140). State University of New York Press.
67. MONTIJANO, G. (2010). El diseño en los siglos XV y XVI. *I+Diseño: Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, 2, 39-46. <https://revistas.uma.es/index.php/idiseno/article/view/12695>
68. MOONEY, R. L. (1963). A Conceptual Model for Integrating Four Approaches to the Identification of Creative Talent. En C. W. Taylor y F. Barron (eds.), *Scientific Creativity: Its Recognition and Development* (pp. 331-340). John Wiley.
69. ONGAY, I. (2003). Chamanes en el Paleolítico. *El Cato bleplas, Revista Crítica del Presente*, (14). <https://www.nodulo.org/ec/2003/n014p23.htm>
70. ORDÓÑEZ, D. A. (1778). *La poética de Aristóteles: dada nuestra lengua castellana* (C. Flórez, trad.). Don Antonio de Sancha. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/La_Po%C3%A9tica_de_Arist%C3%B3teles_%281778%29.pdf
71. ORGANIZACIÓN para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE). (2005). *Panorama de la educación 2005: Indicadores de la OCDE*. OCDE. https://www.oecd.org/content/dam/oecd/es/publications/reports/2005/09/education-at-a-glance-2005_g1gh5ba-c9788429405835-es.pdf
72. ORGANIZACIÓN de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). (2002). *Artesanía y diseño*. <https://ich.unesco.org/en/traditional-craftsmanship-00057>

73. PASSERI, A. (2011). “Oralitura” indígena: La evocación poética de la palabra: sueños, ancestros, naturaleza. En M. Chocano Mena, W. Rowe y H. Usandizaga Lleonart (eds.), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana* (pp. 139-150). Iberoamericana Vervuert.
74. PRADA, R. (1989). La huella de lo dado y el trazo del indicador. En H. Zemelman (ed.), *Crítica epistemológica de los indicadores* (pp. 7-18). El Colegio de México.
75. QUIÑONES, A. C. (ed.). (2020). ¿Son las creaciones indígenas arte, artesanía o diseño, u otros mundos de creación diversos? En *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina* (pp. 381-398). Pontificia Universidad Javeriana.
76. REFITI, A. (2015). *Mavae and Tofga: Spatial Exposition of the Samoan Cosmogony and Architecture* [Tesis doctoral]. Auckland University of Technology. <https://openrepository.aut.ac.nz/items/16292b4a-0858-491e-9c7b-f26c06a15202>
77. RESTREPO, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Universidad del Cauca.
78. RIVERA Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
79. ROJAS, F. (2021). *El sistema educativo indígena propio en la legislación colombiana* [Trabajo de grado]. Universidad Santo Tomás. <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/33568>
80. RUDDLE, K. (1993). The Transmission of Traditional Ecological Knowledge. *Traditional Ecological Knowledge: Concepts and Cases*, 1(10), 17-31.
81. RUNCO, M. A. y Jaeger, G. J. (2012). The Standard Definition of Creativity. *Creativity Research Journal*, 24(1), 92-96. <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>
82. SHINER, L. (2004). *La invención del arte*. Paidós Ibérica.
83. SANTOS, B. S. (2009). *Una epistemología del Sur: La reinventación del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI.
84. SIKORA, J. (1979). *Manual de métodos creativos*. Kapiszczak.
85. TATARKIEWICZ, W. (2004). *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*. Akal.
86. TAYLOR, C. W. (1959). The 1955 and 1957 Research Conferences: The Identification of Creative Scientific Talent. *American Psychologist*, 14(2), 100-102. <https://doi.org/10.1037/h0046057>
87. TOLEDO, V. M. y Barrera Bassols, N. (2008). *La memoria biocultural: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales* (vol. 3). Icaria.
88. TORRETA, N. B., Reitsma, L., Hillgren, P. A., Van Ryneveld, T. N., Hansen, A. M. y Castillo Muñoz, Y. (2023). Espacios pluriversales para descolonizar el diseño: explorando vías decoloniales para el diseño participativo. *Diseña*, 22 (8). <https://doi.org/10.7764/disen.22.Article.8>
89. TSING, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
90. TUDELA, F. (1990). Hugo Zemelman, crítica epistemológica de los indicadores. *Estudios Sociológicos*, 8 (22), 209-213.
91. VENKO, K. (2003). Paisaje y espacio en Literatura. *América: Cahiers du CRICCAL*, 2, 9-19.
92. VERNADSKY, V. I. (1926). *Biosfera (The Biosphere)*. Nauchnoe Khimiko Techniche Skoye Izdatel'stvo (Editorial Científico-Química-Técnica).
93. VIVEIROS, E. (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469-488. <https://doi.org/10.2307/3034157>
94. ZÁRATE, A. (2011). *Cosmovisión y concepción del conocimiento a partir de los Andes* [Ponencia]. Universidad Nacional de Córdoba.
95. ZENTALL, T. R. (1996). An Analysis of Imitative Learning in Animals. En C. M. Heyes y B. G. Galef Jr. (eds.), *Social Learning in Animals: The Roots of Culture* (pp. 221-243). Academic Press.