

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

TITULO DE LA TESIS: *LA ESTÉTICA COMO LUGAR DE UN CONOCIMIENTO OTRO: UN SABER DE LO TENEBROSO QUE DEVELA LO VITAL*

GRADO ALCANZADO: LICENCIADA EN FILOSOFÍA

AUTOR/A: SONIA S. MORÁN

CORREO ELECTRÓNICO: nihablar99@yahoo.com.ar

DIRECTOR/A: RAÚL CADÚS

FECHA DE DEFENSA: 09/10/2020

EXTENSIÓN: 43 PAGES

ÁREAS TEMÁTICAS: Estética, Ontología, Filosofía latinoamericana.

OBJETIVOS DE LA TESIS:

- Cuestionar el logos como expresión suprema del conocimiento y superación del mito.
- Indagar la experiencia estética como posibilidad desde la cual experimentar lo que no puede ser dicho.
- Revalorizar el potencial liberador de lo estético como vía a un conocimiento otro.
- Intentar una reflexión desde un pensar situado (latinoamericano), pero en diálogo con otros saberes.

APORTES DE LA TESIS AL CAMPO DISCIPLINAR: Una mirada de la Estética que la corre del lugar logocentrado que proviene de la tradición europea y el consecuente encorsetamiento teórico; cruzándola con la posibilidad de pensar estéticas otras, al amparo de culturas latinoamericanas, estéticas en plural más ligadas a una praxis del “buen vivir”. Resignificar la estética como saber experiencial inserto en una cultura.

PALABRAS CLAVE: estética, experiencia, tenebroso, pensamiento simbólico, arte andino.

RESUMEN: Cuestionamiento del logos como forma suprema de conocimiento, partiendo desde el plano de la experiencia estética, retomando el planteo nietzscheano de la misma como una cuestión ontológica fundamental, analizada en el arte trágico. De allí deriva en la crítica de la metafísica de la presencia y la idea de *aletheia*, de Heidegger. El planteo se cruza con la lectura de Saint Girons en relación a la experiencia de lo sublime. Otro eje ronda en torno a la idea de experiencia, sobre todo de experiencia estética y/o artística, tomando aportes de J. Dewey y H. Jauss.

En este punto surgen encuentros y derivas en un pensamiento más situado, siguiendo la lógica de un pensar epistémico (a la manera de Zemelman), con pensadores latinoamericanos como Colombres, Escobar, Kusch, entre otros. La mirada se centra especialmente en culturas originarias de impronta andina, abordando la preeminencia de lo afectivo y el miedo a *lo que no se puede nombrar*, analizando la aparición de lo estético como vía de acceso a lo desconocido y también de su expresión liberadora y canalizadora, incluyendo una mirada al lugar de lo estético en la cultura mapuche.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO FUTURAS: Presencia del elemento estético en las culturas andinas como potenciador de la vida en sus distintos planos y manifestaciones, abrazando todo un complejo sistema simbólico y actuando como componente de la cultura viva que dinamiza, religa y otorga sentido. En particular sería interesante profundizar la perspectiva situada ampliando este análisis en comunidades mapuches de la zona.

Índice:

Resumen	2
Introducción	3
Desarrollo	5
i. Nietzsche, o por donde empecé a encontrar el camino	5
ii. Heidegger, la segunda parada.	7
iii. ¿Y cómo interviene lo sublime en este recorrido?	12
iv. En defensa de la experiencia estética: Jauss y Dewey.	15
v. Volviendo a casa para ver qué teníamos por aquí: A. Colombres y T. Escobar, la importancia del mito como expresión estética de un saber comunitario.	18
vi. El saber lúcido y el tenebroso en R. Kusch.	23
vii. Caracterización de la “belleza andina”.	30
viii. La expresión de lo monstruoso en la estética de comunidades quechuas, el caso de los <i>jalq’a</i> .	32
ix. Última parada: volviendo a mi lugar a encontrarme con el saber ancestral mapuce.	34
Conclusión	36
Bibliografía	41

Resumen:

Este trabajo de investigación se propone cuestionar el “logos” como expresión suprema del conocimiento y superación del “mito”. La indagación se sitúa desde el plano de la experiencia estética, retomando el planteo nietzscheano de la misma como una cuestión ontológica fundamental, analizada en el arte trágico. También abrevia en la concepción de metafísica de la presencia (en tanto objetivación del ser o lo existente) y la idea de *aletheia* (como desvelamiento o desocultamiento del ser), de Heidegger. El planteo se cruza con la lectura de Saint Girons en relación a la experiencia de lo sublime. Otro eje ronda en torno a la idea de experiencia, sobre todo de experiencia estética y/o artística, tomando aportes de J. Dewey y H. Jauss.

Desde allí surgen encuentros y derivas en un pensamiento más situado, siguiendo la lógica de un pensar epistémico (a la manera de Zemelman), indagando qué sucede en culturas donde lo artístico, lo estético o lo bello impregna todos los planos de la vida. Se orienta la lectura aquí, hacia pensadores latinoamericanos como Colombres y Escobar, o el saber tenebroso en Kusch, entre otros. La mirada se centra especialmente en culturas originarias de impronta andina, abordando la preeminencia de lo afectivo y el miedo a *lo que no se puede nombrar*, analizando la aparición de lo estético como vía de acceso a lo desconocido y también de su expresión liberadora y canalizadora, incluyendo una mirada al lugar de lo estético en la cultura mapuce.

Introducción:

De la filosofía antigua occidental, originada en Grecia, se deriva en líneas generales, la idea de que lo estable, lo que permanece ajeno a los cambios sensibles, aquello que se capta por medio de la razón, es lo que se puede conocer; ya sea considerado como el principio ordenador, el ser parmenídeo, un carácter formal común, una realidad más allá del mundo sensible presente en la idea platónica, la forma o el universal que está en la cosa y se dice de ella. En todos estos planteos filosóficos lo estable, que permanece idéntico, es la puerta de entrada que nos permite acceder al objeto de conocimiento.

Avanzando un poco en el tiempo, e incursionando por algunos intelectuales del Medioevo que se ocuparon del problema de los universales, comencé a preguntarme, por qué este problema adquirió tanta centralidad y originó tan profundas y apasionadas controversias. Pensando en esta cuestión conjeturé que la trascendencia de este problema viene indudablemente atada a la herencia griega, que arranca con Parménides, centrando la filosofía occidental en el camino de la lógica y la primacía de una racionalidad excluyente de lo múltiple en beneficio de lo uno. Del ser como lo único pensable, y sus consecuencias: la identidad, la no contradicción y el tercero excluido como pilares fundamentales. Una filosofía que “ponga orden” en el caos, tal vez el “gran mecanismo de defensa” que encontraron esos griegos, frente a la incertidumbre de la vida y la certeza de nuestra decadencia y finitud. Mecanismo heredado posteriormente por el occidente cristiano y su continuidad en la ciencia moderna amante del “orden y el progreso”.

Es así que pensé que el universal era la forma que este “hombre occidental” había encontrado a través de su historia, para etiquetar, amoldar, someter, dominar, la rica y fantástica diversidad de la vida. Llegado a ese punto me preguntaba si hubiéramos podido encontrar otra forma de interrogar lo que fluye a nuestro alrededor, concluyendo provisoriamente que aparentemente la vía del concepto había sido la triunfante. Reflexionando un poco más, luego pensé que tal vez solo el arte, pueda liberarnos por un rato de esa tiranía del concepto.

Así pensaba hace unos años. Esta idea de lo uno y lo múltiple, de la permanencia y lo estable frente a lo que deviene y fluye, del orden y el caos, seguía rondándome, sin poder “ver” que a mi alrededor acechaban otras formas de conocer, otros caminos que se emparentaban con ese arte que se me aparecía como liberador.

La lógica occidental, devenida en su ciencia de racionalidad causalística, nos ha conminado a pensar y creer que el único conocimiento válido y digno de ser considerado auténtico es el que ella promueve, es decir, el analítico. En su oposición (puesto que además es una lógica binaria de verdadero-falso y de no contradicción), presenta el plano del mito como lo irracional, asociado con la superstición y el “primitivismo”, carente de toda legitimidad desde el punto de vista del conocer.

Desde esta perspectiva se le niega todo estatuto de acceso al conocimiento auténtico o válido, al pensamiento simbólico (tomado como contrapartida de analítico). Esto es lo que me propongo cuestionar, siguiendo a Adolfo Colombres, en su planteo que contempla dos vías de acceso al conocimiento: la analítica (que se correspondería con la racionalidad occidental) y la simbólica (menoscabada por la anterior y presente en el mito, el ritual, el arte, la cultura en general). Este autor expresa que mito y logos no deben leerse como excluyentes sino como complementarios, ya que cada uno explica lo que el otro no puede explicar, puesto que se insertan en ámbitos distintos, son vías de acceso diferentes al conocimiento, apoyándose en distintos aspectos y enfocando desde distinta perspectiva.

Despreciar uno de estos caminos es limitativo de la condición humana y de las posibilidades del conocer en términos de experiencia. Esto es así en culturas como las de pueblos originarios de América, o del África y Asia. Pero, sobre todo por una cuestión de situar mi pensamiento desde lo local, me interesa tomar como referencia a los pueblos americanos, particularmente de impronta andina.

Para andar este recorrido tomaré prestado argumentos de pensadores de cuño latinoamericano, como así también de la filosofía europea, y del pragmatismo norteamericano, intentando ir desde una perspectiva más amplia a una más situada, más local. En este sentido intentaré elaborar un pensamiento al estilo del saber epistémico que postula Hugo Zemelman, situando mi pensar en el contexto de mi propia realidad, interpelándola y enlazándola con saberes de pensadores pertenecientes a este espacio y también buscando vínculos, o contrastando con otros más ajenos (desde la ubicación temporo-espacial) pero cercanos en cuanto han sido de gran impronta en mi formación y en la cultura filosófica académica.

Este trabajo de investigación se propone cuestionar el “logos” como expresión suprema del conocimiento y superación del “mito”. Para ello me situaré desde el plano de la experiencia estética, retomando el planteo nitzscheano de la misma, como principio ontológico fundamental, expresado en el arte trágico. Me basaré también en la concepción de metafísica de la presencia y *aletheia* de Heidegger. Por otro lado cruzaré el planteo con la lectura de Saint Girons en relación a la experiencia de lo sublime. Idea de sublime que luego será puesta en cuestión desde los análisis teóricos de Colombes, en relación a los pueblos originarios latinoamericanos. También en relación a la idea de experiencia, sobre todo de experiencia estética y/o artística, trabajaré en torno a Dewey y Jauss.

Desde allí buscaré encuentros y derivas en un pensamiento más situado, siguiendo la lógica de un pensar epistémico, indagando qué sucede en culturas donde lo artístico, lo estético o lo bello impregna todos los planos de la vida, como el lugar desde el cual se pueden representar aspectos de la experiencia vital inaccesibles desde otro plano (por ejemplo el de la racionalidad pura). Indagar la experiencia estético-artística, como lugar donde decir lo que no puede ser dicho porque no tiene nombre, o porque no se lo puede nombrar, y aquí aparece el plano de lo tenebroso (como contracara del saber lúcido en R. Kusch). Esto me llevará a trabajar la diferenciación occidental - indígena desde un pensar situado desde una mirada local (Por ej. Ticio Escobar o Adolfo Colombes). También abordaré en esta línea de indagación textos de la antropóloga Verónica Cereceda que se especializa en el análisis de textiles andinos y, por último, el *Kvme Felen* mapuce, para vincular la línea andina con el pueblo más cercano a mi realidad geográfica y social.

Occidente, desde el saber instrumental administra soluciones a través de la ciencia y la tecnología, no hay compromiso ni involucración personal. En el indígena el plano de lo emocional afectivo es fundamental, en cambio occidente se ha preocupado siempre de superarlo o soslayarlo para dejar la vía libre a la racionalidad pura. En el indígena parece no haber preeminencia de lo conceptual, el mundo no sería de objetos sino de cómo estos aparecen, es un plano más del acontecer, que no cuaja totalmente con la lógica formal y sus leyes. No hay una realidad exterior a dominar. Abordaré, en consecuencia, esta mirada (situada en culturas originarias de impronta andina) de la preeminencia de lo afectivo y el miedo a *lo que no se puede nombrar*, observando y analizando la aparición de lo estético como vía de acceso a lo desconocido y también de su expresión liberadora y canalizadora. Teniendo en cuenta que en estas culturas lo estético no puede desvincularse del mito e incluso del rito, cuyo objetivo primordial es fortalecer y renovar las identidades individuales

y colectivas. Cualquier manifestación emparentada con lo estético, e incluso que pudiéramos considerar como arte, no puede desprenderse de su imbricación social y la mayoría de las veces, de su relación con lo sagrado, por lo que Ticio Escobar llega a decir que la fiesta ritual es una obra de arte total, de creación colectiva.

Desarrollo:

En virtud del planteo introductorio, decido iniciar un viaje por filósofos y pensadores que abordaron la cuestión estética en relación a ese “saber otro”, de una u otra manera, desde perspectivas, planteos y lugares muy distintos, pero que aportan a este recorrido en busca de una nueva mirada.

En el contexto de la filosofía occidental el planteo que hace F. Nietzsche en relación al arte y el concepto, me habilitó el inicio del camino para profundizar este cuestionamiento al logos universal moderno con raíces en la Grecia clásica.

Nietzsche, o por donde empecé a encontrar el camino:

Para el filósofo alemán F. Nietzsche (1844-1900) el arte es metáfora pura, ese es el momento de creación humana y el residuo cristalizado de esa metáfora viva, es el concepto.

El concepto intenta equiparar casos iguales, omitiendo lo individual, y para este filósofo también omite lo real de la vida, por ello alude a la verdad como una ilusión de la cual hemos olvidado que es tal. En cambio la metáfora, presente en el arte, es intuitiva, y a partir de ella van a formarse luego los conceptos por abstracción y generalización, instituyendo un mundo regulado y legal. Concepto, que olvida que parte de una metáfora para justificar su pretensión de verdad.

La metáfora es figura, imagen, el sujeto la crea desde su condición intuitiva, estética. La razón abstrae, regula, genera convenciones plasmadas -a través del lenguaje- en conceptos; pero el momento creador es intuitivo, artístico, verdadera invención, metáfora viva, que luego se cristaliza en el concepto. Es así que para Nietzsche el arte es nada más ni nada menos que *metáfora que desgarrar conceptos*. Al respecto nos dice en *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*:

(...) el hombre despierto solamente adquiere conciencia de que está despierto por medio del rígido y regular tejido de los conceptos y, justamente por eso, cuando en alguna ocasión un tejido de conceptos es desgarrado de repente por el arte llega a creer que sueña. (Nietzsche, 2012, p34)

El intelecto se libera de la esclavitud reguladora del concepto en el arte, allá aparece (como en el mito) el placer creador, que no tiene la lógica universalizante del concepto, que se enfrenta con lo particular de la vida.

Nietzsche nos remite con el arte, al fondo primordial de la vida, que es una corriente ininterrumpida, plural, un todo, imposible de ser apresado por el concepto, solo figurable a la intuición, el mundo irrefrenable y desmesurado de Dionisos, sobre el que descansa la cultura apolínea del orden y la medida. La intuición es la mirada previa, la iluminación, adivinación de la vida que fluye, el concepto congela esa mirada. La vida como impulso no se puede captar en el concepto, sí en el arte, aunque sea por un instante. En *Sobre*

Verdad y Mentira en Sentido Extramoral nos dice:

Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un almacén para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, (...), pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones. (Nietzsche, 2012, p36)

Acá aparece la idea del hombre asediado por la vida, por su fluir y sus permanentes avatares, un hombre que siente la necesidad de buscar refugio ante tanta incertidumbre y vulnerabilidad, y ese refugio, para este filósofo es ese almacén intelectual que se expresa a través del concepto.

El joven Nietzsche encuentra en la tragedia griega la obra de arte total. En el fenómeno de lo trágico ve la verdadera naturaleza de la realidad, siendo la estética el principio ontológico fundamental, y el arte y la poesía trágica la llave que abre la esencia del mundo. El arte es para este filósofo el lugar de la intelección más originaria, solo después vienen el concepto para re-pensar lo que el arte experimentó de manera creadora.

Años más tarde un pensador latinoamericano y contemporáneo como Ticio Escobar, va a hablar de la obra de arte total en relación a la fiesta ritual de nuestros pueblos originarios.

El arte trágico expresa justamente esa experiencia del ser. La realidad se manifiesta como un antagonismo entre contrarios primordiales, en ella todo es parte del Uno, como un movimiento de vida y muerte, que da lugar a la antítesis entre la figura (Apolo) y el oleaje informe de la vida (Dionisos). Al término de su evolución intelectual lo apolíneo es concebido como un momento de lo dionisiaco.

¿Podría pensarse a las fiestas rituales de las que habla Escobar como expresiones de un cierto arte en sentido de arte trágico?

Este arte trágico, prototipo del arte total, aparece como opuesto al socratismo tan criticado por Nietzsche, en el que predomina lo lógico, racional intelectual, incapaz de ver o captar la vida que fluye, del hombre teórico. En cambio la tragedia se presenta como capaz de perforar las formas y figuras para llegar a ver el juego de la vida, es quien abre la primera intelección desde el plano de la intuición primordial. El acontecimiento estético del origen de la tragedia refleja el nacimiento del mundo desde el fondo del caos original. Este arte nos revela la comprensión del mundo.

Lo apolíneo y lo dionisiaco estructuran la configuración estética del mundo de los helenos. Apolo, identificado con la figura, alude a lo figurativo, la claridad, la medida, la forma, la disposición bella. En cambio Dionisos, identificado con la música, alude a lo caótico, desmesurado, informe, al oleaje de la vida, al frenesí sexual, la noche.

Lo apolíneo es la fuerza plástica presente en el sueño y las imágenes, da lugar al principio de individuación y la apariencia. Esto es el fundamento de la división y particularización de todo en espacio y tiempo. Le corresponden el mundo de los fenómenos y su pluralidad, lo que Nietzsche llama el engaño apolíneo.

A lo dionisiaco le corresponde el mundo en sí, que no está dividido, sino que constituye una vida ininterrumpida, una corriente única. Es el Ser Primordial, que se

manifiesta en la embriaguez, el estado extático donde desaparecen las barreras dando lugar al gran ímpetu vital.

Estas dos grandes fuerzas y principios estéticos no pueden existir separadamente, lo apolíneo descansa sobre la base viva de lo dionisiaco. Es así que este último se proyecta en la apariencia apolínea manifestándose en el fenómeno del arte. En la tragedia antigua lo apolíneo y lo dionisiaco se unifican y compenetran, revelando la unidad de todo lo existente.

En el mundo de las comunidades originarias de Latinoamérica aparecen estas fuerzas contrapuestas, pero a su vez complementarias. No se manifiestan, claro está, como Apolo y Dionisos. Son las fuerzas del mundo de arriba y de abajo, de la luz y la oscuridad, el saber lúcido y el tenebroso; que a su vez, confluyen en el mundo del aquí y ahora, del medio, donde se desarrolla la vida cotidiana. Fuerzas siempre en pugna, en lucha, en búsqueda del equilibrio, que configuran el mundo, el individuo y todo lo que es.

Nietzsche considera la individuación como razón primordial del mal y el arte es la esperanza de romper con la mentira y la ilusión del intelecto.

Sócrates representa, desde esta concepción, la figura de la “ilustración” helena que llevó a los griegos a perder su fondo vital y su profundidad mítica. Esto sucede porque desde Sócrates solo se desarrolla una cara del espíritu (el lógico racional) y de manera excesiva. Se cristaliza así la tendencia apolínea con el pensamiento de la causalidad.

En el mundo de la *pachamama* americana no hay un Sócrates, y el mito sigue presente, unificando y sosteniendo la vida personal y comunitaria, a veces como único recurso frente al “socratismo” de la imposición cultural de la conquista y colonización, del avasallamiento ilustrado y capitalista.

Para Nietzsche la vida es inaprehensible conceptualmente, el concepto es una ilusión de comprensión, un engaño, puesto que son metáforas vacías que han perdido su sentido vital. La voluntad lógica de verdad es un residuo de un originario diálogo artístico.

Ese diálogo artístico o estético primordial, está presente en las culturas originarias de Latinoamérica, a pesar del menoscabo con que occidente las combate y desvaloriza.

Heidegger, la segunda parada:

Martín Heidegger fue un influyente filósofo alemán del siglo XX, que vivió entre 1889 y 1976. Es importante considerar la influencia de la época histórica que le tocó vivir, ya que atravesó la euforia cientificista, las dos guerras mundiales, la crisis de la razón y del sentido de la existencia. Es así que podríamos enmarcarlo, en parte, como uno de los filósofos de la finitud, frente a las pretensiones de absoluto de la filosofía tradicional. Ubicado en un contexto de ambigüedades, donde la ciencia y la técnica aparecen a su vez como grandes instrumentos de poder, y al tiempo de destrucción masiva del ser humano, y la razón se muestra como incapaz de responder a la más originaria pregunta por el sentido de nuestra existencia. El punto de partida de esta filosofía de la finitud no será el sujeto omnipotente, sino la existencia particular, incierta y fluctuante de cada uno.

Realiza una crítica a fondo de la metafísica de la tradición, con la finalidad de liberar el pensamiento acerca del Ser. Está situado en el contexto epistémico de la crisis de la razón, con la aparición de las ciencias sociales y la crítica a la filosofía tradicional, la consecuente pérdida del espíritu de sistema que unificaba filosofía y ciencias tendiendo a

la sistematización total de los saberes, en el contexto de la clausura de la metafísica, iniciada con Kant, y continuada, en la segunda clausura, por el giro interpretativo que plantea que todo está mediado por el lenguaje, lo que implica que todo discurso entraña una comprensión y ésta una interpretación, ubicándose en una perspectiva del propio ser humano que interpreta. Esta segunda clausura impugna cualquier punto de vista que se pretenda universal, teniendo como una de sus vertientes la filosofía hermenéutica, a la cual Heidegger hace interesantes aportes con su obra.

En su gran obra de juventud *El Ser y Tiempo* (1927), aparece la tesis que plantea que no se puede pensar el ser separado de sus manifestaciones temporales en el mundo. Al respecto se propone desarrollar una ontología fundamental, cuyo objeto de análisis será el ser-ahí. Pretende una investigación del sujeto que se ubique en un plano trascendental (más atrás) con respecto a las ciencias sociales y humanas, esta ontología fundamental (filosofía primera) les daría el fundamento a estas ciencias sociales, dando cuenta de las estructuras apriorísticas del sujeto. Esta ontología también es considerada como analítica existencialista, puesto que va a ocuparse de un ser que se manifiesta en la existencia histórica y es marcado por la afectividad, las pasiones, pulsiones, en definitiva por su componente irracional.

Heidegger plantea que el *ser-ahí* está siempre situado en el mundo, que le es ontológicamente inherente. La esencia del *ser-ahí* es la existencia, caracterizada por los rasgos de situación y posibilidad. Es un ser inacabado, “abierto” por ser histórico.

La primera cuestión que se le plantea aquí es dónde acechar al Ser, para que este se muestre. Es así como encuentra que el ser de los entes sólo puede obtener este su ser, del *ser-ahí* o existente (que somos nosotros). Allí se desprende una distinción importante entre lo óntico, que sería el nivel de lo existente, tal como es dado, y lo ontológico que sería el nivel que hace ser al existente eso que es, su estructura fundamental.

Heidegger va a poner en tensión la concepción metafísica heredada, del ser pensado como “ver”, como *ser-ante-los-ojos*, como presencia. El ser, desde Parménides en adelante, posteriormente con los griegos y con la tradición medieval, fue tomado esta forma, a partir del modo temporal del presente, quedando a la vez el tiempo como lo impensado del ser, lo oculto, que este filósofo intenta desentrañar.

Heidegger plantea una ontología fundamental, que es la metafísica de la existencia. Se denomina fundamental porque con ella se averigua lo que constituye el fondo de la existencia y el primer paso de esta metafísica será el descubrimiento de la finitud como su fondo.

Estas estructuras del ser existente (*dasein*) son las que Heidegger llama existencialistas, a diferencia de las categorías que son determinaciones del ser relativas a los entes que no son en el modo del estar, o de la existencia.

Esta analítica de la existencia debe indagar al ser del existente. Como estructura fundamental del estar en su cotidianeidad y carácter medio (la facticidad de la vida) se muestra el *ser-en-el-mundo* en una conexión de significatividad; luego este *ser-en-el-mundo* es esencialmente temporal y acontece históricamente (la vida fáctica es histórica); por último, a partir de esta temporalidad del existente es como debe ser entendido el tiempo (como perteneciente al sentido del ser mismo). Heidegger señala, en la primera parte de *Ser y Tiempo*, que en el fenómeno del tiempo tienen sus raíces los problemas centrales de la ontología.

Si el estar acontece históricamente, este también será el modo de su indagación. La historia de la ontología nos muestra de qué manera la pregunta por el ser le viene impuesta al pensar por la ontología tradicional. El ser de los entes y hasta el del propio hombre viene entendido como presente y representable. En esta concepción (que arranca con los griegos) aparece el ente como detenido, como lo que se muestra ante los ojos.

En Parménides el ser es presencia, hay una reducción del ser al presente temporal, es eternamente presente.

La idea o la forma en Platón, también reviste características de lo *ante los ojos*, de lo presente, las ideas que son lo que realmente “es” se “hacen visibles” al *nous*, como presencia, como “lo estable”.

La *ousía* (inmutable y permanente) aristotélica se expresa en la proposición de forma S es P, manteniendo esta característica de presencia ante los ojos. La *ousía* es presencia, es un tipo de ente y como tal concebida como lo dado, lo presente. Manifiesta la presencia como algo acabado, como sustancia que soporta las cualidades.

En el Medioevo el que asume la línea de la presencia es Dios (lo perfecto, acabado, definido, cerrado), lo eterno ante los ojos.

Ya en la Modernidad, con Descartes, aparece el *cogito* (conciencia de sí, espíritu) como diferente de la *res extensa* (naturaleza, mundo). Aquí la razón es sustancializada como presencia.

Husserl no logra despegarse de esta línea, ya que sigue habiendo una separación sujeto objeto, que sostiene lo ante los ojos.

En síntesis, toda la tradición filosófica está atravesada por este prejuicio sustancialista, y el tiempo ha sido pensado también desde el presente (horas, minutos, segundos), esta concepción aunque útil, es inadecuada, para este filósofo, pues falsea la verdadera naturaleza del mundo.

La razón matematizante de la modernidad trata al mundo como entes discretos, calculables. El surgimiento de las ciencias sociales es el momento histórico en que el sujeto se vuelve objeto, como deriva del olvido del ser, habiendo reducido toda la realidad a entes cuantificables.

El *dasein* no debe ser pensado según el preconcepto de la presencia, de lo concluso, porque el ser humano no es un ente sino un existente abierto, posible, contingente, libre.

Todo este planteo da cuenta, por un recorrido diferente al de Nietzsche, de esta preocupación que pone en cuestión a la metafísica tradicional y su peso sustancialista, aportando a mi búsqueda, desde la apertura de una mirada más compleja que saca al ser del lugar de objeto y lo historiza, lo cual implica ponerlo en movimiento, a partir de la idea de proyecto.

El ser ante los ojos pone como originaria la actitud teórica, la contemplación. Heidegger va a plantear que poner como originario lo teórico es un error, ya que lo originario sería el concepto de *cura* (disponerse a), lo que se da en la facticidad de la existencia, es más originaria la *praxis* que la teoría. El trato con el mundo no es

desinteresado, sino que es un emprender. Es más originario el ser a la mano que el ser ante los ojos. La actitud contemplativa es artificial, derivada.

En *El Ser y Tiempo* cuestiona que el ser sea interpretado desde el presente, como ser ante los ojos, porque el ser es temporal y se da siendo. Es una propedéutica para el correcto planteo acerca del problema del ser que no parta del prejuicio sustancialista. En esta obra está implícita la triple dimensión de la temporalidad: pasado-presente-futuro. El presente es un artificio, una detención arbitraria para contemplar el ente. La existencia implica la idea de movilidad, el *ser-ahí* se trasciende a sí mismo en el proyecto.

En cambio desde la tradición filosófica cada vez que se intentó pensar al ser, se cayó en la determinación del “se”, bajo determinadas características de un ente.

Heidegger encuentra que el *dasein* descubre el ente mismo en su identidad, este ente se le muestra a la luz del carácter descubridor del *ser-ahí*, en la medida que éste es un *ser-en-el-mundo*. No hay aquí una representación, un intermedio entre sujeto y objeto. El concepto de *ente-ante-los-ojos* es derivado de una concepción de la tradición, pero no es el estado en el cual habita el *dasein* en la mundanidad.

Ya para los antiguos el fenómeno era considerado como “lo que aparece”, en relación con ello está el concepto de verdad como *aletheia*, lo que se muestra. En el logos se dice cómo son los entes en su estado de descubiertos, sacándolos de su estado de ocultos. Por el lado del *dasein* la verdad consiste en su carácter de “ser-descubridor” y, por el lado del ente, en su carácter de “ser-descubierto”. En el estado de abierto del *dasein*, en tanto con él se abre el mundo, se funda el fenómeno más originario de la verdad. Mientras que la verdad originaria es el claro o apertura en el que se produce el encuentro ente el *ser-ahí* y el ser del ente, la forma derivada de la verdad aparece como una confrontación entre entendimiento y realidad. En *El Ser y el Tiempo* afirma: “La verdad (el “estado de descubierta”) tiene siempre que empezar por serles arrebatada a los entes. Los entes resultan arrancados al “estado de ocultos”. El “estado de descubierta” fáctico en cada caso es siempre, por decirlo así, un robo” (Heidegger, 1980, p243).

La cura aparece a partir de descubrir al ser ahí como ser práctico, en cambio las teorías del conocimiento parten del ser ante los ojos, poniendo como originaria la conducta teórica. Para Heidegger lo teórico es derivado de la cura, de esta “disposición a”, este estar arrojado en el mundo, ya que el trato con el mundo nunca es desinteresado, sino que es siempre un emprender, un “tomar los entes para”. Por ende será más originario el *ser a la mano* que el *ser ante los ojos*.

Desde esta perspectiva filosófica no se entiende al mundo como continente de objetos, como totalidad de sustancias, las cosas aquí se revelan como útiles, como *ser a la mano*, que a su vez, posibilitan indefinidas relaciones en una totalidad referencial. El mundo siempre desemboca en la referencia al *dasein* que decide dentro del plexo de referencias, apareciendo como horizonte de posibilidad y de significaciones.

Las cosas no son “en sí”, para Heidegger, sino que están en relación al *dasein* proyectante, como sus instrumentos, esto significa que el mundo no es una suma de cosas, sino la condición para que éstas aparezcan y, la totalidad de instrumentos, es posible solo en tanto existe el *dasein* que las utiliza y les da sentido. No hay mundo sin *dasein*, pero a su vez, el *dasein* es siempre como ser en el mundo. El “ser” de las cosas significa pertenecer a la totalidad instrumental y de significados del mundo, y no una simple presencia.

La articulación de la comprensión originaria, en la cual las cosas están ya descubiertas es la interpretación, que nos permite el conocimiento. No hay aquí distinción sujeto objeto, como en lo ante los ojos, sino que el *dasein* es ya relación con el mundo y la interpretación es la elaboración de la relación originaria con ese mundo que lo constituye. Desde la concepción del ser como presencia esto puede parecer un círculo vicioso, pero desde la perspectiva de Heidegger corresponde a la estructura previa, propia del *dasein*. Comprensión e interpretación aparecen aquí como *existenciaríos* en relación al *ser en el mundo*.

En relación al interés central de mi trabajo, que plantea la vía estética, como lugar de un conocimiento otro, encuentro que este filósofo nos habla de la obra de arte como el lugar donde se produce la apertura de lo ente. En ella el ente se desoculta, sale a la luz, en un proceso de *ἀλήθεια*. El ser del ente se erige, aparece, a través de la obra de arte. Pero no se trata aquí, de la reproducción de un ente singular, como idea de mimesis de la realidad, o de adecuación o correspondencia, sino que se trata de la reproducción de la esencia general de las cosas. La obra de arte posibilita la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad.

Heidegger cuestiona la manera en que la estética tradicional ha contemplado la obra de arte en tanto cosa, puesto que de esta manera se considera a la obra simplemente como un utensilio con valor estético agregado. En su obra *Caminos del bosque* expresa:

La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este descubrimiento, la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. (...). (Heidegger, 2010, p28)

La obra de arte hace mundo, levanta, erige un mundo y es en esencia elaboradora. La obra levanta un mundo y crea una tierra, o sea la trae aquí. Lleva la tierra a lo abierto del mundo. La tierra hace emerger y acoge, refugia, es el lugar del mundo donde el hombre funda su hogar.

El dominio técnico científico y su cuantificación objetivadora de la naturaleza se convierte en destrucción, puesto que la tierra solo se muestra sin descubrir ni explicar, allí donde la preservan y guardan como indescifrable.

Levantar un mundo y traer aquí a la tierra son partes de la unidad del ser-obra. Mundo y tierra son distintos pero nunca están separados. El primero se funda sobre la segunda, y ésta se alza por medio del mundo. Mundo y tierra están enfrentados en un combate, en el cual los elementos en lucha se elevan mutuamente autoafirmándose en su esencia. La obra de arte es la instigadora de ese combate al levantar un mundo y traer aquí a la tierra.

Otra vez aquí, aparece esa idea de los opuestos originarios, primordiales, en combate, opuestos pero complementarios, necesarios ambos para toda creación de mundo; de nuevo esta idea, planteada de diferente forma, pero con similitudes. Idea de obra que descubre, revela, justamente un saber otro, inaccesible por la vía del logos, por lo indecible y por lo inasible desde ese medio. Como en Nietzsche, como en los pueblos originarios, este lugar estético donde decir las verdades más inaferrables, pero más profundas, más necesarias para la vida. Las que nos abren el mundo que podemos habitar, las que nos abren al sentido, para no ser eternos navegantes a la deriva en medio de etiquetas que nos hablan de un mundo que no podemos habitar, para no perdernos (al

menos por un rato) en esa marea arrasadora de la vida, para encontrar ese destello de luz, o de honda oscuridad, que nos convoca al encuentro con lo Uno.

El desocultamiento de lo ente no es un estado, algo dado, sino un acontecimiento. La esencia de la verdad reside en el combate entre el centro abierto en que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse en sí mismo. A lo abierto le pertenece un mundo y la tierra, en una constante lucha entre claro y encubrimiento.

Esta verdad acontece en unos pocos modos esenciales, uno de ellos es el ser-obra de la obra. En la misma se lucha por conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, o sea la verdad. La verdad deviene y acontece en el llegar a ser obra de la obra. “*La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*” (Heidegger, 2010, p40).

A través del acontecimiento del lenguaje se le abre históricamente su mundo a un pueblo. El decir que proyecta es el poema, relato del desocultamiento de lo ente. Este decir trae también al mundo lo indecible. La esencia del arte es el poema y la esencia de este último es la fundación de la verdad.

Considero muy interesante este cuestionamiento al ser como presencia, ya que abre un horizonte de posibilidades diferentes para entender la realidad y relacionarnos con ella, con fuerte impronta en lo estético, a punto de considerar la obra de arte como lugar donde acontece la verdad.

La línea de la presencia desembocó, desde su paradigma de sujeto-objeto, en la actitud de dominio y destrucción del mundo que nos rodea, considerado como algo que se nos opone y que hay que dominar, ese dominio fue instrumentado, a partir de la modernidad, a través de la ciencia y la tecnología como discurso único, con pretensión de objetividad y universalidad, para conocer el mundo e intervenir en él. Con Heidegger se abre otra línea, que vincula la búsqueda del conocimiento con ese claro o apertura que se produce en el *dasein* históricamente situado, como condición de posibilidad del mundo, ese hombre que comprende por su estar fáctico en un mundo que le es propio, que interpreta desde esa comprensión previa, enmarcado en un proyecto a través del cual se lanza al mundo. Donde no hay un afuera que dominar, porque el mundo es un *existenciar* del hombre, no hay mundo sin él. Acá cobra valor fundamental la hermenéutica, la perspectiva y la poesía (como paradigma del arte) para pensar otra forma de búsqueda de la verdad, que siempre tendrá vinculación con un proyecto de existencia, que se despliega como un vasto abanico de posibilidades para un *dasein* libre de elegir mundo. Esa verdad que se expresa en el logos que puede descubrir pero también encubrir, porque no es la proposición el lugar originario de la verdad, sino un modo de apropiación del “estado de descubierto”, que se funda en el “estado de abierto” del *ser ahí*.

Creo que es muy interesante la alternativa de lo posible, dinámico, creador, ante lo real estático, determinado y determinante, porque nos posiciona en el mundo de una manera muy distinta, pudiendo desarticular “lo dado”, reencauzando el eje de nuestra búsqueda, porque ya no habría un afuera independiente y ajeno que conquistar, sino un contexto desde el cual interpretar y construir, desde un ser humano que no es solo razón, sino también deseos, pasiones, intereses, que lo mueven a ser y actuar en el mundo, desde su *proyectar-se*.

¿Y cómo interviene lo sublime en este recorrido?:

Baldine Saint Girons en *Lo Sublime*, plantea que Nietzsche en su abordaje de lo apolíneo y lo dionisiaco como fuerzas que se complementan, y Heidegger en su búsqueda ontológica, profundizan en la tragedia griega y el conflicto de lo humano, apareciendo allí el enigma de lo sublime con su doble juego de raptó y abandono, de sentirse atrapado y a la vez confundidos.

Para Nietzsche la fuerza de la tragedia griega reside en la conjunción violenta entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la serenidad que otorga el principio de individuación y el éxtasis proveniente de la caída del velo de la apariencia y el surgimiento del Uno originario. En este pensador lo sublime aparece como el lugar donde el arte somete o domestica a lo horrible.

Heidegger encuentra en la tragedia griega una manifestación de la extrañeza del hombre, ante aquello que resulta inquietante, no familiar, pero que a su vez es parte constitutiva de su propio ser, de su fundamento.

Saint Girons afirma que en la tragedia griega conviven el saber y lo demoniaco (en tanto destino atroz de lo humano), definiendo la existencia en su conjunto. La lucidez trágica del destino del héroe le es a la vez fatal, el sentido de sus vidas los conduce a su propia muerte.

Lo que nos atrapa en lo sublime, según esta autora, no es tanto un placer positivo, sino una experiencia compleja, en la que el dolor posee un lugar importante. Hay una primacía de la experiencia que vincula deseo, amor y conocimiento en una experiencia estética. Me pregunto si una vinculación de tal característica puede darse a través de otro canal que no sea el estético, creo que no.

Lo sublime emana un saber, que se emparenta con lo estético, o mejor dicho proviene de allí. Este saber circula por otros carriles distintos a los del discurso lógico, es como plantea Vico "una verdad rechazada por los doctos". Es una verdad que se expresa en metáforas y mitos, una verdad que solo se muestra a medias y que huye todo el tiempo en un juego de ocultamiento y desocultamiento. Como plantea Saint Girons nuestro saber está lleno de grietas y la tarea de una filosofía de lo sublime será la de eliminar los obstáculos que impidan el desarrollo de las fuerzas de sublimación. En *Lo Sublime* nos dice:

(...) vibrar ante lo sublime significa sentirse penetrado por un arte y un saber que vienen de otro lugar. Podemos ahora dar palabras a esa alteridad. En ese intento, nuestro <<yo>> nos interesa apenas como mero trámite. Porque lo que queremos conocer no es nuestro <<yo>>, sino ese Otro que nos atraviesa y nos envuelve, hasta el punto de adueñarse de nosotros entre sus múltiples instrumentos de reflexión y de invención. (Saint Girons, 2008, p260)

Me pregunto aquí ¿ese Otro es aquél que nos emparenta con lo Uno? ¿Con el fondo primordial de la existencia? Pero, agregaría yo, de una existencia concreta, situada, que parte de la experiencia de habitar en un mundo, desde los deseos y las necesidades que impone la misma, desde nuestro ser y estar en la cotidianidad de "nuestra propia tragedia", signada por nuestra historia, nuestra geografía, nuestro acontecer latinoamericano.

Saint Girons plantea que la sublimación, desde una perspectiva clásica, es el efecto de lo sublime, en el sentido de aquello que eleva, provocando una metamorfosis hasta el

punto de diluir la frontera entre el yo y lo otro. Desde otra perspectiva lo sublime puede entenderse como el principio que gobierna la sublimación, y al mismo tiempo, el efecto de la misma, permitiendo tomar conciencia de sí y desarrollarse.

Lo sublime es un fenómeno que se vincula con el cuerpo, y por ello estimula las fuerzas físicas a partir de la excitación que desata. Al contrario lo bello las debilita. Es así que lo sublime fortalece el principio vital.

Para esta autora lo sublime estético tiene que ver con la efervescencia física, creativa y del gusto producida por lo sublime, al punto que puede convertirse en el paradigma de toda sublimación. Constituye el lugar donde la cadena significativa se organiza y desorganiza, apuntando al inicio y al final simultáneamente. *“Igual o más que la antigua catarsis, la sublimación es un principio de metamorfosis: apropiación de un saber vehiculado por significantes y búsqueda de una verdad que siempre se revela oblicua, evanescente y parcial”* (Saint Girons, 2008, p264).

Recurriendo a Lacan, y por su intermedio a Freud, Saint Girons plantea que tenemos representaciones de cosas y palabras, pero no de la Cosa, puesto que es aquello de lo que no podemos tener representación, lo que no podemos alcanzar. La sublimación opera como ámbito de distensión, desde el cual podemos imaginar la Cosa, a través de un fantasma colectivo. En la sublimación se eleva el objeto a la dignidad de la Cosa, que es a su vez, lo innominable.

La sublimación estética es la que teje nuestros primeros nexos con el mundo y es el germen de toda otra sublimación. Lo sublime opera revelándonos algo deseable más allá de lo deseado. A partir del proceso de sublimación producimos y nos apropiamos de significantes que estructuran nuestro mundo y a su vez nos estructuran. Dice Saint Girons:

Definir lo sublime como lo inaferrable que nos aferra es, fundamentalmente, subrayar su propia paradoja: su disolverse en el momento mismo en que nos atrapa. De manera que la experiencia de sentirse atrapados (*saisissement*) se acompaña siempre de la experiencia de sentirse perdidos (*dessaisissement*). (Saint Girons, 2008, p281)

Para esta pensadora el arte tiene por objeto encontrar un sujeto que se deje atrapar en el límite de lo monstruoso, lo insensato e innombrable. Lo sublime se abre en una lógica de lo fugaz, del deslumbramiento, haciendo surgir el significante en lo real y a la inversa. El arte y lo sublime desorientan a la vez que atrapan en una especie de delirio estético. En lo sublime hay una relación con lo otro, que hace que eso otro deje de resultarnos ajeno. Puede surgir de la unión circunstancial de un estado del mundo y un significante.

Saint Girons plantea que lo sublime no puede reducirse a una categoría estética entre otras; que es al tiempo principio del arte, de la estética y de la filosofía del arte, y por último, que posibilita el acceso a una ciencia del sujeto como destinado a trascenderse a sí mismo. Lo sublime permite que el sujeto se abra a lo que le escinde y desorienta.

Lo sublime, siguiendo a esta autora, no puede expresarse por la vía racional, sino que se da con la necesidad de lo que se experimenta. Es lo insondable que me lleva al punto más alto del sentimiento de la propia existencia, a la vez que me enfrenta al sentimiento de la nada. Lo sublime es un acontecimiento que se despliega en el acto estético, permitiendo que la Cosa resuene en nosotros, abandonándonos a lo desconocido y haciéndonos tomar conciencia de nuestra inmersión en lo Otro.

También veremos más adelante cómo A. Colombres pone en cuestión esta concepción de lo sublime, en tanto asociado a la ascensión mística y ascética religiosa del cristianismo, que en el caso de culturas como las indígenas de América o las culturas negras del África no se da de esta manera, puesto que por su concepción de lo sagrado de un orden más horizontal, no hay necesidad alguna de ascenso. Haciendo esta salvedad tal vez podríamos decir que otros aspectos de lo sublime que menciona Saint Girons podrían encontrarse en las experiencias de las fiestas rituales de pueblos originarios, como la inmersión en lo Otro, la unión con lo Uno, el dejarse atrapar en el límite de lo monstruoso o lo tenebroso, la ruptura de la individuación, etc.

En torno a todos estos planteos lo sublime es concebido como experiencia, por ende como vinculado al acontecer de la vida práctica, al vivir en su más profunda significatividad. Y a este respecto hay otros autores que tiene algo que decir.

En defensa de la experiencia estética: Jauss y Dewey:

Jauss, en su *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), considera que la experiencia del goce estético lleva aparejada una virtualidad cognoscitiva muy distinta al saber conceptual abstracto, goce del conocimiento estético que ve ejemplificado con el *Fausto* de Goethe, y que ve desaparecer con la autonomía del arte en el siglo XIX. Allí el arte pierde la función comunicativa de todo el arte anterior a la modernidad y se pone dicha función bajo sospecha. La experiencia estética para este autor es el goce de lo bello, goce que posibilita al ser humano sentirse en el mundo “como en su casa”, a través de la producción estética artística, que emana un saber que a su vez se diferencia del de la ciencia y la técnica. La obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, por vía de un conocimiento de tipo intuitivo que se opone a la supremacía del conocimiento conceptual moderno. Este saber intuitivo-práctico-estético, es liberador y a su vez orientador en la acción.

Siguiendo a Jauss, la experiencia estética tiene una tarea fundamental contra el mundo de la vida instrumentalizado, oponiéndole al lenguaje del consumo, de la ciencia y de la técnica, una función crítica y creativa de la percepción estética, haciendo presente un horizonte común, que sólo el arte puede visualizar en un todo posible.

Por otro lado, J. Dewey en su obra *El arte como experiencia*, nos plantea que hay muchos pueblos en la humanidad para quienes lo que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de culto y admiración, expresándolo en manifestaciones artísticas que adornan sus propios cuerpos, o en elementos de la vida cotidiana como mantos, platos, arcos, jarros, etc., cuidadosamente decorados. Claramente refiere aquí a pueblos originarios de distintos lugares. Todas estas cosas son medios para exaltar los acontecimientos cotidianos y se mezclan con el culto, las ceremonias y las fiestas de la comunidad. De hecho la danza surge como parte de ceremonias religiosas. Todas las artes que hoy conocemos y acostumbramos a asociar con las galerías, forman parte en estos pueblos, de la vida significativa de la comunidad organizada. Todas las artes aquí aparecen relacionadas entre sí y con una finalidad social o comunitaria. Incluso, plantea Dewey, en la propia Atenas clásica es imposible arrancar las artes de su situación de experiencia directa.

Solo en el mundo capitalista moderno se dan las condiciones para generar un abismo entre productor y consumidor de arte y en consecuencia, una separación entre experiencia ordinaria y estética. Esto conlleva a la institucionalización del arte, su separación de la vida corriente, a la acumulación propiamente capitalista de obras en

museos o colecciones particulares, adquiriendo el status de bellas artes que acreditan el galardón del “buen gusto” y el rango cultural elevado y distintivo de las clases adineradas.

Para este autor el problema reside en recobrar la continuidad de la experiencia estética en los procesos normales de la vida, puesto que el verdadero hecho artístico surge cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria.

Para poder ahondar en la experiencia estética Dewey va a remontarse a la experiencia en general, la experiencia de la vida corriente, y al respecto nos dice que la naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida, las que hacen a las funciones vitales básicas. Entonces la primera consideración que hace es que la vida se produce en un ambiente, no solo en él, sino a causa de él, en interacción con el mismo. En la búsqueda de un equilibrio entre ser vivo y ambiente surge el ritmo, con golpes de satisfacción y frustración, energía e inacción, esto es la experiencia directa. En *El arte como experiencia* afirma:

La experiencia de una criatura viviente es capaz de tener cualidad estética, porque el mundo actual en el que vivimos es una combinación de movimiento y culminación, de rompimiento y reuniones (...) el momento de tránsito de la perturbación a la armonía es el de la vida más intensa. (Dewey, 2008, p18-19)

La experiencia para este filósofo es vitalidad elevada, intercambio activo y significativo con el mundo, interpenetración entre el yo y el mundo. Es la única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento sino ritmo y desarrollo, es el germen del arte.

Cuando la experiencia se realiza plenamente se transforma la interacción con el ambiente en participación y comunicación.

Toda oposición mente-cuerpo es un signo de escape y contracción, por miedo a la vida y sus aconteceres, según Dewey. Pero solo el humano puede llevar a alturas sin precedentes la unidad entre la sensibilidad y el intelecto. Cuando se reduce la vida a etiquetar situaciones, objetos y acontecimientos, la vida misma cesa, puesto que ella es continuidad ilimitada, que solo puede ser percibida por la intuición sensible. Para este autor lo que constituye la diferencia entre lo que es estéticamente bello y lo que no lo es, está dado por el grado de compleción al vivir las experiencias de hacer y percibir, como la utilidad de las máscaras tribales o la satisfacción de un pescador al comer su pesca. En la obra ya citada nos menciona:

La historia de la separación y de la aguda oposición final entre lo útil y lo bello es la historia del desarrollo industrial por el que mucha producción se ha convertido en una especie de vida diferida, y el consumo, en un goce impuesto de los frutos de la labor de otros. (Dewey, 2008, p31)

Los mitos y ceremonias de los pueblos originarios son exaltaciones inmediatas de la experiencia del vivir, por ello se repiten sin importar que su objetivo se cumpla o fracase. Para Dewey estos no son ensayos de ciencia, puesto que aquí (como en los relatos mitológicos) el elemento sensible dirige lo meramente intelectual. Para Dewey: “(...) tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento (...) su fin es una consumación no un cese. Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es una experiencia” (Dewey, 2008, p41-42).

Y agrega que experiencia son aquellas cosas que recordamos como que “fueron realmente una *experiencia*”, en tanto episodios y situaciones vitales. La experiencia es fluida, no hay separación de partes, es un continuo, aunque posee ritmos y pausas. La experiencia posee una unidad que no es ni intelectual, ni emocional, ni práctica, puesto que estas distinciones solo las hace la reflexión posterior. Toda experiencia, aún la dañina, tiene cualidad estética, por ser integrada y moverse hacia su cumplimiento. La lucha y el conflicto son partes de la experiencia en sentido amplio, porque la impulsan, y en este sentido pueden ser gozados estéticamente.

La interacción entre sujeto y ambiente que se completan en una armonía constituye la experiencia. Pero ésta no es solo hacer y padecer, sino que tiene un modelo y estructura que hace a las relaciones entre ambos. Esta relación entre hacer y padecer da significado a la experiencia.

En toda producción artística hay un papel necesario de la inteligencia, que implica pensar en términos de relaciones de cualidad y este pensamiento es tan riguroso como pensar en términos de signos verbales o matemáticos.

Lo estético no es algo ajeno a la experiencia, o un agregado a la misma, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia. La experiencia estética está inherentemente asociada a la experiencia del hacer. Toda obra de arte sigue el plan y modelo de una experiencia completa. En la obra que venimos analizando de este autor, se afirma:

Lo que distingue a una experiencia como estética es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tientan a la distracción, en un movimiento hacia un final satisfactorio e inclusivo.

Experimentar, como respirar, consiste en un ritmo que alterna interiorizaciones y exteriorizaciones. Su sucesión forma un ritmo debido a la existencia de intervalos o períodos en los cuales una fase cesa mientras la otra está latente y se prepara. (Dewey, 2008, p64)

Este filósofo plantea que determinados valores y significados sólo pueden expresarse a través de cualidades sensibles, puesto que intentar ponerlos en palabras es desconocer o negar su propia y peculiar existencia.

La emoción propiamente estética no es un sentimiento que exista independientemente y previo al material expresivo que configura el objeto estético, sino que es inducida por ese material, o en todo caso es una emoción natural transformada por el material estético. El arte es naturaleza transformada al entrar en nuevas relaciones que provocan una nueva respuesta emocional.

En un punto de su obra acerca del arte como experiencia Dewey se plantea que en una comunidad imperfecta las bellas artes serían un escape o decoración de la vida cotidiana (lo que podemos ver en nuestro mundo moderno o postmoderno). Vivimos, nos dice, en un mundo organizado externamente, pero sin una organización que refiera a la experiencia tendiente a una conclusión integral y satisfactoria para la vida. Las obras de arte que, a diferencia de las “bellas artes”, están integradas a la vida de la comunidad son signos de una vida unificada pero también una invaluable ayuda para la creación de esa vida, puesto que el arte en su profundo sentido de experiencia es una reelaboración de la vida comunitaria en dirección a un mayor orden y unidad. En conclusión, si tuviéramos un arte integrado a la vida y a la producción, seríamos más felices.

Esto que el autor señala como una aspiración es una realidad en muchas comunidades de pueblos originarios, por ejemplo en Latinoamérica, y si no lo es en toda su magnitud, se debe a las intromisiones que el capitalismo europeo introdujo por fuerza y sometimiento en las mismas.

Siguiendo a Dewey, la apatía y la torpeza de la vida corriente ocultan la expresividad de los objetos del mundo y el arte rompe el caparazón que oculta la expresividad de las cosas, nos sacude la pereza y permite que nos reencontremos con el deleite del mundo, ordenando esos objetos en una nueva experiencia de vida. El arte es el único medio de comunicación completa en un mundo plagado de limitantes a la auténtica experiencia.

El arte como experiencia tiene el poder de experimentar el mundo común en su plenitud, y logra esto ordenando la materia prima de la experiencia por medio de la forma. La forma para este autor, no puede concebirse separada de la materia y la considera como el carácter de toda verdadera experiencia, es la operación de fuerzas que llevan una experiencia hacia su propio cumplimiento integral. La conexión entre materia y forma es inherente y no impuesta exteriormente. La técnica es la habilidad con que se manejan los elementos de la forma, pero aislada es mero virtuosismo, la habilidad por sí sola no es arte.

La existencia de la forma estética está siempre condicionada por la coordinación de materiales y energías del mundo circundante, son sus condiciones de posibilidad. En este sentido las condiciones de la forma estética son objetivas. La primera característica del mundo circundante que hace posible que aparezca la forma artística es el ritmo, por ejemplo, los ritmos de la naturaleza que están íntimamente asociados a las condiciones de subsistencia. Estos ritmos observados por el hombre se aplicaron para introducir un orden en la confusa vida humana. Dewey define el ritmo como la variación ordenada de los cambios.

Las artes que están controladas por el rito y la ceremonia son igualmente estéticas, aunque asuman formas prescritas y litúrgicas, puesto que pueden expresar lo activo en la experiencia del grupo.

Volviendo a casa para ver qué teníamos por aquí: A. Colombres y T. Escobar, la importancia del mito como expresión estética de un saber comunitario:

En relación al arte, no hay en el análisis que hace Colombres de las comunidades originarias, una oposición subjetividad-objetividad, sino que a lo subjetivo se le opone la comunidad, dando por resultado una estética del sujeto y una estética comunitaria. Este autor propone la necesidad de que las culturas no occidentales, en particular las comunidades originarias de Latinoamérica, elaboren su propia teoría del arte, como manera de interpretarse a sí mismas y de proyectarse al mundo, contribuyendo en la búsqueda de un verdadero universal, en el sentido de lo transcultural. Esta teoría deberá partir de sus propias prácticas y concepciones estéticas, llegando tal vez incluso, a decidir que el concepto de arte no representa sus propias prácticas simbólicas.

Colombres distingue el pensamiento simbólico del analítico. Si bien ambos constituyen vías de acceso para el conocimiento del mundo, el primero se relaciona con lo intuitivo y emocional, produciendo imágenes; mientras que el segundo se vincula con la lógica y produce conceptos. Si bien algunos filósofos occidentales han elegido el camino simbólico, la mayoría de la tradición ha enfatizado y hasta privilegiado casi de manera excluyente la vía lógica racional. Para Colombres, no obstante, ambas vías son complementarias.

Este pensador analiza el mito como el más privilegiado de los símbolos, que le otorga un anclaje concreto y un fundamento al arte. Esto es así porque traduce al imaginario ciertos aspectos profundos de la realidad, plasmándose en la conciencia colectiva. El mito responde a las preguntas fundamentales que prefiguran la verdad, actuando como relato fundacional de una cultura. Tiene la propiedad de revelar ocultando y a través de ese juego dialéctico remite a lo maravilloso, donde se puede recuperar lo perdido (el paraíso, la edad de oro, el estado de pureza). A través del mito el hombre se vincula con lo sagrado y se compromete con su realidad.

El mundo en los pueblos originarios de América es una conjunción de espacio-tiempo, que hace que el espacio se esfume con el tiempo, por lo que el espacio sagrado existió en un tiempo sagrado y hoy se ha esfumado, situándose más allá de lo alcanzable. Este mundo sagrado alberga lo numinoso con una gran carga de sentido. El espacio sagrado es mágico, sobrehumano y por tanto se instituye como centro de la actividad simbólica de la comunidad. El mito otorga la más alta significación a la vida del individuo y la comunidad, es historia sagrada y ejemplar, por tanto paradigma de conducta.

Ernst Cassirer plantea que el mito habla más a la afectividad que a la razón. Pero aunque nace de una emoción, el mito no es la emoción pura sino su expresión, convierte el sentimiento en imágenes con una fuerte impronta poética. Es así que el mito es propiamente simbólico. Para Ticio Escobar los mitos y rituales muestran más a través de lo que ocultan o encubren, como un develamiento-ocultamiento.

El mito posee un lenguaje propio, que es diferente del de la razón, uno es poético el otro causalístico, matematizante. Pero desde el mito no se niega a la razón, sí se la desacraliza. El mito vincula con la existencia, se conecta con el sentido de la vida, es una forma de conciencia más ligada a las pulsiones vitales.

El análisis racional, siguiendo a Colombres, rompe la unidad del mundo, el mito le restituye la coherencia, lo salva de la angustia y del vacío, le otorga sentido a la acción. En *Teoría transcultural del arte* plantea:

De esto se desprende que toda auténtica filosofía debe fundarse en una determinada cultura, y no volar por encima de ella, como nos hizo creer el colonialismo pedagógico, a fin de cortar el vínculo entre ambas. Nuestro pensamiento, seducido así por una falsa universalidad, se alejó de la vida real, trabajando sobre categorías conceptuales extrañas que no podían, por cierto, alumbrarla. (Colombres, 2013, p42)

La razón surge en la filosofía griega como un pensamiento separado de la vida, del saber de estereotipos míticos, al que Kusch (nuestra próxima parada) llama pensamiento seminal.

Desde la perspectiva transcultural, el arte se relaciona con el mito, puesto que ambos erigen un objeto en símbolo, en pos de satisfacer una necesidad espiritual. El mito es creación y el arte recuperación de esa creación, porque la obra de arte aspira a convertirse en paradigma, según Colombres. Tanto el mito como el arte aspiran a la totalidad, con miras a estructurar la conciencia bajo una visión unificadora de mundo.

Mito, arte y ritual nos enseñan a maravillarnos frente al mundo, mostrándonos su complejidad y profundidad. El arte que se aleja del rito se empobrece, por eso recuperar la dimensión ritual de la cultura implica cuestionar la idea del arte por el arte y tomar en

cuenta los procesos históricos y los contextos socioculturales, para situar y analizar las creaciones simbólicas.

Colombres plantea que el artista parte de un hecho para producir un paradigma, y el que oficia un ritual parte de un paradigma (mito) para producir un hecho. Esta posibilidad productiva le permite al hombre establecer un control sobre el mundo.

Dentro del análisis de los rituales la fiesta merece un lugar, puesto que de alguna manera contiene al rito. La fiesta es un tiempo especial que se distingue del cotidiano. Refuerza el *ethos* social, al tiempo que lo transgrede. Las jerarquías pueden ser reforzadas, pero también invertidas. Los elementos de la cultura se potencian al máximo. Durante la fiesta se puede jugar a no respetar lo que sí se respeta en lo cotidiano, se escenifica la sombra o reverso de la cultura. A menudo en las fiestas hay una parte sagrada, de alto contenido significativo y otra profana, donde rigen los excesos y las transgresiones.

La fiesta popular es una fiesta donde se participa, no es un espectáculo que se ve desde afuera, puesto que implica involucramiento. En la obra ya mencionada Colombres nos dice:

La fiesta es el tiempo del simulacro, de la escenificación, de la poesía y, sobre todo, del arte, hasta el extremo de que se ha querido ver en ella una forma de arte total, capaz de ensamblar con cierta coherencia toda la producción simbólica de una comunidad. (Colombres, 2013, p73)

Ticio Escobar señala que el rito, como núcleo de la fiesta, recurre a la belleza, a lo estético, para escenificar, lo mismo que lo hace el arte. Esta belleza enuncia, pero también enmascara, ya que el enigma es lo que mantiene viva la emoción.

Si regresamos al plano de occidente, encontramos que la tragedia clásica griega se origina también en el mito y el rito, nutriéndose de los mismos, para generar nuevos paradigmas.

Colombres plantea que lo estético configura una categoría universal, en tanto presente en todas las culturas, aunque no con los mismos elementos y criterios. Esta función estética no es gratuita o inútil (en tanto opuesta a utilitario), sino que es un tipo de función simbólica que añade elementos a lo utilitario para potenciarlo. En su origen se liga a la magia y luego al rito y la religión. La magia de lo estético tiene diversas puertas de entrada: lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, pero también lo monstruoso (o lo tenebroso podríamos decir con Kusch). *“Cuando la belleza de las plumas y pinturas acude en apoyo de una fiesta religiosa o de un rito funerario, no lo hace para situarse en un primer plano, sino para fortalecer y asegurar la eficacia de otras funciones”* (Colombres, 2013, p198).

En cualquier estética (en cuanto teoría o conjunto de reglas y principios ordenadores, así como práctica de lo estético), juegan los principios en torno a los que se organiza, pero también la filosofía de la cultura en la cual se inserta. En la estética andina predomina un principio de oposiciones que interjuegan. Lo vital surge de ese juego de fuerzas contrapuestas, y se expresa en estructuras duales (como el mundo de arriba y el de abajo). Esta estética no se define por la belleza, sino por principios abstractos. En todo caso acude a la belleza para afirmar esos principios. Su carácter es predominantemente comunitario, por lo cual no busca expresar emociones o deseos intensos.

No existe, para Colombres, un canon universal del placer estético, puesto que en lo que podríamos considerar artes no occidentales, no se da el deleite hacia lo sublime, sino una percepción de los significados profundos que las formas revelan. En todo caso, si hay un deleite en la forma, será solo un medio para entrar en lo numinoso o potenciar el ritual. No es un fin en sí mismo. Lo numinoso reside en lo sagrado y por ende no es subjetivo.

Es por su conexión con otras funciones, y por destacar lo numinoso, como la belleza se transforma en conocimiento. Se comparte el significado y el sentimiento que emana del objeto, cuya eficacia depende de su belleza. Retomando el texto citado, se afirma:

Lo bello, entonces, es lo que nos sumerge en lo más hondo o sagrado de la existencia humana, lo cargado de sentido que se opone al vacío y la banalidad. Lo sagrado atrae, fascina, pero también produce rechazo y horror. (...) tal dualidad constituye la clave de su eficacia, de las emociones intensas que suscita. (Colombres, 2013, p245)

En el fundamento de la experiencia estética tiene un lugar también lo monstruoso, cuando viene cargado de sentido, es la forma que produce o revela un significado profundo. Para este autor lo que llamamos belleza sería el despliegue de la forma cuya finalidad es poner de manifiesto la densidad de un sentido, y esto alcanza no sólo al territorio de lo bello, sino también del horror y lo monstruoso que alcanza la intensidad de lo sagrado.

Como adelantaba anteriormente, este autor pondrá en cuestión la universalidad de lo sublime, argumentando que se estructura sobre una verticalidad ascensional, basada en una intención individual de salirse del mundo propia del éxtasis; mientras que las comunidades originarias se expanden horizontalmente, buscando la fusión con el mundo, fortaleciendo lazos solidarios y anclando en lo real, aquí la dimensión vertical se subordina a la horizontal, pocos personajes míticos residen en el cielo. Para la estética occidental este concepto está asociado a la idea de elevación a una zona exquisita, influenciada por el cristianismo y su concepción de salvación ascensional, con una connotación de verticalidad ascendente. En cambio en otras culturas, como las originarias de América, esta ideología ascensional está ausente, incluso desde el punto de vista antropológico la verticalidad no siempre implica jerarquía, ya que encontramos aquí un mundo tripartito, donde cada dimensión no tiene por qué ser superior a las otras. Hay seres sobrenaturales y poderosos, tanto en el mundo de arriba, como en el de la tierra, o del inframundo. En la cultura mapuce, por ejemplo, está presente la dimensión celestial como sagrada, pero sin la idea ascensional, que sustraiga a la persona de su comunidad. Encontramos en muchas de estas culturas no occidentales que lo sagrado tanto en el arte, como en la religión, no puede asociarse al cielo, ni a la idea de verticalidad, sino más bien al centro, en el cual lo sagrado se manifiesta de forma total y contundente. Este centro es un espacio de convergencia que ordena el mundo, puede ser una montaña sagrada, por ejemplo, pero no como evasión al cielo, sino como el punto más alto de la tierra.

Colombres, siguiendo el texto que estamos indagando, se pregunta, cuál es el lugar que le corresponde a lo sublime en una teoría del arte transcultural, y se responde lo siguiente:

Podría ser acaso el de esas emociones oscuras y limítrofes que la conciencia aún no ha podido simbolizar, para traerlas a la esfera de la belleza y el arte. En tal caso, sería algo así como el reino de los significados que aún no encontraron un significante, un fenómeno estético pero no una propiedad del arte, porque este no existe sin un significante. Por

rondar la zona sagrada de la cultura, ayuda a fortalecer el aura de lo religioso (...). (Colombres, 2013, p260)

En relación a la división entre razón y sensibilidad, plantea -siguiendo a Juan Acha- que deben entenderse como complementarias, y considera que el placer estético puede ser intelectual o sensual. Además aclara que el aspecto racional no debe entenderse en el sentido de la razón occidental, sino que debe tomarse como una racionalidad articulada sobre los valores de la cultura a la cual pertenece. J. Acha considera que los sentidos, la sensibilidad y la razón son productos sociales.

Ticio Escobar señala que en el arte indígena de América no existe la idea de genio individual, ni de ruptura renovadora, ni de unicidad de la obra; puesto que no hay arte producto de creación individual, sino colectiva, ni busca innovaciones transgresoras manifiestas en obras irrepetibles como el arte occidental.

En la estética comunitaria, según apunta Colombres, no se daría lo que occidente llama placer estético. Aunque en el ritual haya instancias lúdicas o dramáticas, lo importante es el sentimiento intenso que procura a sus participantes. Con el rito no se busca un placer estético, ni una ascensión a lo sublime, sino contribuir al mantenimiento de los sentidos del mundo y a la continuidad de la vida. Implica también experimentar emoción violenta, porque se remonta al tiempo sagrado originario, fortaleciendo los sentimientos de pertenencia, y las relaciones de solidaridad y reciprocidad. La estética comunitaria no niega las otras funciones de la vida social, sino que las potencia, generando lo que este autor llama "subjetividad comunitaria".

En síntesis, el planteo de Colombres, apunta a prestar atención a los mitos de los pueblos originarios y sus vínculos con el arte, tomándolos como fundamento de la cultura y no como ficciones. En relación a estos mitos se pondrá atención al pensamiento simbólico de estas culturas, considerando que mito y logos pertenecen a ámbitos distintos, pero que en estas comunidades actúan como complementarios, no como opuestos irreductibles, ni por el sometimiento de uno a otro como en el caso del predominio de la razón occidental. Cada uno explica lo que el otro no puede, como dice T. Escobar. Luego del mito viene el rito para establecer, reproducir y renovar las identidades tanto individuales como colectivas.

Ticio Escobar en su texto *La belleza de los otros*, basado en pueblos originarios latinoamericanos de la zona del Paraguay y el NE argentino, nos habla de una tensión entre arte, crítica y política, donde se juegan nuevas políticas de la mirada y nuevos montajes perceptivos. El lugar del arte aquí es reflotar lo sumergido, nos dice este autor.

Define el arte indígena como: "*conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar mejor los recuerdos, valores, experiencia y sueños de un grupo humano*" (Escobar, 2005, p16).

En el arte indígena lo estético no puede separarse del complejo sistema simbólico (arte, religión, política, derecho, ciencia). No es posible deslindar entre forma y función como en la teoría del arte occidental.

En estas culturas encontramos obras de autor anónimo y/o colectivo capaces de revelar, desde el juego de la forma, verdades profundas e inaccesibles por otra vía.

Para Ticio Escobar la fiesta ritual es una obra de arte total, y constituye la síntesis de la creación colectiva. Las creencias y rituales son el eje de la cultura tribal, le da

fundamento y cohesión a las formas estéticas y a la vida, su destrucción genera crisis de identidad y deterioro personal y social. La resistencia cultural más que conservar tradiciones radica en el uso de formas en las que el indígena se reconoce y se siente expresado.

El saber lúcido y el tenebroso en R. Kusch:

Rodolfo Kusch contribuye a este planteo localmente situado, que considero muy pertinente para la temática en desarrollo. Distingue el saber de la sabiduría, planteando la diferencia entre un saber lúcido de un saber de lo tenebroso. El primero es acumulativo, se adquiere cual una cosa y se posee con un sentido de propiedad, para hacer ostentación del mismo; es un saber de cosas que “se agarran”, nos dice Kusch. El segundo, el tenebroso es el que, para este autor, salva nuestra moralidad, pero choca con la razón del lúcido, se enfrenta a la lógica formal, puesto que está atravesado por el amor, la angustia, el odio, que hacen que no siempre dos sea igual a dos.

Para explicarnos mejor este saber de lo tenebroso Kusch lo ejemplifica con la concepción azteca de educación como formación del rostro y el corazón, tomando el rostro como la máscara para enfrentar al prójimo (como un aspecto exterior de la persona), comparable al saber lúcido, en tanto mera adquisición de datos; por otro lado la educación verdaderamente valiosa es la del corazón, según la cual el saber proviene de adentro, puesto que el corazón es para ellos la semilla de la divinidad dentro del cuerpo humano, centrando e integrando la sabiduría. Esto genera el equilibrio no sólo para el individuo, sino también del universo. En el corazón se juntan los opuestos, luz y tinieblas, pero también es su concepción del mundo, un esquema del universo, puesto que hombre y mundo se conciben de la misma manera. La formación del corazón otorga un saber de lo verdadero y lo falso y sus conversiones de uno en otro, concibiendo el saber lúcido como rodeado por un margen de tinieblas (lo tenebroso). En el Tomo I de sus *Obras Completas* plantea:

¿Y en qué consiste ver sabiamente las cosas? Pues en adosar las tinieblas a la luz. Si dos más dos son cuatro para las matemáticas, el sabio le agrega la sospecha tenebrosa de que para la vida eso podría no ser así. (...) el saber tenebroso supone que detrás de cada cosa está su negación, detrás del hombre el no-hombre. (Kusch, 2007, p573-574)

Este planteo implica que a partir de la negación, por ejemplo del concepto de hombre, afirmamos todo lo que el hombre es, y de esa manera descubrimos el corazón del concepto, lo recreamos, porque aprendemos lo que podría ser, su lado luminoso y su lado oscuro. Esto implica “ver” lo que se oculta, lo que no se devela a la simple mirada, o al análisis científico. Sería como un indagar por detrás, o más allá del fenómeno, en lo profundo de lo existente, es una indagación que nos implica y nos involucra, poniendo en juego y tensión eso “que somos”, incluye nuestra afectividad (o más bien la pone en un primer plano), nuestra intencionalidad, nuestra subjetividad, todo aquello que la ciencia occidental deja afuera por considerar que contamina y perturba un conocimiento legítimo y válido.

Kusch plantea que en el fondo, fuera de las cátedras, en la calle, todos somos un poco atravesados por este saber tenebroso, puesto que lo necesitamos para vivir, porque los meros datos nos dejan vacíos y sin sentido. El misterio de la sabiduría, nos dice este filósofo, consiste en saber que el hombre es lúcido y tenebroso a la vez.

Para Kusch, la distancia que media entre el pensar indígena y el de la filosofía tradicional es la que media entre el vocablo aymara “*utcatha*” y el *da-sein* de Heidegger.

Este último, siguiendo a este filósofo argentino, refleja la consciencia del ser venido a menos o “yecto” de la clase media alemana, abordando la problemática de una burguesía europea que siente la crisis del individuo y busca cómo remediarla. El término indígena *utcatha* significa “estar”, o podría ser “estar en casa”. También significa “estar sentado”. En síntesis, sus distintas acepciones lo vinculan a un mero darse, o mero estar, pero en relación al concepto de amparo y germinación.

Kusch se pregunta si esta preferencia por el ámbito real, de la vida cotidiana y su arraigo al mundo vivido (tal vez podríamos decir del plano de la experiencia en el sentido que nos plantea Dewey), a partir de un pleno sentimiento de “estar”, no es profundamente americano, participando de esta concepción o sentir tanto indígenas como blancos.

Un pensamiento basado en esta línea del *utcatha*, conduciría a un estricto “amor a la sabiduría”, según Kusch. Por lo tanto no será estrictamente teoría del conocimiento, sino que estaría ligado a una *filosofía profunda*, si se me permite esa expresión.

Para el occidente blanco la realidad está poblada de objetos, una realidad por delante del sujeto. En cambio en el mundo indígena no hay cosas propiamente dichas, sino que las mismas refieren a sus aspectos favorable o desfavorable, lo que interesa no es el objeto en sí mismo, sino su aspecto favorable o adverso. Hay aquí un punto de encuentro con Heidegger en cuanto no plantea una realidad de objetos, pero con grandes diferencias; en primer lugar porque el filósofo alemán está reaccionando a su propia tradición filosófica occidental, en cambio estas culturas no están poniendo en cuestión ninguna filosofía, sino simplemente erigen su propio pensamiento de esa forma, a partir de su vivir y su estar en el mundo. Además en Heidegger lo primordial es el ser a la mano, o el útil, y aquí es la carga emotiva de las cosas lo que determina.

Los pueblos indígenas, como quechuas y aymaras en general registran acontecimientos antes que cosas en su lenguaje, en cambio las lenguas europeas registran más bien cosas. Esto implica que en el lenguaje indígena hay un predominio del sentir emocional sobre el ser, la emoción es la que orienta la mirada de la realidad, se “ve para sentir”.

La realidad no es concebida como algo estable y habitado por objetos, sino como un intenso movimiento del cual hay que advertir el signo favorable o adverso en cada caso. El saber indígena no es el de una realidad de meros objetos sino de aconteceres.

Mientras que, desde la mirada occidental, acudimos a utensilios y tecnología acuñada desde afuera, para intervenir en la realidad, el indígena acude a sus rituales acuñados por su propia cultura. La diferencia está en que el ritual es personal, involucra, compromete a quien lo practica; en cambio, la tecnología occidental es impersonal. En la realización del ritual se remueve la intimidad personal, en la solución externa no. Esto, para Kusch, nos enfrenta a nuestra propia crisis.

Toda la cultura y, por ende, la filosofía y la ciencia occidental, se erigió sobre el prejuicio y el prurito acerca de la vida emocional, intentando por todos los medios su sometimiento para dar libre curso a la razón incontaminada. En relación a esto cabe considerar que las culturas indígenas poseen soluciones rituales frente a manifestaciones extremas de su vida emocional, que el mundo occidental desconoce.

Para el indígena la vida afectiva no implica la paralización de la vida racional, ni el caos de la sensualidad, ni tampoco necesita superar esa vida emocional. Sí hace con ella algo que el occidental desconoce, enfrenta sus miedos, a través del ritual.

Tanto la cultura quechua como la aymara valoran la interioridad del hombre, tomada como simple adentro (*uk'u*). Esto último implica una apertura a aspectos irracionales de la personalidad, pero que son aceptados en una dimensión equiparable a la racional. Las decisiones mágicas de estas culturas se entienden desde ese aspecto "interior" de la personalidad, desde ese lugar se afirman y erigen. Al respecto el corazón es concebido como el órgano central (tanto en el cuerpo humano como en la comunidad) que ve y siente al mismo tiempo. Es un regulador intuitivo del juicio, por lo que el juicio que se emite desde el corazón es a la vez racional e irracional; participa del mundo intelectual de la percepción, pero también posee un registro profundo desde la fe en lo que ve. Se da aquí una coordinación entre Sujeto y Objeto, pero desde el predominio del sujeto total.

El corazón aparece, en estas culturas, como símbolo equiparable a un centro mágico, que expresa integración y equilibrio. En el Tomo II de las *Obras Completas*, este filósofo nos dice:

El saber indígena no es entonces un saber del por qué o causas sino del cómo o modalidades. Tampoco es un saber disponible que pudiera ser encerrado o almacenado, y menos enajenado de un sujeto, sino que exige el compromiso del sujeto que lo manipulea. En el pensamiento indígena existe una estrecha relación entre saber y rito. (Kusch, 2007, p317-318)

El brujo de estas comunidades es depositario de un saber rítmico y tradicional, además de ser un promotor del ritual. Desde esta perspectiva el saber indígena no es un saber científico (a la manera de la ciencia occidental), porque no entiende la realidad de la misma manera que la concibe occidente, es un saber referido a la vida y al hecho de vivir. No es un saber de los objetos, sino que los trasciende entrando en el trasfondo religioso de los mismos que se vincula con la razón última de la comunidad y la vida en general.

El ritual manipula los extremos invisibles de un mundo trascendente y sagrado, equilibrando lo fasto y lo nefasto del cosmos. Este cosmos es una totalidad orgánica cuyo centro se encuentra en algún lugar que a veces se puede visualizar, como por ejemplo un lugar sagrado. En torno a este centro gira todo lo viviente.

El indígena ve el mundo como un organismo cuyo equilibrio interno depende de cada uno, en cambio el europeo lo ve como espectáculo.

La ignorancia, dentro del saber indígena, es considerada como ausencia de revelación. Revelación en quechua se relaciona con la flor, con el brotar, el abrirse de la flor. La finalidad del conocer es aprehender esa flor que equilibra la dualidad, y esto se logra por una irrupción violenta de lo sagrado a través del ritual.

El mundo de relaciones mágicas tiene un alto grado de solidez y de presencia, ésta se expresa por ejemplo, en el caso de un cerro que tiene poderes que pueden alterar la vida humana según se cumpla o no correctamente con el ritual, o cuando se hace un sacrificio de sangre para dar de comer a los *achachilas* (abuelos de picos nevados). Es un mundo que solo puede ser pensado con los sentidos en la inmediatez sensible de la vida cotidiana.

Para Kusch el término quechua y aymara “*kuty*” no es un simple vocablo, sino una categoría que refleja un mecanismo que forma parte del pensamiento indígena. Se relaciona con el “así” del mundo.

Esta categoría hace referencia a la concepción del “vuelco”, significa trocar, volver, revolucionar. Dentro del mundo indígena, que es un mundo “que es así”, los sujetos sufren un constante temor al “vuelco” o trastocamiento de ese “ser así” del mundo.

El esquema de la religión incaica pareciera tener dos polos opuestos, uno con un dios positivo (maestro del pacha) y el otro negativo (provocador del *kuty* o vuelco del pacha). Ambas deidades son innombrables y en medio de ellas se da el trueno como un intermediario que vuelca el favor y provoca necesidades.

El ritual debe enfrentar el miedo, una inmersión en el *kuty* para asumir las fuerzas demoníacas que la promueven. Esto implica conciliar el bajo mundo con el de arriba (los dos extremos innombrables). Al cabo de la lucha arquetípica de los opuestos se conduce a la salvación, enfrentando el miedo para lograr el estereotipo y llegar al equilibrio de la integración psíquica.

¿No es esto lo que busca la tragedia griega con la catarsis? Enfrentar el miedo y superarlo, buscando el equilibrio de las emociones y la integración del individuo en el marco de su comunidad.

La concepción indígena de hombre es una concepción desgarrada, puesto que siempre está sujeto al vaivén de los innombrables extremos. La filosofía indígena no separa el saber de la vida, sino que el saber gira en torno al vivir y eso es lo que llamamos “pacha”.

Este juego trascendente de los opuestos innombrables es terrible, monstruoso e inhumano. El crecimiento o movilidad iría de lo terrible a lo inteligible y perceptible a la manera de una compensación. En el Tomo II nuevamente, leemos:

Detrás del ver claro y distinto de la percepción, se da el telón de fondo de la oscuridad en el que se deposita seguramente el margen demoníaco que condiciona al mundo. La visión indígena no se concreta entonces al simple árbol, sino al margen numinoso que rodea al árbol, ese marco del anti-objeto que torna relativa la existencia del objeto. Hay en suma un ver por la ausencia, como una inmersión de lo existente en lo no-existente, como si viera la realidad en negativo. (Kusch, 2007, p398)

Nuestra verdad occidental es aristotélica, de concordancia, en cambio la quechua es más de tipo seminal, dice Kusch, como arrancada desde el fondo del sujeto y puesta adelante, en el aquí-ahora. El cosmos indígena está sometido a una constante reversión, e incita a que cada uno logre su integración.

Según este filósofo, cuando asoma la presencia de las cosas sobre el telón de fondo numinoso que las hace trascender su mera utilidad, asoma también la monstruosidad. Las cosas allí se hacen presentes cargadas del misterio del puro “así”.

“Estar” proviene de *stare* (en latín, estar en pie), esto implica inquietud, en cambio “ser” proviene de *sedere* (estar sentado) lo que implica quietud y habilita a la posibilidad de definir, de conceptualizar. El mundo definible es más confiable, aleja los temores, las inquietudes; al contrario el mundo sometido a las circunstancias cambiantes es temible. La oposición entre estar y ser conlleva la oposición entre inquietud y reposo. Kusch se

pregunta si ese estado de inquietud no comprende el lugar donde se cruza el pensar lúcido y causal, con otro indefinible, inatrapable, donde irrumpe lo innombrable ante la visión del “así” de la realidad.

Kusch plantea que Heidegger en *El Ser y el Tiempo*, refleja una filosofía del estar, pero el desarrollo de su pensamiento conduce a pensar qué pasa con el ser. O sea la secuencia de su obra va del estar de la existencia al ser. Este tema del ser, es herencia de los griegos y llega, a través del pensamiento occidental, al siglo XX como algo ya vacío, según el propio Heidegger lo expresa. Esto lo lleva a emprender una filosofía del tiempo, marcado seguramente, por la revolución industrial. El simple estar carece de connotación para esta tradición filosófica europea, que piensa en términos de causas. Por ello en la filosofía del tiempo de Heidegger aparece la obsesión del quehacer, como representante de la burguesía alemana.

Para Kusch América Latina está por fuera de esa revolución industrial y por lo tanto el quehacer es preocupación de una minoría. El quehacer lleva a trabajar para obtener cosas que harían “progresar” en la vida. Implica una filosofía del tener.

El estar americano constituye un verdadero punto de partida para el análisis de la existencia, es un estar reducido al habitar, aquí y ahora. Es aquello que se piensa cuando la presencia del así de la realidad nos conmueve. Eso requiere plenitud porque abre al mundo de lo innombrable. Para Kusch el estar y la pacha parecen ser la misma cosa.

El “estar” no gira en torno a la civilización o al progreso sino en torno al “no más que vivir”. Implica una actitud que no puede encuadrarse en una definición, porque prefiere la circunstancia. Ese estar, provoca una honda sensación de mundo inestable, lo que provoca la necesidad de “estar con”, de estar en comunidad. Y esto significa un pensar localizado. *“Estar es, en suma, ubicarse en esa encrucijada que se abre en el así, donde asoma una auténtica visión del hombre”* (Kusch, 2007, p535).

Desde el punto de vista existencial indígena la validez de un juicio radicaría en la intersección de lo afirmado y lo negado. Allí aparece, en esa área vacía, una revelación más que un conocimiento. Esa revelación es un operador seminal que rige todos los contenidos. Es lo que Kusch llama pensamiento mandálico, en el cual los elementos conscientes pasan a segundo término y se destaca un campo central cargado de significación. Aquí juega de manera preponderante la emocionalidad como fuente energética de los arquetipos y corresponde al campo de lo sagrado.

La ciencia occidental apunta a ver “cosas”, el saber indígena y popular apunta a ver significados, con un predominio de pensar moral. El objetivo de este pensar es movilizar la psique en un sentido profundo para hacer efectiva la vida y esto se logra a través de la emocionalidad. La realidad adquiere un valor simbólico y esto desemboca en una teología cotidiana que garantiza el orden de lo sagrado, brindando un orden más estable.

El problema radical de este pensar consiste en fundar la existencia y no en el conocer mismo. Desde esta lógica “existo y luego pienso”. No al revés. Porque lo que pienso está comprometido y motivado por la posibilidad de la existencia, pienso como proyecto. La posibilidad de ser impone un sacrificio y para ello se piensa en términos mandálicos. Hay una búsqueda interior frente al asedio negativo del mundo. Esta negación transforma al mundo en símbolos. Predomina la relación con lo innombrable, a través de la plegaria o el ritual, por sobre la relación sujeto objeto propia del conocimiento occidental.

Según Kusch nuestro pensamiento posee una doble vectorialidad, que hace que por un lado, se ordene según un vector intelectual y vea solo objetos y piense de manera práctica; pero por otro, hay un vector emocional que carga al mundo de signos favorables y desfavorables y a su vez, lo puebla de dioses. Ambos pensamientos actúan de manera inversa, cuando uno se desarrolla más, el otro tiende a disminuir. En el primer vector predomina el ser y en el segundo el estar.

Rodolfo Kusch analiza el pensamiento popular de los pueblos andinos (especialmente del noroeste argentino y Bolivia), encontrando que en el mismo se manifiesta un mecanismo de pensar general, con la presencia de un elemento catalizador identificado con la inminencia de lo nefasto.

Este pensamiento parece sostenido por la urgencia de un sentimiento de caída, que a su vez requiere de salvación, esto demanda la urgencia de símbolos (como Dios, Jesús, el Manosanta, etc.). En este proceso de simbolización lo dicho surge de lo no dicho, y lo pensable de lo impensable. El pensamiento surge, entonces desde su imposibilidad hacia la posibilidad concreta. Dios es la consecuencia del caos que se experimenta en la caída.

Todo esto está inmerso en una lógica de la negación, según la cual, Dios no concreta toda la posibilidad que encierra el caos. Hay una disponibilidad constante de lo afirmado ante la posibilidad de reunir en un símbolo lo pensable y lo impensable. Todo lo afirmado está sitiado por la negación, nos dice este autor. Por ello las afirmaciones son relativas.

Por el contrario el discurso culto, urbano, académico, no funciona por la negación, sino que se aferra a lo pensable, está regido por la cantidad y se pierde la cualidad.

En este aspecto el arte juega el papel de invertir el sentido de lo social, instalando una lógica de la negación, a partir de la creación.

Para Kusch el arte de América Latina posee la fealdad heroica de Martín Fierro, detrás del formalismo de Mitre. Es un arte dual, de dos caras, sosteniendo entre sí un abismo como entre Dios y el Diablo. La estética de lo americano, en consecuencia finca en el acto artístico, porque éste incluye lo tenebroso, e implica polaridad, partiendo del absoluto hacia el objeto artístico.

Pensando en el arte en general, este filósofo plantea que el acto del arte contiene una superación de una falta esencial, por lo tanto todo arte aparece como solución para lo fallido de la existencia. Supera la oposición entre vida e inteligencia, entre instinto y razón, individuo y sociedad. *“El arte entra así en el proceso general de lo humano porque subsume el mundo vital al mundo intelectual para fijar y contener”* (Kusch, 2007, p783).

En el arte se traduce o expresa en signos comprensibles, lo que fuera relegado como tenebroso ante la inteligencia social. La vida, lo vital, cuestiona a la inteligencia desde el arte. Actúa como la transición de lo tenebroso hacia la luz. Es una respuesta plástica a las preguntas vitales y fundamentales de un grupo social.

Volviendo a lo americano, Kusch apunta que la objetividad occidental está basada en una realidad que se da como opuesta al sujeto, y es vista en función de la utilidad que le presta a éste. Con Kant la realidad es la que reconstruye este sujeto. Dentro de esa visión occidental eurocentrada, lo indio no tiene validez, es algo muerto y por ende se lo conmina al museo como monstruoso y aberrante.

Este autor nos habla de una estética del espanto, al respecto de la estética originaria de Latinoamérica. Pone como ejemplo el bajorrelieve de la Puerta del Sol en Tiahuanaco y dice que lo que la separa de cualquier obra de Buenos Aires es lo mismo que separa lo monstruoso de lo natural, para agregar luego: *“Pero lo natural no es más que una tolerancia que hacemos de una serie de hechos repetidos.(...) Hemos hecho depender de una serie de hechos la estabilidad de nuestra vida”* (Kusch, 2007, p788).

La monstruosidad de lo indígena devela un mundo diferente, regido por valores antagónicos, como resabio de antiguas luchas. Representa lo opuesto al sentir ciudadano, la negación del mismo. Detrás de eso monstruoso se esconde la experiencia del dominio geográfico indígena. El escultor Libero Badii plantea que el arte indígena “desborda en fuerza y potencia” conjugando una armonía entre la línea humana y la de la naturaleza.

En cambio la cultura occidental es una cultura sin naturaleza, puesto que es una cultura del sujeto, donde lo exterior aparece como el nómeno, técnicamente dominable. No hay compromiso con el mundo exterior. Esta cultura busca la armonía a través de la palabra, del nominalismo de la realidad, recrea la misma a partir del vocabulario, conceptualiza, por intermedio del sujeto que habla. Kusch dice que, de esta manera, ésta cultura ha perdido el miedo al espacio.

En cambio en el ámbito de la cultura indígena pareciera que lo humano está en función de lo natural. Por otra parte, en lo monstruoso el contenido predomina sobre la forma y la naturaleza (o la realidad espacial) sobre lo humano. En el Tomo IV de *Obras Completas* se afirma:

Hay en el arte indígena una incautación del espacio como cosa, del espacio mágico y demoníaco que encierra la posibilidad de destrucción del hombre y se halla mágicamente cargado de demonios y dioses adversos. En este punto es donde se diferencia de la creación occidental. Mientras el artista occidental pone la obra en el espacio vacío de Galileo y del Renacimiento, el artista indígena precolombino crea la obra funcionalmente entre lo humano y el espacio-cosa. (Kusch, 2007, p793)

Se puede decir, siguiendo a Kusch, que el arte indígena surge del espanto ante el espacio inhumano, como expresión del constante estar al borde de la muerte y la destrucción. El arte surge del enfrentamiento de lo humano con lo inhumano. La magia aquí también juega un papel estético alimentado por una emocionalidad constante.

La lucha primordial es la del hombre y espacio y la gran experiencia indígena es la de sobrevivencia en esa lucha. El arte entonces juega un papel funcional, creando una estructura peculiar, la de una bidimensionalidad particular. El sentido profundo de este arte es el de la conjuración del espanto-cosa, y lo hace mediante esa estructura plana, bidimensional. Más adelante en el mismo Tomo IV, expresa:

El acto mágico implica un rito o sea un despliegue plástico. De esta manera el primer elemento del arte indígena es el del plano tomado primordialmente como muralla expresiva, que, en segundo término, hace la función de una pantalla mágica con la que se conjura la real realidad del espacio-cosa hostil de América. El arte precolombino es un arte de conjuración más que de expresión, de ahí su bidimensionalidad y su estrecha relación con los rudimentos de escritura. Es un arte-signo con el que se conjura, en forma de pantalla mágica bidimensional, todo lo que pudiera oponerse a la integridad humana del indígena. (Kusch, 2007, p796-797)

La ecuación hombre-espacio se resuelve aquí con una especie de integración o “vegetalización” de lo humano. Como una inmersión en lo monstruoso del espacio, que implica un compromiso con la tierra, donde las ciudades principales como Cuzco o Tenochtitlán, son ciudades administradoras de la tierra, en cambio la ciudad occidental es la ciudad como evasión.

Caracterización de la “belleza andina”:

Cuando los conquistadores se encontraron con las culturas nativas de América, entre ellas la andina, reaccionaron mayormente con desagrado o repulsión frente a muchas de sus manifestaciones estéticas, por considerarlas abominables, entre otras razones por la presencia de ambigüedad sexual, o de confusión de especies en una misma figura. También los espantaba la presencia de animales emparentados con lo tenebroso o siniestro como sapos, culebras, víboras, etc.

Podemos citar, siguiendo a Verónica Cereceda, un ídolo que se encuentra en el museo de Pachacamac, que presenta dos figuras unidas por la espalda, con una notable ausencia de delimitación ente lo femenino y masculino, recubierto por un tatuaje compuesto de plantas, felinos, serpientes, entre otros. Esa misma ambigüedad es la que hoy nos seduce en esta obra, según esta autora, y el problema que se plantea sobre esta cuestión es cómo era la mirada de los pueblos que la crearon (aymaras del siglo XVII), seguramente distinta de la del conquistador, pero también de la nuestra. En ese preguntarse Cereceda nos plantea si esa obra era para sus autores un objeto bello además de sagrado, si establecían una diferencia entre belleza y sacralidad.

En sus investigaciones, esta autora encuentra que la belleza excesiva, contiene un riesgo implícito para estas culturas. La expresión del aymara: *mulla mulla*, que significa algo que provoca gran admiración o asombro, en su singular también incluye el espanto y el miedo, por lo cual esa experiencia de la belleza que genera admiración también pondría al espanto en superlativo. También en el aymara actual cuando algo provoca admiración y deseo por su belleza, se utiliza la expresión *jiwaki, jiwakiw*, que significa algo así como “muerte, muerte no más”, lo que denotaría una sutil conexión entre las ideas de muerte y belleza.

Cereceda analiza seis textos andinos, más concretamente de comunidades aymara (aclaro que bajo el concepto de textos engloba relatos míticos, dibujos, juegos, semillas, textiles) en los que encuentra rasgos comunes en cuanto a los criterios de belleza, uno de estos rasgos constantes consiste en la homologación de belleza y sensualidad, y otro reside en la idea de mediación presente en coyunturas, tránsitos o enlaces. Al parecer lo bello y lo sensible opera en estos relatos como elemento de cohesión o armonizador entre elementos dispares u opuestos, o entre diferentes planos de la realidad, como si la belleza fuera el lenguaje apropiado para comunicarse con los dioses.

En estos ejemplos la belleza no aparece nunca como una finalidad en sí misma, con un valor autónomo, sino que va acompañada de una tarea a cumplir: la de generar el enlace o tránsito entre dos elementos contrarios o contrapuestos (ejemplo: enfermedad-salud, vida-muerte, natural-sobrenatural, opaco-brillante, etc.). Es una idea de belleza como intermediaria.

Otros temas que se reiteran en relación a la belleza, de manera subsidiaria -según Cereceda- son la marginalidad, el peligro, el amor y la reducción.

La belleza que se presenta en estos textos aymara, se corresponde con la idea de exaltación o de excepcional, extraordinario. Lo que posee emoción de belleza es excepcional, lo normal no posee esta exaltación o emoción intensa. Es así que la belleza se destaca por su grado de emoción estética, o la viva intensidad emocional de algunos paisajes, cosas, seres.

La mediación asociada a la belleza es aquella que implica un contacto difícil o riesgoso, y por ello requiere de un intermediario. Esta mediación reúne o relaciona partes separadas y discordantes, pero sin que las mismas pierdan su identidad. En este proceso de mediación el contacto se traduce en sensualidad o goce espiritual, pero siempre acecha un riesgo, es el del exceso de contacto (pasión ciega, arrobamiento) que pudiera confundir las partes haciendo que éstas pierdan su identidad.

Es la belleza quien atrae y seduce para buscar la comunicación entre las partes, pero también quien puede evitar el exceso.

Esta autora también propone que mientras el tema de la mediación se relaciona con la belleza, el tema de su opuesto, la “disjunción” (o podríamos decir también individuación quizás) se relaciona con el intelecto. La belleza entonces asumiría una posición contraria al entendimiento o a la conciencia despierta. El placer y el amor integran ese mundo de conjunción o mediación asociado a la belleza, en tanto que el dolor y el encono pertenecen al ámbito de la “disjunción” o del intelecto. Es notable que de ambos lados aparecen pasiones o sentimientos, lo que implica considerar que desde la perspectiva aymara no habría una oposición entre sentimiento y razón como ocurre en occidente. Aunque impregna más el mundo de la conjunción, la sensibilidad no es exclusiva del mismo, sino que también aparece ligada al intelecto. El proceso opuesto-complementario del entendimiento y la conciencia es el que va desde la emoción sensual a la emoción de belleza.

El mundo de la “disjunción” es el de las formas precisas, equilibradas, ordenadas, con límites precisos y netos. Nos permite identificar claramente las diferencias. Podríamos asociarlo con el mundo de la individuación. Es el mundo de las estructuras sociales, de las jerarquías, de las prescripciones y normas, el mundo del orden. En los tejidos se expresa en el *allqa*¹.

En cambio, el mundo de la mediación o de la conjunción, posee formas imprecisas, con límites fluidos, con un cierto desorden, en los textiles esto se expresa en las *k'isa*². Pero así y todo, estos dos mundos no se niegan entre sí, sino que se complementan, puesto que la mediación se sitúa en la periferia o margen de la división.

La unión excesiva toma forma de desorden, de lo indeterminado absoluto, que en el lenguaje textil de los tejidos se expresa en espacios más o menos anchos de un solo color llamados *pampa* (que en quechua o aymara significa espacio llano sin grandes distinciones o silvestre, no domesticado).

¹ En el texto de V. Cereceda *Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku*, se caracteriza el *allqa* como encuentro entre luz y sombra, contraste nítido, que en los tejidos parece expresar la idea de ruptura o contrariedad. Se condice con el mundo de la disjunción.

² En *op.cit.* de Cereceda se definen las *k'isas* como angostas degradaciones de color, que a su vez muestran matices de un mismo tono, formando una escala cromática que se ordena de lo más claro a lo más oscuro, o a la inversa. Producen la impresión de ser un mismo tono que se transforma gradualmente. La calidad de las *k'isas* radica en la maestría de las tejedoras, que incluso fabrican sus propios colores. Se asocian a la conjunción .

Es posible que lo pampa exprese lo sagrado, ya que algunos dioses andinos no poseen determinaciones precisas, su representación es fluida y confusa.

El mundo de la mediación participa de los dos opuestos, entre lo indeterminado continuo y lo claramente diferenciado. Es una posición ambigua que participa del orden y del desorden, de lo continuo y lo discontinuo. En *Aproximaciones a una estética andina, de la belleza al tinku*³, esta autora nos dice:

(...) si la mediación parece otorgar a la belleza la ambigüedad que le es propia, la belleza, en cambio, parece conferir a la mediación un carácter inestable y peligroso. Por una parte, su atracción inmanejable, inmediata, contiene un elemento perturbador que la hace, tal vez, un instrumento apropiado para conectar con esas potencias de lo oscuro, desordenado, (...). Por otra, es capaz de seducir demasiado, hasta el punto de hacer perder la conciencia o el alma. (Cereceda, 1987, p225).

Luego de este recorrido, esta autora concluye diciendo, que en el caso andino la belleza se acerca a los límites del infierno.

La expresión de lo monstruoso en la estética de comunidades quechuas, el caso de los jalq'a:

Los diseños analizados, por la antropóloga Verónica Cereceda, en tejidos actuales de esta comunidad, ubicada al oeste y nor-oeste de Sucre (Bolivia), nos muestran un espacio continuo, sin una clara segmentación, dan cuenta de un espacio fluido, que se articula sin quiebres. Los diseños poseen una característica de ambigüedad o confusión en relación a la figura-fondo. El espacio aparece como fundido, donde los elementos que lo componen no pueden ser aislados.

Las formas de las figuras son muy complejas, se presentan sinuosas y envolventes sobre sí mismas, esto ayuda a que se confunda figura y fondo, ya que la primera se inscribe en el segundo, dificultando su captación de manera aislada o recortada. Los contornos suelen ser quebrados, tornando los límites imprecisos o esfumados. Esto hace parecer a los animales como peludos o emplumados.

Hay figuras que salen del interior de otras, desconcertando la mirada, puesto que también contribuyen a confundir figura y fondo (el color del fondo pasa a ser figura y el de la figura mayor fondo de las más pequeñas). También sucede que las figuras entran en contacto entre sí, o se funden unas en otras, sin que pueda establecerse con claridad el límite. En *Una diferencia, un sentido: Los diseños de los textiles Tarabuco y jalq'a* Cereceda expresa:

Los diseños *jalq'a* plantean una relación ambigua entre fondo y figura que tiene como consecuencia una difícil captación de estas últimas. A este hecho se agrega la disposición misma: las figuras están por todas partes, de todo tamaño, y no hay bandas angostas que las constriñan: el efecto no es sólo el de un espacio trabajosamente perceptible, sino también, de un espacio caótico. Esta cualidad de caos, de desorden, la expresan las tejedoras con la frase "*chaxrusqa kanan tian*" ("tiene que ser desordenado"): el desorden es, pues, un valor. (Cereceda, 1993, p34)

³ Ceremonia milenaria celebrada en la región andina de Bolivia. El término significa "encuentro" en quechua y "ataque físico" en aymara.

En el aspecto cromático los diseños de estas comunidades utilizan tonos semejantes, que producen la ilusión de unión o continuidad, evitando los contrastes. No usan el blanco, o amarillo, ni tonos pastel, que puedan evocar luz, ya que la intención es de oscurecimiento. Esto último genera un obstáculo más a la captación clara y distinta de la imagen, dificultando intencionalmente la percepción.

Todos estos rasgos sensibles como la confusión, la continuidad, la ambigüedad, la oscuridad, sugieren un sentido relacionado con la idea de lo secreto. De un mundo que está ahí, pero a la vez, se oculta. Un mundo no construido por el hombre, ni tampoco pensado u organizado para su mirada. Se presenta como la idea de un “umbral” o portal hacia un lugar o zona sagrada. Esto sin duda se vincula con una cultura andina poblada de mundos de antepasados, muertos, sueños y dioses subterráneos.

En la región andina *khuru* significa salvaje o indomesticable, pero para los *jalq'a* el término se utiliza en relación a personajes o seres extraños, que se aparecen en visiones, o en lugares apartados, o en medio de la niebla. Los *khurus* emblemáticos de este grupo son los personajes inexistentes o desconocidos, que no pueden ser ubicados dentro de ninguna especie en particular, pero son recurrentes puesto que se presentan reiteradamente con la misma figura ya preestablecida. Algunos de ellos son cuadrúpedos alados, pájaros con dientes y lengua de flecha, jorobados, grifos, etc. También hay *khurus* de especies conocidas pero tratadas como irreales, por sus características.

En cuanto a su actividad, los *khurus*, están en constante movimiento, como una perpetua agitación, es por ello que nunca un *pallay*⁴ es igual a otro, sino que representa la visión de un instante irrepetible. Una de las actividades principales de los *khurus* es engendrar, pero sin definición de sexo, género o especie, lo que implica un espacio donde la vida se multiplica sin diferenciación. Por ejemplo un mamífero puede engendrar un pájaro, o un reptil.

Este tiempo-espacio es desordenado y desafía la perspectiva (no hay arriba y abajo, ni punto de mira, ni horizonte, ni gravedad). Solo aparece la oscuridad de fondo y los *khurus* flotando en ella libremente.

Al respecto Verónica Cereceda se pregunta: “¿Qué mundo es ese, fugaz, impalpable, bellissimo, determinado como oscuro, caótico e impenetrable, por los rasgos de la expresión y como imposible y extraño por el contenido?” (Cereceda, 1993, p45).

En este mundo los seres humanos aparecen pequeños, como perdidos entre esos animales mucho más grandes. Allí el humano no está en su mundo y no domina nada. El mundo que representan estos tejidos es un mundo no-humano.

En este mundo, además de los *khurus*, hay otro personaje que es el *supay* o *saqra*. Esta es una deidad de los interiores de la tierra y el agua, y para los *jalq'a* también lo es de los parajes solitarios, especialmente en la penumbra. Su carácter es semi-demoníaco. El contacto con este dios se da a través de grandes piedras o en cuevas angostas de los cerros. La estética del *supay* se corresponde con lo impreciso, lo oscuro, la procreación, la riqueza y la creación artística (música, tejido, por ejemplo).

Este *supay* o *saqra* es el dueño del mundo de los *khurus*, de ese mundo no-humano, pero que habita en paralelo, y del que solo puede tenerse contactos fugaces.

⁴ Tejido de telar incaico, hechos con una técnica ancestral en la zona andina. Cada diseño es diferente y original. Se denomina así a los dibujos que portan las guardas del *aqsu*.

Cuando se tienen esos encuentros, en un lugar apartado, o en la niebla, o durante un Carnaval, la persona queda paralizada por el pánico, pero cuando las tejedoras interpretan ese mundo, los *khurus* despliegan bellas formas y el pavor da paso al placer, en un proceso similar tal vez, al que se da lugar en la sublimación de lo sublime.

Mirando un diseño en caos absoluto, tejido en su propia comunidad, un dirigente jalq'a dejó caer, repetidamente, una expresión: "¡esto es terrible!". Su exclamación correspondía a una emoción difícil de soportar: el placer y la admiración que le producía el *aqsu*⁵. (Cereceda, 1993, p49)

Los diseños *jalq'a* transforman el mundo del *saqra* del plano de lo irreal a lo real, y de lo pavoroso y terrible al plano de una experiencia estética. Sin dudas aquí aparece el arte como ese lugar desde el cual se puede narrar lo inenarrable, decir lo indecible, con el lugar de lo estético como mediador.

Última parada: volviendo a mi lugar a encontrarme con el saber ancestral mapuce:

En el marco de los pueblos de impronta andina debemos incluir al pueblo mapuce, por lo cual, y debido además a su cercanía geográfica, creí necesario considerar su concepción de la vida y el mundo (que no es otra cosa que su propia filosofía de vida), y particularmente lo que hace a la vinculación entre lo estético y el conocimiento. Para indagar sobre estas cuestiones acudí al *Kvme-Felen Mapuce*, o plan de vida, editado por la *Confederación Mapuce de Neuquén* en el año 2010.

Allí encontré una concepción de mundo basada en el respeto de la biodiversidad, a partir de conocimientos ancestrales que se han ido transmitiendo generacionalmente, pero también desde las vidas diversas con las que cohabitamos este mundo. Este conocimiento parte del *az mapu*, o el centro de todo, o la ley universal que rige el comportamiento de cada cosa y ser, por eso es que es desde allí de donde provienen las normas para el resguardo de toda la biodiversidad. Es interesante notar que estas normas son bien localizadas, o sea son las normas apropiadas para cada territorio específico. Estos conocimientos se transmiten sobre todo, por los ejemplos prácticos de la vida, de padres a hijos en la vida familiar y comunitaria, pero no solo se aprenden de otras personas del entorno, sino también de la propia naturaleza, en este sentido los mayores enseñan a observar cuidadosamente ese entorno para aprender a convivir en armonía con el mismo.

En este orden el *waj mapu* (que puede traducirse como cosmos con un sentido de una gran energía infinita y circular, en el cual se ordenan todas las vidas) es un todo compuesto por diversas fuerzas o *newen*, cada una de las cuales posee un rol específico, pero también se interrelacionan entre sí manteniendo el equilibrio del cosmos. Este cosmos o universo se ordena u organiza, a su vez, en distintas dimensiones, a saber:

Wenu mapu (tierra de arriba) allí se reproducen espiritualmente todas las formas de vida; *ragiñ wenu mapu* (tierra del medio) en esta dimensión se dan los vientos; *wente mapu* (tierra de todo lo que se ve); *pvjv mapu* (suelo o lugar donde la persona vuelve a ser tierra); *mince mapu* (subsuelo donde se encuentran también los minerales) aquí también se reproducen las distintas formas de vida.

El *wenu mapu* y el *naq mapu* son opuestos-complementarios, hacia el primero se ubican los espíritus positivos y hacia el segundo los negativos, entre ambos se produce y

⁵ En quechua es el nombre que se da a la túnica que portaban las mujeres en la época precolombina. Actualmente es una especie de manto de dos piezas cosidas en la cintura.

sostiene el equilibrio del *waj mapu*. Si las fuerzas de uno de estos opuestos avanzan sobre el otro, se produce un desequilibrio.

La forma de organización circular del *waj mapu* se denomina *az mapu* y de ella surgen los valores y principios para mantener el equilibrio. El *waj mapu* posee conocimientos y pensamientos y estos se expresan en el *mapuzugun*, que es el idioma de las diversas vidas de la naturaleza, por ello su práctica está vinculada a la identidad territorial de cada comunidad, vinculadas a los *newen* presentes en cada territorio. Cuando no se cumplen las normas del buen vivir en equilibrio entre todas las fuerzas, surge el dolor y la enfermedad.

Todo este orden fue violentado por la llegada de los conquistadores y es lo que deben reestablecer, para apuntar al buen vivir que ancestral y culturalmente han desarrollado como pueblo

El *kvme felen* es planteado aquí como la expresión que mejor traduce lo que el pueblo *mapuce* entiende como sistema de vida o de buen vivir, que está en equilibrio en lo social, espiritual y económico, como integrantes del *waj mapu*.

Este *kvme felen* incluye el plantarse desde la propia identidad *mapuce* para: comer y beber bien, ejercer la soberanía, saber danzar, divertirse y celebrar, saber trabajar y no ser ladrón ni mentiroso, trabajar en reciprocidad, saber comunicarse, respetar la dualidad de género y generación, respetar la palabra y sabiduría de los mayores y tener una educación autónoma.

La identidad o el *az ce*, es muy importante y en esa identidad se debe tener en cuenta que diversos aspectos como salud, educación, economía, espiritualidad, medicina, política, arte, imagen, ciencia, son categorías que se funden en la unidad de la diversidad, no están separadas como en la modernidad occidental.

El *waj mapu* está visto como *newen* (energías), compuesto por infinita cantidad de vidas, donde el ser humano no es el centro. Su estructura contiene diversas dimensiones y, a su vez, se organiza de manera circular.

Al no ser el humano el centro ni el más importante de los componentes del *waj mapu*, sino solo uno más, debe respetar el entorno, la naturaleza y sus ciclos, tomando solo lo necesario para vivir y siempre pidiendo permiso a los espíritus protectores del lugar, en un continuo diálogo con la naturaleza. En esta concepción la naturaleza es anterior a las personas, su sistema es mayor y preexistente al sistema social humano, por lo cual el derecho de la naturaleza es superior al de las personas.

El vivir bien está compuesto también por *ayekan-kawiñ* o saber danzar, divertirse y celebrar. Esto implica tomar la diversión y celebración como una forma de estar en armonía. Por ejemplo la danza en momentos especiales como la siembra o cosecha, el comienzo de un ciclo, un nacimiento, etc. Esta danza forma parte de la educación y enseñanza, porque imita a otros seres en su forma de vida en armonía con la naturaleza, como la danza del *coyke purun*.

Otro principio muy importante del *kvme felen* es la dualidad y complementariedad, que implican que todos los seres se complementan entre sí, por ejemplo los niños con las niñas, ancianos con ancianas, hombre y mujer, oscuridad y claridad, positivo y negativo. Lo opuesto es complementario y no antagónico. Todo en la naturaleza tiene su par complementario.

En las acciones y espacios ceremoniales se expresa el compromiso de reciprocidad con el entorno, el dar y recibir, como individuos y comunidades que se relacionan con todo su alrededor, montañas, ríos, árboles, volcanes y toda fuerza natural. Esta cosmovisión considera que no solo obtiene alimento, resguardo, protección del entorno sino también conocimientos.

El proceso de conocimiento se da en interrelación del saber teórico con el práctico, que confluyen en la realización del arte mapuce, que abarca tanto el telar, como la alfarería, la platería, y también la medicina, la agricultura, etc. Este arte parte de un conocimiento ancestral y tiene la capacidad de representar la cosmovisión de este pueblo y su entorno. Es así como, finalizando un recorrido que fue de lo más general y lejano, a lo más particular y cercano (a mi propia experiencia de vida), encuentro reafirmada esta presencia de lo estético como expresión de lo indecible a través del logos y como vía de acceso a un conocimiento más emparentado con la sabiduría de pueblos que buscan un saber para la vida, un saber que conduzca a un “buen vivir”. Claramente una sabiduría que gira en torno al fondo vital de la existencia, inabarcable desde una teoría del conocimiento.

Conclusión:

Cuando empecé este recorrido me preguntaba acerca de otras posibilidades de acceso al conocimiento, distintas a la vía exclusivamente lógico-racional o analítica. Con Nietzsche y Heidegger encontré un lugar desde el cual cuestionar esa tradición filosófica heredera de la razón socrática, recuperando la dialéctica que fluye entre Dionisos y Apolo, dando lugar al impulso creativo de la vida (con el primero); o develando el fondo de la existencia como finitud, desde el claro o apertura de un “ser que descubre” y se “descubre”, en la obra de arte que es el lugar donde se produce el acontecimiento de la verdad (en el segundo).

Ya desde aquí, el camino se orienta por el lado de la estética y su lugar privilegiado para acceder a ese plano de lo oculto, de lo que escapa a la vía analítica, de lo fluyente y por tanto inapresable en la estaticidad del concepto. Lo sublime juega acá un lugar importante, en tanto acontecimiento donde se conjugan deseo, amor y conocimiento en una experiencia estética. Lo sublime como aquello que “domestica lo horrible” (que no puede ser expresado por otra vía), o como lo “inaferrable que nos aferra” en palabras de Saint Girons. Hay algo de la existencia que nos atraviesa, nos constituye y también nos desborda, ese algo tiene que ver con el sentido profundo de la misma y el concepto no puede alcanzarla, porque le resulta imposible de apresar, como el río de Heráclito en continuo movimiento. Es ahí donde tiene lugar la experiencia estética, como desocultamiento de una verdad que no es proposicional sino existencial, afectiva y hasta carnal.

Solo se puede abordar desde allí la complejidad de la existencia, porque su forma es la del despliegue de la vida, el devenir de la experiencia nos enfrenta a la finitud, al dolor, al amor, a la angustia de la incertidumbre y las armas del hombre teórico son insuficientes para con todo esto, a lo sumo puede eludirlo con elegancia en una pretensión de conjuro intelectual. Pero la vida con su ímpetu sigue allí acechando. Es así que la vía de la experiencia estética nos abre un sendero, un resquicio por donde encontrarnos, desde donde atisbar en la oscuridad para “ver” o intuir lo oculto, para conferir sentido al sinsentido de nuestra existencia pequeña y fugaz. Aunque sea un sentido que se escapa todo el tiempo, al que solo podemos atrapar en el instante acotado de esa experiencia.

Para Jauss el goce estético nos permite reconciliarnos con el mundo, sentirnos en él “como en casa”. Tal vez nos perdamos un poco cuando analizamos el mundo, etiquetándolo en palabras y fórmulas, entonces necesitamos ese volver a casa y hasta hundir nuestras manos en la tierra, o nadar en las aguas de “la vida que nos pasa”, para sentir que somos parte, para “curar” un poco la herida de la escisión constante a la que nos conminó el conocimiento racional. Dewey nos plantea que el capitalismo moderno separa el productor del consumidor de arte y por ende, la experiencia ordinaria de la estética, proponiendo como aspiración recobrar la continuidad de la experiencia estética en la vida cotidiana, ya que todo auténtico hecho artístico expresa significaciones de la experiencia ordinaria. Este autor encuentra en la experiencia el germen de todo arte, en tanto la experiencia es rítmica y genera un intercambio activo y significativo entre ser humano y mundo. Los mitos de los pueblos originarios, como también sus celebraciones son ejemplos de experiencias auténticamente estéticas para Dewey, que exaltan la vida, permitiendo experimentar el mundo en su plenitud.

Estos planteos ubican a la experiencia, y en particular la experiencia estética, en un lugar destacado para abordar ese conocimiento otro, inapresable desde el abordaje analítico conceptual. Recuperar y revalorizar el lugar de la experiencia estética que se vincula con la vida corriente, para complejizar y profundizar nuestro vínculo con el mundo, superando la separación con la *res extensa* cartesiana. Una experiencia que nos coloca con pies y manos en el barro de la vida, que no evita la angustia sino que intenta recorridos para atravesarla, sabiendo que el horror también nos constituye y que no podemos evitarlo.

Colombres y Escobar aportan en esta línea, indagando las manifestaciones estéticas de pueblos originarios latinoamericanos, donde el mito y la fiesta ritual son un lugar privilegiado en el cual se manifiesta el arte en relación a la vida, o mejor dicho como expresión de la vida. Un arte que no reniega de su “utilidad” social y comunitaria, en tanto sirve a su afianzamiento y continuidad, un arte que se sirve de lo bello y también de lo monstruoso para el conocimiento de la realidad. No hay aquí ninguna pretensión del “arte por el arte”, nada más lejos, porque no hay *logos* y *mito* como algo divorciado y enfrentado, sino como complementos que coadyudan a entender el mundo, del cual el ser humano es parte (no es el mundo que lo rodea sino el mundo en el que está inmerso, del que participa). En ese mundo hay conciencia pero también impulso vital, naturaleza, movimiento, devenir. Ese mundo es múltiple, diverso y amenazante, pero también un refugio si se saben conjurar las fuerzas que lo rigen y se encuentra el equilibrio. Allí reside el poder y la fuerza del mito y el ritual, como manifestación de un pensamiento anclado en lo simbólico, al punto que Colombres considera al mito como el germen de todo arte. Un camino tan distinto al de occidente, que con el surgimiento de la filosofía en la Grecia clásica, intenta superar al pensamiento ordenado por el mito, para buscar la explicación del mundo por la exclusiva vía de la razón, o el *logos*, en definitiva del pensamiento analítico y causalístico.

Para R. Kusch el ritual les permite a los pueblos originarios enfrentar sus miedos. A través del ritual se interviene en la realidad involucrándose en ella, hay compromiso personal y siempre está referido a la vida. Es interesante allí como aparece la búsqueda del conocimiento en relación a la vida, y siempre con un involucrarse que se traduce en una actitud predominantemente afectiva, al punto que la ignorancia es considerada falta de revelación (en tanto irrupción de lo sagrado). Todo aquello que la ciencia occidental se empeña en despejar del camino del conocimiento considerado legítimo y válido, eso justamente, es lo que pone una connotación distintiva a este *conocimiento otro* de las comunidades andinas, como algo común a diferentes pueblos originarios. En este sentido

Kusch diferencia el saber lúcido, que caracteriza como un saber acumulativo y de apropiación (conocimiento occidental), del saber tenebroso, que identifica con la sabiduría. Este último está atravesado por la afectividad y es el que salva la moralidad; para este filósofo es un saber que adosa tinieblas a la luz y nos permite ver como desde el negativo de la cosa percibida, es un saber necesario para vivir en tanto otorga sentido.

Desde esta perspectiva ya no nos encontramos en un mundo de objetos, sino de acontecimientos. Habitamos un mundo que “es así” y está sometido a “vuelcos” o trastocamientos bruscos, que son conjurados por el ritual. Se desprende de aquí una concepción desgarrada del hombre, nos dice Kusch, en tanto está sujeto a ese vaivén de los innombrables. Hay un fondo numinoso, sagrado donde habita lo monstruoso y el misterio de ese “así” del mundo. Este mundo incierto y cambiante se aborda desde un pensamiento mandálico, con un centro cargado de significación, donde predomina lo emocional, lo sagrado, y lo consciente pasa a segundo plano. El lugar de lo profundo de la existencia personal y comunitaria parece ser el del conocimiento más profundo también, algo que salvando distancias, y por otras vías también buscó el psicoanálisis. Este tipo de pensamiento está orientado a la búsqueda de sentido por encima de las causalidades. No intenta un conocimiento para dominar, sino para fundar la existencia, para hacer efectiva la vida, para poder nombrar lo innombrable y enfrentar lo monstruoso que nos habita. Se invierte aquí el “pienso, luego existo” cartesiano por un “existo, luego pienso”.

Esta forma de pensamiento, esta filosofía de vida, es una filosofía del estar en lugar de ser una filosofía del ser (como ha predominado en occidente). El estar implica inquietud, zozobra ante un mundo inestable donde irrumpe lo innombrable. En cambio la filosofía del ser implica pasividad, posibilitando congelar lo vital en un concepto, en una definición, para hacer la vida más confiable y predecible. El punto aquí es qué sacrificamos para que nuestra vida sea predecible y cuánto nos cuesta de vida misma.

Desde el análisis de R. Kusch la estética americana incluye lo tenebroso, es una estética del espanto, donde la obra de arte se da entre lo humano y el espacio natural (siempre amenazante). La obra conjura el espanto que surge del enfrentamiento de lo humano y lo inhumano. Esto se da principalmente en el acto mágico del ritual, que se despliega en un acto plástico, pero aquí la estética no es una finalidad en sí misma (tal como afirmaban también Colombres y Escobar), sino que su finalidad es conjurar la realidad del espacio hostil, resolviendo la ecuación hombre-espacio con una integración o “vegetalización” de lo humano. Hay una inmersión del humano en lo monstruoso del espacio, lo que implica un compromiso con la tierra o con la *pachamama*.

En el caso del pueblo mapuce, también aparece el arte como integrado a los distintos aspectos de la vida y las celebraciones (que incluyen un gran despliegue estético desde la danza, los cantos, las vestimentas, etc.). Todo ello se despliega como una forma de buscar esa armonía con la naturaleza, o el entorno, que es previo al ser humano, por lo cual se le debe pedir permiso a la *pachamama*, buscando la intermediación de espíritus protectores. Otra vez la inmersión de lo humano en eso que lo sobrepasa, lo no humano, lo tenebroso que encierra misterio y respeto. Aparece también aquí el compromiso de reciprocidad con todo el entorno, donde el ser humano no es el centro, y el conocimiento se obtiene de ese entorno, en una interrelación de saber teórico y práctico, que confluye en el arte (telar, alfarería, platería, medicina, agricultura).

Un análisis que complementa el de Kusch en torno a la estética andina es el de V. Cereceda, quien plantea que las manifestaciones estéticas de estos pueblos muchas veces

generan repulsión por su ambigüedad sexual, o la confusión de especies, o incluso la representación de animales asociados a lo tenebroso como reptiles, etc. La belleza andina, también para esta autora, es una belleza asociada al espanto, en tanto su exceso representa altos riesgos. Además, coincidiendo con los autores latinoamericanos ya mencionados, esta belleza no es autónoma, sino que tiene una tarea a cumplir, asociada a la mediación en coyunturas o tránsitos, funcionando como elemento de cohesión.

La belleza por tanto tiene una función de conjunción, contraria al intelecto que es disyuntivo. El mundo de la mediación es el de los límites imprecisos, del desorden; en cambio el de la división es el de las formas precisas, ordenadas, del equilibrio y los límites definidos. Podemos pensar en Dionisos y Apolo nuevamente. Estos mundos se complementan a pesar de ser opuestos. Cereceda ejemplifica esto con distintos elementos de la cultura quechua y aymara, encontrando un ejemplo particular en los distintos tejidos. Al respecto aparecen como un caso particular de la estética de lo tenebroso o lo monstruoso los tejidos de la comunidad *jalq'a*, de Sucre (Bolivia), tejidos donde el espacio es fluido, sin límites precisos, con figuras sinuosas y envolventes, que implican un espacio caótico, donde el desorden aparece como un valor, como expresando una idea de secreto, de umbral hacia lo sagrado inhumano. Sin duda son un ejemplo del arte como lugar donde narrar lo inenarrable.

En síntesis podemos decir que lo simbólico domina el pensamiento de estos pueblos andinos, por lo que su conocimiento (o sabiduría diría Kusch) acerca de la realidad es un conocimiento sin más (ni menos) pretensiones que “una buena vida” o un “buen vivir”, que se entiende como un vivir en armonía o equilibrio entre lo fasto y lo nefasto; entre fuerzas antagónicas, pero a su vez, complementarias, que habitan un mundo inquieto e impredecible, en continuo y sagrado movimiento. No hay aquí un humano soberbio que intenta dominar o explotar a la *pacha* y su multidiversidad, sino alguien que busca comprenderla y relacionarse en reciprocidad. Para todo ello está el arte o la expresión estética, que se desprende del ritual y de toda una experiencia de vida que es sagrada, donde cada objeto sirve a una finalidad profunda en conjunción con un cosmos vivo y actuante.

La belleza o lo monstruoso, como aquello que despliega sentidos ocultos, como el mágico portal que conduce al encuentro del misterio, de lo numinoso, a la reconciliación con los inenarrables, tienen evidentemente un lugar fundamental en la vida de estos pueblos. Lugar de conexión con lo imperceptible a simple vista, con lo que se oculta, con el fondo sagrado de la vida y la existencia. En definitiva una privilegiada vía de acceso a la sabiduría.

Si el concepto particiona, divide, fragmenta, individua, su imperio casi excluyente en la vida occidental moderna ¿no nos conduce al aislamiento y a la extrema fragilidad, ahogándonos en el sinsentido? Tal vez es hora de reflexionar sobre otros ámbitos de lo humano que seguramente colaboran más a la hora de buscar esa buena vida, o esa felicidad que ya mencionaba Aristóteles como meta. Considero que frente a la hiperfragmentación, a la que nos condujo el mundo occidental, es imperioso reencontrarnos con nuestro suelo, hurgando en lo afectivo e intuitivo, buceando en una estética profunda. El desastre ecológico que amenaza dejarnos absolutamente a la intemperie, hasta el punto de la extinción, es motivo más que suficiente para ello. En este camino seguramente tenemos mucho que aprender de nuestros pueblos originarios.

Alguna vez me dijeron que si el arte fuera posible sin el concepto también las vacas harían arte. Desde la perspectiva de este trabajo creo que el arte, cuando es portador de una sensibilidad y sabiduría comunitaria, puede ser un complemento del concepto, pero no necesita de él. En occidente se ha trabajado para unir sus cauces llegando hasta el arte conceptual, pero aquí estamos en sus antípodas. Podríamos decir el arte sagrado, y a la vez arte situado localmente, arte en reciprocidad con la vida cotidiana, que a su vez es la vida excepcional donde irrumpe lo tenebroso. Arte ritual, ceremonial, expresión de arquetipos míticos, fundante y religante. Un arte para vivir, pero no de cualquier modo, para vivir en armonía con este cosmos de “aquí ahora”, que rodea y fusiona al ser humano en una multitud vital. Arte para conjurar el miedo y atravesarlo, arte que fortalece personal y comunitariamente. Arte también como vía de conocimiento, pero un conocimiento de develación, de desocultamiento del misterio, por tanto un conocimiento que no es conceptual sino plenamente simbólico, que se muestra a la vez que oculta, cargado de significado y sentido.

Sólo el arte puede abrirnos las puertas de lo impensado y permitirnos un religar con la vida misma en su diversa plenitud. Sólo el arte nos reconcilia hasta con lo monstruoso, nos sumerge en lo Uno y nos presta un sentido para amigarnos en el disparate del caos, donde por cierto también están las vacas.

Bibliografía:

Bugallo, L. y otro (comp.) , (2015) *Wak´as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.

Cereceda, V. y otros, (1993), *Una diferencia, un sentido: los diseños textiles Tarabuco y Jalq´a*, Sucre, Bolivia, Tupc Katari.

Cereceda, V. (1987), Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku, en Bouysee-casagne, T. y otros, *Tres Reflexiones sobre el Pensamiento Andino*, La Paz, Bolivia, Editorial Hisbol.

Colombres, A., (2010), *Sobre la cultura y el arte popular*, Bs. As., Argentina, Ediciones del sol.

(2013), *Teoría transcultural del arte*, Bs. As., Argentina, Ediciones del sol.

Dewey, J., (2008), *El arte como experiencia*, Barcelona, España, Paidós.

Escobar, T., (1981), *El mito del arte y el mito del pueblo (cuestiones sobre arte popular)*, Asunción, Paraguay, R. Peroni Ediciones.

(2005), *La belleza de los otros*, Asunción, Paraguay, Museo del Barro.

(2013), *Arte indígena. El desafío de lo universal*, en Revista Casa de las Américas N° 271.

Ferrater Mora, (1971), *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Susamericana.

Fink, E., (1976), *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, España, Alianza Editorial.

Heidegger, M., (1980), *El ser y el tiempo*, Bs As, Argentina, FCE.

(2010), *Caminos de bosque*, Madrid, España, Alianza Editorial.

Jauss, Hans Robert, (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, España, Paidós.

Jiménez, J., (2002), *Teoría del arte*, Madrid, España, Tecnos/Alianza.

Kusch, R., (2007), *Obras Completas*, Rosario, Argentina, Editorial Fundación Ross.

Nietzsche, F., (2012), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en *Sobre verdad y mentira* , Barcelona, Tecnos

(1989), *El origen de la tragedia*, Madrid, España, Espasa-Calpe.

Oliveras, E., (2004), *Estética. La cuestión del arte*, Bs As, Argentina, Ariel.

Piciñam, M. y otros, (2010), *Propuesta para un Kvme-Felen Mapuce*, Neuquén, Argentina, Confederación Mapuce de Neuquén.

Pöggeler, O., (1986), *El Camino del Pensar de Marín Heidegger*, Madrid, España, Alianza Editorial.

Richard, N., (2006), El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad, en Simón Marchan (comp), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, España, Paidós.

Saint Girons, B., (2013), *El acto estético*, Sgo. De Chile, Chile, LOM ediciones.

(2008), *Lo Sublime*, , Madrid, España, Ed. La balsa de la medusa-Machado Libros.

Trías, E., (2006), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, España, Ariel.

Vattimo, G., (1987), *Introducción a Heidegger*, México, Gedisa.

(1990), *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, España, Península.

Zemelman, H., *Pensar teórico y pensar epistémico: los retos de las ciencias sociales latinoamericanas*, Instituto Pensamiento y Cultura en América , A. C., (Ipecal), México