

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR**

**SEDE ECUADOR**

**COMITÉ DE INVESTIGACIONES**

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**Arte, Filosofía Indígena y derechos de la naturaleza**

INVESTIGADORES RESPONSABLES

Claudia Storini

Fausto Quizhpe

Quito – Ecuador

2021

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	--	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

## Índice

Tabla de figuras .....	2
<b>I.</b> Introducción.....	4
<b>II.</b> Metodología y elementos epistémicos.....	4
<b>III.</b> Arte y <i>Filosofía Indígena</i> .....	26
<b>IV.</b> A modo de conclusiones. Los derechos de la naturaleza en el arte <i>kichwa</i> Saraguro.....	38
<b>V.</b> Bibliografía.....	50

## Tabla de figuras

Figura 1. Estructura del arte que escluye a los <i>otros</i> .....	16
Figura 2. Ave estilizada en Toquepala, Perú .....	17
Figura 3. El primer mundo o la creación .....	29
Figura 4. Mapa arquitectónico del recinto funerario religioso con <i>wakakuna</i> de Sicán. 30	
Figura 5. <i>Huitzilopochtli</i> como guía de la humanidad.....	31
Figura 6. El mundo según los <i>Tanimuka</i> .....	32
Figura 7. Aves antropomorfas .....	34
Figura 8. Cuadrúpedos antropomorfizados.....	34
Figura 9. Reptil antropomorfizado.....	35
Figura 10. Origen animal de los mixtecos .....	36
Figura 11. Gléglé como león y Behanzin como tiburón .....	37
Figura 12. Luis Antonio Lozano Quizhpe .....	39
Figura 13. La virgen María como pachamama .....	41
Figura 14. Virgen María como <i>kichwa</i> saragura.....	42
Figura 15. <i>Kapak Raymi</i> o Muguna .....	44
Figura 16. Colectivo <i>Shuyuk Kara</i> .....	45
Figura 17. <i>Runa Kawsay</i> o vida humana .....	46
Figura 18. <i>Samay</i> .....	48

## Arte, Filosofía Indígena y derechos de la naturaleza

Claudia Storini\*

Fausto Quizhpe\*\*

### Resumen

Este trabajo presenta una propuesta biologizada del arte y la Filosofía Indígena desde el pueblo *kichwa* Saraguro, con el fin de discutir especialmente los fundamentos de los derechos de la naturaleza. Aunque, hay que resaltar que, el sitio de enunciación no es estrictamente el lugar descrito; porque la matriz de discusión es el *Sumak Kawsay* que involucra a Latinoamérica en general. La metodología que se usa es la transdisciplinar. El orden de desarrollo está enmarcado en una primera parte que desarrolla a modo teórico la presencia del arte y la estética en el mundo indígena. Luego, se presenta un *breve* análisis de campo, específicamente una discusión con el artista *kichwa* Saraguro Luis Antonio Lozano. Se concluye que existe un contenido religioso, espiritual o Trascendental en el arte y la estética *kichwa* Saraguro, que puede aportar para el desarrollo del fundamento filosófico de los derechos de la naturaleza y el *Sumak Kawsay*.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Filosofía Indígena, *Sumak Kawsay*, arte, derechos de la naturaleza, transdisciplina, teología, colonización, descolonización

---

\* Doctora en derecho por la Universidad de Valencia. Directora del Área Académica de Derecho de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, y, coordinadora del Doctorado en Derecho.

\*\**Kichwa* saraguro y doctor en derecho por la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

## I. Introducción

Algo grande y significativo se gesta en nuestro entorno geográfico; filosofías rebeldes existen en Latinoamérica, filosofías que empiezan a abrir senderos conducentes hacia el reconocimiento de la naturaleza como titular de derechos. Filosofías que van más allá de los postulados capitalistas generando una nueva forma de convivencia humana en la diversidad y en armonía con la naturaleza; que buscan alejarse de la noción vulgar del tiempo, denominada así por Heidegger, basada en el olvido del pasado y un pensamiento dirigido a adquirir las expectativas implantadas por la sociedad como metas a alcanzar. Filosofías que quieren apartarse de vivir un presente en olvido del pasado y con visión permanente enfocada en un futuro común, un futuro de dualidades en que solo existe lo bueno y lo malo. Filosofías para construir un futuro anclado en el pasado entrelazando las tres dimensiones de la temporalidad, esto es, el haber sido, el ser, y el advenir. Y el camino para llegar a tal fin toma el nombre de *Sumak Kawsay* o cuidado de la vida. Es legítimo pensar entonces que el *Sumak Kawsay* o cuidado de la vida y los derechos reconocidos a la naturaleza no son únicamente un discurso estampado en papel, al contrario, representan paradigmas de profundas transformaciones, la alternativa al encierro occidental, son significados abigarrados de vivencias desde la diversidad, son nuestra esperanza.

A la demostración de la existencia y relevancia de estas filosofías hemos dedicado varios trabajos juntos. Este, es un paso más hacia la demostración de la esencia instrumental del derecho y su vocación para servir a los más caros anhelos de la especie humana. Hacia la demostración de que otro sentir de la humanidad puede encarnarse en un nuevo modo de ser y concebir el mundo y que este sentir existe desde siempre y reside, entre otras, en la Filosofía Indígena y en arte.

## II. Metodología y elementos epistémicos

Con el título de este trabajo se hace alusión al sujeto filosófico y artista: el indígena. El conjunto de obras de arte que se presenta, por supuesto, no pretende abarcar toda la construcción artística indígena conocida hasta la actualidad. Quedan por ejemplo excluidas, las representaciones escultóricas: alfarería artística, escultura lítica, o, los instrumentos musicales con forma antropomorfizada que igualmente merecerían el

análisis que aquí se presenta y que no obstante fueron, por razones de espacio, excluidas de esta investigación. Lo que se analizará a lo largo de este trabajo es el arte *de y desde* los indígenas, pero especialmente el arte que contribuye a fundamentar a la naturaleza como deificación o como representación *Trascendental*. Hay que resaltar el significado de lo Trascendental. Según Hinkelammert,

alude dicho vocablo a lo que está más allá de los límites de nuestra razón, propósitos, intenciones y sensaciones, por lo que sería desde luego aplicable a algo que es capaz de generar e incorporar cuotas de información que ninguna mente personal ni organización singular no sólo no serían capaces de aprehender, sino tan siquiera de imaginar. En su aspecto religioso, dicha interpretación queda reflejada en ese pasaje del padre nuestro que reza «hágase tu voluntad (que no la mía) así en la tierra como en el cielo», y también en la cita evangélica: «No sois vosotros quienes me habéis elegido, sino Yo quien os eligió para que produzcaís fruto y para que este prevalezca» (San Juan, 15:26). Ahora bien, un orden trascendente estrictamente limitado a lo que es natural (es decir, que no es fruto de intervención sobrenatural alguna), cual acontece con los órdenes de tipo evolutivo, nada tiene que ver con ese animismo que caracteriza a los planteamientos religiosos, es decir, con esa idea de que es un único ente, dotado de inteligencia y voluntad (es decir, un Dios omnisciente), quien, en definitiva, determina el orden y el control.<sup>2</sup>

En otras palabras, se pretende ir más allá del ecologismo y de las propuestas estadocéntricas de la protección de la naturaleza. En general, quienes discuten la protección de la naturaleza, apelan al derecho ambiental, derecho constitucional o la Ecología, citan y recitan jurisprudencia y normas que supuestamente protegen a la naturaleza; pero esto constituye lo que podríamos definir como el estadocentrismo de los *derechos de la naturaleza*. Lo que este enfoque pasa por alto es que los debates profundos sobre la protección de la naturaleza se encuentran especialmente en la teología. En este sentido, fueron los escolásticos a partir del *Pachakutik* colonial (1492), quienes se esforzaron y pretendieron destruir el significado Trascendental del *Sumak Kawsay* o cuidado de la vida, o, lo que se ha llegado a categorizar ahora como «derechos de la naturaleza». El mismo Bartolomé De-las-Casas que también fue teólogo de la dominación, jamás reivindicó la Trascendentalidad de la espiritualidad y religiosidad indígena.

«Cuando la matriz teológica parte de una concepción de poder y dominio, el pobre, el oprimido, [con sus dioses] nunca es considerado como sujeto histórico de su liberación,

---

<sup>2</sup> Revisar el acápite *Sistema de mercado sacralizado* el § 63. Franz Hinkelammert, «Prometeo, el discernimiento de los dioses y la ética del sujeto», *Polis Revista Latinoamericana [En línea]* 13 (2006), <http://journals.openedition.org/polis/5527>.

sino como objeto».<sup>3</sup> El amplio trabajo de Teresa Gisbert es referente para desenmarañar y ampliar la cuestión de la colonización y descolonización de la espiritualidad Trascendental indígena y establecer el nexo teología y el arte.

Con este antecedente y por la posición geocultural latinoamericana, se toma aquí la *Teología de la liberación* de Ignacio de Ellacuría como base para la discusión. Es decir, esta última teología será criticada en su cualidad de resquicio colonial. En un pasaje que tiene inclusive una connotación racista, Ellacuría denigra la espiritualidad Trascendental indígena:

la religión estática es transitoria y debe ser superada, pues su origen y su desarrollo suponen unas circunstancias que ya han sido superadas. Hoy día es posible la defensa contra los excesos de la inteligencia por distinto camino al de la función fabuladora. Con todo, hay que tener presente que el eterno primitivo que duerme en el hombre está siempre pronto a despertar, cuando no se vive genuinamente la religión verdadera y no se ejercitan suficientemente las facultades espirituales: es el caso de tantas desviaciones religiosas actuales, por ejemplo en el Umbanda del Brasil, mezcla de formas religiosas africanas, cristianismo y espiritismo, o entre algunos indígenas de Guatemala.<sup>4</sup>

En efecto, Ellacuría calificó el cuidado de la vida *Sumak Kawsay* en dos sentidos peyorativos. Primero como «religión estática», según él: «De la vida incompleta y falsa nace “naturalmente” la religión estática. Magia, culto de los espíritus o de los animales, adoración de los dioses y mitología, supersticiones de todo género son las formas en que históricamente se ha presentado».<sup>5</sup> Y segundo, cuando el sujeto indígena se interrelaciona en sentido místico con la naturaleza, este acto se define con el peyorativo «magia». «Si entonces la función fabuladora transforma estos elementos de personalidad en espíritus o en dioses, entramos en el campo de la religión; si los considera como puras fuerzas capaces de plegarse a la voluntad humana mediante ciertos ritos, nos encontramos con la magia».<sup>6</sup>

Con este ensayo, se pretende llevar a cabo un giro descolonial, por esta razón se mostrará el sentido Trascendental del *Sumak Kawsay* a través del arte indígena que entiende a: las montañas, los árboles o los animales como *sujetos* o espíritus vivos

---

<sup>3</sup> Heinz Dieterich, ed., *1492-1992: La interminable conquista. Emancipación e Identidad de América Latina*, 1ra. ed. (México: Planeta, 1990), 120-21.

<sup>4</sup> Ignacio Ellacuría, *Escritos filosóficos*, vol. I, Colección Estructuras y procesos 13 (San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 1996), 354-55.

<sup>5</sup> Ellacuría, I:341.

<sup>6</sup> Ellacuría, I:348.

antropomorfos —que para Ellacuría son solo el «eterno primitivo», a ser superado—; todo ello desde el convencimiento de que esto constituye más bien una representación Trascendental del cuidado de la vida *Sumak Kawsay*, o, de la protección de la naturaleza.

Damos por sentada la discusión respecto a lo indígena.<sup>7</sup> Entonces, podemos pasar a preguntar ¿qué es el arte?, esta interrogante puede ser respondida haciendo referencia a la nota constitutiva de la esta, el arte es producto de la *creación* y *creatividad* humana.

El concepto de *creación* como cuestión filosófica en la presente discusión permite contraponer dos sistemas de praxis totalmente disímiles: el euronorteamericano, ahora también chino, japonés, o, inclusive latinoamericano, frente al que aquí llamaremos *indígena*.

El sistema creativo euronorteamericano promulga el culto a la muerte y la estética de la acumulación; en oposición a ello el sistema creativo indígena promulga el culto a la estética del cuidado o reproducción de la vida *Sumak Kawsay*.

Si el arte es producto de la *creatividad* humana, podemos identificarlo principalmente de dos formas. Primero, como expresión de la *invención* imaginaria<sup>8</sup> y a su vez como *creación* cerebral humana que tiene como fundamento los sentimientos, y cuya base se encuentra en el sistema límbico.<sup>9</sup>

Los sentimientos, como representantes de la homeostasis, son los catalizadores de las respuestas que iniciaron las culturas humanas. ¿Es esto razonable? ¿Es concebible que los sentimientos pudieran haber motivado los inventos intelectuales que dieron a los humanos (1) las artes, (2) la investigación filosófica, (3) las creencias religiosas, (4) las reglas morales, (5) la justicia, (6) los sistemas de gobierno político e instituciones económicas, (7) la tecnología, y (8) la ciencia? Yo respondería que sí, de todo corazón.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Esta discusión se abarca en la *Filosofía indígena*. Fausto-César Quizhpe-Gualán, «Filosofía indígena» (Quito, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Tesis doctoral de próxima aparición).

<sup>8</sup> «El arte y la literatura son formas de representación de la realidad. Representaciones que son, no necesito recordarlo, también invenciones: representaciones imaginarias». Octavio Paz, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, 1a. ed., Biblioteca Breve (Barcelona, España: Seix Barral, 1990), 40.

<sup>9</sup> Rita Carter, *The Human Brain Book*, Third Edition (United States of America, New York: Penguin Random House, 2019), 20.

<sup>10</sup> «Feelings, as deputies of homeostasis, are the catalysts for the responses that began human cultures. Is this reasonable? Is it conceivable that feelings could have motivated the intellectual inventions that gave humans (1) the arts, (2) philosophical inquiry, (3) religious beliefs, (4) moral rules, (5) justice, (6) political governance systems and economic institutions, (7) technology, and (8) science? I would respond yes, wholeheartedly». Antonio Damasio, *The Strange Order of Things: Life, Feelings and the Making of Cultures*, Epub (New York: Pantheon Books, 2018), 25.



En este sentido, puede afirmarse que el ser humano construye un «mundo», su «mundo», a través de una dinámica cerebral y con ello despliega su *creatividad* artística, sin, con ello querer decir que el ser humano es un receptáculo que recibe y expulsa información. «El cerebro humano procede en dirección opuesta al modo “entrada-salida” propuesto desde hace tiempo por la cibernética. Siempre proyecta en el mundo, de manera espontánea y generada internamente, representaciones mentales que intenta probar contra una realidad externa que está intrínsecamente desprovista de significado».<sup>11</sup>

Así que si se considera el arte como *expresión espontánea* esta es una *creación* de la *mismidad*, es decir, se hace hincapié en la intervención de la presencia humana, y, por ello es que no se puede hablar de la «mismidad de una computadora», aún cuando se hable de «arte artificial»<sup>12</sup> ya que inclusive cuando el arte se construye a partir de máquinas, en última instancia el creador de aquellas computadoras y el programador de los algoritmos es el ser humano. Asumiendo que «La mismidad es esencial y formalmente un acto de poseerse. [...] La mismidad no es una mera persistencia sino que es el acto reduplicativo y formal en que un ser vivo ejecuta unas acciones precisamente para ser aquello que estructuralmente ya era».<sup>13</sup> Puede afirmarse que, la *creatividad* tiene índole psicoorgánica, y, que la máquina está desprovista de esta característica: «lo que se piensa, siente, opta o hace está no solo condicionado, sino determinado por la componente orgánico. Que esté determinado no significa que esté necesitado, pero esa determinación formal se da, y con tal amplitud verificable, que no deja lugar a dudas de la participación accional de lo orgánico en lo psíquico».<sup>14</sup>

Si el ser humano es el único que cumple con el componente psicoorgánico, entonces este tiene la aptitud de *crear* o *apreciar* el arte, es decir, la potencialidad de llegar a ser artista. Aunque, la atribución de la categoría «artista» es ambigua, ya que la

---

<sup>11</sup> «The human brain proceeds in a direction opposite to the “input-output” mode long proposed by cybernetics. It always projects onto the world, in a spontaneous and internally generated fashion, mental representations that it tries to test against an external reality that is intrinsically devoid of meaning». Jean-Pierre Changeux, Antonio Damasio, y Yves Christen, eds., *Neurobiology of Human Values*, Research and Perspectives in Neurosciences (Germany: Springer, 2005), 2.

<sup>12</sup> En el texto «artificial art». Stuart Mealing, ed., *Computers & Art*, 2nd. ed. (United States of America: Intellect, 2002), 143.

<sup>13</sup> Xavier Zubiri, *Estructura dinámica de la realidad*, 2a. ed. (Madrid: Alianza Editorial / Fundación Xavier Zubiri, 1995), 185.

<sup>14</sup> Ignacio Ellacuría, *Escritos filosóficos*, 1a. ed., vol. III, Colección Estructuras y procesos 18 (San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 2001), 188.

pertenencia a esta depende de factores ajenos, así por ejemplo, si tal pintura se vende a buen precio el artista es exitoso y por lo tanto ratifica su categoría de artista,<sup>15</sup> caso contrario es simplemente un «artesano».

La categoría *apreciar* nos lleva a la segunda forma de arte; esto, debido a que hay una excepción respecto a la *creación* del arte, es decir, hay un arte que se encuentra allí *de suyo* sin que el ser humano intervenga, Maturana le asignó en 1974 la categoría *autopoiesis*<sup>16</sup> a este tipo de arte. Los ejemplos del arte *de suyo* los encontramos en la estética de: una flor, del fluir de un río, del nacimiento del día *pakarina*. En relación con ello es esclarecedora la discusión al respecto entre Boulez y Changeux:

Pierre Boulez: Pero en cierto registro. Estoy perturbado por el grado de antropocentrismo que aplicamos a estos fenómenos naturales, no sólo en el campo sonoro, por lo demás, sino también, por ejemplo, en el campo del color. Así, a menudo se dice que los pájaros tropicales o exóticos, con sus colores extraordinariamente brillantes, son bellos, o llamativos, mientras que los pájaros de nuestras regiones serían grises, poco interesantes. ¿Estos pájaros son realmente más bellos que otros? Asimismo, el canto de algunos de ellos es más bello que otros? En qué medida nuestros criterios estéticos pueden aplicarse a cantos que no son hechos para ser bellos sino para ser señales?

Jean-Pierre Changeux: En efecto, no existe finalidad, intencionalidad en la naturaleza, ningún diseño inteligente. El canto de los pájaros no fue creado para el placer de los seres humanos. En el caso de los pájaros, uno se encuentra, por un lado, frente a una producción de variaciones de colores, de cantos, luego frente a mecanismos de selección natural, todavía mal conocidos, que permitieron crear una adecuación entre este ornato de las plumas o ese canto y una función definida. Para los pájaros, las funciones atribuidas al canto son, ante todo, de tipo social: definir el territorio en relación con el vecino, definir al extraño en relación con el cercano, participar de la actividad sexual, de una actividad colectiva de naturaleza variada. Tanto el canto como el ornato tienen funciones utilitarias, lo cual contrasta con las actividades musicales humanas, con nuestras creaciones estéticas, donde la función de utilidad es más sutil.<sup>17</sup>

Boulez identifica el arte y la estética únicamente como creación o producción humana, niega el arte *de suyo*, es decir, la naturaleza no es bella por sí misma; pero Changeux defiende la complejidad del sistema vivo se acerca un poco más a lo que aquí se defiende como arte autopoietico o arte *de suyo*.

Sentada esta discusión, se puede identificar una bipartición del arte; como un *acto estético* u obra humana, y, como *presencia estética* u «obra» de la evolución de naturaleza

---

<sup>15</sup> Fromm, 67.

<sup>16</sup> Humberto Maturana y Francisco Varella, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, 6a. ed. (Chile: Universitaria, 2003), 49.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Changeux, Pierre Boulez, y Philippe Manoury, *Las neuronas encantadas: el cerebro y la música*, 1a. ed., Extensión Científica Ciencia Para Todos (Barcelona, España: Gedisa, 2016), 80.

que puede ser *apreciada* por el ser humano. Por lo tanto, hay que señalar que en ambos casos el ser humano interviene para identificar o negar una estética.

El arte como *acto estético* hace referencia a una labor, en perspectiva dicotómica, de madre *creatrix* o padre *creator*. En el proceso de la *creación* del arte se precisa del *trabajo vivo*, es decir, la necesidad de que una persona emplee tiempo de vida en tal *creación*, luego, el trabajo vivo cuando satisface necesidades propias es *valor de uso*, y, si el arte es para *otros*, se constituye en *valor de uso social*.<sup>18</sup> En este sentido hay que hacer una precisión de singular relevancia, esto es que en el contexto *indígena* de la Amazonía, específicamente entre los *Huaorani*, no se distingue el *trabajo* del *ocio*.<sup>19</sup> Es decir, en el contexto amazónico, el arte se concibe como una actividad lúdica vital, por esta razón la vida amazónica puede ser categorizada como una dinámica artística constante de cuidado de la vida, o estética del *Sumak Kawsay*.

El arte es también un fenómeno psicoorgánico que causa impacto en los sentidos humanos: el ojo, el gusto, el oído. En este trabajo se hace hincapié en el sistema visual —específicamente el *ojo*—, a través del ojo se observa las creaciones artísticas. Específicamente es un fenómeno corporal que se manifiesta en el sistema visual y tiene como centro de procesamiento el lóbulo occipital.<sup>20</sup> Si bien, hay que destacar que no existe la «separación abismal entre cuerpo y mente»,<sup>21</sup> por esta razón, el cerebro y el cuerpo humano viven como un todo, en consecuencia, no se puede hablar —por decirlo de algún modo— puramente desde el ojo. Es decir, el ser humano percibe con todos sus sentidos el mundo, luego recrea o admira una imagen artística: una máscara de la Amazonía, un mural o una escultura, a través de la «dinámica cerebral»<sup>22</sup> construye o

---

<sup>18</sup> Karl Marx, *El capital I: crítica de la economía política*, Epub (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 86.

<sup>19</sup> «The Auca make no clear distinction between work and leisure». Peter Broennimann, *Auca on the Cononaco: Indians of the Ecuadorian Rain Forest*, trad. Eileen Walliser-Schwarzbart, 1st. ed. (Boston: Springer Basel AG, 1981), 58, 10.1007/978-3-0348-6318-6.

<sup>20</sup> Carter, *The Human Brain Book*, 33.

<sup>21</sup> Nuestro autor dedicó todo un libro para mostrar que el ser humano *vive* como un todo. Antonio Damasio, *El error de Descartes: la razón de las emociones*, 3a. ed. (Chile: Editorial Andrés Bello, 1999), 277.

<sup>22</sup> «Para começar, a maioria dessas teorias não incorporam qualquer noção de dinâmica cerebral; desde o domínio de milissegundos, no qual circuitos neurais operam normalmente, até a escala temporal em que plasticidade ocorre e comportamentos são gerados, a dinâmica cerebral tem sido quase que totalmente ignorada durante quase um século de pesquisa neurocientífica. Tanto o conceito de “tempo” e as diversas manifestações de tempo neuronal nunca fizeram parte do dogma central da neurociência clássica, que permanece dominado por conceitos espaciais, como colunas e mapas corticais, e a sistemática e interminável descrição de propriedades peculiares de alguns tipos de neurônios». Miguel Nicolelis y

esculpe interiormente —en la mente—, y, también en el exterior —a través de una obra de arte—. Y, para entender la dinámica del sistema visual, debemos responder a la pregunta ¿qué es ver?

es una manera particular de operar como sistema neuronal cerrado componente de un organismo en el dominio de acoplamiento estructural del organismo.[Entonces,] al estar inmersos en el lenguaje como un sistema de coordinaciones de acciones consensuales, nosotros, los seres humanos, producimos un mundo objetivo a través del uso de nuestros propios cambios de estado como descriptores que especifican los objetos que lo constituyen.<sup>23</sup>

El mundo objetivo o la *objetividad* se refiere entonces a la «generación operacional de las explicaciones científicas»,<sup>24</sup> es decir, para denotar que el sujeto artista indígena genera cierta perspectiva ideológica, concordante con su circunstancia corporal y en interacción dinámica con su contexto: geográfico, político, económico, etc. Por lo tanto, en la creación de toda obra de arte se plasma inevitablemente una determinada ideología, es por eso que por ejemplo, en la construcción de un mural, «la formación de un equipo cuyos integrantes no tengan unidad ideológica, técnica y conceptual puede ser causa de variados conflictos y dificultades que entorpecen el desarrollo del trabajo».<sup>25</sup>

Si el arte está atravesada por ideologías, entonces nos encontramos en la obligación de posicionar el arte indígena bajo una perspectiva ideológica que puede ser tanto crítica como acrítica, pero, para llegar a la criticidad hay que hablar también de la transdisciplinariedad. En consecuencia, si el ser humano busca *crear* arte o también *apreciar* el arte, hace un esfuerzo que podemos englobar bajo dos categorías: como *transdisciplinar* y también *crítico*.

Con el término transdisciplinar se hace aquí referencia a la perspectiva de un sujeto filosófico individual o colectivo. El sujeto que desarrolla la capacidad de construir desde lo transdisciplinar es quien puede presentar propuestas desde diferentes inteligencias y perspectivas así por ejemplo: poesía, pintura, arquitectura, etc.<sup>26</sup> Sin embargo, no

---

Ronald Cicurel, *O Cerebro Relativístico: Como ele funciona e por que ele não pode ser simulado por uma maquina de Turing*, 1er. ed. (São Paulo: Kios Press, 2015), 22.

<sup>23</sup> Humberto Maturana, *El sentido de lo humano*, 3a. ed., Ediciones Pedagógicas Chilenas (Santiago de Chile: Universitaria, 1992), 152.

<sup>24</sup> Maturana, *El sentido de lo humano*, 151.

<sup>25</sup> David-Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*, 3a. ed. (México, 1979), 151.

<sup>26</sup> Weiwei ilustra este sentido transdisciplinar: «In the Chinese tradition it's all one and the same thing: art, architecture, human behaviour, everything. It's all one thing. It's the product of knowledge and culture. We don't have artists in your sense of the term; an artist is more like a craftsman. And a painter is

necesariamente este sujeto filosófico es o debe ser «profesional» —en el sentido academicista, con títulos universitarios— en esos campos del conocimiento, es por eso que «las escuelas de arte no pueden formar artistas. Sólo se forjan en la soledad, la insatisfacción y el silencio, con una disciplina absoluta hasta en los días de guardar».<sup>27</sup>

Entonces, el arte indígena es hasta aquí una propuesta transdisciplinar porque involucra crear o apreciar el arte, desde muchas inteligencias: artística, económica, política, etc. Por ejemplo, según Carrillo:<sup>28</sup>

la poesía quechua no se presentaba como un ordenamiento de palabras solamente. Formaba una unidad con la música, así, los versos se acompañaban con la quena, la antara, el pincuyo, el pututu o la tinya, y con gran frecuencia esta poesía iba unida también al baile, a la danza. No había reglas literarias que la rigiesen, no mostraba un metro o ritmo como en la poesía castellana.

Luego, el arte indígena se caracteriza por la *criticidad*, porque el sujeto indígena se encuentra en situación crítica, para corroborar esto se puede hacer alusión a las luchas o reivindicaciones del movimiento indígena en Bolivia o Ecuador encaminadas a: la protección del agua, la recuperación de la territorialidad o la cobertura de necesidades básicas. En ese sentido Zavaleta señala: «El verdadero programa de las masas es lo que ellas hacen. En eso se expresa, en rigor, lo que ellas han adquirido como convicciones y como proyecto».<sup>29</sup>

Por tanto el artista indígena trabaja para cambiar esta realidad material injusta en dos sentidos críticos. En primer lugar, la situación crítica refiere a la insatisfacción de necesidades básicas, por ejemplo: carencia de alimentación, hogar o educación formal. En segundo lugar, ligado al anterior, la *crítica* se refiere a la interpelación que hace el artista indígena al *statu quo*, *crítica* que se puede resumir a través el grito feminista *¡ni una [injusticia] más!* Hasta aquí podemos resumir que, el arte indígena propone *criticar* el *statu quo* desde una reflexión transdisciplinar.

---

somebody who paints churches or temples. But a truly cultured person can paint, can read, can do calligraphy, etc». Cristina Bechtler, ed., *Art and Cultural Policy in China: A Conversation between Ai Weiwei, Uli Sigg and Yung Ho Chang, Moderated by Peter Pakesch*, trad. Catherine-Schelbert CH-Hertenstein y Suzanne-Schmidt CH-Zürich, Epub (Austria: Springer-Verlag/Wien, 2009), 94.

<sup>27</sup> Silvia Cherech, *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos*, 2a. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 40.

<sup>28</sup> Francisco Carrillo-Espejo, *Literatura quechua clásica*, 1a. ed., Enciclopedia histórica de la literatura peruana, I (Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1986), 47.

<sup>29</sup> René Zavaleta-Mercado, *El poder dual en América Latina: estudio de casos de Bolivia y Chile*, 1a. ed. (Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1974), 120.

Corresponde ahora indagar por el *statu quo* que el arte indígena busca criticar, y, para ello nos dirigimos a la raíz, es decir, a la codificación e institucionalización de los campos académicos. Wallerstein nos muestra la pugna inicial entre nomotéticos e idiográficos a partir de 1789. Desde los nomotéticos se propugnaban leyes «universales» para las ciencias supuestamente neutrales o avalorativas; y, los idiográficos que, en cambio preferían atribuir ciertos valores como el bien y la belleza a sus ciencias.<sup>30</sup> El arte —indígena, en el presente caso—, al igual que cualesquier campo del conocimiento, entonces está atravesado por ciertos valores y a la vez expresa una determinada belleza: la belleza —vale decir ética— de la reproducción de la vida. Entonces el arte indígena que aquí se postula está ligada al *Sumak Kawsay*, que a su vez, enfrenta a la concepción capitalista o moderna del arte, lo que podríamos llamar la «belleza» necrofílica.

La *belleza de la reproducción de la vida* está concentrada en el cuidado de la vida *Sumak Kawsay*. La categoría *Sumak Kawsay* ya define el *cuidado de la vida* con una belleza intrínseca, *Sumak* significa lo bueno, lo mejor o lo hermoso; la vida por sí misma, o, la vida *de suyo*. Zubiri nombró como *de suyo*, lo que más tarde se llegaría a conocer en biología como autopoiesis, la autopoiesis es lo que caracteriza o define a un ser vivo.

Un sistema viviente es tal porque es un sistema autopoietico, y es una unidad en el espacio físico porque es definido como unidad en ese espacio por medio y a través de su autopoiesis. Por consiguiente, toda transformación que un sistema vivo experimente conservando su identidad, debe tener lugar de una manera determinada por su autopoiesis definitoria y subordinarse a ella; luego, en un sistema viviente la pérdida de su autopoiesis es su desintegración como unidad y la pérdida de su identidad, vale decir, muerte.<sup>31</sup>

Del análisis de Maturana se puede colegir que un ser vivo conserva tal situación dinámica viviente o autopoietica solo mientras se mantiene en equilibrio o armonía con su propia estructura identitaria vital, si hay desequilibrios esta se destruye o muere. En el presente caso, la muerte significa la destrucción de la belleza de la reproducción de la vida, la destrucción del *Sumak Kawsay*.

---

<sup>30</sup> «Los humanistas afirmaban que su clase de verdad era más profunda y tan universal como la yacente tras la generalizaciones de los científicos, que en general consideraban apresuradas. Lo que es más importante, empero, es que los profesionales de las humanidades insistieron en la centralidad de los valores, del bien y la belleza, en la búsqueda de conocimiento, mientras que los científicos aseveraban que la ciencia está desprovista de valores, y que no se puede decir que los valores sean verdaderos o falsos. Por consiguiente, según ellos los valores no entran dentro de los intereses de la ciencia». Immanuel Wallerstein, *Universalismo europeo: el discurso del poder*, trad. Josefina Anaya, 1a. ed., Sociología y Política (México: Siglo Veintiuno Editores, 2007), 81.

<sup>31</sup> Maturana y Varela, *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*, 106.

Como corolario puede hacerse referencia a que el ser humano, que acumula y destruye sin cesar, está socavando el sistema autopoiético, destruye la *pachamama* donde se genera el alimento para su propia corporalidad, destruye la estética del *Sumak Kawsay*, destruye su hogar y también se está destruyendo a sí mismo, *está muriendo*, es un suicida. Es decir, está propugnando la «belleza» necrofílica del capital que tiene como núcleo la *avaricia*.

La raíz de la *avaricia* humana se sitúa en el egocentrismo. El *egocentrismo* consiste en el centramiento en el *yo*, con la consiguiente negación de *otro*, de allí deriva el *egoísmo*. Entonces, el «egocentrismo es la indiferenciación del yo y del grupo o la confusión del punto de vista propio con el de los otros».<sup>32</sup> Cuando hablamos del egoísmo y de la avaricia nos referimos a una enfermedad, la neurosis; Freud atribuye la raíz de este rasgo psicopatológico a la niñez humana:

Los analistas están de acuerdo desde hace tiempo en que las múltiples mociones pulsionales que se resumen bajo la designación de erotismo anal poseen una extraordinaria significación, que nunca se estimará bastante, para el edificio de la vida sexual y de la actividad anímica en general. También, en que una de las exteriorizaciones más importantes del erotismo transformado oriundo de esa fuente se presenta en el tratamiento del dinero, esa sustancia valiosa que en el curso de la vida ha atraído hacia sí el interés psíquico que originariamente correspondía a la caca, el producto de la zona anal. Nos hemos habituado a reconducir al placer excremental el interés por el dinero en la medida en que es de naturaleza libidinosa y no acorde a la *ratio*, y a exigir del hombre normal que despeje de todo influjo libidinoso sus relaciones con el dinero y las regle según miramientos objetivos.<sup>33</sup>

Por supuesto que no se puede caracterizar bajo el *egoísmo* a toda la humanidad. Y, por eso se puede replicar que, por ejemplo, los indígenas y los negros —que brevemente serán referidos en este trabajo— particularmente son quienes niegan el egoísmo y tienen mayor apertura a la *otredad*, se resisten a los caracteres universalizantes del sistema capitalista. Con razón Fanon reclama:

¿Como? ¿Apenas he abierto los ojos que tenía vendados y ya quieren hundirme en lo universal? ¿Y los demás? Los que no tienen ninguna boca, los que no tienen ninguna voz... Necesito perderme en mi negritud [o, en el presente caso, en nuestra indigeneidad], ver las cenizas, las segregaciones, las represiones, las violaciones, las discriminaciones,

---

<sup>32</sup> Jean Piaget, *La formación del símbolo en el niño. Imitación, juego y sueño. Imagen y representación*, trad. José Gutiérrez, 1a. ed., Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 396.

<sup>33</sup> Sigmund Freud, «De la historia de una neurosis infantil» (*caso del «hombre de los lobos»*), y *otras obras (1917-1919)*, 2a. ed., vol. 17, Obras completas (Argentina: Amorrortu Editores, 1992), 67.

los boicots. Necesitamos tocar con los dedos todas las cicatrices que cebrean la librea negra.<sup>34</sup>

La noción de la *otredad*, o, el *otro* se construye psíquicamente como un proceso. El ser humano «a partir de los ocho años, tiene la aptitud de “situarse en el lugar del otro”». <sup>35</sup> Tener presente al *otro* involucra *estar* imbuido de ética o responsabilidad, «sin empatía, *somos* perversos o *estamos* en proceso de perversión, pero si tenemos demasiada empatía, nos despersonalizamos, quedamos desprotegidos y nos dejamos herir por el sufrimiento del otro; y una vez deprimidos, ya no somos útiles al otro». <sup>36</sup>

Los *otros* son quienes están excluidos, los que se quedan fuera, a los que se les cierran las puertas, y, el *statu quo* es el que se mantiene vivo ¿en estas circunstancias?, vigente, se puede representar bajo la categoría ontológica, como una *totalidad* sin los *otros*. Pero, los *otros* pueden estar *presentes* a partir la creación de una *nueva totalidad*, la nueva totalidad «no se cierra en círculo sobre sí mismo, sino que irrumpe desde lo infinito [el otro o excluido] y vuelve luego a sumergirse en lo infinito». <sup>37</sup> Como corolario, el sistema-mundo o *statu quo* es una *totalidad*, pero aquella *totalidad* o *sistema vigente*, genera excluidos, por ejemplo: el empobrecido, el mendigo, la niñez en hospicios.

Corresponde preguntar en el presente caso ¿cuál es la totalidad artística imperante?, ¿quiénes son los excluidos en el arte?, por supuesto que constituyen una infinidad, y, de allí que podemos englobarlos bajo la categoría *infinitud*, es decir, existe una infinidad de excluidos, y, la respuesta es la siguiente: los excluidos del arte son quienes representan el no-arte, o, arte indígena.

En efecto, el arte indígena ha sido concebido como no-arte, generalmente bajo la categoría «artesanía». Por ejemplo, Dawn presenta el arte indígena como subcategoría del arte: «El indio conserva y practica el arte prehispánico. La clase media conserva y

---

<sup>34</sup> Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, trad. Iría Alvarez-Moreno, Paloma Monleón-Alonso, y Ana Useros-Martín (Madrid, España: Akal, 2009), 160.

<sup>35</sup> Según Changeux «a partir de oito anos, manifesta-se a aptidão a “se colocar no lugar de outrem”». Jean-Pierre Changeux y Alain Connes, *Matéria e pensamento*, trad. Luiz-Paulo Rouanet, Ebook (São Paulo, Brasil: Unesp, 1996), 183.

<sup>36</sup> Boris Cyrulnik y Carles Capdevila, *Diálogos*, ed. Carles Capdevila, 1a. ed., DIÁlogos (Barcelona, España: Gedisa, 2017), 88.

<sup>37</sup> Franz Rosenzweig, *La estrella de la redención*, ed. y trad. Miguel García-Baró (Salamanca: Sígueme, 1991), 308.



practica un arte europeo calificado por los prehispánicos o indios. La llamada clase aristocrática afirma que su arte es puramente europeo».<sup>38</sup>

Cabe preguntarnos entonces: «¿Cuántos [...] artistas no llegan ni siquiera a enterarse de que lo son?».<sup>39</sup> La *Filosofía de la liberación* ha presentado esta crítica, y por ello se puede hablar del Arte indígena —con mayúscula— como excluida de la totalidad artística.

(1) Cultura burguesa	(2) Núcleo capitalista	(3) Cultura multinacional	(4) Cultura nacional
	(5) Cultura multinacional	(6) Cultura ilustrada	Cultura de masas
(8) Cultura proletaria	(9) Cultura del trabajo asalariado	(10) Campesinos	Cultura popular
Exterioridad marginalidad mantenida	Pueblos indígenas Artesanos		
Otros (11)			

Figura 1. Estructura del arte que excluye a los *otros*  
Fuente y elaboración<sup>40</sup>

En el esquema propuesto el arte indígena se encuentra situada en el margen en calidad de *otredad*, fuera del sistema artístico, como subproducto o «artesanía». Junto con el arte popular, el arte indígena de los pueblos exteriores o marginados, está fuera del

<sup>38</sup> «The Indian preserves and practices pre-Hispanic art. The middle class preserves and practices a European art qualified by the preHispanic or Indian. The so-called aristocratic class claims its art to be pure European». Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era: 1820-1980* (New Haven: Yale University Press, 1989), 153.

<sup>39</sup> Eduardo Galeano, *Voces de nuestro tiempo*, 1a. ed. (Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1981), 16.

<sup>40</sup> Adaptación y traducción del «Diagram 1». Dussel no incluye la (4) *cultura nacional*, sin embargo, esta tiene un carácter preponderante en los estados latinoamericanos, especialmente por la ascendencia colonial. Enrique Dussel, *Anti-Cartesian Meditations: From the Perspectives of Philosophy of Liberation*, ed. Alejandro A.-Vallega y Ramón Grosfoguel, *Decolonizing de Mind 9* (Amrit Publishers, 2018), 39.

núcleo capitalista-burgués, núcleo que puede presentar sus obras con curaduría y en centros exclusivos destinados a exposiciones: teatros, museos, coliseos.

El arte de la élite o *cultura burguesa* tiene un carácter inaccesible, «el arte debería ser considerado un artículo de primera necesidad y no un lujo. Pero en América Latina el acceso a los productos de arte y cultura está vedado a la inmensa mayoría».<sup>41</sup> La relación arte y «artesanía» es de carácter vertical en valor, accesibilidad y sobre todo en difusión.

En otros casos el arte indígena está situado bajo autoría anónima, de un no-ser, ¿quién, por ejemplo, o quienes son las autoras o autores de la creación artística de un ave antropomorfa en Toquepala que fusiona el ser humano y los animales?

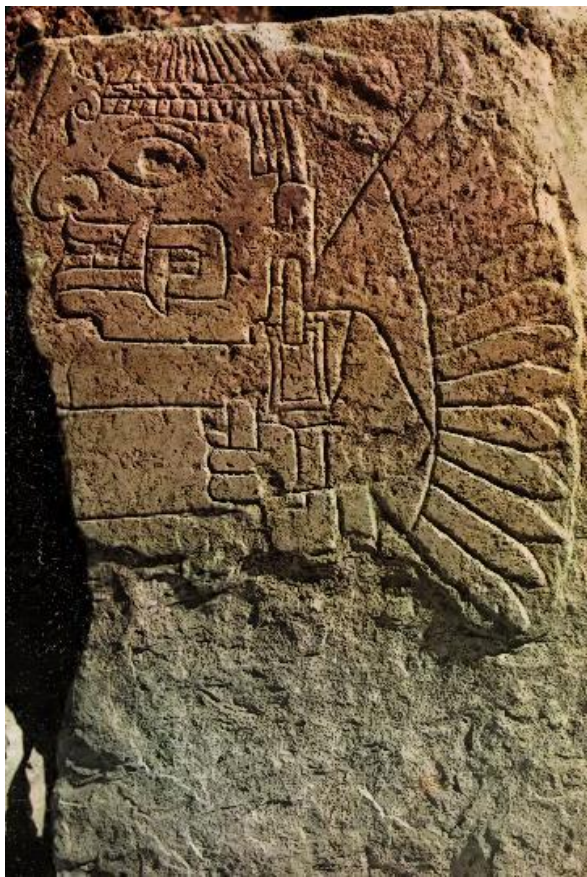


Figura 2. Ave estilizada en Toquepala, Perú  
Fuente<sup>42</sup>

Por supuesto que al hablar de *totalidad*, desde la física se puede trascender la anterior explicación marginalizante. Acertadamente, Hawking sitúa el origen de la vida

---

<sup>41</sup> Galeano, *Voces de nuestro tiempo*, 12.

<sup>42</sup> Rogger Ravines, ed., *100 años de Arqueología en el Perú*, Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 3 (Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 1970), 155.

en el cosmos o en el todo, esto es equivalente a lo que los indígenas nombran bajo la categoría Trascendental *pachamama*, es una explicación que roza con la mística, sin embargo, no deja de tener razón cuando señala que las

estrellas explotan antes de convertirse en agujeros negros y envían al espacio toda la materia que había en su interior. Sabemos que todos los elementos de los que estamos hechos se crearon en el interior de esas estrellas, que explotaron hace mucho tiempo. Los seres humanos, los animales, las plantas, las piedras, el aire y los mares están formados por elementos que se crearon en el interior de las estrellas. A pesar de lo que pudiéramos creer, todos somos hijos de las estrellas. La naturaleza necesitó billones y billones de años para crearnos a partir de esos elementos.<sup>43</sup>

Si todos somos parte de la *pachamama*, es el momento de postular aquí el fundamento ético, o también autopiético de la vida. Y, el fundamento ético significa lo *bueno*, en cuanto hace referencia a la belleza de la reproducción o cuidado de *toda* la vida. En este sentido, la definición de Wittgenstein es correcta, pero luego, cae también en un error.

Según Wittgenstein: «Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa.)»<sup>44</sup> En el *Sumak Kawsay*, la ética y estética son coincidentes o sinónimos y también trascendentales —hasta aquí pueden compartirse los planteamientos de Wittgenstein—, sin embargo, hay que afirmar que ética y estética sí son expresables en cuanto dinámica de la reproducción de la vida. Por ejemplo, si observamos una montaña con sus miles o millones de seres vivos en su interior, allí existe una estética es decir la vida y su esplendor se reproduce o vive *de suyo*.

Por tanto, todo «acto estético puede tratar, y de hecho trata muchas veces, de expresar una teoría científica, filosófica, social, política».<sup>45</sup> Asimismo la *presencia estética* invita o genera en el ser humano una expresión o acción, por esta razón que, frente a la estética de una laguna: algunas personas —los indígenas por ejemplo— se arrodillan, y en otros casos otras personas destruyen —por ejemplo las transnacionales— para extraer minerales. Las personas cobijadas por la perspectiva estética del *Sumak*

---

<sup>43</sup> Stephen Hawking y Lucy Hawking, *La clave secreta del universo: una maravillosa aventura por el cosmos*, Epub, vol. I (Barcelona, España: Random House Mondadori, 2011), 120.

<sup>44</sup> Ver párrafo 6.421. Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein I: Tractatus Lógico-Philosophicus, Investigaciones Filosóficas, Sobre la Certeza*, trad. Jacobo Muñoz-Veiga et al., Biblioteca de grandes pensadores (Madrid: Gredos, 2009), 133.

<sup>45</sup> Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, 1a. ed., Letras mexicanas (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 102.

*Kawsay* observan, saborean, escuchan la reproducción de la vida: el fluir de un río, el movimiento de los árboles, el trabajo de un ser humano.

Por supuesto que la reproducción de la vida humana en cuanto forma parte de la naturaleza, también se puede considerar en el marco de la estética biofílica. Así como estética necrofílica es la destrucción de la naturaleza y por tanto de la humanidad, los seres humanos cadavéricos que tienen sus necesidades básicas insatisfechas golpean los *sentimientos* de cualesquier ser humano sano. Con esto, nuevamente se regresa a los sentimientos. Para que el cerebro coordine la miríada de funciones corporales de las que depende la vida, necesita tener mapas en los que se represente, momento a momento, el estado de los diversos sistemas corporales. [...] Los mapas neurales que son fundamentales para la gestión de la vida resultan ser una base necesaria para los estados mentales que denominamos sentimientos.<sup>46</sup>

Ya se dijo que el sistema límbico, las emociones y los sentimientos, son la matriz de la creatividad humana. Sin embargo, hay que hacer una precisión, las emociones son bastante complejas para encerrarlas solo en el lenguaje:

La emoción es una dinámica corporal que se vive como un dominio de acciones, y se está en una emoción o no. La atención a la expresión de una emoción la niega porque establece una dicotomía entre el vivir y el parecer. Sólo si no soy de una cierta manera quiero parecerlo ante otro. La emoción se vive y no se expresa.<sup>47</sup> Entonces, cuando se hace hincapié en los sentimientos como piedra de toque para explicar el arte indígena, no se puede pensar en cualesquier sentimiento, si no exclusivamente en la necesidad del *amor*. Y la necesidad del amor en el contexto latinoamericano se enlaza con el pasado colonial. Dado que la carencia de amor fue un presupuesto de la situación colonial de los indígenas: los esclavos, oprimidos o excluidos no reciben amor. En este sentido, la colonización solo puede ser explicada como una negación del amor y reafirmación de la agresividad y la violencia.

Las personas indígenas que sufrieron la dominación colonial o la falta de amor, fueron degradadas incluso en su fisiología, tienen una altura corporal menor por ejemplo, en otras palabras, el amor es un presupuesto del desarrollo fisiológico corporal. Las

personas que no reciben caricias sufren la obstrucción del crecimiento.<sup>48</sup> Asimismo la carencia de amor, da lugar a la presencia de un alto porcentaje de enfermedades en las personas.<sup>49</sup> La negación del amor genera la muerte.

Es decir, los sentimientos traducidos en el amor, también tienen que desembocar en la praxis. La creatividad artística con matriz sentimental amorosa y la praxis deben ir siempre entrelazadas, éstas se conectan o acceden a la matriz matriarcal y son generadoras de ética en la vida cotidiana en la reducción o eliminación del daño en el ambiente a través de: la alimentación, el transporte o la forma en que utilizamos el agua para el aseo personal, por ejemplo.

Tanto la teoría como la práctica individualmente no son útiles para el *Sumak Kawsay* cuidado de la vida. Si la praxis parte de la reflexión, necesariamente será un acto consciente amoroso; caso contrario inconsciente y destructivo. Por esta razón: «La cultura patriarcal codiciosa en que vivimos, centrada en un quehacer productivo unidireccional, limita la reflexión, porque ésta, al ampliar la comprensión sistemática, altera el curso del hacer y pone la atención del hacedor en el ámbito de la ética donde éste no puede dejar de ser consciente de su responsabilidad en el hacer».<sup>50</sup>

Los sentimientos amorosos pueden permitir la *evolución* biofílica de la humanidad. Hay aquí que puntualizar que cuando se adopta la categoría biofilia unida a la evolución, no se está aludiendo a la intelección desde el campo del conocimiento exclusivamente biológico, el ser humano es un sujeto histórico y también natural, en este aspecto Ellacuría se contradice. En un primer párrafo señala: «El hombre es hecho y suceso, naturaleza e historia, donde ambos términos no están yuxtapuestos, sino que están intrínsecamente co-estructurados. Y, posteriormente nos dice: «No hay historia natural; en la medida en que es sólo natural no es historia; la historia no es una prolongación de

---

<sup>48</sup> Según Maturana «la caricia es un elemento fundamental, para la fisiología, para el desarrollo fisiológico, para el crecimiento del niño». Humberto Maturana, *Biología de la cognición y epistemología*, Ensayos 1 (Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera, 1990), 134.

<sup>49</sup> «La negación del amor rompe esta congruencia y da origen a alteraciones fisiológicas que hacen posible procesos como alteraciones en la dinámica motora, endocrina, inmunitaria, neuronal, o tisular en general». Maturana, *El sentido de lo humano*, 50-51.

<sup>50</sup> Humberto Maturana y Susana Bloch, *Biología de la emoción y alba emoting: respiración y emoción bailando juntos*, 1a. ed., Ensayo (Chile: Dolmen, 1996), 12.

la evolución; el mecanismo de la evolución es mutación en generación, y el mecanismo de la historia es invención en entrega». <sup>51</sup>

Como corolario, la evolución es natural y también histórica, y, su comprensión debe abarcarse ya no en su acepción promulgada y retorcida desde el sistema-mundo, como *moderna globalizadora* o *capitalista*, como tendencia lineal asintótica infinita, o, como sinónimo de acumulación. La evolución debe conducir a pensar en términos de «aumento de la complejidad» <sup>52</sup> en un sentido no-capitalista <sup>53</sup> o biofílico. Esta evolución biofílica permite el despliegue creativo humano, a través de lo que conocemos como: organizaciones políticas, artes, ciencias o también la invención tecnológica.

Se hace hincapié en esta peligrosa disociación entre sujeto natural e histórico, puesto que con este fundamento disyuntivo el ser humano se centra en el núcleo patriarcal, reprime la *matriz matriarcal* e intenta dominar patriarcalmente todo lo que considera natural o naturaleza. <sup>54</sup>

Se tiende a creer ingenuamente que cuando se habla de *matriz matriarcal* se hace alusión solo a un conjunto de mujeres o a lo femenino, y, cuando se trata del *núcleo patriarcal* se está refiriendo solo a un conjunto de hombres o a lo masculino. Pero, «las culturas no son ni de los hombres ni de las mujeres, hombres y mujeres en la cultura patriarcal son patriarcales; hombres y mujeres en la cultura matrística son matrísticos». <sup>55</sup> En la forma de vida matriarcal opera especialmente el mutualismo, la horizontalidad y solidaridad. Tomasello, refiriéndose a la conducta cooperativa de la niñez, señala:

ese comportamiento aparece relativamente temprano: entre los 14 y 18 meses, antes de que la mayoría de los progenitores hayan mostrado expectativas serias de que los niños se comporten con sentido social, y mucho antes de que hayan procurado inculcarles ese tipo

---

<sup>51</sup> Ignacio Ellacuría, *Escritos filosóficos*, 1a. ed., vol. II, Colección Estructuras y procesos 15 (San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 1999), 533 y 535.

<sup>52</sup> Jean-Pierre Changeux y Paul Ricœur, *La naturaleza y la norma: lo que nos hace pensar*, trad. Carlos Ávila-Flores, Sección de Obras de Ciencia y Tecnología (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 211.

<sup>53</sup> Hinkelammert propone la disyunción entre «vía capitalista de desarrollo» y «vía no capitalista de desarrollo». Franz Hinkelammert, *El subdesarrollo latinoamericano: un caso de desarrollo capitalista*, Biblioteca de Ciencias Sociales (Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1970), 79 ss.

<sup>54</sup> Para ampliar esta discusión se puede revisar el capítulo titulado: *Hacia otro fundamento de los derechos de la naturaleza*. Claudia Storini et al., eds., *La naturaleza como sujeto de derechos en el constitucionalismo democrático* (Colombia: Universidad Libre, 2019), 49-69, <https://doi.org/10.18041/978-958-5578-09-8>.

<sup>55</sup> Humberto Maturana, *La democracia es una obra de arte*, Mesa Redonda (Colombia: Magisterio, 1994), 22.

de conducta. Con todo, se trata de una cuestión debatible, puesto que, durante su primer año de vida, los niños han visto sin duda que los adultos se ayudan entre sí.<sup>56</sup>

El mutualismo se puede ver como praxis en la cooperación de los *Inka* a través de la *minka*. La horizontalidad en una comunidad indígena que resuelve o genera propuestas conjuntas. Y la solidaridad en el respeto de los indígenas a todo ser vivo expresado bajo la categoría *Sumak Kawsay*, es decir, los indígenas piden permiso para ingresar a un río o a una montaña.

La forma de vida patriarcal tiene caracteres como la *propiedad*, la *verticalidad* y la *dominación*. La *propiedad* opera especialmente a través de los códigos civiles, las constituciones o la norma en general. La *verticalidad* en las empresas, la Iglesia o el Estado. La *dominación* en el trabajo, en la destrucción de la naturaleza, o, en la matanza deportiva de los animales. Por esta razón una empresa transnacional no pide permiso a nadie, opera desde y con la jerarquía estatal, con el derecho o con el patriarcalismo.

En este sentido el *sistema-mundo* capitalista posee núcleo patriarcal. Este sistema viene funcionando desde aproximadamente cinco siglos y la reproducción de la vida ha sido menoscabada con él; En cambio lo que aquí se llama estética indígena es radicalmente opuesta a la teoría-praxis euronorteamericana.

Y, si la estética indígena se opone al capitalismo, a la vez propone otro sistema de cuidado de la vida *Sumak Kawsay* con una ética de *cooperación* inherente a la persona, ética que se expresa con: la solidaridad frente al egoísmo, el desprendimiento frente a la avaricia, el mutualismo frente al individualismo.

La vida de los pueblos indígenas tienen un núcleo matriarcal, el orden materno es prevalente. Según los *Chilam Balam*: «“Hijos sin linaje materno” es una expresión ofensiva. Actualmente, en Yucatán se conserva el significado de la falta de madre. Una persona sin sentimientos humanitario “que no tiene madre”». <sup>57</sup> Entre los huastecos y mayas la mujer y el maíz están entrelazados y tienen Trascendentalidad, están divinizados.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Michael Tomasello, *¿Por qué cooperamos?*, trad. Elena Marengo, 1a. ed. (España: Katz, 2010), 28.

<sup>57</sup> Pueblo-Maya, *El libro de los libros de Chilam Balam*, trad. Alfredo Barrera-Vásquez y Silvia Rendón, Colección Popular (México: Fondo de Cultura Económica, 1948), 167.

<sup>58</sup> Castellanos presenta una interesante perspectiva que aborda cronológicamente a la mujer y la cultura matrística en el *mundo indígena*, la *época colonial* y también en la *república*. Rosario Castellanos, *Declaración de fe: reflexiones sobre la situación de la mujer en México*, 1a. ed. (México: Alfaguara, 1998).

Es cierto, que puede encontrarse en ciertas crónicas, algunos rasgos de un supuesto núcleo patriarcal entre los indígenas antes de la colonia, el clérigo Molina cita un caso referido a los *Inka*: «Tenían también estos indios, y por muy cierto y averiguado, que el Hacedor ni sus hijos no fueron nacidos de mujer y que eran inmutables, y que tampoco habían de tener fin».<sup>59</sup> Pero líneas arriba, el mismo Molina expone sus errores, cuando masculiniza a «Ymai Mama Viracochan, en cuyo poder y mano estan todas las cosas».<sup>60</sup> En *kichwa*, la categoría *mama* es alusiva al orden matrístico, por tanto, *Imay Mama Viracochan* no es hijo, sino hija. En otro pasaje encontramos:

La orden por donde ellos formaban sus huacas, que ellos llamaban a la idolatría, era porque decían que a todos criaba el Sol, y que los daba madre por madre; y que besaban [...] a la Tierra porque decían que tenía madre, y al maíz y a las otras sementeras y a las ovejas y ganados que tenían madre; y a la chicha, que es el brevaque que ellos usan, decían que el vinagre de olla era la madre y lo reverenciaban y lo llamaban *mama*, agua madre del vinagre, y cada cosa adoraban de esta manera, y le tenían hechos, como digo, sus casas y puesto su servicio muy cumplida y particularmente; a la mar decían que tenía madre y que se llamaba *Marivacocha*.<sup>61</sup>

El orden patriarcal se origina en Asia hace aproximadamente quince o veinte mil años,<sup>62</sup> llega en Europa hace aproximadamente 5000 años,<sup>63</sup> en América se desarrolla partir del siglo XV con el *Pachakutik* colonial. Según Maturana:

la cultura patriarcal surge en relación con el origen del pastoreo. Hace varios miles de años atrás, algunas comunidades humanas seguían a manadas de animales nómades y vivían de ellos. Pero no eran pastores. Y no eran pastores porque no los poseían. Pero hay algún momento en que alguna de estas comunidades impide el acceso normal del lobo a comer de estos animales. Ese acto constituye la apropiación de aquellos animales, y en la medida en que se establece como modo de vivir, surge el pastoreo. Al mismo tiempo, en el acto que excluye al lobo de su espacio normal de alimentación hasta el extremo de que

---

<sup>59</sup> «Tenían también estos yndios, y por muy cierto y averiguado, que el Hacedor ni sus hijos no fueron nacidos de mujer y que eran inmutables, y que tampoco auian de tener fin». Cristóbal De-Molina, *Relación de las fábulas y ritos de los incas*, vol. I, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú (Perú: Imprenta y librería Sanmartí Ca., 1916), 12.

<sup>60</sup> «Ymai Mama Viracochan, en cuyo poder y mano estan todas las cosas». De-Molina, I:11.

<sup>61</sup> «La orden por donde ellos formaban sus huacas, que ellos llamaban á la idolatría, era porque decían que á todos criaba el Sol, y que los daba madre por madre; y que mochaban [...] á la Tierra porque decían que tenía madre, y al maíz y á las otras sementeras y á las ovejas y ganados que tenían madre; y á la chicha, que es el brevaque que ellos usan, decían que el vinagre de olla era la madre y lo reverenciaban y lo llamaban *mama*, agua madre del vinagre, y cada cosa adoraban de esta manera, y le tenían hechos, como digo, sus casas y puesto su servicio muy cumplida y particularmente; á la mar decían que tenía madre y que se llamaba *Marivacocha*». De-Molina, I:147.

<sup>62</sup> Maturana, *La democracia es una obra de arte*, 54.

<sup>63</sup> Maturana, *El sentido de lo humano*, 53.



se le mate, surge el enemigo. El cambio emocional que implica este cambio conductual es lo que constituye, a mi juicio, el comienzo de la cultura patriarcal.<sup>64</sup>

En América, el orden matriarcal mantiene su vigencia hasta el presente especialmente en la Amazonía, esto se puede mostrar por los trabajos antropológicos respecto al nomadismo de sus habitantes y la relativa ausencia de la domesticación de animales.

Sin embargo, sus vecinos, los *Inka* tuvieron ya *rasgos* patriarcales —por ejemplo la veneración al sol o la domesticación de la llama— que intentaron imponer en la Amazonía, solo posteriormente con el *Pachakutik* colonial se hace presente la lucha feroz entre los dos órdenes patriarcal-colonial y matrística-Amazónica.

Este orden patriarcal tiene en la actualidad núcleo destructivo, genera en el ser humano especialmente estrés, depresión y negación de la identidad.<sup>65</sup> Esta característica ya no es estrictamente euronorteamericana, con el desarrollo del *sistema-mundo* moderno —a partir de 1492— este rasgo puede ser atribuido tanto a China, o, inclusive a Latinoamérica que en su complejo de inferioridad importa ese núcleo destructivo a través de las ideologías *modernas* como el desarrollo, el armamentismo o la industrialización. Entonces, el patriarcalismo:

No es un nombre arbitrario para clasificar una cultura antigua. Se caracteriza por estar centrada en la guerra, en la profesión, en la jerarquía, en la autoridad en el control de la sexualidad, donde la mujer depende de los hombres y del uso de las armas como decorado, es decir hay una constelación de elementos culturales que hacen de nuestra cultura una cultura patriarcal.<sup>66</sup>

La destructividad del orden patriarcal se condensa en el culto necrofílico de las máquinas, se trata de la dependencia enfermiza de las personas: por sus computadoras, móviles, vehículos; o también, el dinero o el mercado a través de la acumulación. Este culto necrofílico puede ser tanto consciente como inconsciente.

---

<sup>64</sup> Maturana, 274.

<sup>65</sup> Le preguntan a Maturana «¿Su comentario sobre lo patriarcal puede ser extensivo a todos los sistemas con organización jerárquica?» y él responde: «Ciertamente, por eso estaba pensando en la matriz de exigencias y en la red de relaciones. Todos los seres humanos somos capaces de manejar redes de relaciones y todos los seres humanos sucumbimos al stress y caemos en la depresión cuando estamos en una matriz de exigencias, porque estamos inmersos en un dominio de continua autonegación desde muchas direcciones diferentes. No es el quehacer el problema sino la continua negación de la identidad, que viene desde aceptar la exigencia». Maturana, 53.

<sup>66</sup> Maturana, *La democracia es una obra de arte*, 10.

No existe en verdad una distinción más marcada entre los seres humanos que la que hay entre quienes aman la vida y quienes aman la muerte. Este amor por la muerte es una adquisición típicamente humana. El hombre es el único animal que puede aburrirse, el único animal que puede amar la muerte. Aunque el hombre impotente (no me estoy refiriendo a la impotencia sexual) no puede crear vida, puede destruirla y así trascenderla. El amor por la muerte en medio de la vida es la perversión más esencial. Hay algunos que son verdaderos necrófilos —y saludan a la guerra y la promueven, aunque en su mayoría no tienen conciencia de su motivación y racionalizan sus deseos como contribución a la vida, el honor o la libertad—. Son probablemente la minoría; pero hay muchos que nunca realizaron la elección entre vida y muerte, y que se refugiaron en la actividad febril para ocultarlo. Estos no celebran la destrucción, pero tampoco saludan a la vida.<sup>67</sup>

«Lo opuesto a la orientación necrófila es la orientación biófila; su esencia es el amor a la vida, en contraste con el amor a la muerte».<sup>68</sup> Se postula aquí que el nivel biofílico máximo de abstracción cerebral humana es la representación Trascendental, la religiosidad y la espiritualidad, o, lo que los escolásticos simplificaron bajo la categoría *teología*. Sin embargo: «Las explicaciones constituyen la fuente de disensión y disputa en relación a lo espiritual pues es en el explicar donde surgen las ideologías con la apropiación de la verdad explicativa».<sup>69</sup> Y, aquí estamos ingresando al campo hermenéutico del arte y la Trascendencia indígena, para esto primero hay que poner de relieve la relación entre arte y Filosofía Indígena.

---

<sup>67</sup> Erich Fromm, *Sobre la desobediencia y otros ensayos*, trad. Eduardo Prieto, 1a. ed. (Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1984), 30.

<sup>68</sup> Erich Fromm, *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*, trad. Florentino M.-Torner, Colección Popular (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 35.

<sup>69</sup> Maturana, *El sentido de lo humano*, 79.

### III. Arte y Filosofía Indígena

En el inicio de la discusión y para caracterizar el arte y la Filosofía Indígena, se debe tener un pivote histórico, el problema es que el desembarco de la colonia destruyó en parte la posibilidad de tal planteamiento, es decir, la colonización intentó destruir la memoria indígena de todos los campos del conocimiento. Por esta razón es complejo construir la historia de cualesquier campo del conocimiento indígena.

Cuando llegó el colonizador — el masculino se utiliza intencionalmente—, por desgracia, todo lo que observó fueron: salvajes, herejes y «primitivismo» derivado de lo «primitivo»;<sup>70</sup> en otras palabras, el colonizador impuso una mirada colonial, degradante y demonológica del arte indígena. Las pirámides, la piedra tallada, las figuras construidas en plata u oro representaban para los colonizadores simplemente figuras demoníacas, que eran exorcizadas cuando se transformaban en barras de plata u oro y exportadas a Europa, para la realización de transacciones comerciales con la China, India o Bagdad.

Sin embargo, la mirada colonial del arte indígena no se puede caracterizar solo haciendo referencia al periodo tradicionalmente señalado como colonial —desde 1500 hasta 1830 aproximadamente— en Latinoamérica. Gauguin por ejemplo, en la época ya republicana tomó esculturas aztecas las copió, aunque declarando que eran «primitivas», construyó un discurso primitivista sobre el arte indígena, esculturas que, solo al pasar por sus manos podía ser consideradas como obras de arte.<sup>71</sup>

Con algunas excepciones como el caso de Bartolomé De-las-Casas, casi nadie en su «sano juicio» buscaría expresiones artísticas de las «bestias» de aquel entonces, esto es de los indígenas colonizados. Aunque, en las crónicas coloniales, De-Molina por ejemplo, refiere alguna pintura de *Manko Kapak* que señalaban el origen solar de los *Inka*.<sup>72</sup>

Aquí se debe asumir entonces el arte indígena como inefablemente unida a la posibilidad de la *trans-conquista*.<sup>73</sup> La trans-conquista es un postulado que se refiere a la

---

<sup>70</sup> En el texto, «Primitivism presupposes the primitive». Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Enlarged edition (Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), 51.

<sup>71</sup> Goldwater, 66.

<sup>72</sup> Según De-Molina, «entre las dichas pinturas tenían assi mismo pintada la fabula siguiente. En la vida de Mangocapac que fue el primer ynga de donde empegaron a jatarse y llamarse hijos de el Sol». De-Molina, *Relación de las fábulas y ritos de los incas*, I:4-5.

<sup>73</sup> Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, 1a. ed. (México: Ediciones Era, 2010), 204.

vida dinámica del sujeto colonizado en *proceso descolonial*, es decir, con esto se acepta la existencia de un sujeto indígena que carga con la colonización en *su mundo*. En este último sentido, lo indígena es todavía una subcategoría de lo humano, sus sinónimos son: nativo, ancestral, salvaje, etc. De allí que el *arte indígena colonizado* se subcategoriza como arte nativo, arte ancestral, artesanía.

Sin embargo, a través del giro descolonial, se puede reivindicar el *arte indígena* como un postulado descolonial artístico, y con ello, se propone la *trans-conquista* del arte, que tiene como objetivo final el/un *arte descolonial*, no poscolonial. Esta diferenciación se vuelve necesaria ya que lo poscolonial involucra una superación de la colonia, y eso es solo una utopía, una esperanza o un deseo; mientras La categoría *trans* apuesta a una transición, a algo móvil o dinámico, como posibilidad de liberación o descolonización.

El arte indígena es una obra de autoría colectiva, que tiene como fundamento su estructura económica especialmente agraria. La obra de arte indígena se caracteriza por su fundamento Trascendental ligado con la naturaleza, especialmente por la proximidad o ligazón física de aquellas poblaciones con la tierra.<sup>74</sup>

Paz afirma que «El descubrimiento de las artes de otras civilizaciones —India y el Extremo Oriente, África y Oceanía, la América precolombina— también se ha visto y vivido como rupturas de la tradición central de Occidente».<sup>75</sup> Aquella aserción puede ser invertida para situarla en el contexto latinoamericano, lo que sucedió es que la colonización europea significó la ruptura o destrucción, terremoto, cataclismo o *Pachakutik* para el mundo y por supuesto para el arte indígena de nuestra América. Para precisar esta ruptura y dado que como se ha señalado la presente propuesta pretende ser radical y dirigir la mirada a la raíz, es pertinente acudir a los relatos de origen: por un lado el macro relato europeo enfrentado con algunos relatos ejemplificativos de los indígenas.

Según el mito de la creación cristiana «En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba *desordenada* y *vacía*, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el *Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas*».<sup>76</sup> Con este mito inicia

---

<sup>74</sup> Sergio Bagú, *Estructura social de la colonia: ensayo de historia comparada de América Latina*, Cultura Universal (Buenos Aires, Argentina: El Ateneo, 1952), 27-28.

<sup>75</sup> Paz, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, 51.

<sup>76</sup> Felix Torres-Amat, trad., *La Sagrada Biblia Latinoamericana* (United States of America: MCMLXV, 1950).

el relato hermenéutico desde la *nada* un *ex nihilo* vacío; con un dios que se mueve sobre la faz de las aguas, no tiene contacto con la tierra y él mismo, *uno solo* o también *uno y trino*: es el creador del todo.

El narcisismo llega a su cumbre a través de la narración judeocristiana de la creación humana que luego desembocará en la prevalencia y destructividad por el *ego-centrismo*. «Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza [...] Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó». Estamos frente a la duplicación del sí mismo, la duplicación del *yo*; de este núcleo patriarcal se origina el universalismo que relativiza lo diferente, solo quien se aparece al sujeto euronorteamericano está civilizado. Por esta razón y en una crítica económico-teológica, Gironella sentencia «la cruz fue la primera transnacional que llegó a América».<sup>77</sup>

En contraste, según la hermenéutica de la creación indígena, *Wamán-Puma* hace migrar a Adán y Eva hasta al *Tawaintisuyu* para presentar una perspectiva *kichwa* del origen del mundo. Se asume entonces una representación de la vida dual y complementaria, del *inti* sol y la *kill*a luna, un hombre *kari* con una *chakitaklla* arado para pie y una mujer *warmi* con dos hijos *ushushichurikuna* y cuatro aves *urpikuna* todos en contacto con la naturaleza. En definitiva, una representación de la paridad, el contacto *runa-pacha* humanidad-naturaleza, por supuesto que no hay espíritus flotando como en la Biblia. esta representación, a primera vista, pareciera mostrar una analogía de la creación bíblica, sin embargo, las divergencias son claras. Esta Trascendentalidad *kechwa* o *kichwa* ofrece una contraposición y puede ofrecer la genealogía de una crítica filosófica respecto a los mitos de la creación.

---

<sup>77</sup> Cherem, *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos*, 194.



Figura 3. El primer mundo o la creación  
Fuente y elaboración<sup>78</sup>

En el mito de la creación *kichwa* el ser humano nace e inmediatamente inicia a trabajar con la *chakitaklla*, el trabajo no es una carga ni un castigo impuesto por dios alguno, como en el jardín del edén; en este contexto Marx se queda sin material para su teoría filosófico económica. Solo con el devenir del *Pachakutik* colonial el barbudo alemán —Marx— se torna indispensable.

En el campo de las construcciones arquitectónicas, a través del trabajo de Uhle podemos conocer la reconstrucción planimétrica del recinto funerario de Sicán, en el ahora Perú, que data de entre los años 700 ± 1375 de la era común, con múltiples deidades antropomorfas procedentes de la naturaleza *wakakuna*, lo que se constituye en la representación arquitectónica de la Trascendentalidad indígena en forma de: montañas, animales y piedras.

---

<sup>78</sup> Felipe Guaman-Poma-de-Ayala-[Huaman-Puma], *El primer nueva corónica y buen gobierno* [\*], ed. John-V. Murra y Rolena Adorno, trad. Jorge-L. Urioste, 1a. ed., Nuestra América, América Antigua 31 (México: Siglo XXI, 1980), 22.

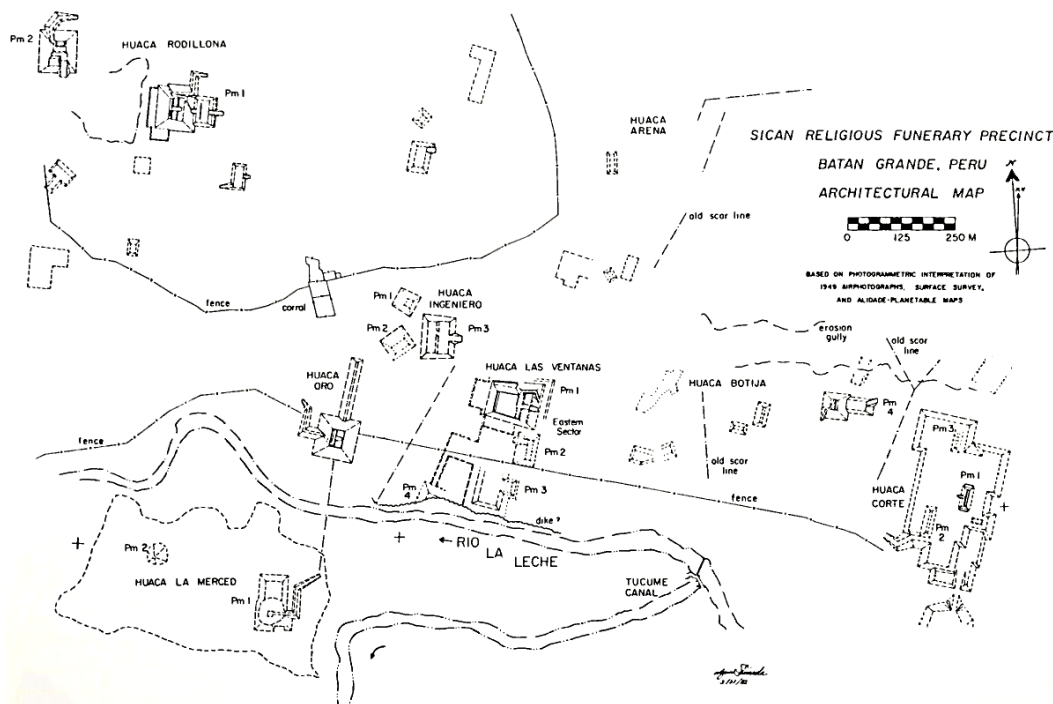


Figura 4. Mapa arquitectónico del recinto funerario religioso con *wakakuna* de Sicán Fuente<sup>79</sup>

Esta perspectiva Trascendental no es exclusiva de los *Inka*. En el Códice Mendoza, según los *tlacuilo Mexica* del ahora México, aquellos, los *mexica* caminaban errantes hasta que *Huitzilopochtli* o dios, en forma de águila —un «animal»— y con una serpiente en sus garras se posó sobre una planta de cactus indicándoles donde debían edificar su ciudad, allí fue donde aquellos construyeron la ciudad. Este es un relato fundacional mítico que se basa en la dirección u orientación de un «animal» en forma de dios; esta afirmación permite regresar a la afirmación de que en este contexto el ser humano también es un «animal» y por tanto es naturaleza.

Entonces, la categoría animal atribuida al ser humano se emplea aquí en un sentido meta-psíquico. Es decir y según las categorías de Ellacuría, el ser humano «no es animal, sino un *animal muy determinado*»,<sup>80</sup> pero entonces, ¿qué es lo que determina al ser humano? Además de las estructuras biológicas autopoiéticas propias, aquí hay que referir al componente determinante meta-psíquico en relación con el *Sumak Kawsay*: el ser

<sup>79</sup> Max Uhle, *Pachacamac*, 3rd. ed. (Philadelphia, United States of America: The University Museum of Archaeology and Anthropology, 1991), 53.

<sup>80</sup> «El género verdaderamente próximo, tratándose del hombre, no es animal, sino un animal muy determinado, porque hablar de animal sin más es una irritante vaguedad, por muy necesaria que sea». Ellacuría, *Escritos filosóficos*, 1999, II:91.

humano en este sentido puede estar determinado por la *avaricia* o por el *mutualismo*. La avaricia hace que el ser humano se centre en sí mismo, mientras que el mutualismo da lugar a que el centramiento se enfoque en el *otro*.



Figura 5. Huitzilopochtli como guía de la humanidad  
Fuente<sup>81</sup>

Ahora, hay que referirse a la Amazonía, este *lugar artístico* debe ser reconsiderado pedagógicamente para desaprender y reaprender desde esta realidad y en los diversos campos: económico, político, ecológico etc.

La necesidad de referir obligatoriamente a la Amazonía cuando se abordan los estudios sobre el arte indígena tiene su razón de ser en que todo lo que hasta ahora se ha encontrado de arte en estos territorios ha sido calificado o subcategorizado como: *diseños*, *artesanías*, *utensilios*, etc., en este sentido hay que tener cautela, puesto que la teoría euronorteamericana considera que todo lo que se sitúa antes del «descubrimiento» europeo tiene un carácter primitivo, es decir, la Amazonía para la teoría

---

<sup>81</sup> Tlacuilos Mexicanas, *Códice Mendoza*, ed. Antonio De-Mendoza (México, 1540), 2.



euronorteamericana es un lugar primitivo, un «recurso» a la espera de la industria extractiva.

Lo que se quiere intentar entonces es mostrar *una* perspectiva hermenéutica *desde* —*otra* localización del arte—, el mundo indígena de la Amazonía. Según los *Tanimuka* el mundo está compuesto por seis platos sobrepuestos:<sup>82</sup> en la base —como matriz— encontramos una *gran boa constrictor* conviviendo con los indígenas *Tanimuka*, *más arriba*, en el segundo mundo están los *espíritus de las plantas cultivadas*, en el tercer mundo se encuentran los *espíritus de las plantas y los animales*, en el cuarto mundo están los *espíritus de la muerte y los cuervos*, en el quinto mundo están los espíritus de la música, y, finalmente en el sexto mundo, el más alto están los *espíritus creadores de los Tanimuka*.



Figura 6. El mundo según los *Tanimuka*  
Fuente y elaboración<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Paul Henley, *Amazon Indians*, ed. Diana Railton (United States of America: Silver Burdett, 1980), 35.

<sup>83</sup> Henley, 35.

Como puede observarse estamos en presencia de sociedades donde no existe la disyunción naturaleza y cultura, pero entonces ¿cómo explicar este fenómeno, o más bien, cuándo ocurrió esta disyunción? Aquí Freud, desde el psicoanálisis —aunque con algo de eurocentrismo cuando se refiere a lo primitivo— nos muestra el momento en que se rompe el nexo entre ser el humano y el «animal»:

En el curso de su desarrollo cultural, el hombre se erigió en el amo de sus semejantes animales. Mas no conforme con este predominio, empezó a interponer un abismo entre ellos y su propio ser. Los declaró carentes de razón y se atribuyó a sí mismo un alma inmortal, pretendiendo un elevado linaje divino que le permitió desgarrar su lazo de comunidad con el mundo animal. Cosa notable: esa arrogancia es ajena al niño pequeño, así como al primitivo y al hombre primordial. Es el resultado de un desarrollo presuntuoso más tardío. Al primitivo, en el estadio del totemismo, no le escandalizaba hacer remontar su linaje a un ancestro animal. El mito, que contiene el precipitado de aquella antigua mentalidad, atribuye figura animal a los dioses, y el arte de las primeras edades los plasma con cabeza de animal. El niño no siente diferencia alguna entre su propio ser y el del animal; no le asombra que los animales piensen y hablen en los cuentos; desplaza sobre el perro o el caballo un afecto de angustia que corresponde al padre humano, y ello sin intención de rebajar al padre. Sólo de adulto se enajena del animal hasta el punto de insultar a los seres humanos con el nombre de un animal.<sup>84</sup>

La fusión entre naturaleza y cultura, personas y animales, es decir, la antropomorfización también se observa en el *Códice Laud*, que incorpora cronológicamente el *tonalpohualli* o la representación ritual del ser humano y los animales: felinos, pájaros, serpientes.

---

<sup>84</sup> Freud, «De la historia de una neurosis infantil» (caso del «hombre de los lobos»), y otras obras (1917-1919), 17:132.



Figura 7. Aves antropomorfas  
Fuente<sup>85</sup>



Figura 8. Cuadrúpedos antropomorfizados  
Fuente<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Mexico, *Códice Laud* (México, 1400), 35, <https://archive.org/details/codex-laud>.

<sup>86</sup> Mexico, 22.



Figura 9. Reptil antropomorfizado  
Fuente<sup>87</sup>

Similar análisis se puede realizar respecto al *Códice Vindobonensis Mexicanus* que representa el sistema mixteco de escritura; en particular, el mito de creación y el origen de los mixtecos con alusión a la ascendencia animal del ser humano, con representaciones igualmente antropomorfas.

---

<sup>87</sup> Mexica, 19.



Figura 10. Origen animal de los mixtecos  
Fuente<sup>88</sup>

Así también pueden servir de ejemplo los códices mayas, de los cuales solo quedan cuatro, habiendo sido quemados en su mayoría por el inquisidor Diego-De-Landa. De los códices mayas, hay que referir especialmente el *Códice Dresde* que también contiene arte y representación Trascendental y además introduce elementos de astronomía.

Hay que reconocer que este tipo de arte no es estrictamente de los indígenas de América. En África también se pueden hallar similares representaciones. El artista cubano Wilfredo Lam traduce la fusión entre la animalidad y humanidad en las obras llamadas mujer-caballo o también la mujer-pájaro. La representación pictórica de Lam, también nos incita al respeto de los animales. Su presentación artística rinde tributo especialmente a sus raíces afrocubanas y especialmente a lo que podríamos llamar Trascendentalidad negra.

La Trascendentalidad negra se entiende como fruto creativo del sujeto Trascendental colectivo, o «grupo políticamente comprometido»<sup>89</sup> con la descolonización

---

<sup>88</sup> Mixtecos, *Códice Vindobonense* (Oaxaca, México, 1400), 38, <https://archive.org/details/codex-vindobonensis-mexicanus/page/n65/mode/2up>.

<sup>89</sup> Paulo Freire et al., *Teología Negra. Teología de la Liberación*, trad. L. Marquéz y A. García Fluixá (Salamanca: Sígueme, 1974), 93.

a través de la herramienta teórica Trascendental, es decir, lo que algunos teólogos de la liberación categorizaron como «teología negra». En otras palabras la espiritualidad Africana en cuanto abocada a la práctica descolonial tiene cierto paralelo con la Filosofía Indígena, sobre todo en relación con sus antecedentes coloniales y con la necesidad de la reflexión respecto al núcleo judeocristiano impuesto. Entonces, en África se encuentra también una metafísica artística que fusiona lo animal y el ser humano.



53. Gléglé as a lion. Detail of bas-relief. Clay; polychrome. Fon. Abomey, Dahomey. Musée de l'Homme, Paris. Photo by the museum.

54. Behanzin as a shark. Detail of bas-relief. Clay; polychrome. Fon. Abomey, Dahomey. Musée de l'Homme, Paris. Photo by the museum.



Figura 11. Gléglé como león y Behanzin como tiburón  
Fuente<sup>90</sup>

Se puede por tanto demostrar la existencia de una concepción antropomorfa como una representación Trascendental de los animales; mucho tiempo antes que Charles Darwin desinflara el ego a los humanos para resaltar su origen simiesco a través de la teoría de la evolución. Sin embargo, queda aún por mostrar la propuesta Trascendental *kichwa* Saraguro que deifica o diviniza tanto a las montañas, como el agua o los astros.

---

<sup>90</sup> Jean Laude, *The Arts of Black Africa*, trad. Jean Decock, 1st. ed. (United States of America: University of California Press, 1973), 69.

IV. A modo de conclusiones. Los derechos de la naturaleza en el arte *kichwa*  
Saraguro

No triunfamos.  
Éramos inocentes y hablábamos a la Tierra con respeto,  
como huéspedes, no como Señores.  
Sacrificábamos la Vida al Sol  
ellos, en cambio, se la ofrecían al oro,  
que no hace más que imitarlo.  
La Tierra era nuestra cómplice.  
La honrábamos, la celebrábamos.  
Ellos no amaban la Tierra,  
la despojaban como si les perteneciera,  
igual que nos despojaron a nosotros  
como si también les perteneciéramos.  
Nos obligaron a usar sus palabras  
a vestarnos con sus ropas.  
Nos obligaron a adorar al Dios  
que ellos mismos habían crucificado.  
Ni siquiera de la culpa que sentían por su muerte nos eximieron  
diciéndonos que también había muerto por nosotros  
y que teníamos que pagar con nuestras vidas  
el pecado de no conocerlo.<sup>91</sup>

Como se demostró en el primer acápite, el arte en calidad de fruto de la construcción del sujeto indígena tiene una *matriz* filosófica crítica en un doble sentido. El sujeto indígena por su condición transcolonial *está* en situación crítica, *está* en peligro de muerte de: su idioma, su filosofía, sus dioses; sin embargo, la situación transcolonial hace referencia a un proceso dinámico descolonial, un proceso que implica liberación o descolonización. Este es el objetivo del presente acápite, presentar el arte indígena como un postulado descolonial y de reafirmación de la vida, desde el pueblo *kichwa* Saraguro. En este sentido, «el arte posee una función esencial a nivel social. Desempeña un papel en la producción de formas relevantes que responden al paisaje virtual (pero sin embargo real) de las “expectativas subjetivas” de las sociedades humanas y, por ello, contribuye a unir fuertemente, la “reflexión cuidadosa” de los individuos del grupo social».<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Gioconda Belli, *Escándalo de miel*, 1a. ed., Los tres mundos Poesía (Barcelona, España: Seix Barral, 2011), 183-84.

<sup>92</sup> Según Changeux, «art possesses an essential function at the societal level. It plays a part in the production of relevant forms that respond to the virtual (but nevertheless real) landscape of human societies' “subjective expectations” and because of this it contributes to the religere, “careful reflection,” of individuals in the social group». Changeux, Damasio, y Christen, *Neurobiology of Human Values*, 8.

La reflexión del presente acápite tiene como punto de partida un *diálogo* con el artista *kichwa* Saraguro Luis-Antonio Lozano-Quizhpe, se resalta la categoría diálogo porque esta investigación no puede caer bajo categorías antropológicas o etnográficas. Todas las obras de arte que a continuación se reproducen son de autoría de dicho artista.



Figura 12. Luis Antonio Lozano Quizhpe  
Fuente: archivo personal de Luis Lozano

Como se ha dicho en la *Filosofía Indígena*, la conversación entre los indígenas dado el contexto similar de vida, no es antropología o etnología en el sentido epistemológico que podría ser categorizado como ingenuo, porque aquí no hay sujeto-objeto, sino más bien, un confrontamiento sujeto-sujeto.<sup>93</sup> Esto, por supuesto, no quiere decir que los sujetos son exactamente similares aunque vivan en un mismo contexto, dado «que el pensamiento no es sin más una determinación proveniente de la realidad, ni siquiera de la realidad social; si así lo fuera, todos pensarían lo mismo, mientras que de hecho sólo “piensan” lo mismo los que en realidad no piensan».<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Lozano-Quizhpe, *Arte kichwa Saraguro*; Quizhpe-Gualán, «Filosofía indígena».

<sup>94</sup> Además, con Wallerstein ya se puede observar que los análisis centrados en cualesquier campo del conocimiento caen bajo la disciplinaria arbitraria y sobre todo eurocéntrica. Wamán-Puma-de-Ayala es quizá quien mejor reflejó la posibilidad de una propuesta transdisciplinar desde los sujetos indígena, las imágenes y diálogos de este cronista son voces y fotografías de Historia indígena y también colonial.

Ellacuría, *Escritos filosóficos*, 2001, III:126.



Asimismo según la presente propuesta, las obras de arte de un sujeto indígena — en el presente caso Luis Lozano— son —bajo una categoría psicoanalítica— la proyección «fotográfica» de la espiritualidad *transcolonial kichwa* Saraguro.

Con la referencia al arte *kichwa* Saraguro no se pretende presentar una propuesta indígena en estado puro. En un contexto colonial como el latinoamericano siempre estará presente como punto de referencia el sujeto que aquí se designa con la categoría no-indígena: blanco, mestizo, cholo, etc. Si se toma en cuenta esta premisa, el arte *kichwa* Saraguro hace referencia a la posibilidad de una tercera posición que reflejará dos sujetos subsumidos: indígena y no-indígena. En la búsqueda de esta opción, Castellanos se pregunta:

¿No hay una tercera vía para el tercer mundo al que pertenecemos? [...]

La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo último del problema. No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos.<sup>95</sup>

Es decir, existe la posibilidad de un tercer incluido *taypi* que puede subsumir lo mejor de los dos sujetos; el arte es imprescindible en este sentido, véase por ejemplo la obra artística indígena que logró condensar a la virgen María —que ingresó con la violencia teológica colonial— como *pachamama* para la *Filosofía Indígena*.

---

<sup>95</sup> Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, 1a. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 193-94.



Figura 13. La virgen María como *pachamama*  
Fuente, Museo de la Moneda, Potosí<sup>96</sup>

Esta primera obra de arte sirve como premisa de la discusión que a continuación se desarrolla, dado que muestra el *taypi* o condensación del sujeto colonizador y su deidad virgen María, con, la divinización de la *pachamama* de matriz indígena; en este contexto también se desarrolla la disputa del orden patriarcal judeocristiano, con la matrística del mundo indígena.

Quizá por esta razón, cuando Luis Lozano apareció pintando a la virgen María en la comunidad *kichwa* Saraguro *Kiskinchikir* con el atuendo *kichwa* Saraguro, inmediatamente aparecieron las críticas en las redes sociales aduciendo un retorno del artista a la posición colonial.

---

<sup>96</sup> *La Virgen María como Pachamama*, s.f., s.f., <https://bit.ly/3kaQFTa>.



Figura 14. Virgen María como *kichwa saragura*  
Fuente: archivo personal de Luis Lozano

En el pueblo *kichwa* Saraguro, bajo la categoría *Pachakutik* colonial y su significado como representación Trascendental se presenta la praxis e historia de vida de Luis-Antonio Lozano-Quizhpe, quien puede ser considerado el «primer artista plástico» del pueblo *kichwa* Saraguro. Al decir «primer artista plástico» se delimita un punto de referencia, y, no se desmerece todo el arte desarrollado antes de la colonia en campos como la: alfarería, música, danza, etc.

Luis, es *kichwa* Saraguro de la comunidad *Chukirdel Ayllullakta*, provincia de Loja, Estado ecuatoriano. Ha incursionado en varios campos del conocimiento: es educador y pedagogo en la Unidad Educativa Inti Raymi; la formación académica de artista plástico la realizó entre los años 1995 y 1998 en Quito, en política ejerció la concejalía del cantón Saraguro, entre otros cargos.

Interesa aquí destacar su posición crítica acerca de la educación estatal formal frente a la familiar y comunitaria. La educación escolarizada es antagónica al conocimiento y sabiduría *kichwa* Saraguro. Luis recuerda: «Yo tenía muchos conocimientos [desde una perspectiva medicinal, espiritual y/o Trascendental,] cuando

mis abuelos hacían prácticas medicinales me curaban con plantas, árboles y hojas; allí también tomaban piedras para limpiarnos. Por esta razón, el *yachak* [médico en el pueblo *kichwa* Saraguro] a carta cabal es quien conoce y puede combinar la naturaleza para sanar».

En su niñez descubrió su vocación y amor por el arte: «estudié en la escuela indigenista Celina Vivar Espinosa, tuve una profesora que siempre me apoyó cuando hacía mis garabatos», comenta. Aunque puntualiza la dominación pedagógica de la formación secundaria en el colegio también indigenista de Saraguro, ahora Instituto Tecnológico Superior Saraguro: «allí eran más estrictos, no me dejaban dibujar en el aula».

Durante la formación escolar y secundaria de Luis, estaba vigente la noción de indigenismo como segregación: «los blanco-mestizos estudiaban en la escuela 10 de Marzo o en la escuela de las monjas», que eran de facto para no-indígenas, había poquísimos indígenas en esas instituciones de educación formal. En palabras de Luis «estábamos los indios de un lado y los mestizos de otro lado».

La creación artística es para Luis una praxis cotidiana, «cuando estoy en una reunión estoy dibujando a mis compañeros, “copio” sus rostros», indica. Luis tiene un objetivo transcolonial, dice: «quiero incidir para fortalecer algunos valores culturales de nuestro pueblo a través de la imagen, en este momento estoy fortaleciendo la espiritualidad. Considero que mi crítica espiritual es una crítica a la religión Católica». Luis proviene de un hogar indígena colonizado bajo la religión Católica.

Mi abuelo era un católico aferrado, recé todos los días, fui a misa los domingos, todas las semanas tenía que comulgar, pero todo esto hice de manera obligada, sin embargo, a partir de mis cuarenta años fui investigando, leí a Galeano, leí toda la Biblia y entendí que esto no es mío.

Yo, como Luis me salgo de este sistema y asumo que soy *runa* [, es decir, asume su pertenencia al pueblo *kichwa* Saraguro]. Entonces comunico y quiero influenciar en este sentido [para que la gente vuelva a ser *runa*], pero el sistema está configurado para dominar.

Hay gente que dice estar contra el sistema, contra el capitalismo o contra la globalización pero en la práctica no hay una chispa en su camino, un esfuerzo por dejar algo. Por eso yo he dicho sí, voy a demostrar esto [la espiritualidad], ya no voy a misa unos 25 años. Ya no bauticé a mi segunda hija en la religión Católica, pero tengo hijos que sí están bautizado, entonces hay un choque [*taypi*].

Los españoles vinieron a voltear nuestro cerebros y por esto estamos patas arriba, ¿entonces cómo podemos caminar patas arriba siguiendo la corriente del sistema?, no es posible. En el arte quiero poner de pie las cosas: en la contaminación, lo espiritual, lo político.

Esta práctica descolonial en pos de volver a ser *runa* ha llevado a Luis a reflexionar las diferentes etapas de su vida. Y, con ello obligatoriamente vincular el sentido descolonial a la práctica cotidiana. «Yo anduve en mi niñez sin calzado en contacto con la tierra y por eso siempre estoy pintando gente descalza. Hay una explicación lógica y energética en esto, dicen que toda la energía sube por la planta de los pies para mantener sano al ser humano. La otra cultura te dice que hay que poner los zapatos porque por allí entran los microbios».



Figura 15. *Kapak Raymi o muguna*  
Fuente: archivo fotográfico personal

Con esta perspectiva, entre los años 1999 y 2000, inmediatamente luego de finalizar sus estudios universitarios planteó como proyecto la idea del Colectivo Artístico *Shuyuk Kara*, con otros dos artistas que luego perdieron el entusiasmo y se alejaron; algunas obras de este colectivo se pueden observar a través de la red social Facebook en su página: <https://www.facebook.com/Festivalshuyukkara>. Según Luis:

el proyecto *Shuyuk Kara* nace por puro amor al arte. Aunque, las artes plásticas no se valoran en Saraguro, por ejemplo, cuando se presentan proyectos en la estructura estatal —el Municipio—, ninguno tiene acogida. Nosotros como *Shuyuk Kara* tenemos varias propuestas productivas presentadas, por ejemplo, construir murales. Los murales tienen una función de comunicación, si no está aquí el *yachak* te hablará el mural, basta con un guía para que te lo explique. Quizá las alfarería, la música o la danza reciben mayor apoyo.

El proyecto *Shuyuk Kara* está constituido actualmente por trece hombres: doce *kichwa* saraguros que viven en sus propias comunidades y una persona mestiza residente en Estados Unidos. De todos ellos, siete personas están activos, es decir, creando obras de arte.



Figura 16. Colectivo *Shuyuk Kara*  
Fuente: archivo del colectivo Shuyuk Karay

Lo anecdótico es que *Shuyuk Kara* presentó sus proyectos cuando estuvo al frente del municipio un alcalde indígena, Abel Sarango: «pensamos que iba a trabajar *por y con* la cultura *kichwa* Saraguro pero eso no sucedió; la cultura no es solo hacer música, danza, hablar *kichwa* o comer nuestra comida, sino todo el conjunto de nuestras vivencias».

Inicialmente había tres personas mestizas más en *Shuyuk Kara* que luego se retiraron; en este sentido Luis resalta que: «nosotros no discriminamos, cualesquiera que quiera ser parte del proyecto es bienvenido». Recientemente se están integrando dos mujeres *kichwa* saraguras que están terminando la carrera de artes plásticas.

Algunos artistas del colectivo *Shuyuk Kara* han sobresalido por iniciativa propia, y, especialmente porque al salir de las escuelas de arte tienen contactos y pueden presentar sus propuestas para exponer fuera del país. Luis señala su posición respecto a la academia:

yo no considero tanto lo que dice la academia, en el sentido de proporción o la perspectiva no hago caso. En la academia nos enseñaron a guardar la proporción real, la perspectiva, que debemos crear algo real nos dicen desde el realismo. Por eso tomé la técnica para las gamas de colores, los planos, pero los combiné con mi visión de expresión, como runa que soy.

Por eso dibujo a la comunidad con todos sus detalles, eso hace que el arte sea más expresivo, un poco más real. Las montañas aparecen cantando y bailando porque pongo especialmente la parte espiritual mía, lo que llevo dentro de mí, con la técnica. Cuando yo hago la figura de los cerros, de los apus —abuelas y abuelos—, con ojos y rostros tocando instrumentos musicales inclusive, es porque así es, porque escucho melodías en el viento: los apus y el viento nos hablan, nos cantan».

Como corolario, Luis no comparte la perspectiva del arte académico, pero tampoco el enfoque epistemológico de las ciencias que objetivizan a la vida y a la naturaleza, aunque también señala que combinó su talento con la técnica universitaria.

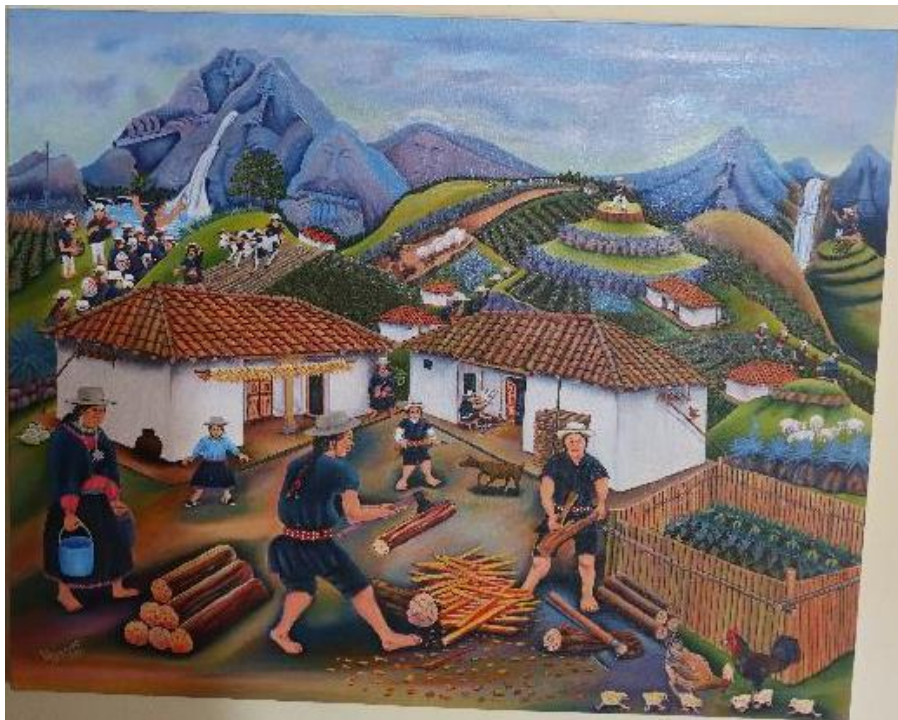


Figura 17. *Runa Kawsay* o vida humana  
Fuente<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Luis-Antonio Lozano-Quizhpe, *Runa Kawsay*, 2020, 2020.

Luis refiere a la musicalidad de la naturaleza, sus voces o expresiones. Las melodías de los árboles, las cascadas y los pájaros son melodías naturales. «Yo quiero expresar que todo está vivo, nada es inerte», puntualiza. Esta percepción artística y Trascendental ya no está lejos de la comprobación empírica o científica.

En 2017 Mateo Loglio, con ayuda tecnológica construyó una red neuronal de sensores que luego llamó Redes Naturales, con esto consiguió percibir el siguiente poema creado por las aguas del Somerset Coal Canal en Reino Unido, con base en poesía del siglo XX:

El brumoso río lleno de hojas,  
batió el Somerset Coal Canal,  
los viajeros helados lavando sus  
cuellos y desapareciendo en  
el paseo de la mañana.<sup>98</sup>

Si el arte de Luis está centrada en la vida, la crítica de la visión necrofílica de la naturaleza no escapa de la perspectiva espiritual de Luis. «En las otras culturas, dicen que las piedras están inertes; son estáticas sí, pero están vivas. Nuestros abuelos dicen que hay piedras [con género] *kari* y *warmi*, las dos piedras sirven para hacer prácticas medicinales y espirituales».

Todos los campos del conocimiento tenían antes de la colonia cierta vinculación con la naturaleza. Por ejemplo, en la arquitectura *kichwa* Saraguro «todas las casas estaban orientadas hacia la salida del sol, la razón radica en que se necesita el calor del sol, sin embargo ésta también era una práctica espiritual, de vinculación solar».

En este sentido, Luis también reivindica el conocimiento *kichwa* Saraguro en sentido trasndisciplinar. «Este conocimiento es filosófico, tiene contenido de los saberes ancestrales, los concimientos de nuestras abuela y abuelos, nuestros saberes no están solamente dichos, son prácticos. Aunque a veces los practimos inconscientemente».

---

<sup>98</sup> Ediciones el País, «El inventor de productos del futuro que enseñó a un río a escribir poesía», 7 de marzo de 2021, sec. Tecnología, <https://bit.ly/3vIPBM0>.





Figura 18. *Samay*

Fuente: archivo fotográfico personal

En la actualidad Luis Lozano desarrolla el proyecto *Waka*, un proyecto que busca desarrollar la inteligencia de los niños en el arte. Quizá todos sus proyectos tienen como matriz el amor biofílico, por esta razón señala: «Yo pinto para quienes están perdidos, para los niños y los jóvenes que dejan de ser *kichwa* Saraguros [para quienes han perdido la comprensión Trascendental o espiritual de la vida o la naturaleza], para quienes son arrastrados por la globalización, entonces quiero que regresen».

Para señalar sus medios de subsistencia concluye: «no vivo del arte, sino vivo para el arte. No pinto por el dinero, obviamente puedo recibir cierta remuneración pero hacerme rico no planeo. Yo vivo de mi trabajo como docente de la Dirección Distrital de Educación, hago agricultura, crío cuyes, lechugas, ovejas».

A lo largo de este diálogo con Luis Lozano se hace referencia al respeto y cuidado de la vida *Sumak Kawsay* desde la espiritualidad indígena, es decir, nos situamos en un nivel profundo de abstracción, a través de la deificación de la naturaleza. Pero la vinculación con la naturaleza alude también a un nexo con la territorialidad, entre los indígenas con la *pachamama*.

Allí radica la fijación blanco-mestiza con el derecho y la propiedad privada, por eso se busca atrapar la espiritualidad indígena en la Constitución a través de la norma o los «derechos de la naturaleza». En lo posterior la academia indigenista blanco-mestiza

tiende a crear diálogos de la protección de la naturaleza únicamente enmarcados en el estadocentrismo a través de las leyes: el código civil, la constitución y sentencias.

En este sentido se puede hacer un parangón, Fanon<sup>99</sup> ya refirió que el blanco proyecta sus complejos sobre sus colonizados, inferiorizados y racializados: para justificar el eliminacionismo del judío, le atribuyó un «potencial apropiativo», el judío podía sumir en la pobreza al blanco. Y, bajo la racialización esclavización o bestialización de los negros, el blanco cargó un «potencial sexual», el sujeto negro podía destruir su blancura, en caso de procrear con el sujeto blanco, podrían aparecer mestizos.

Mientras tanto, en América Latina quienes asumen una ascendencia blanco-europea han proyectado su propio *potencial apropiativo* sobre los indígenas colonizados, es decir, la colonia significó el despojo territorial de los indígenas, pero, los indígenas a través de su retorno o giro descolonial hacia su propia Trascendentalidad o espiritualidad amenazan a la propiedad privada, al sistema mundo y sobre todo a la acumulación. Allí radica la razón de que la recuperación de esta Trascendentalidad, espiritualidad o de estas diosas y dioses se subcategoriza inicialmente etnólogos, antropólogos, sociólogos y pseudofilósofos como: «cosmovisión», «pensamiento» o «creencia». Entonces, cuando el blanco entiende la valía de la *Filosofía Indígena* se «apropia» inmediatamente de la matriz que se encuentra en la reflexión Trascendental indígena, la inserta en la Constitución, le otorga un nombre “Derechos de la naturaleza” y hasta se permite el lujo de devorar el *Sumak Kawsay*. Con esto, el potencial descolonial de la *Filosofía Indígena* queda domesticado bajo categorías jurídicas, etnológicas y antropológicas.

---

<sup>99</sup> Véase especialmente el acápite titulado «El negro y la psicopatología». Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, 133 ss.

## V. Bibliografía

- Ades, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era: 1820-1980*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Bagú, Sergio. *Estructura social de la colonia: ensayo de historia comparada de América Latina*. Cultura Universal. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo, 1952.
- Bechtler, Cristina, ed. *Art and Cultural Policy in China: A Conversation between Ai Weiwei, Uli Sigg and Yung Ho Chang, Moderated by Peter Pakesch*. Traducido por Catherine-Schelbert CH-Hertenstein y Suzanne-Schmidt CH-Zürich. Epub. Austria: Springer-Verlag/Wien, 2009.
- Belli, Gioconda. *Escándalo de miel*. 1a. ed. Los tres mundos Poesía. Barcelona, España: Seix Barral, 2011.
- Broennimann, Peter. *Auca on the Cononaco: Indians of the Ecuadorian Rain Forest*. Traducido por Eileen Walliser-Schwarzbart. 1st. ed. Boston: Springer Basel AG, 1981. 10.1007/978-3-0348-6318-6.
- Carrillo-Espejo, Francisco. *Literatura quechua clásica*. 1a. ed. Enciclopedia histórica de la literatura peruana, I. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1986.
- Carter, Rita. *The Human Brain Book*. Third Edition. United States of America, New York: Penguin Random House, 2019.
- Castellanos, Rosario. *Declaración de fe: reflexiones sobre la situación de la mujer en México*. 1a. ed. México: Alfaguara, 1998.
- . *El eterno femenino*. 1a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Sobre cultura femenina*. 1a. ed. Letras mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Changeux, Jean-Pierre, Pierre Boulez, y Philippe Manoury. *Las neuronas encantadas: el cerebro y la música*. 1a. ed. Extensión Científica Ciencia Para Todos. Barcelona, España: Gedisa, 2016.
- Changeux, Jean-Pierre, y Alain Connes. *Matéria e pensamento*. Traducido por Luiz-Paulo Rouanet. Ebook. São Paulo, Brasil: Unesp, 1996.
- Changeux, Jean-Pierre, Antonio Damasio, y Yves Christen, eds. *Neurobiology of Human Values*. Research and Perspectives in Neurosciences. Germany: Springer, 2005.
- Changeux, Jean-Pierre, y Paul Ricœur. *La naturaleza y la norma: lo que nos hace pensar*. Traducido por Carlos Ávila-Flores. Sección de Obras de Ciencia y Tecnología.

- México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Cherem, Silvia. *Trazos y revelaciones: entrevistas a diez artistas mexicanos*. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Cyrulnik, Boris, y Carles Capdevila. *Diálogos*. Editado por Carles Capdevila. 1a. ed. DIÁlogos. Barcelona, España: Gedisa, 2017.
- Damasio, Antonio. *El error de Descartes: la razón de las emociones*. 3a. ed. Chile: Editorial Andrés Bello, 1999.
- . *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Traducido por Joandomènec Ros. 1a. ed. Barcelona: Crítica, 2007.
- . *The Strange Order of Things: Life, Feelings and the Making of Cultures*. Epub. New York: Pantheon Books, 2018.
- De-Molina, Cristóbal. *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Vol. I. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. Perú: Imprenta y librería Sanmartí Ca., 1916.
- Dieterich, Heinz, ed. *1492-1992: La interminable conquista. Emancipación e Identidad de América Latina*. 1ra. ed. México: Planeta, 1990.
- Dussel, Enrique. *Anti-Cartesian Meditations: From the Perspectives of Philosophy of Liberation*. Editado por Alejandro A.-Vallega y Ramón Grosfoguel. Decolonizing de Mind 9. Amrit Publishers, 2018.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. 1a. ed. México: Ediciones Era, 2010.
- Ellacuría, Ignacio. *Escritos filosóficos*. Vol. I. III vols. Colección Estructuras y procesos 13. San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 1996.
- . *Escritos filosóficos*. 1a. ed. Vol. II. III vols. Colección Estructuras y procesos 15. San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 1999.
- . *Escritos filosóficos*. 1a. ed. Vol. III. III vols. Colección Estructuras y procesos 18. San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 2001.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Traducido por Iría Alvarez-Moreno, Paloma Monleón-Alonso, y Ana Useros-Martín. Madrid, España: Akal, 2009.
- Freire, Paulo, Eduardo-I. Bodipo-Malumba, James-H. Cone, y Hugo Assmann. *Teología Negra. Teología de la Liberación*. Traducido por L. Marquéz y A. García Fluixá. Salamanca: Sígueme, 1974.
- Freud, Sigmund. «*De la historia de una neurosis infantil*» (caso del «hombre de los

- lobos»*), y otras obras (1917-1919). 2a. ed. Vol. 17. Obras completas. Argentina: Amorrortu Editores, 1992.
- Fromm, Erich. *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*. Traducido por Florentino M.-Torner. Colección Popular. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *La vida auténtica*. Traducido por Marta Pino-Moreno. Nueva Biblioteca Erich Fromm. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *Sobre la desobediencia y otros ensayos*. Traducido por Eduardo Prieto. 1a. ed. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1984.
- Galeano, Eduardo. *Voces de nuestro tiempo*. 1a. ed. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1981.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Enlarged edition. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Guaman-Poma-de-Ayala-[Huaman-Puma], Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno* [\*]. Editado por John-V. Murra y Rolena Adorno. Traducido por Jorge-L. Urioste. 1a. ed. Nuestra América, América Antigua 31. México: Siglo XXI, 1980.
- Hawking, Stephen, y Lucy Hawking. *La clave secreta del universo: una maravillosa aventura por el cosmos*. Epub. Vol. I. III vols. Barcelona, España: Random House Mondadori, 2011.
- Henley, Paul. *Amazon Indians*. Editado por Diana Railton. United States of America: Silver Burdett, 1980.
- Hinkelammert, Franz. *El subdesarrollo latinoamericano: un caso de desarrollo capitalista*. Biblioteca de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1970.
- . «Prometeo, el discernimiento de los dioses y la ética del sujeto». *Polis Revista Latinoamericana* [En línea] 13 (2006). <http://journals.openedition.org/polis/5527>.
- La Virgen María como Pachamama*. s.f. <https://bit.ly/3kaQFTa>.
- Laude, Jean. *The Arts of Black Africa*. Traducido por Jean Decock. 1st. ed. United States of America: University of California Press, 1973.

- Lozano-Quizhpe, Luis-Antonio. Arte kichwa Saraguro, 29 de diciembre de 2019.
- . *Runa Kawsay*. 2020.
- Marx, Karl. *El capital I: crítica de la economía política*. Epub. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Maturana, Humberto. *Biología de la cognición y epistemología*. Ensayos 1. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera, 1990.
- . *El sentido de lo humano*. 3a. ed. Ediciones Pedagógicas Chilenas. Santiago de Chile: Universitaria, 1992.
- . *La democracia es una obra de arte*. Mesa Redonda. Colombia: Magisterio, 1994.
- . *La objetividad: un argumento para obligar*. Traducido por Felipe Andrews-Rojas. 1a. ed. Ensayo. Chile: Dolmen, 1997.
- Maturana, Humberto, y Susana Bloch. *Biología de la emoción y alba emoting: respiración y emoción bailando juntos*. 1a. ed. Ensayo. Chile: Dolmen, 1996.
- Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. 6a. ed. Chile: Universitaria, 2003.
- Mealing, Stuart, ed. *Computers & Art*. 2nd. ed. United States of America: Intellect, 2002.
- Mexica. *Códice Laud*. México, 1400. <https://archive.org/details/codex-laud>.
- Mixtecos. *Códice Vindobonense*. Oaxaca, México, 1400. <https://archive.org/details/codex-vindobonensis-mexicanus/page/n65/mode/2up>.
- Nicolelis, Miguel. *The True Creator of Everything: How the Human Brain Shaped the Universe as We Know It*. United States of America: Yale University Press, 2020.
- Nicolelis, Miguel, y Ronald Cicurel. *O Cerebro Relativístico: Como ele funciona e por que ele não pode ser simulado por uma maquina de Turing*. 1er. ed. São Paulo: Kios Press, 2015.
- País, Ediciones el. «El inventor de productos del futuro que enseñó a un río a escribir poesía». 7 de marzo de 2021, sec. Tecnología. <https://bit.ly/3vIPBM0>.
- Paz, Octavio. *La otra voz: poesía y fin de siglo*. 1a. ed. Biblioteca Breve. Barcelona, España: Seix Barral, 1990.
- Piaget, Jean. *La formación del símbolo en el niño. Imitación, juego y sueño. Imagen y representación*. Traducido por José Gutiérrez. 1a. ed. Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pueblo-Maya. *El libro de los libros de Chilam Balam*. Traducido por Alfredo Barrera-

- Vásquez y Silvia Rendón. Colección Popular. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Quizhpe-Gualán, Fausto-César. «Filosofía indígena». Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Tesis doctoral de próxima aparición.
- Ravines, Rogger, ed. *100 años de Arqueología en el Perú*. Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 3. Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 1970.
- Rosenzweig, Franz. *La estrella de la redención*. Editado y traducido por Miguel García-Baró. Salamanca: Sígueme, 1991.
- Siqueiros, David-Alfaro. *Como se pinta un mural*. 3a. ed. México, 1979.
- Storini, Claudia, Fernando De-Carvalho, Liliana Estupiñán, y Rubén Martínez, eds. *La naturaleza como sujeto de derechos en el constitucionalismo democrático*. Colombia: Universidad Libre, 2019. <https://doi.org/10.18041/978-958-5578-09-8>.
- Tlacuilos Mexicas. *Códice Mendoza*. Editado por Antonio De-Mendoza. México, 1540.
- Tomasello, Michael. *¿Por qué cooperamos?* Traducido por Elena Marengo. 1a. ed. España: Katz, 2010.
- Torres-Amat, Felix, trad. *La Sagrada Biblia Latinoamericana*. United States of America: MCMLXV, 1950.
- Uhle, Max. *Pachacamac*. 3rd. ed. Philadelphia, United States of America: The University Museum of Archaeology and Anthropology, 1991.
- Wallerstein, Immanuel. *Universalismo europeo: el discurso del poder*. Traducido por Josefina Anaya. 1a. ed. Sociología y Política. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Wallerstein, Immanuel, Randall Collins, Michael Mann, Georgi Derlugian, y Craig Calhoun. *¿Tiene futuro del capitalismo?* Traducido por Bertha Ruiz-de-la-Concha. 1a. ed. España: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- Wittgenstein, Ludwig. *Wittgenstein I: Tractatus Lógico-Philosophicus, Investigaciones Filosóficas, Sobre la Certeza*. Traducido por Jacobo Muñoz-Veiga, Isidoro Reguera-Pérez, Alfonso García-Suárez, Carlos Ulises-Moulines, Josep Lluís Prade, y Vicent Raga. Biblioteca de grandes pensadores. Madrid: Gredos, 2009.
- Zavaleta-Mercado, René. *El poder dual en América Latina: estudio de casos de Bolivia y Chile*. 1a. ed. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1974.

Zubiri, Xavier. *Estructura dinámica de la realidad*. 2a. ed. Madrid: Alianza Editorial /  
Fundación Xavier Zubiri, 1995.