

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

Hacia una filosofía del son huasteco.

Un estudio desde la Estética de la Liberación de Enrique Dussel

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

PRESENTA

Homero López Santiago

Director de Tesis

Dr. Juan Manuel Contreras Colín

Ciudad de México, **julio 2026.**

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A Enrique Dussel (1934-2023)

A Taniel Morales (1970-2026)

A las estéticas del Sur global

Hay un deber moral en intentar que el mundo sea un lugar hermoso.

Fito Páez

La belleza negada del oprimido (...) es ahora expresada por el movimiento liberador popular estético que es alentado festivamente por la música.

Enrique Dussel

Mi huasteca es un primor/ por su bella serranía/ allí vemos al pintor/ dibujando su poesía/ a la mujer y la flor/ a todas horas del día.

Copla cantada por Marcos Hernández del “Trío Camperos de Valles” en el son huasteco *El Gusto*

Agradezco sinceramente a la Vida por permitirme estar. A la cultura Huasteca y su hermosa comunidad por ser. A los bellos atardeceres de mi amado Cerro Azul, Veracruz, que me han brindado un halo de esperanza. A mi padre Homero López Sánchez y a mi madre Florencia Santiago Cruz por su generoso y amoroso apoyo para concluir mi tesis. A mis hermanas Flor Karina y Nidia Carolina por creer en mí. A mi pareja, y futura arqueóloga, Sheccid Azucena García Azuara por su amor, sabiduría y comprensión. A mi querida UACM por su calidez, educación y conciencia crítica. Al Dr. Juan Manuel Contreras Colín por aceptar ser mi director de tesis, así como por las asesorías brindadas a lo largo de más de un año de trabajo académico y por orientar mi camino. A la maestra Cynthia Falcón por ser una fuente de inspiración y compañía durante toda la licenciatura, desde las primeras clases de Filosofía Latinoamericana hasta el último peldaño de mi tesis. Al Dr. Luis Guillermo Martínez Gutiérrez por asesorarme de forma externa acerca de las lecturas de estética de Dussel y por aceptar ser mi lector. Al Dr. Ernesto Aréchiga por su conocimiento profundo e histórico de América Latina y por estar al tanto de mi quehacer en el huapango. Asimismo, a las y los docentes: Patricia Díaz por su templanza pedagógica en la filosofía; Daniela Rawicz por mirar a Latinoamérica desde una visión crítica y por obsequiarme el libro de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier; Samuel Cielo por el viaje de estudios a Chiapas con los tzotziles; Xhevdet Bajraj (1960-2022) por sus sabios consejos sobre la poesía; David Huerta (1949-2022) por enseñarme el valor del lenguaje popular; Gabriela Guevara por su tiempo y dedicación para enseñar lógica; Herminia Pilar por su amor y disciplina en la literatura mexicana y su análisis estético; a cada profesor/a por forjarme en la filosofía. También a Ramsés Luna por los días del grupo TOME-UACM. A cada músico fandanguero y universitario de la UACM y de CDMX. Así como a los maestros y compañeros del Faro de Oriente por resistir de forma bella en la periferia de la CDMX. Por último, a los colegas del Trío Guajolote (2016-2024) por los viajes musicales y musas del son huasteco en México.

ÍNDICE

Dedicatoria	3
Agradecimientos	5
Introducción	8
Primera Parte. Hacia una <i>Estética de la Liberación</i> en Enrique Dussel	
1. Enrique Dussel y su Relación Vital con la Estética. Génesis de un Esteta de la Liberación ..	14
1.1 Hermenéutica de las <i>Siete hipótesis para una Estética de la Liberación</i>	18
1.1.1 Hipótesis Primera: La Intensión llamada <i>Aisthesis</i> (αἴσθησις) y el Mundo Estético. La Ontología Estética	19
1.1.2 Hipótesis Segunda: La Pluralidad Analógica de la <i>Aisthesis</i> y de los Campos Estéticos.....	29
1.1.3 Hipótesis Tercera: De la <i>Aisthesis</i> a la <i>Poiesis</i> (ποίησις): La Obra de Arte	34
1.1.4 Hipótesis Cuarta. La Mutua Determinación de los Campos Estéticos y los Campos Prácticos. La Dimensión Ético-Política de la Estética	45
1.1.5 Hipótesis Quinta. El Esteticidio de la Belleza Clásica Eurocéntrica y de las Estéticas Coloniales	60
1.1.6 Hipótesis Sexta. De la Descolonización de la Estética a la <i>Estética de la Liberación</i> ..	66
1.1.7 Hipótesis Séptima. Nudos entre el Campo Estético y otros Campos Teóricos y Prácticos	73
Segunda Parte. Las Tres Constelaciones de la <i>Estética de la Liberación</i>	
2. Las Tres Constelaciones de la <i>Estética de la Liberación</i> : Afirmativa, Negativa y Creativa	78
2.1 Constelación Afirmativa: La Estética Ontológica Vigente	81
2.2 Constelación Negativa: La Crítica a la Estética Eurocéntrica	86

2.3 Constelación Creativa: La <i>Estética de la Liberación</i>	88
Tercera Parte. Tres Tesis de Estética Decolonial en el Campo Musical del Son Huasteco	
3. Tres Tesis de Estética Decolonial en el Campo Musical del Son Huasteco	91
3.1 Precedentes Del Son Huasteco	92
3.1.1 Tesis Primera: La Intensión llamada <i>Aisthesis</i> (αἴσθησις) y el Mundo Estético. La Ontología Estética en el Campo Musical del Son Huasteco	99
3.1.2 Tesis Segunda: De la <i>Aisthesis</i> a la <i>Poiesis</i> (ποίησις): La Obra de Arte en el Campo Musical del Son Huasteco	106
3.1.3 Tesis Tercera: De la Descolonización de la Estética a la <i>Estética de la Liberación</i> en el Campo Musical del Son Huasteco	114
Conclusiones	120
Referencias	129

Introducción

En nuestra sociedad contemporánea los estudios de estética musical en cualquier territorio del mundo (sea en América, África, Asia, Europa u Oceanía), están limitados por el abordaje categorial desde las estéticas clásicas europeas. De allí que si se quiere estudiar filosóficamente el caso de un género mexicano particular como es el son huasteco, resulta un tanto imposible desde dicha perspectiva. Ya que, por un lado la historicidad de su conformación sonora abarca en su genealogía el ámbito indígena de Mesoamérica, a Al-Ándalus (región española heredera de las tradiciones culturales de Medio Oriente), a África (de la que poco se sabe en occidente). Por otro lado, en lo epistémico comprende categorías o concepciones no presentes, como reflexión primordial, en las estéticas clásicas, como el de *comunidad* y el de *subjetividad emotiva-cognitiva* (que tomamos de Dussel), además de otras como *huapangueada* o *fandango* (que resultan sinónimas).

Ahora, daremos una pausa para describirlas. En ambos casos se refieren en primera instancia a una organización autogestiva del pueblo para elaborar alimentos como tamales o el *zacahuil*¹, las aguas de sabores frutales con el afán de compartir gratuitamente a los músicos de las comunidades vecinas que asisten a la sede del evento, generalmente en una plaza pública, así como para el público en general. Además está el trabajo de los adornos tradicionales a base de palma y de vivos colores que se pondrán en medio del entarimado y frente al escenario o llamado en algunos casos *tapextle*². Posteriormente, al fandango, el cual es cobijado por la bella naturaleza de las montañas tropicales y el cielo azul celeste,

¹ El *zacahuil* es una palabra que tiene su origen en el náhuatl *tzacahuili* y que alude a un tamal grande a base de carne, masa y chile.

² El *tapextle* es una palabra de raíz náhuatl que viene de *tlapechtli*, que significa emparillado o zarzo. Y en el fandango del son huasteco es la forma antigua en que se ponía un escenario rústico elaborado de madera y varas en lo alto, encima de la tarima. La razón era porque cuando se hacía el fandango al estar a cierta altura permitía por un lado, que las frecuencias sonoras de la música del trío huasteco, se dispersaran hacia abajo donde estaba varia gente bailando y, por otro, para que las personas sumamente embriagadas no disgustaran a los músicos.

comienzan a llegar los músicos de los tríos huastecos de pueblos vecinos para tocar un amplio repertorio de sones huastecos de dominio popular, que aluden generalmente los nombres de los temas musicales a flores, animales, así como a emociones. También arriban los bailadores de diversas edades quienes se dan cita al compás del huapango hasta la madrugada o en algunos casos al amanecer. Se inicia la música y el zapateo con el son El Gusto y se cierra con El LLorar y El Aguanieve (o La Cortesía). Aunado a ello, en los espacios periféricos al escenario y la tarima hay músicos improvisando versos mientras la gente se reúne a escucharlos; se habla de la vida, de los que ya no están y en muchos casos se generan controversias a través del canto del verso. Asimismo, hay comerciantes locales vendiendo comida local y ropa regional bordada a mano, botines de piel, etc. Es así que, en todo ello, hay una experiencia de goce estético cultural en comunión con los otros para festejar la vida.

Habiendo aclarado la categoría de fandango en el son huasteco, demos pie a lo que veníamos hablando.

Resulta complejo emprender una crítica con conceptos de la ontología eurocéntrica mundial, si se parte desde la enunciación ética metafísica (de la alteridad levinasiana) decolonial regional del *Otro*. De tal suerte que el estudio estético del son huasteco (al igual que una diversidad de músicas del mundo) como una música de la región Huasteca en México, no ha sido abordado hasta hoy, 2026, desde la disciplina de la filosofía, no así desde otros rubros como la musicología, la antropología, el arte y patrimonio cultural, y la sociología.

Por lo tanto, el propósito de nuestra investigación tiene la encomienda de proponer desde la estética crítica y decolonial de la liberación, el estudio del son huasteco. Ello, como una escucha activa en donde se cuestione a las estéticas clásicas de la Modernidad y sus implicaciones: como *ser* una *necroestética* que atenta contra la vida y cultura de los pueblos

colonizados, tomados como el *no-ser* del *Sur global* (cabe señalar que dichas categorías, a lo largo de este trabajo de investigación, las iremos aclarando).

El marco teórico en el que nos basamos para nuestra investigación es el de la *Estética de la Liberación* propuesta por el filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel en su obra *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*. Aunque también nos valemos de la obra las *18 Tesis para una Estética de la Liberación*, además de revistas impresas y digitales, clases o lecciones virtuales de estética, donde se aborda el tema en cuestión.

En estas obras, se presenta una estética que pretende desligarse parcialmente de las estéticas clásicas. Asimismo, advertir que la *estética* no se retoma desde la perspectiva moderna de *aesthetica* de Baumgarten, entendida como disciplina que estudia la perfección por vía de los sentidos en contraste con la lógica que se enfoca en el intelecto.

La noción de estética de Baumgarten es usada, hasta nuestros días, para el estudio de obras artísticas, en cambio Dussel propone una *Estética de la Liberación* en dos niveles: como una distinción entre *aisthesis* en el nivel ontológico y la *poiesis* en el nivel óntico, para diferenciar en su estudio a la primera como la actitud emotiva-cognitiva del ser humano y a la segunda como la obra u *opus*.

Con ello, para llegar a una *aisthesis-poiesis* en donde en la obra esté manifestado el componente estético y también el técnico, cuestiones que sí estaban en el mundo helénico donde no había distinción entre artista y artesano. Asimismo, la estética dusseliana retoma de Zubiri la categoría de *belleza*, entendida como la cosa *de suyo*, y la distingue entre *belleza natural*³ y *belleza cultural*⁴. Dicha belleza está en constante tensión o relación con el sentimiento o gusto subjetivo de la *aisthesis*, va encaminada a la *vida*.

³ La *belleza natural* es un hecho natural o físico que no ha sido modificado por la humanidad. Un ejemplo es “la belleza constituida por el observador del arroyo en la montaña que susurra (un sonido) en la caída del agua pura de roca en roca” (Dussel, 2020, p. 163).

⁴ La *belleza cultural* o también llamada *belleza antropológica* para el Dr. Enrique Dussel, es donde la humanidad ha intervenido para modificar las cosas naturales transformándose en productos culturales.

Por último, la estética dusseliana se vale del componente ético-político gracias a conceptos como *estética obediencial* y *potencia estética* y critica a la muerte con otras categorías como *esteticidio* y *necroestética*; ya que el *telos* de la *aisthesis* es la *buena vida en comunidad*.

El objetivo general de la presente investigación es exponer la *Estética de la Liberación* en aras del estudio *hacia una filosofía del son huasteco*, ya que las estéticas clásicas o tradicionales no bastan para su análisis y asir su contenido estético.

Los objetivos específicos son los siguientes: 1) Describir qué es la *Estética de la Liberación*, aún como hipótesis dusseliana, 2) Sintetizar en tres momentos como tesis, antítesis y síntesis las *Siete hipótesis de una Estética de la Liberación* y 3) Reflexionar críticamente sobre el son huasteco como un género musical de liberación en el campo estético, pero también de lo ético-político.

La metodología que hemos propuesto es mixta. En la primera parte, titulada *Hacia una Estética de la Liberación en Enrique Dussel*, nos valemos de la hermenéutica; en la segunda parte, que denominamos *Las tres constelaciones de la Estética de la Liberación* se presenta un resumen de la primera parte, pero en forma dialéctica y reunidas bajo la noción de *constelación* según Walter Benjamin, como: constelación afirmativa (tesis), constelación negativa (antítesis) y constelación creativa (síntesis); en la tercera parte *Tres tesis de estética decolonial en el campo musical del son huasteco* usamos la analéctica, método propio de la Filosofía de la Liberación y, por ende, de Dussel en la estética.

La analéctica consiste en el posicionamiento metafísico del *Otro* (el excluido) como punto de partida y alcance. Además, es la conjunción de dos términos: analogía y dialéctica. La analogía se basa en las relaciones de semejanza entre cosas distintas. Para lo anterior, aclaramos las nociones de unívoco (lo que obliga a que todos acepten el mismo sistema que

es lo idéntico), equívoco (en el que cada uno tiene su propia verdad) y lo análogo (lo semejante). Lo anterior se explica en el siguiente esquema:

- Unívoco (totalidad verdadera)
- Equívoco (cada uno tiene su verdad)
- Analogía (semejante)

Cabe destacar que para Dussel la semejanza es siempre desde la distinción, nunca desde la identidad.

Asimismo, y para un mayor esclarecimiento, en una de las cátedras de filosofía en la UNAM, el Dr. Enrique Dussel invitó al Dr. Mauricio Beuchot (especialista en el terreno de la hermenéutica y la lógica analógica, así como en semiótica) a exponer el tema de la anadialéctica o analéctica. Beuchot (2016, 12m37s) lo expone así:

↗ Unívoco: sólo una interpretación, las demás falsas

Modo de significación → Analógico: permite un rango de variación, hay un primer
analogado y segundo analogado

↘ Equívoco: cualquier interpretación es válida

Con base en dicho modo de significación, la analéctica busca lo analógico. En cuanto al segundo término del método analéctico está la dialéctica y esta se emplea, a grandes rasgos, como el pasar de un punto del horizonte a otro, como una superación. Tal movimiento dialéctico se puede observar de la siguiente manera:

- Tesis (afirmación)
- Antítesis (negación)
- Síntesis (negación de la negación, por tanto de la antítesis y la tesis, en virtud de una novedosa síntesis)

Para la dialéctica, todo está todo está en movimiento, en constante cambio y devenir. Tal principio se emplea desde Heráclito pasando por Hegel hasta Marx.

En cuanto a la primera parte de esta obra, *Hacia una Estética de la Liberación en Enrique Dussel*, vamos a elaborar una breve biografía del filósofo como esteta. Desde sus primeros años de vida en Argentina hasta las razones de su exilio en México, donde vivió hasta su muerte. También revisaremos hermenéuticamente su obra *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación* y el contenido categorial que allí se muestra.

En algunos casos se completa con libros, ensayos, videos y textos dusselianos, además de proponer un par de ejemplos visuales de artistas, esquemas y puntos de vista, para enriquecer nuestra interpretación.

En la segunda parte, *Las tres constelaciones de la Estética de la Liberación*, se hace un trabajo taxonómico para clasificar, bajo un esquema dialéctico, cada una de las siete hipótesis en una de las tres constelaciones benjaminianas: constelación afirmativa, constelación negativa y constelación creativa. Lo anterior con el fin de tener mejor claridad de cuál es el propósito de la *Estética de la Liberación* planteada por Dussel.

En la tercera parte *Tres Tesis de estética decolonial en el campo musical del son huasteco* emprendemos los antecedentes del son huasteco en Al-Ándalus, África y Mesoamérica para comprender su conformación sonora instrumental, historia y ubicación geográfica actual en México. Luego exponemos un análisis analéctico de tres de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación* y su aplicación al estudio del son huasteco.

Posteriormente están las conclusiones, en donde se responde a las preguntas: ¿Existe una estética clásica que pueda emprender un estudio del género musical del son huasteco? No. Desde la línea de las estéticas eurocéntricas no es posible.

Entonces, ¿qué tipo de estética se puede utilizar para abordar dicha temática? La *Estética de la Liberación* propuesta por Enrique Dussel. Valiéndonos en particular de la mano de tres de sus hipótesis pero ya desde el enfoque analéctico filosófico del son huasteco, para nuestro estudio: tesis primera: *La intensión llamada aisthesis (αἴσθησις) y el mundo estético. La ontología estética en el campo musical del son huasteco*; tesis segunda: *De la aisthesis a la poiesis (ποίησις): la obra de arte en el campo musical del son huasteco* y tesis tercera: *De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación en el campo musical del son huasteco*.

Primera Parte. Hacia una *Estética de la Liberación* en Enrique Dussel

1. Enrique Dussel y su Relación Vital con la Estética. Génesis de un Esteta de la Liberación

Enrique Dussel Ambrosini (1934-2023) fue un filósofo argentino-mexicano reconocido a nivel internacional, enmarcado en el pensamiento crítico de la *Filosofía de la Liberación*. En cuanto a su vínculo biográfico con el arte y la estética, se remonta a los años primaverales de su infancia y juventud en Argentina.

De acuerdo a ELCLAUSTRO TV (2022), Dussel menciona que de su provincia en Mendoza recuerda pasajes memorables en los que a los cinco o seis años quiso ser arquitecto o pintor y realizó obras artísticas mediante la pintura en acuarela, en particular de las bellas montañas y del parque; sin embargo es la secundaria entre los trece y quince años que se inscribió por las tardes a la Escuela de Bellas Artes, en el que asistió como esteta a la biblioteca del barrio a revisar con gran emotividad los textos ilustrativos de la historia del arte de los egipcios, los asirios, de Grecia, la Edad Media y el Renacimiento.

Sin embargo y pese a su pasión por el arte, posteriormente nuestro autor se va a matricular en estudios universitarios como filósofo, dejando atrás el pincel pero no tanto esa emotividad por la estética. Al terminar su licenciatura como filósofo emprende viajes en barco hacia España y luego a Medio Oriente, donde logra observar de cara a la realidad las grandes obras arquitectónicas que ya había visto mediante fotografías en los libros que estudiaba en su juventud, al igual que el pensamiento semita que lo marca en el terreno ético. Al regresar a América Latina, empieza a observar las culturas de los incas, a reconocer a los mayas y por congresos en África y Asia, percibiendo los olores, las flores y la vida de los pueblos (ELCLAUSTRO TV, 21 de julio, 2022).

En este cambio de mirada y anclado en su país se ve involucrado y comprometido con mayor ahínco en los estudios teológicos cristianos y marxistas en aras de la liberación de Latinoamérica. Teniendo como referencia a fines de los 60 e inicios de los 70 los procesos de liberación tanto en Cuba y Nicaragua, así como en China, Vietnam y Alemania del Este frente a las dictaduras fascistas de Latinoamérica, la invasión de EUA y la colonialidad.

Por dicha razón, siendo él profesor durante el periodo de la dictadura en los 70 en Argentina, es amenazado de muerte mediante una bomba en su hogar. Motivo por el cual decide exiliarse junto con su familia nuclear en México. Ya anclado en territorio mexicano, en 1975 comienza a dar clases relacionadas a la estética, la teoría del color y la ergonomía en la carrera de diseño industrial en la UAM-Iztapalapa.

Como filósofo, las aproximaciones de Dussel a la estética se van a ver reflejadas desde los 70 hasta los años 2000 en algunas obras menores y otras mayores.

En cuanto a los trabajos menores, próximos aún a la ontología dominante, algunos son los ensayos: “Cultura, cultura latinoamericana y cultura nacional”; “Para una filosofía de la cultura, civilización, núcleo de valores, ethos y estilo de vida”; “Estética y ser”; “Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular”; “Arte cristiano del oprimido en América Latina (Hipótesis para caracterizar una Estética de la Liberación)”; y “Cultura latinoamericana y Filosofía de la Liberación (Cultura popular revolucionaria, más allá del populismo y el dogmatismo)”; todos estos escritos presentes en el libro *Filosofía de la Cultura y Transmodernidad* editado por la UACM en 2015.

Otros casos son: “Filosofía de la poiesis”; “Estudio preliminar al “cuaderno tecnológico-histórico” (1851) de Marx”; y “La cuestión de un modelo general del proceso de diseño”; presentes en *Hacia una Estética de la Liberación*⁵ de la editorial Docencia de 2013.

⁵ Cabe mencionar que la portada del libro *Hacia una estética de la liberación* es un cuadro al pastel de un retrato (el cual posee amplias cualidades estéticas) elaborado por Enrique Dussel durante el Taller de Pintura, en 1950, en la Escuela de Bellas Artes de Mendoza, Argentina.

De sus obras ya mayores, con una aproximación a las cuestiones metafísicas, es decir ya posicionado en la superación del mundo ontológico dominante desde la Filosofía de la Liberación y encaminado en lo decolonial, en el campo de la estética, está en primera instancia una conferencia dictada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Chile en 2017, que en *Praxis. Revista de Filosofía* no. 77 se advierte que bien podría haber llevado el título de *Hacia una estética decolonial*, en virtud de enfatizar su carácter de negatividad, como un momento hacia la crítica y negación de la estética eurocéntrica dominante. No obstante lleva el nombre de *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación* (que es la obra que revisamos a lo largo de nuestra investigación de tesis).

Otro ejemplo de ese mismo año es una conferencia titulada *Estética en la Modernidad* que brindó para la Universidad El Claustro de Sor Juana de la CDMX.

Bajo la misma línea está su obra cúlpe, y con la que cierra su sistema filosófico Dussel previo a su muerte en 2023, nos referimos a las *18 tesis para una Estética de la Liberación* expuestas de manera virtual debido a la pandemia del Covid-19 y presentadas de forma magistral como una serie de clases impartidas para las universidades públicas mexicanas, como la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Por último, hay que reiterar el hecho de que Dussel, al inicio de su formación siendo joven como estudiante de artes quiso ser profesionalmente pintor o arquitecto (y que de algún modo lo fue mediante el sistema constructivo de sus obras filosóficas y en el plano de su hogar en Coyoacán, CDMX), pero el camino lo fue dirigiendo a la filosofía, donde realizó obras de gran envergadura como: *La filosofía de la liberación*; *1492: El encubrimiento del otro* y *Para una ética de la liberación latinoamericana*, siendo estas en sentido analógico, comparadas con las obras de Silvestre Revueltas, Nicandro Castillo y Francisco Toledo.

Las producciones del esteta de la Filosofía de la Liberación son válidas para el empleo cotidiano estético y que a su vez, pese a ser un planteamiento reciente, han servido a diversos artistas para el desarrollo teórico de su creatividad crítica, siempre desde el *Otro*⁶, como es el caso de los *códices arquitectónicos* de René Mancilla (y que en 1.1.4 exponemos).

De tal suerte que es en la última etapa de su vida como octogenario en la que con su trabajo filosófico vuelve al núcleo de dónde parte su interés por la *vida* y la *belleza*, nos referimos al campo de la estética. Y es en dicho terreno donde todo confluye, pues al final de sus días, lo que pretendía era embellecer el mundo, despojarlo de su fealdad, en virtud de develar la liberación de una vida más hermosa, bella para todos/as los seres.

Por último, cabe mencionar que su obra filosófica dialoga con autores de la Modernidad desde Hegel, Descartes y Kant hasta Karl-Otto Apel, Gianni Vattimo y Jürgen Habermas. Además, si bien Dussel se nutre del pensamiento de Karl Marx, Edmund Husserl, Emmanuel Lévinas y Martin Heidegger entre otros, no obstante lo hace desde un posicionamiento crítico desde América Latina.

Esa actitud ante la vida del posicionarse en el lugar del *Otro*, del pobre, del extranjero, del negado, del latinoamericano, del no-ser en virtud de la liberación; la ha emprendido en su camino desde sus primeros escritos de ética y política hasta llegar a la estética, como última fase de su pensamiento sistemático filosófico.

1.1 Hermenéutica de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*

La hermenéutica para Ferraris (2000) se remonta a la época de los griegos con el término *ἐρμηνευτική τέχνη* o *hermeneutiké tekhné*, o sea arte o técnica de interpretar el mensaje de los dioses, posteriormente en la Edad Media se utilizó en el ámbito bíblico como

⁶ El *Otro* es una categoría empleada por la Filosofía de la Liberación para referirse al excluido o la víctima del sistema-mundo moderno-colonial. Es decir el pobre, el indígena, el huérfano, la viuda, la ama de casa, el músico de pueblo, etc., que, como actor político tiene potencia para liberarse.

estudio o exégesis de su contenido escrito y en la modernidad llega al filósofo y teólogo Schleiermacher quien la define como esclarecer e interpretar al autor mejor de lo que él se ha entendido.

En cambio, por hermenéutica nosotros entendemos a la tarea que se emprende desde nuestra subjetividad para comprender de forma cognitiva-emotiva un texto, en este caso el de *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*, e interpretarlo, con base en nuestras experiencias, sesgos y contextos.

1.1.1 Hipótesis Primera: La Intensión llamada *Aisthesis* (αἴσθησις) y el Mundo Estético.

La Ontología Estética

«La belleza es la realidad misma en tanto que captada como la fuente de mi vida. La rosa posee su color, su aroma en su propia sustantividad, no la pone el ser humano. Que haya rosas es un hecho. Hay hechos que se conocen por mis interpretaciones dentro de mi mundo».

Enrique Dussel

El filósofo de la liberación Enrique Dussel (2020) comienza su propuesta de *Estética de la Liberación* aclarando el trayecto conceptual que emprende su sistema estético. El cual en su primera hipótesis, va a partir de forma recurrente de palabras que se sustentan en el uso de la lengua griega, pero con el objetivo de que en un estadio futuro se plantee la construcción de esta como en *Hacia una Estética de la Liberación*.

Es decir que Dussel (2020) para tener un anclaje sólido en su desarrollo sistemático se va a valer del helenocentrismo⁷, para que en posteriores trabajos se pueda llevar a términos equivalentes en otras lenguas propias de los pueblos latinoamericanos y del Sur global⁸ o cualquier territorio cuya lengua haya sido colonizada como el maya en México, Belice y Guatemala; el náhuatl entre los mexicas o aztecas, el quechua en la región Andina del Perú, etc. De tal suerte que la primer palabra griega que nuestro autor va a emplear en su sistema estético es *aisthesis* (αἴσθησις). Misma que será el eje medular ontológico de toda estética posible. A propósito refiere que:

La posición (*Einstellung*, diría E. Husserl) primera, la facultad que descubre los fenómenos originarios de lo que llamaremos «belleza» (...) [tal] posición de apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales que nos rodean, la llamaremos *aisthesis* (αἴσθησις), palabra de la que deriva en castellano estética, y no arte (de origen latino, *ars*, que en griego sería más bien *tekhné*). (Dussel, 2020, p. 157)

Es así que la estética dusseliana tiene como punto de partida ontológico a la noción de *aisthesis*. Con lo cual aclara en lo conceptual y lingüístico que es fundamental para su propuesta de *Estética de la Liberación*, el término helénico *aisthesis* del que se desprende la palabra estética (a la que va ir definiendo) y no arte. Esto con el objetivo de distinguir entre lo que es el arte y la estética, como dos categorías diversas para la *Estética de la Liberación*: la primera cuya raíz es de origen latino, o sea *ars*, y que en el lenguaje de Aristóteles es *tekhné* (lo cual ya tiene otras implicaciones que más abajo desarrollamos), en cambio la segunda es la expresión griega *aisthesis* y que dígame de paso, gracias al enfoque de la Filosofía de la Liberación resulta una novedosa introducción a los estudios estéticos a gran escala.

⁷ El *helenocentrismo* es una cosmovisión y tendencia cultural que sitúa a la antigua Grecia y su civilización como el centro, origen y criterio exclusivo de la filosofía, las artes, la ciencia y la cultura occidental.

⁸ El *Sur global* para la Filosofía de la Liberación no se refiere solo a un espacio geográfico, sino que es una categoría de los estudios postcoloniales y que alude a todas las culturas y pueblos dominados y explotados por parte de la Modernidad y colonialidad.

Aclaremos lo anterior, ya que en nuestra contemporaneidad generalmente se piensa que hablar de estética es similar a los estudios filosóficos del arte. A propósito, en *Filosofía de la cultura y transmodernidad* se menciona que:

La palabra estética tiene su origen en el término griego *aisthesis* que significa sentido o sensibilidad. Si la filosofía del arte se ha llamado «estética» es porque, en el tiempo de los que plasmaron esta ciencia, dicha filosofía era una filosofía de la sensibilidad (...). La estética no es tan antigua, se remonta sólo al siglo XVIII, y Baumgarten la impuso (Dussel, 2015, p.179).

Lo anterior, para el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten como línea continua de las estéticas clásicas⁹. En cambio para Dussel no, son cuestiones diferentes (aunque sí pueden estar relacionadas), pues nuestro autor distingue entre la *intensión* llamada *aisthesis* (*αἴσθησις*) y el de la obra *poiesis* (*ποίησις*). A continuación ahondaremos más en ello.

Lo que Dussel (2020) va a emprender en su estética es a meditar acerca de dos momentos: el ontológico de la *aisthesis* y el óntico de la *poiesis* o lo expresivo-productivo de la obra de arte. En esta hipótesis sólo revisaremos la *aisthesis*, aunque sí se brinda una breve explicación de la *poiesis*, pero que se verá con mayor detenimiento en la tercera hipótesis.

Nuestro autor inicia con el entendimiento de la raíz ontológica de estética y para ello formula el cuestionamiento acerca de, ¿qué es la *aisthesis*? Para esto, nos arroja luz con una postura de carácter fenomenológico-hermenéutico próxima al filósofo alemán Martin Heidegger, para quien “el ser humano es inevitablemente un «ser-en-el-mundo». Se sitúa así (...) ante las cosas reales (...) del mundo, los fenómenos, implicados por distintas maneras de afectar la subjetividad mundana del que vive dicho mundo” (Heidegger en Dussel, 2020, p.157).

⁹ Las estéticas clásicas son las de la tradición de Antigua Grecia y Roma, las cuales van en la búsqueda de la belleza por medio de ciertas medidas o estándares en la armonía, proporción y equilibrio. Asimismo, lo bello, lo bueno y verdadero están vinculados. Hay un ideal de perfección. Para mayor comprensión revisar Tatarkiewicz *Historia de seis ideas*.

Para Dussel (2020) la *aisthesis* es unidad cognitiva-emotiva (en términos de neurociencia el neocortex y el sistema límbico) como voluntad-de-vida y apertura a dos cuestiones: a las cosas y al mundo. En cuanto a la primera se dirige hacia las cosas reales y a las propias de la imaginación, en el segundo es en la subjetividad fenoménica el mundo des-cubierto o interpretado como bello.

Asimismo Dussel (2020) señala a la *aisthesis* como la facultad o en términos de Husserl *Einstellung*¹⁰ (actitud) que debe distinguirse de otras facultades presentes en las estéticas clásicas. Por su parte, la *Estética de la Liberación* habla de cuatro niveles: el primero concierne al campo de la teoría (*θεωρία*), le sigue la práctica o praxis (*πραξις*), después continúa la productiva o *poiética* (*ποίησις*) y finaliza con la técnica (*τέχνη*), en el que si bien el campo estético está implícito en todos estos campos, lo hace desde la actitud de la *aisthesis* como apertura al mundo.

1) Teoría (*θεωρία*): Es la captación de la cosa real (en el neocórtex cerebral) por parte del sujeto y cuya cuestión teleológica (fin) se emplea para afirmar la vida de este.

2) Praxis (*πραξις*): Implica la ética, la política o la economía, pues es la actitud del ser humano frente a acciones o prácticas con respecto a sus semejantes.

3) *Poiesis* (*ποίησις*¹¹): Es un término un tanto confuso, pues puede ser empleado como técnica y, siendo entre los griegos, la escultura, arquitectura, pintura al igual que la poesía vistos como oficios artesanales.

4) Técnica (*τέχνη*):¹² Es la relación del ser humano con la naturaleza, poniendo atención en los instrumentos culturales que se originan de la transformación de la naturaleza en cultura.

¹⁰ Para Husserl el término alemán *Einstellung* se traduce como la *actitud* que toma la conciencia para dirigirse al mundo en un estadio previo a la reflexión.

¹¹ Entre los antiguos griegos la *ποίησις* (*poiesis*) tenía que ver con el hacer o dar existencia a algo.

¹² La categoría de *τέχνη* (técnica) para el mundo helénico era lo que refería a un tipo de conocimiento sistemático de reglas y habilidoso o técnico. Lo que hoy desde la óptica de la Modernidad llamamos arte o artesanía estaban en el mismo nivel que una estrategia militar.

Ahora bien, Dussel (2020) menciona que a la *aisthesis* se la posiciona generalmente en el símil nivel que la *poiesis* (como se ve en el arte de la contemporaneidad) pero de lo que trata la *Estética de la Liberación* es de distinguirla a aquélla como actitud de lo que comenzará por llamarse “estética”. Además, el no diferenciarla de otras actitudes (*Einstellungen* en sentido husserliano) provoca el difícil discernimiento de la belleza como fenómeno, que en un primer momento, como posición de Zubiri, era vista como constitutivo de la cosa real. En cambio la “cosa real es ahora una mediación para la vida” (Dussel, 2020, p. 159).

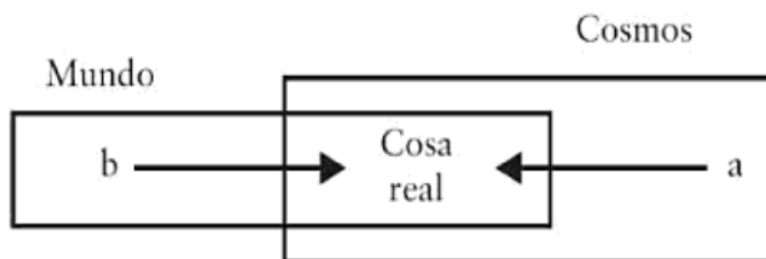
Es así que la *belleza* juega un papel relevante y permanente en la estética dusseliana (desde su estadio de la *aisthesis* al igual que en la *poiesis* u obra de arte natural y cultural, que veremos más adelante) y que no parte desde la óptica actual del arte. Con lo cual, en este estadio de la *Estética de la Liberación* no es sólo en el sentido zubiriano en el que la belleza es la cosa real, es esta pero además como mediación para la vida.

Continuando con el análisis, debemos destacar que para la estética dusseliana existe una re-lación de la subjetividad en referencia a la objetividad y en ese sentido la *aisthesis* “es subjetivamente la que constituye objetivamente a las cosas reales, lo que se denomina *belleza* (...) que no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real” (Dussel, 2020, p. 159).

Ello es una relación en acto del mundo humano con la realidad. Es así que en torno a la belleza, nuestro autor nos advierte que se va a enfrentar a una problemática conceptual y con una necesidad de esclarecimiento. Abajo exponemos la figura 1 en donde se muestra con mayor claridad acerca de dicha problemática categorial de la *Estética de la Liberación*: la belleza.

Figura 1

Diagrama de Dussel de “la subsunción de la propiedad físico cósmica de la cosa real en el mundo, constituyendo el campo estético”.



Aclaración: a: descubrimiento de las propiedades físicas (del cosmos). b: constitución de la cosa real como bella (del mundo): $\text{cosmos} \cap \text{mundo}$.

Nota. Adaptado de “Siete hipótesis para una Estética de la Liberación” (p. 5), por E. Dussel, 2018, *Praxis. Revista de Filosofía*, 77. Recuperado de (https://www.researchgate.net/publication/327902196_SIETE_HIPOTESIS_PARA_UNA_ESTETICA_DE_LA_LIBERACION). 17/05/2025.

Ahora bien, para aclarar la belleza y la figura 1, debemos de explicar primero a qué se refiere Dussel en el diagrama. A saber, la Filosofía de la Liberación y por ende la *Estética de la Liberación* como un despliegue de la primera en su sistema filosófico, se vale de dos categorías ápticas: *mundo* y *cosmos*.

En cuanto a la categoría de *mundo* (*Welt* para Heidegger), nos dice en *Filosofía de la Liberación* que es “la totalidad de sentido comprendida por el horizonte fundamental (...) [o bien] la totalidad de los entes (reales, posibles o imaginarios) que son por relación al hombre y no sólo reales, *de suyo*”¹³ (Dussel, 1977, p. 43).

¹³ El *de suyo* es para Xavier Zubiri lo siguiente: captamos en un acto dos momentos, de forma sentiente y racional (inteligencia sentiente) la realidad *de suyo* o realidad formalmente independiente. Es así que el *de suyo* es la realidad en su estado más puro, su ser en sí mismo, independiente de la percepción del ser humano, existe antes de que yo la mire, la sienta, etc.

Respecto al *cosmos* es “la totalidad de las cosas reales, conocidas o no por el hombre. La totalidad de los astros, la vida, la realidad, en cuanto es algo constituido *de suyo*, desde su propia esencia” (Dussel, 1977, p. 42).

En otras palabras, el mundo es la totalidad de cosas-sentido que forman parte de nuestro horizonte cotidiano, por ejemplo: el mundo de nuestro continente, de nuestro pueblo, de nuestra región, de nuestra música e inclusive los que son resultado de nuestra imaginación (y que nos ayudan para los procesos *poiéticos*). En cambio, el cosmos es la totalidad de las cosas existentes aunque no las observe, por ejemplo: los sistemas planetarios, galaxias conocidas o no por la humanidad, es decir todo, afirma Dussel (1977) quien a su vez brinda un ejemplo en el que esclarece lo anterior, advirtiendo que los entes productos de la imaginación tales como el unicornio (por mencionar un ejemplo simplista) son netamente mundanos, corresponden a mi mundo, y no al cosmos.

Para ahondar en lo dicho, Dussel nos proporciona en sus *lecciones de estética*¹⁴ otro ejemplo mundano-cósmico que dialoga en la misma dirección:

La rosa es real, crece, crece desde sus posibilidades cósmicas (...) Puedo ver que crece y sentir que tiene un olor, un perfume, puedo ver que tiene un color rojo (...) Entonces, yo incorporo lo real en mi mundo y descubro en ellas propiedades reales, que yo no pongo, (...) hay un a priori, ya está dada. El autor Zubiri, filósofo español le llama *de suyo*, la rosa *de suyo*, tiene un perfume (2023, 13m58s).

Con el ejemplo estético de la rosa que mencionamos, nuestro autor quiere llegar a la relación entre el descubrimiento de las propiedades físicas en el cosmos y la constitución de la cosa real como bella en el mundo; tal como se muestra en la figura 1. De allí que, ya en la propuesta estética dusseliana encaminada a la vida se haga esta propuesta:

¹⁴ Llamamos *lecciones de estética* a las clases del curso de *Estética de la Liberación* que brindó el Dr. Enrique Dussel de manera virtual durante el periodo del Covid-19 y posterior a este, en al menos tres universidades públicas de México: UACM (Universidad Autónoma de la Ciudad de México), UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y UAM (Universidad Autónoma Metropolitana); entre 2021-2023.

aisthesis es subjetivamente la que constituye en la objetividad de las cosas reales aquello que se denomina *belleza* o *valor estético* (...) [en una relación] que no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real (2020, Dussel, p. 160).

Dicha belleza para Zubiri es la realidad misma en cuanto tal, afirma Dussel (2020). Lo anterior acontece debido a que la categoría de belleza zubiriana que retoma Dussel (2020) es un *fenómeno* que hace referencia a posesiones físicas de los entes reales, o sea es elemento del cosmos pero que se le presenta “fenomenológicamente con sentido al ser subsumido en el mundo, cuya totalidad es el campo estético, es decir, como un momento cósmico dentro del mundo” (p.159) y al incorporarse en nuestro mundo podemos verla bella, pero la cosa es bella *de suyo*.

Continuando con la estética dusseliana y enlazando con la belleza zubiriana, otro aspecto que es medular, y del que ya hemos hablado de paso, es el *telos* de la propuesta de nuestro filósofo en el que la estética tiende a encaminarse hacia la vida:

La *aisthesis* es la facultad subjetiva que constituye a la cosa real desde el criterio de la afirmación de la vida del observador de la cosa real, en tanto inteligida sensible y emotivamente (el momento de la fricción o alegría) aquello que se manifiesta en el mundo (en tanto fenómeno mundano) como poseyendo propiedades reales que hacen posible la afirmación de la vida (Dussel, 2020, p. 160).

Dicho lo anterior, se puede afirmar que la *Estética de la Liberación* aunque incluye en su interpretación a la necroestética, no obstante atenta contra esta. Es decir contra todo aquello que se evoca hacia la destrucción de la vida o bioestética, la muerte por encima de la vida. También se puede decir que la *aisthesis* es propia del sujeto quien le da sentido afirmativo a las cosas como mediaciones para la vida.

Nuestro autor Dussel (2020) señala algunos ejemplos para esclarecer tal cuestión, como el del gallo, quien canta en su cuasimundo la alegría del nuevo día al despertar frente a la alborada y observar la gama de colores, la sensación del calor emitido por el sol y que es símil al canto de los campesinos del Rin en Alemania al momento de la cosecha de la vid, misma que se convertirá en vino y con ello se abre una disponibilidad para vivir más feliz la vida; dicho pasaje fue lo que inspiró al músico Beethoven y tuvo expresión en su *Novena sinfonía*, en concreto en el «Himno a la alegría».

Retomando la *belleza* (y en armonía con lo anterior), esta se manifiesta en varios momentos, por ejemplo en el canto del gallo cuando expresa la alegría de la belleza ante la aurora y como disponibilidad de lo real para su vida, “descubre (y constituye) la salida del sol como bella, en tanto aurora; la luz del sol, los colores del firmamento, todo ese panorama (...) es constituido por el sujeto en su mundo como algo bello” (Dussel, 2020, p. 160).

Por tal motivo la belleza refiere a todo aquello que es disponibilidad o mediación para su propia vida o existencia (por ahora sin valerse aún de elementos culturales, que dependen de la transformación antropológica de lo natural a lo cultural, que será en el 1.1.3) y que es válido tanto para el animal como para el ser humano.

Ahora bien, hilando la belleza con la vida Dussel (2020) comienza a plantearlo desde la rama de la estética y la biología, afirmando que la filósofa mexicana y artista “Katya Mandoki sitúa a la estética dentro del horizonte de la vida, y como un momento de la vida misma para permanecer, evolucionar y diseminarse” (p. 161).

Para abonar a ello, la estética dusseliana trabaja de la mano de Mandoki el ejemplo del pavo real planteado por Charles Darwin, quien afirma que dicho ser viviente despliega sus alas y con ello su plumaje que posee una gama de colores y figuras, con el fin de agradar a la vista de la hembra, quien escoge al macho más desarrollado y bello para así poder garantizar su vida mediante la reproducción (Dussel, 2020).

En resumen, de la ontología de la *Estética de la Liberación* se puede afirmar que: posee el ser humano dos estadios que son fundamentales, a saber el primero, que representa a la cosa como un objeto y uno segundo que se pone en el mundo como extático, admirado debido al sentimiento-cognitivo, o sea la *aisthesis* “la cual es una *intención*¹⁵ fenomenológica (piénsese en E. Husserl) precisa que *constituye* al *objeto* con un *sentido*¹⁶ particular: como bello” (Dussel, 2020, p. 162) y el cual hermenéuticamente interpreta como fin para la vida.

Es decir, es una tendencia estética de la conciencia que define al fenómeno o la cosa de la naturaleza y cómo este se le presenta o manifiesta a la conciencia y que al ser *Einstellung* o *actitud* estética no va a ser necesariamente actitud política, económica, pedagógica ni erótica (aunque más adelante vamos a ver que en el sistema de la *Estética de la Liberación* sí habrá cruces entre lo estético con la razón práctica [ética y política]).

Por último, Dussel (2020) en su ontología estética (que después vendrá como metafísica en el posicionamiento con el *Otro* y como superación de la ontología dominante¹⁷) plantea que la belleza en un primer estadio la llama *belleza natural* y alude por ejemplo a la aurora a la que el canto del gallo se dirige, en cambio tal canto ya pertenece a otro momento, es la *obra*; pero por ahora se limita a afirmar que la belleza es un hecho natural o físico volviéndose “la belleza constituida por el observador del arroyo en la montaña que susurra (un sonido) en la caída del agua pura de roca en roca” (Dussel, 2020, p. 163).

Con los ejemplos antes mencionados, a lo que quiere llegar el filósofo de la liberación es a afirmar que en esta etapa o estadio todavía la belleza se encuentra en un estado netamente prístino o puro, ya sea o bien el caso del sonido del arroyo o bien la aurora que se manifiesta en la mañana con sus gamas de colores sin que haya sido necesariamente

¹⁵ Para la fenomenología de E. Husserl la *intención* es la noesis: característica fundamental de la conciencia que está siempre dirigida hacia algo.

¹⁶ El noema es el *sentido* para el pensamiento fenomenológico de E. Husserl: cómo el objeto se nos presenta en la conciencia.

¹⁷ La *ontología dominante* para Dussel y la Filosofía de la Liberación es la Totalidad hegemónica que domina al mundo en el campo estético, económico, político, ético, etc.

modificada por acción del ser humano. Pues esto ya entra en otro momento, ya sea como una obra o producción y que será revisado más adelante en este trabajo, como otro estadio hacia una *Estética de la Liberación*.

1.1.2 Hipótesis Segunda: La Pluralidad Analógica de la *Aisthesis* y de los Campos Estéticos

«El distinto sentido de los entes lo determina el horizonte ontológico respectivo. En el campo estético, los entes serán bellos o sin valor estético, feos.»

Enrique Dussel

En esta segunda hipótesis Dussel (2020) se centra en que el ser humano como unidad cognitivo-emotivo posee un pasmo, el cual es como una suerte de asombro frente a la realidad como mediación para la vida, pero advirtiéndolo que esa *belleza natural* o belleza física (aunque aquí aún no se habla de la belleza cultural que vendrá después en el 1.1.3) se manifiesta fenomenológicamente de diversos *modos* o aperturas de la cosa real.

Como hemos podido notar, la *aisthesis* es una categoría que funge como pilar de la *Estética de la Liberación*, pero ahora de lo que se trata es de ir más a profundidad en sus diversas manifestaciones o modos. De tal manera que “ese pasmo o tono (diría nuevamente Zubiri) ante lo real como mediación universal para la realización de la vida, esa belleza física o natural, se manifiesta a través de múltiples aspectos de la cosa real” (Dussel, 2020, pp.163-164).

Una vez planteado esto, cabe preguntarse, ¿cuáles son tales aperturas o modos de presentarse de la cosa de la realidad ante la subjetividad y su *aisthesis*? Para dar respuesta a

dicha incógnita el autor da el ejemplo de una manzana, la cual posee cualidades de forma, color, gusto, perfume, madurez o disponibilidad, etc. (Dussel, 2020).

Dichos modos de la belleza de la manzana son los que se le manifiestan al ser humano en su estética: su forma ovoide, su color rojo, su gusto que sirve para alimentarse, su perfume deleitoso, su disponibilidad por sus nutrientes. Es así que nuestro autor define los campos estéticos como “la pluralidad analógica de la *aisthesis* los distintos *campos* estéticos que se constituyen desde esa diversidad de accesos posibles desde la subjetividad (...) determinada por las propiedades físicas de la cosa real” (Dussel, 2020, p. 164).

En este punto, debemos aclarar que para entender lo que son los campos estéticos que Dussel menciona, es menester acudir a lo que es para la Filosofía de la Liberación, a saber:

Usaremos el concepto de campo en un sentido aproximado al de Pierre Bourdieu (...)

El mundo de cada uno, o el nuestro, está compuesto por múltiples campos. Cada campo, por su parte, puede estar atravesado por otros (...) tiene grupos de intereses, de jerarquización, de maniobras; con sus respectivas expresiones simbólicas, imaginarias, explicativas [y es asimismo] ese *espacio* (...) de coincidencias, de conflictos (...) [y] está delimitado. Lo que queda fuera del *campo* es lo que no le compete (Dussel, 2006, p. 15-18).

Con base en el anterior fragmento de *20 Tesis de Política*, podemos señalar que si bien Dussel emplea el término *campo* en el sentido del sociólogo francés Bourdieu para hablar en el terreno de la política, no obstante lo mismo vale para la *Estética de la Liberación*, de forma análoga.

Es así que para la Filosofía de la Liberación de Dussel el *campo* es el espacio que está limitado por sus propias reglas, coincidencias y símbolos, pero que puede converger en algún punto con otro campo distinto, aunque marcando su diferencia y en disputa.

Habiendo aclarado la categoría de *campo*, damos paso a mencionar que para la empresa que hemos venido desarrollando, Dussel (2020) va a partir de otra distinción que es tomar en consideración la noción de *mundo*, vista como totalidad ontológica (ver 1.1.1) y cuya analogía equivale a *sub-mundos*. En ese sentido, explica lo siguiente nuestro autor:

Cuando se habla de *mundo estético* se hace referencia al submundo estético de lo cotidiano (óntico) dentro del mundo en general (en sentido ontológico). El mundo estético, tomado como *parte* del mundo en general, queda definido desde el horizonte de la belleza (del ser como bello) y de todos los entes que lo componen en tanto bellos, constituidos por la subjetividad determinada por la intención estética de la *aisthesis* (Dussel, 2020, p. 164).

Es decir que hay un mundo (la totalidad de las cosas reales o imaginarias) a nivel ontológico general y hay un mundo estético a nivel óntico particular (que posee determinadas entidades concretas y bellas, que sólo tienen sentido en ese mundo). Dicho mundo estético a su vez es el submundo estético óntico de las cosas de mi cotidianidad, las cuales se constituyen como bellas gracias a la *aisthesis* (intención subjetiva estética).

Por otro lado, el *campo estético* “es tomado abstractamente [teóricamente], una totalidad a su vez ontológica de todo aquello que lo compone. Así un árbol es, en dicho campo considerado desde la belleza: un árbol bello” (Dussel, 2020, p. 164-165).

Podemos entonces partir de allí que el sentido de los entes es determinado por el respectivo horizonte ontológico. Con lo cual un árbol visto desde lo económico será un árbol muy caro o barato y así respectivamente en el campo que sea. Otro aspecto del campo estético (entendido este como un espacio estético de poder con gustos afines y en discusión), es que “los entes serán bellos o sin valor estético: feos” (Dussel, 2020, p. 165), es decir que se inclinarán hacia la vida como bioestética o a la muerte como necroestética.

Dicho lo anterior, la *Estética de la Liberación* inicia una propuesta respecto a los conceptos de belleza y fealdad, ya no tomados desde las estéticas clásicas con la óptica tradicional eurocéntrica y moderna, en el que lo bello es el ser (el ser *blanco*¹⁸, el músico o artista europeo) y lo feo es el no-ser¹⁹ (el indígena, el músico o artista del Sur global).

Ahora, continuamos hacia el *contenido* o el aspecto de las múltiples manifestaciones fenomenológicas de la cosa bella, del campo estético.

En el texto *La fenomenología de la percepción* el filósofo francés Merleau-Ponty plantea que existe una totalidad como percepción que no se puede dividir o escindir, y eso se explica de la siguiente forma: el ente real se abrevia en el sujeto debido a la percepción, y esta a su vez con cada uno de sus componentes, como pueden ser el color, sonido, gusto, perfume, tamaño, forma. etc., afirma Dussel (2020).

Es así que en la percepción de la subjetividad aparece el ente como un fenómeno y este con cada una de sus manifestaciones, desde el color a la forma; hay que pensar en el ejemplo de la manzana mencionado más arriba en la hipótesis segunda dusseliana y también tomar en cuenta que Merleau-Ponty habla desde la unidad entre mente-cuerpo y no una separación como tal (semejante a lo emotivo-cognitivo de la Filosofía de la Liberación), en el marco del desarrollo abstracto o teórico de su fenomenología de la percepción.

Casi por llegar al último estadio acerca de la pluralidad analógica de la *aisthesis* y de los campos estéticos, debemos señalar que Dussel (2020) va a plantear lo siguiente:

Cada una de esas cualidades de la cosa [o sea el color, sonido, forma, etc.] constituye por su parte subcampos diversos. Así, podemos hablar de un campo visual del color y

¹⁸ Por *blanco* o blanquitud, la Filosofía de la Liberación (valiéndose también de las teorías decoloniales) entiende un proceso en el que una persona, sea de tono de piel blanca (o no), aspira a adquirir los valores que la clase dominante prepondera dentro del capitalismo como: la exclusión, el poder, el clasismo, la dominación, etc. Esto se gesta particularmente durante la colonia y es un rasgo moderno que permea hasta nuestra contemporaneidad en los pueblos colonizados del Sur global.

¹⁹ Para la Filosofía de la Liberación la noción del *no-ser*, es retomada hermenéuticamente por el Dr. Enrique Dussel de la tradición helénica de Parménides, para quien “el ser es” y “el no ser, no es”. El *no-ser* es el ser que ha sido negado por el *ser* que es el blanco de la polis, el europeo, el occidental y moderno. El *no-ser* es el excluido, el dominado, la mujer, el colonizado, el pobre, el explotado.

la forma, del campo auditivo del sonido, del campo del olfato y otros muchos campos (o subcampos) (p.165).

Ambas categorías, campo y subcampo, son empleadas en el marco de la *Estética de la Liberación* como dos nociones semejantes. Sin embargo, llega el momento de distinguirlas y en el caso de cuando se habla de *campo* estético –y que se diferencia de otros campos como el económico– es hacia lo general que nos hable de belleza o bien de fealdad.

En cambio el *subcampo* apunta en caminar hacia nociones particulares como el color que se desarrollará como pintura, el sonido como música, el movimiento del cuerpo en danza, del habitar en cavernas a la arquitectura, del signo comunicativo a la literatura, señala Dussel (2020).

Esta aclaración o distinción entre el subcampo y campo, es un recurso pedagógico dusseliano para explicar lo que se trata cada uno, pues después de dejar tal distinción se queda solo con la categoría de campo, despojándose del prefijo “sub” para nombrar a los “subcampos” llanamente como campos, por ejemplo: el campo (subcampo) de la música correspondiente al campo estético en un nivel general.

Asimismo, Dussel (2020) también advierte que no ha sido tarea de la estética el adentrarse al rubro de lo óntico presente en los diversos subcampos o campos, como el *campo de la música* (cuestión que nosotros sí, en la tercera parte para hablar de la estética decolonial en el campo musical del son huasteco). Al respecto señala que:

En este trabajo no entramos en la descripción sistemática de los distintos campos (o subcampos) de la estética. Esta sería una tarea propia de los institutos, escuelas o facultades de Artes. Aquí nos mantenemos en un nivel ontológico y no propiamente óntico (p.166).

Con base en lo anterior, dígame de paso que, si bien en las *Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación* Dussel no emprende una labor filosófica de análisis y descripción

de los diversos subcampos de la estética como la música, la pintura, la danza, etc., no obstante en su obra posterior del 2022, ya donde desarrolla las *18 Tesis para una Estética de la Liberación*²⁰ sí habla algo de ello con mayor detenimiento.

A modo de cierre. Hay un paso del análisis estético de la belleza física o natural a la belleza ya en un nivel del ser humano o sea antropológica (y anteriormente por la belleza animal con el canto del gallo que se diferencia de la simple alborada del sol como belleza natural). Donde (Dussel, 2020) diversas prácticas naturales se van transformando en otras más complejas, como del sonido de las cosas en melodías musicales, del solo habitar una caverna a la construcción arquitectónica de un hogar, del solo acto de ir caminando en el campo al deporte, de los signos que fungen la tarea de comunicar como un lenguaje a la elaboración de la poesía o la literatura. Estos ejemplos serán la parte de la *poiesis* (ποίησις) u obras (semejante al canto animal del gallo que es ya una *proto poiética*).

1.1.3 Hipótesis Tercera: De la *Aisthesis* a la *Poiesis* (ποίησις): La Obra de Arte

«La *poiesis*, la técnica es un instrumento de la producción de
belleza, de la belleza de obra de arte».

Enrique Dussel

La propuesta que emprende la *Estética de la Liberación* en esta tercera hipótesis tiene que ver con el desplazamiento y conjunción entre la *aisthesis* y la *poiesis*, es decir la obra de arte. En dicho tránsito hay diversas categorías estéticas y epistemológicos como: *cultura*, *gusto*,

²⁰ Si bien las *18 Tesis para una Estética de la Liberación* no es como tal un texto que haya salido a la luz, pues hasta ahora -mayo, 2025-, sólo se tiene un curso virtual en la red (y el texto que lo acompaña) que decíamos impartió en al menos tres universidades públicas de México: UACM, UNAM y UAM, no obstante sí se puede hablar de ello como una obra.

aisthesis, *poiesis*, *tekhné* y *logos poietikos*, que apuntan a la edificación del término *aisthesis poiética*, que en sí es la propuesta cúspide de Dussel en este apartado.

La *aisthesis poiética* tendrá que ver con reinsertar una forma de entender y percibir dichos conceptos pero en vez de separados serán en cierta unidad, de forma semejante a como lo concebían los antiguos griegos. Distinto a como en nuestra contemporaneidad la estética y la obra se ve como símil en diversos contextos, desde lo académico estético al espacio social de una galería o museo de bellas artes, hasta la percepción subjetiva cognitiva del arte. En cambio para la *Estética de la Liberación* hay dos momentos, uno que camina del lado de la estética (la *aisthesis*) y otro solo de la producción o la obra (la *poiesis*).

Para abordar el tema en cuestión de la *aisthesis* a la *poiesis*, resultando la obra de arte, Dussel (2020) habla acerca de que la *aisthesis*, como experiencia subjetiva mundana determina la bifurcación pertinente entre a) la naturaleza como tal y b) la naturaleza ya convertida en cultura. A propósito de esto, Dussel lo define de la siguiente manera:

El simple hecho de que la *aisthesis* es ejercida como una experiencia en el mundo (...) determina inevitablemente la escisión o distinción entre a) el mero ser en el mundo ante las cosas reales como entes con sentido (y por ello como bellos o no) dados al uso meramente como naturaleza (...) o b) dados como cosas reales modificadas por la producción, por el trabajo, por la intervención transformadora del humano (p.167).

En el pasaje anterior el filósofo de la liberación habla acerca del carácter fenoménico que tiene la *aisthesis* en el ser humano ante los entes bellos o feos (aunque lo feo no es la noción de las estéticas clásicas, sino asociado a la negación de la vida), y cuál es el papel que juega por un lado, ya sea los entes en su estado natural o bien por otro modificados, transformados en cultura.

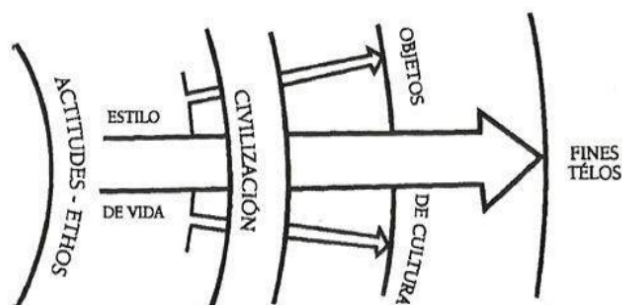
Cabe destacar que con esto último según Dussel (2020), se cumple el papel de que la naturaleza al ser transformada se convierte en una cualidad humana, lo que Marx llama “la

humanización de la cultura”, es decir cuando transforma los entes naturales en cosas con sentido o culturales, es decir *arte-factos*.

Ahora, al arribar a este punto y tomando como eje rector a la naturaleza transformada como obra cultural, es menester plantear, ¿qué es la cultura para la Filosofía de la Liberación? Para ello es necesario vislumbrar la figura 2, la cual retomamos de su obra *Filosofía de la cultura y transmodernidad*.

Figura 2

Diagrama de cultura, expuesto por Dussel en *Filosofía de la Cultura y Transmodernidad*



Nota. Adaptado de “Filosofía de la Cultura y Transmodernidad” (p. 99), por E. Dussel, 2012. Imagen recuperada de (https://www.researchgate.net/profile/Enrique-Dussel/publication/350473848_Filosofia_de_la_cultura_y_transmodernidad/links/60627e9e92851cd8ce761bfb/Filosofia-de-la-cultura-y-transmodernidad.pdf). 16/05/2025.

Si bien el anterior diagrama no lo emplea en sus *Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación*, no obstante consideramos que es un recurso para definir cultura y que Dussel (2020) va delimitando en la obra antes dicha, de la mano del antropólogo y filósofo francés Paul Ricoeur como:

La cultura es el conjunto orgánico de comportamientos predeterminados por actitudes (*ethos*) antes los instrumentos de la civilización (arte-factos) cuyo contenido teleológico está constituido por valores y símbolos de la comunidad, es decir, estilos de vida que se manifiestan en obras de cultura que transforman el ámbito físico-natural en un mundo, un mundo cultural. (p.168)

Es decir que bajo dicha noción la cultura se puede interpretar como la costumbre o personalidad de un determinado grupo social, sea andaluz, africano o huasteco tének, quien es el que determina la forma en la que se dirigen sus habitantes frente a una obra hecha para un fin; una vasija de barro por ejemplo, o sea un *arte-facto* y cuyo objetivo albergar agua está designado por principios y emblemas de la colectividad. De tal suerte que son formas de ser o vivir plasmadas en *poiesis*, que van a su vez de la naturaleza *per se* a la naturaleza transformada en mundo, es decir ya en una apertura como cultura.

Continuando en la indagación, Dussel (2020) en las *Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación* empieza a introducir la categoría estética de *gusto*, que se entreteje con la de cultura y *aisthesis*, de manera que en la totalidad cultural va a tener un papel esencial la estética y el gusto (*aisthesis*), el cual se manifiesta de determinada manera a la totalidad de los sujetos de una cultura, y por otro lado va a atender con la postura kantiana individualista de la noción de gusto.

Esto tendrá que ver con la crítica a la noción del artista genio que da la norma al arte. En cambio nuestro autor asume la posición de “que el gusto o la *aisthesis* es un ejercicio comunitario y cultural del asombro estético ante la disponibilidad para la vida” (Dussel, 2020. p.168).

Retomando a las culturas andaluz, africana y huasteco tének, cada una de estas tomadas como separadas, si bien tienen formas de ser semejantes también resultan poseer una distinción analógica. Dussel (2020) habla de ello pero con el ejemplo de las culturas india y

azteca (también conocida como mexicana). Con lo cual la *aisthesis* se determina culturalmente, y esto se puede constatar bajo la perspectiva de una historia mundial de la estética pero que incluya a las diversas culturas.

Continuando con la exposición de la *Estética de la Liberación*, Dussel (2020) apunta lo siguiente:

Pero si la *aisthesis* determina subjetivamente un gusto o preferencia en el juicio de las cosas como bellas [o no] (...), ahora aparece de parte de la realidad cósmico-cultural (*objetivamente*, pero no en un sentido kantiano) gracias a las *obras de arte* (expresión ahora de etimología latina). Por tanto, debemos distinguir entre *aisthesis* y *érgon* (*ἔργον* en griego) o la *opera/opus* (en latín). (p.168)

Es decir que en una relación entre el sujeto y el objeto, en un primer momento la *aisthesis* o el pasmo cognitivo-emotivo (que deviene del gusto de la comunidad) define en la subjetividad del ser humano un gusto hacia los entes. Pero aquí ya no son los de la belleza natural, sino los que han sido transformados por parte de los elementos del cosmos y la humanidad, o sea los objetos de arte o culturales.

Aquí, se llega a la etapa de discernir entre dos categorías: *aisthesis* y *poiesis*. La *aisthesis*, sería para la estética dusseliana:

El acto que abre el mundo estético (...) [y el segundo *poiesis* es] la producción (...) de la obra llamada de arte (es decir, puesta en la existencia desde la *aisthesis*) que es una cosa real o instrumento con sentido dentro del campo estético (Dussel, 2020, p. 168).

A propósito de la obra de arte, debemos advertir de nuevo que en la lectura dusseliana se tiene que entender no estrictamente desde la tradición eurocéntrica actual, en la que por ejemplo una pieza sonora de John Cage o una escultura de arte objeto o videoarte de Ai Weiwei son consideradas como obras artísticas sin más, sino que más abajo iremos develando el sentido que nuestro autor le da al arte, y el cual es más amplio.

Retomando el tema en cuestión: la estética resulta en dos ejes, por un momento como “la experiencia ontológica de la *aisthesis* y [por otro] de la totalidad óptica de las obras o creaciones del arte” (Dussel, 2020, p.169). Es así que la *Estética de la Liberación* posee un nivel ontológico con la *aisthesis* y otro óptico con la *poiesis*.

Posteriormente y gracias a la introducción de la categoría de *arte* (que se ha mencionado arriba), que de acuerdo a Dussel (2020) deviene de *ars* en latín y esta a su vez de *tekhné* en griego, es que se comienza por dilucidar el vínculo existente entre la estética con la categoría de técnica. Pero lo va a hacer solo como un breve recorrido al resultar difícil de esclarecer, pues la noción de técnica hoy en día resulta distinta a la que tenía en el mundo helénico, que es de donde Dussel se basa para la edificación de su propuesta de *Estética de la Liberación*.

Además, cabe mencionar que hay algunos componentes de la noción de *tekhné*, cuyas características o cualidades Dussel plantea reinsertar en su acepción actual, sobre todo la parte de su componente “estético” que poseía y que hoy está en desuso. A propósito podemos agregar la siguiente cita:

El arte es una *técnica* (*tekhné*) pero una técnica muy especial, en la medida en que el artesano o el tecnólogo (por ejemplo el albañil y el ingeniero) son solamente técnicos en la actualidad, sin el componente estético en su acto productivo o simplemente trabajo. En las culturas clásicas, el técnico era simultáneamente un *artista* (Dussel, 2020, p. 169).

Con base en el criterio anterior de *tekhné* se puede señalar que un sujeto que desempeña el papel u oficio por ejemplo, de un *luthier* (laudero), alfarero o escultor, era visto por la sociedad griega antigua no solo como actualmente observamos a los artesanos como técnicos, sino que también tenían la concepción de ser artistas, o sea que poseían también el elemento estético, envueltos así en una convergencia a nuestra mirada actual entre artesano y artista.

Dussel (2020) brinda el ejemplo helénico de Fidias quien era visto como “artesano-artista” por esculpir obras para el Partenón y a su vez menciona que en cambio el artista moderno lo que intenta es separarse de su concepción como o bien técnico o bien artesano, y se encamina hacia la noción del arte por el arte. No obstante, como decíamos arriba tales problemáticas filológicas e históricas-lingüísticas resultan a nuestro autor un tanto entramadas, por lo que prefiere omitir tal complejidad de desentrañamiento y centrarse solo en el presente y meditar en la distinción entre *aisthesis* y *tekhné* u obra de arte, así como su vínculo hacia con diversos campos.

Para Dussel (2020) la obra de arte figura o considera la *aisthesis* y además otras implicaciones. Ahora en el recorrido de la tercera hipótesis de la *aisthesis* a la *poiesis*: la obra de arte, la *Estética de la Liberación* se plantea el desarrollo de la estética natural a la estética cultural (obra *poiética*). Para ello es menester el ejemplo del tránsito o el proceso que se da del cantar de un pájaro a la música, pues “no son de igual grado de desarrollo el canto de un pájaro y el conjunto musicalizado de la obra sonora de una orquesta moderna” (Dussel, 2020, p. 169).

Con ello, nuestro filósofo de la liberación da a entender que sí hay niveles dentro de la *Estética de la Liberación*, pero en cuanto al desarrollo de la *poiesis*, poniendo por encima el nivel antropológico de la obra de arte cultural por encima de los sonidos del ave. Es decir, preponderando el de la subjetividad humana frente a la del animal, aunque no negando que pueda poseer una estética este último.

Pues para Dussel el animal ya posee una proto-estética. Ello lo desarrolla en sus lecciones de estética, donde dígame de paso cuestiona al autor francés del socialismo utópico Pierre-Joseph Proudhon, cuando este afirma que la estética y la belleza solamente son conocidas por el ser humano, en el siguiente pasaje, presente en un artículo de nuestro filósofo de la liberación para la revista argentina *Hermeneutic* en su 18ª número del 2020 y el

cual forma parte de una nota al pie a cargo de la directora de cine Cecilia Fiel y el académico Diego Del Basso:

Esta facultad es propio de nuestra especie; el animal, (...) no admira nada, no encuentra gusto por nada, no distingue en absoluto lo bello de lo feo (...) Llamo, pues, estética la facultad propia del hombre de percibir o descubrir lo bello y lo feo, lo agradable y lo falto de gracia, lo sublime y lo trivial (Proudhon, 1980, 41; Dussel, 2020).

Para el filósofo argentino-mexicano, la *aisthesis* no es netamente humana, distinto a lo que señala Proudhon. Dicha postura la retoma en parte de Mandoki (2013) quien habla de una *estes* que apunta a la receptividad y que está presente en los animales y en otros seres viviente, un caso es el del pavo real quien despliega sus plumas, exponiendo su belleza y despierta en la hembra su *aisthesis*. Esta a su vez elige al más bello con el objetivo de la reproducción de la vida, ya que la evolución es de carácter estético según la autora de *El indispensable exceso de la estética*.

Habiendo aclarado Dussel (2020) que tanto en los animales como en el ser humano hay una estética, retomamos a la *poiesis* humana, dando mayor peso a esta por encima de la *poiesis* animal, como decíamos arriba en la distinción entre el canto del ave y la orquesta musical. Bien, para llegar a un grado elevado de la *poiesis* humana se requiere de artefactos musicales que evocan sonoridades artificiales, de una cierta rigurosidad elaborada por el ser humano, cuyo objetivo es el de generar un florecimiento de la *aisthesis*, y que a su vez se introducen como etapas simbólicas y material en la cultura.

Continuando en la misma línea, Dussel (2020) refiere lo siguiente:

Es posible que el tambor (según propone Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*) fuera el primer instrumento cultural que logró un nuevo sonido musical, es decir, cultural, en la historia de la música. El África oriental es ciertamente el lugar del

origen del *Homo*, y del *Homo sapiens*. La rudimentariedad del tambor, en cuanto instrumento, habla de una simplicidad en la que lo natural ha pasado a ser cultura. (p.170).

Con base en lo anterior de *poiesis* humana, retomo al tambor como una obra de arte, a África oeste como la posición histórica donde se gesta dicho artefacto musical y también a sus miembros africanos, al *homo sapiens* como el productor quien ha tomado elementos de la naturaleza como la piel de algún animal, a la madera como el campo tecnológico de un determinado tipo de árbol para la elaboración técnica del instrumento en cuestión y por último a la época de 1,300 a. C como el periodo aproximado en que se inicia el desarrollo del *homo sapiens* y su historia cultural. ¿Lo anterior con qué objetivo? Pues de manera llana para afirmar que:

En la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural, también como determinación determinante determinada por todo el sistema contextual de instrumentos civilizatorios que permiten ese desarrollo (Dussel, 2020, p. 170).

Es así que la obra de arte, por ejemplo el tambor, está desarrollado gracias a la comunidad, podemos situarlo en África, hecho gracias al avance tecnológico que tenían para el periodo de su elaboración en 1,300 a.C., donde se atraviesa también su propia historicidad cultural y en el que la piel para la construcción del tambor es tomada como parte de la estética natural. A propósito de lo mencionado es que el campo estético se va desplazando en los distintos campos pertenecientes al mundo humano, como el tecnológico y el político (ver en 1.1.4).

En consecuencia con lo anterior, la *aisthesis* y la *poiesis* en co-determinación posibilitan vislumbrar los dos lados de la estética, por un lado como el impacto

intelectual-emotivo de lo bello y por otro como el mundo cultural de las obras de arte, como el paso que decíamos arriba del tambor, de ser piel y madera a instrumento u obra cultural.

Se llega al punto en el que la naturaleza o el planeta tierra se ha humanizado gracias a que el ser humano ha intervenido en la naturaleza para transformarla radicalmente en obras culturales como un tambor, o bien puede ser un libro o instrumentos del *son huasteco* como una jarana huasteca, una quinta huapanguera o un violín.

Para dicho fin de estetización de las obras se emplea el uso de la razón, una inteligencia encargada de producir. Con esto se introduce la categoría de *logos poietikós* en la *Estética de la Liberación*. A propósito, nuestro autor señala que “la filosofía griega hablaba de un *lógos poietikós* (la inteligencia que produce: la técnica en sentido helénico), razón o inteligencia productiva donde la belleza se emparentaba con la eficacia del medio, sin separarlas” (Dussel, 2020, p. 171).

Lo que nuestro filósofo está planteando es que se efectúe una distinción y aclaración de lo que es el *logos* y lo *poietikó*, con el objetivo de que teleológicamente se vuelvan a unificar, tal como ocurría en el mundo helénico, y que hoy en día, ambas nociones caminan por separado. Ya que como bien hemos dicho se encuentra en la contemporaneidad la técnica o las obras técnicas sin el componente estético.

Tal como acontece en el campo de la arquitectura en diversos hogares periféricos de las grandes urbes de latinoamérica y el Sur global. En estos, grandes sectores empresariales e instituciones de poder, ocupan el centro y los embellecidos edificios departamentales para su propio uso y desarrollo, dejando a los trabajadores más pobres y excluidos, en espacios de hogares “grises”, sin pintar y restringidos, en los que familias enteras de cinco u ocho miembros cohabitan en medio del ruido y el caos, sin árboles, en espacios reducidos sin las mejores condiciones de desarrollo, despojadas del ser en el no-ser.

Ahora bien, hay que considerar que la *Estética de la Liberación* propone “una estetización de la mera instrumentalidad cotidiana. La síntesis sería la *aisthesis poiética* denominada *estética*” (Dussel, 2020, p.171). Esta es la convergencia de dos momentos, que el mundo contemporáneo visualiza de formas distintas, pero que en la propuesta estética de Dussel se vuelven a unificar en una sola expresión.

Con lo cual se tiene el componente estético en todo lo producido, en la obra, vista ahora como obra de arte, *opus* estético. Es así que para la *Estética de la Liberación* dusseliana, la noción helénica del artesano-artista se volvería a plasmar en cualquier obra.

Asimismo, es necesario señalar que se llega a un eje propositivo a nivel estético que no sólo vale para el Sur global sino que es a escala mundial, pues se pretende afirmar una *aisthesis-poiesis* (estética técnica u obra de arte) que irrumpa con lo canónico, sea anglosajón o eurocéntrico. Pues plantea afirmar la estética dusseliana que en “la historia mundial, en todas las culturas, cada campo estético desarrolló distintas reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes que no eran los mismos. Hasta desarrolla unos *gustos*” (Dussel, 2020, p. 171).

A lo que se quiere llegar con dicho punto es a hablar de que en las diversas culturas, se tienen gustos estéticos diversos planteados por la propia cultura y que, lo que para una determinada civilización le parece grato, para otra le puede resultar desagradable. Con lo anterior se encamina la *Estética de la Liberación* a sostener que dicho gusto compartido de una determinada formación cultural que desdeña otra, marca cada una cierta *norma estética* o *ergonomía* de la obra, lo que a su vez trae consigo la problemática contemporánea de la estética, refiere Dussel (2020).

En síntesis, una cultura, sea la Huasteca de los tének o andaluza o africana, determina la *aisthesis* (ese pasmo o asombro cognitivo-emotivo al tener frente a sí una cosa o hecho

como mediación para la vida) de los miembros de su comunidad y a su vez de la *poiesis* entendida como la obra.

Esta creación a su vez, para la *Estética de la Liberación* debe tener el grado estético y técnico, a modo de ser un artefacto bello (como aconteció en la época de los griegos antiguos) elaborado por una suerte de artesano-artista en el uso subjetivo de su logos-poietikós, en el que su creación u obra deviene de un proceso de transformación de la estética natural a la estética cultural.

1.1.4 Hipótesis Cuarta. La Mutua Determinación de los Campos Estéticos y los Campos Prácticos. La Dimensión Ético-Política de la Estética.

«La cuestión para el artista es tener clara conciencia de su compromiso (...) Debe saber jugar, arriesgar, comprometer su dominio estético en una causa adecuada, justa, honesta, ética.»

Enrique Dussel

Llegando al cuarto estadio, Dussel plantea que en el marco de la *Estética de la Liberación* algunos movimientos artísticos y artistas, mediante sus obras, han estado en el cruce entre el campo estético y el campo práctico. A este último corresponden lo ético, lo político, lo económico, etc. aunque nuestro autor da mayor peso a los dos primeros; no obstante, en su recorrido hace un breve descanso para dar unas sutiles pinceladas sobre el campo estético y el campo económico (en particular en el terreno de la belleza y el capitalismo de las mercancías embellecidas, donde hay más valor de uso a las que están de moda para generar mayor tasa de ganancia; como ejemplo podría ser el caso de los Iphone que hace que el comprador quiera el nuevo o “de moda” cada que sale en venta).

También habla en torno a ciertas teorías estéticas marxistas como las de Adolfo Sánchez Vázquez y la Escuela de Fráncfort. Todo lo anterior con el objetivo de ir arrojando luz sobre la novedosa categoría que cruza el campo estético con el práctico ético-político, la *estética obediencial* (haciendo una analogía del concepto de *política obediencial* propuesta por algunos actores políticos como los zapatistas con el FZLN en Chiapas, México) entendida como una *aisthesis* o gusto deontológico en la obra, determinado o efectuado por la comunidad y no tanto por el individualismo del artista genio en el sentido kantiano.

Asimismo para ir aclarando que la estética sí se puede valer de las categorías prácticas ética y política, pero en una mutua determinación y conservando cierta independencia cada una, veamos con mayor detenimiento.

Dussel (2020) señala que uno de los cruciales problemas contemporáneos de la estética tiene que ver con el cruce que se genera entre esta y otros campos, como en el caso del Romanticismo alemán quien propone darle mayor relevancia a la estética por encima de la ética, pues es a través de la primera que el ser humano puede lograr las solicitudes que tiene la razón práctica, tales como la justicia o la felicidad, lo cual es distinto a quienes ven a la estética como medio para lograr la justicia, como lo es la militancia revolucionaria.

Ahora bien, la estética dusseliana deja por un momento de lado su relación con los campos prácticos de la ética y la política, deteniéndose en señalar los casos en los que se vincula con el económico. En ese sentido Dussel elabora el ejemplo de la estética (campo estético) con el capitalismo (campo práctico) y cómo se puede apreciar su estrecha relación:

La mercancía diseñada por artistas (la moda del vestido, de los instrumentos, de la comida, del auto, etc.) encandila al posible comprador (despierta una *aisthesis* deformada y generalizada por la propaganda de ciertas mercancías), y parece embellecer al sujeto mismo que [la] usa (...). La mercancía alcanza mayor precio si es bella, y como tal muestra un «valor de signo y diferencia», enseñaba Jean Baudrillard.

(Dussel, 2020, p. 172)

El ejemplo que revisa Dussel (2020) es el de la moda en el sistema capitalista, donde se usa la innovación estética como un medio para aumentar la tasa de ganancia o *Rate of profit* diría Marx; en sus productos, como en el caso de unos zapatos, al dejar de estar “a la moda” pierden su valor de uso en la sociedad capitalista y esta a su vez prepondera la superioridad de clase al usar el más novedoso producto.

De esta manera se premia al que tiene los recursos económicos para poder adquirir los nuevos zapatos que, valiéndose del diseño de la estética, pone en el mercado (otro ejemplo podría ser el del Iphone que mencionamos al comienzo de este apartado). Llegando así a generar en la sociedad contemporánea una necesidad constante de adquirir unos nuevos zapatos (o Iphone) para poder tener cierto estatus o “nivel”, o sea un *signo de diferencia*, sentirse diferente y por encima de los demás para el que los usa y quien se valora culturalmente superior. Lo anterior bajo dicha lógica del campo económico con el estético en el ámbito del capital.

Continuando con el campo económico, la *Estética de la Liberación* habla de cierto análisis marxista estándar que “da prioridad a la economía sobre la estética, analizando la producción de la obra de arte de las condiciones económicas de sus productores (como sistema, como cultura, como individuos, como clase social)” (Dussel, 2020, p. 173).

Y aunque no menciona directamente en el texto a qué reflexión “de manual” marxista se refiere, no obstante creemos que probablemente uno de ellos sea a la de Louis Althusser a quien Dussel en otras reflexiones considera que aquél se basa en una interpretación estructuralista (la de *Los aparatos ideológicos del Estado*) de la totalidad y él más bien aboga por la exterioridad a esa Totalidad²¹. Considerándolo además como un marxista poco a

²¹ La *Totalidad* para la Filosofía de la Liberación es una categoría que tiene que ver con la totalidad del sistema ontológico hegemónico vigente de dominación. Es la totalización totalitaria que niega la alteridad y la liberación del oprimido.

profundidad por sus interpretaciones sobre negar el segundo Marx “el científico” y sólo valerse del de su etapa de juventud.

En resumen, con respecto al campo estético, debemos decir que el primero es el caso del Romanticismo alemán, donde se tiene a la estética como crítica del juicio en primer lugar y como medio para la ética como razón práctica; en segundo lugar está el de la militancia revolucionaria donde se prioriza a la ética, la política o lo económico y se tiene a la estética como un medio; en tercer lugar es el del capitalismo y el diseño donde se prioriza a lo económico, y la estética es sólo un medio para la ganancia económica; el último es el del estudio marxista estándar en el que se prioriza a la economía, encima de la estética. En todos ellos se parte en última instancia, o sea que se pretende partir de una base fundamental o absoluta, sea de la estética o bien la práctica. En cambio, Dussel (2020) asegura que el planteamiento de la *Estética de la Liberación* refiere a que:

No se pretende partir de una última instancia, sino pensar más bien la mutua determinación de un campo sobre otro que en un proceso en espiral se encuentra determinada y es determinante de los otros campos siguiendo el desarrollo de dicha espiral ascendente histórico-cultural (p. 173).

Es decir que, rechaza el punto de partida esencialista e inmutable y más bien proclama por la interacción o cruce entre la estética y otro campo, como el ético, político o económico que en el curso en forma ascendente-espiral en su proceso histórico y cultural, el campo es definido y a su vez define a los demás campos. Esta postura será semejante al quinto caso que expone Dussel en su hipótesis quinta, es el de la “teoría estética de los marxistas”, como la de G. Lukács o Alfonso Sánchez Vázquez y la tan elaborada estética del marxismo occidental de la Escuela de Fráncfort” (2020, p. 173), que es ya próxima a la *Estética de la Liberación* por la elaboración de su estudio estético en el cruce entre otros campos como el económico.

Otro ejemplo de Dussel (2020) en el que el campo estético está definido por el político es el de las obras de los artistas mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco, quienes expresaban en su arte el sentir del pueblo en vías de una liberación bajo una estética política militante y revolucionaria. Tal como consideramos señala otro muralista como Siqueiros (1978) quien en el texto *No hay más ruta que la nuestra*, habla del movimiento muralista como una propuesta estética política de arte pictórico público, dirigido a la sociedad en general en el que se les muestra al pueblo mexicano su pasado histórico estético, pero también las escenas de liberación y donde además arroja luz en contra del *esteticidio* (concepto que más abajo aclaramos, pero que tiene que ver con la muerte de la estética de los dominados durante la colonia) promovido por la estética eurocéntrica.

Cuando se le cuestionó al muralista en una entrevista sobre cuál es la situación de América, respondió: “La antigüedad americana puede, en todo lo esencial de sus culturas, ser equiparada a la antigüedad griega” (Siqueiros, 1978, p.61).

Con ello, da a comprender que territorios como lo fue Mesoamérica o la región andina prehispánica en relación al mundo helénico son similares en aspectos culturales y estéticos, sin considerar a las primeras como bárbaras, pues sus aportes son de gran valía estética universal, y así Siqueiros contrarrestando el punto de vista que durante mucho tiempo se ha pensado desde el Occidente colonial.

Por otro lado, la estética dusseliana se detiene en analizar un par de obras del artista Francisco de Goya para abordar los campos estético y político. De tal suerte que el español (considerado uno de los más grandes artistas de todos los tiempos) pasa de ser retratista de la monarquía y la clase oligarca de su contexto, para dar pauta a expresiones como la serie *Pinturas negras*, en las que muestra los acontecimientos y las peripecias que atravesaba el pueblo español, afirma Dussel (2020). Es decir, de pintar para la totalidad dominante

mercenaria que posee todo poder económico, político y cultural, el ser, pasa a retratar al pueblo oprimido de esa totalidad, que vive desde la penumbra en el no-ser.

Figura 3

El 3 de mayo en Madrid o “Los fusilamientos”



Nota. Goya, 1814, óleo sobre lienzo. Imagen recuperada de (<https://www.museodelprado.es/coleccion/>) 24/06/25.

Figura 4

La familia de Carlos IV



Nota. Goya, 1810, óleo sobre lienzo. Imagen recuperada de (<https://www.museodelprado.es/coleccion/>) 24/06/25.

Para Dussel (2020) el caso de Francisco de Goya le resulta de gran relevancia ya que es en cierta medida el modelo de artista que busca la *Estética de la Liberación* (aunque todavía un ejemplo eurocéntrico), en donde se puede apreciar el campo estético con el político como en la figura 3 y que forma parte de lo que los críticos de arte han llamado *Pinturas negras*. En dicho estadio el autor español manifiesta de forma pictórica el sentir y compromiso político del pueblo, en el que este es fusilado por parte de los militares del gobierno monárquico, debido al acto de querer emprender su proceso de liberación. De tal manera que “la determinación del campo político sobre el campo estético de la obra de arte es evidente, mostrando así que la obra de arte, en este caso la pintura de Goya, es una mediación para fines políticos” (Dussel, 2020, p. 174).

Asumiendo así Goya una postura del lado de la liberación del pueblo y dejando por un costado el tipo de artista presente en la figura 4 en donde si bien hay una pintura de carácter estético, no obstante está sólo ceñida por el encargo al que se le ha presentado, hay solo un interés monetario de retratar a la familia de la monarquía de Carlos IV. Y ello lo aleja del planteamiento de la *Estética de la Liberación*.

En el caso de Siqueiros que hemos anexado, al igual que los propuestos por la *Estética de la Liberación*, o sea los muralistas Rivera y Orozco, y el de Goya, resultan ser aún una mediación de la estética para fines políticos (loables). Pero Dussel lo que plantea es la mutua determinación entre cada uno de dichos rubros o campos.

La estética dusseliana deja en claro bajo un aspecto deontológico lo que no debe ser el campo estético con lo político, advirtiendo además a lo que en algunos casos ha llevado cuando se usa como intermediario un campo con el otro, a saber:

Ni el campo estético es mediación de lo político; ni lo político esencialmente determina a lo estético, sino que deben fecundarse mutuamente en concreto y siempre; aunque frecuentemente uno domina o mediatiza al otro, como en el campo del «realismo soviético» [ver figura 5] o del arte de la propaganda mercantil, en los que lo instrumental mata a la estética y al campo práctico. (Dussel, 2020, p. 174).

Figura 5

Rosas para Stalin



Nota: Boris Vladimirsk, 1949, pintura. Imagen recuperada de (<https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/vanguardia-y-cultura-popular-de-sde-la-guerra-fria-hasta-nuestros-dias/unidad-30/>) 27/06/25.

Con base en lo anterior se advierte la clara necesidad de no emplear como mediación los campos o que un campo domine uno sobre el otro. En ese sentido podríamos señalar tal como aconteció en el caso del realismo soviético (figura 5) en el que el Estado promovió de manera instrumental un tipo particular de obra que tenía que ver con mostrar a los líderes del Partido Comunista como héroes, así como al pueblo como trabajador y educado bajo un canon “realista”. Que era a su vez lo que Stalin proponía en términos funcionales estéticos

como mediación del poder en la URSS.²² Negando así todo el terreno que abarca la fructífera investigación, reflexión y propuesta estético social de algunas vanguardias como el constructivismo ruso con Alexander Rodchenko (ver figura 6) y Vladimir Tatlin al frente.

Figura 6

книги (ленгиз) (Libros sobre el mar)



Nota. Rodchenko, 1925, fotocollage. Imagen recuperada de (<https://fotonistas.com/fotopedia/1900-1940-vanguardias-y-entreguerras/alexander-rodchenko>) 28/06/25.

Constatando así lo que la *Estética de la Liberación* habla de la muerte de lo estético y lo ético-político, o sea la crítica de la razón práctica como campos de mediación para un dominio o fin. En cambio Dussel enfatiza en la mutua determinación entre dichos campos tal como se constata en la figura 6, un diseño de arte elaborado por el artista ruso Rodchenko.

Se puede observar que hay libertad estética en el uso geométrico de la forma, el recurso de los colores y la manera en que se asume la tipografía del mensaje, en el que alude

²² La URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) fue un Estado que gobernó de 1922 a 1991, bajo ciertos principios comunistas que después se vieron flanqueados por la burocracia política y el totalitarismo, aunado a la injerencia de EUA.

la imagen a un acto público de lectura entre ciudadanos. Lo cual, no nos resulta soso ni tan figurativo e ingenuo, tal y como el Estado soviético con Stalin deseaba en el terreno estético.

Otro caso semejante a la figura 5, aunque con sus evidentes distinciones e inclinaciones políticas, es el que Dussel (2020) menciona en torno a Joseph Goebbels en la Alemania del Partido Nazi, quien utilizaba la música de Richard Wagner, así como escenarios funcionales estéticos para crear un aura sacra o de pureza para los agentes de la política de dicho contexto.

Se ha llegado a la cúspide de esta cuarta hipótesis acerca de la dimensión ético-política de la estética y asimismo de la categoría que el mismo filósofo de la liberación introduce en la hipótesis para su sistema, es decir la *estética obediencial*, misma que al comienzo de este capítulo abordamos pero no aclaramos con cautela.

Sin embargo cabe preguntarse, ¿de dónde la retoma Dussel? Para responder a dicha incógnita hay que señalar aquello que no es: La *Estética de la Liberación* cita a Israel Martínez Ruiz quien señala que en Chiapas, México, con los zapatistas de la Junta del Buen Gobierno de la Realidad, una anécdota en torno al hecho de que personas ajenas a la comunidad habían planteado pintar murales, pero que sólo ellos entendían y los de la comunidad no, afirma Dussel (2020).

Otro caso que expone Dussel (2020) es el que manifiesta en el relato de Natalia Arcos, Alessandro Zagato, donde unos artistas extranjeros habían trazado una idea para un proyecto artístico y que este fue dejado de lado por la misma comunidad, pues esta no entendía nada de lo que se quería plasmar y optaron por tomar la decisión de determinar qué tipo de obra querían que fuera en realidad, en sí una que fuera comprensible por ellos.

Con base en los dos ejemplos mencionados, se puede decir que la estética obediencial como categoría novedosa que arroja la *Estética de la Liberación*, se dirige a asumir el mandato que el pueblo determina en términos estéticos, teniendo como una de sus premisas el

que sea accesible para la misma comunidad y no tanto como un gusto para la subjetividad del artista.

Habiendo mencionado dos casos zapatistas de aquello que no es la estética obediencial, entonces, ¿qué sí es? Pues bien, en cuanto a la historia o el referente del contexto que la Filosofía de la Liberación retoma como *estética obediencial*, es de la Política de la Liberación y data del 2006, tomado de forma análoga de la tesis 4 de sus *20 tesis de política* de Dussel: “*poder obediencial* (enunciada por el FZLN en Chiapas y por Evo Morales en Bolivia) (...) [con lo cual] ahora, se capta el principio fundamental (normativo, ontológico, metafísico, esto último en sentido levinasiano²³) de una *Estética de la Liberación*” (Dussel, 2020, p. 176).

Cambiando así el empleo de la palabra poder obediencial en el terreno político por estética obediencial al área estética. Dejando en claro el principio normativo de la estética dusseliana que es el componente político desde el *Otro* o metafísico levinasiano. De tal suerte que el artista crea la obra a partir del criterio estético o gusto comunitario, pues es obediente a su pueblo.

Ahora, en cuanto a la estética obediencial, nuestro filósofo de la liberación expone el caso del arquitecto chileno René Mancilla (el cual dígame de paso fungió como estudiante del Dr. Enrique Dussel y por ende de la Filosofía de la Liberación) quien ha obrado en territorios del desierto de Atacama en su país, donde propone en relación a un proyecto de arquitectura que:

Los *códices arquitectónicos* dibujados por la comunidad que vivirá en la obra que se construye comunitariamente: es decir, es a partir de esos códigos producidos consensuadamente como el equipo de arquitectos diseñan casas, escuelas, edificios

²³ Para Emmanuel Levinas la *metafísica* tiene que ver con la ética hacia con el *Otro*, teniendo a la Alteridad como la esencia de la subjetividad.

Figura 8

Casa post-terremoto en Tarapacá, Chile



Nota. Mancilla, 2006, arquitectura. Imagen recuperada de (<https://arquine.com/la-arquitectura-de-rene-mancilla/>) 16/07/25.

El ejemplo arquitectónico de la obra de René Mancilla resulta relevante para la *Estética de la Liberación*, pues en él se manifiesta parte del pensamiento político y ético de la Filosofía de la Liberación. El cual emerge desde el posicionamiento ético metafísico levinasiano, y donde este se aúna con lo estético, aunque en su independencia cada campo. En el caso de Mancilla lo estético se pone en diálogo con la razón práctica de la comunidad, que es al igual que en el ejemplo que se exponía arriba de los zapatistas, quien va diseñando su propio gusto, edificado por su propia cultura.

De tal suerte que la obra arquitectónica de Mancilla (la cual retoma elementos estéticos del pasado y su tradición con lo contemporáneo) se basa en una estética obediencial, en la que el artista está al servicio de la comunidad y durante el proceso se constata la mutua determinación (donde un campo puede determinar y ser determinado), de los campos estéticos y los campos prácticos ético-político; hay una relación entre la crítica del juicio y la

crítica práctica. Ello resulta diferente a la estética de Kant, Marcuse o inclusive de la Escuela de Fráncfort, pues estas están determinadas por el individualismo moderno e incompreensión histórica²⁴, señala Dussel (2020).

Además, nuestro autor afirma que “el principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética, no como contemplación emotiva individualista, sino como experiencia comunitaria” (Dussel, 2020, p. 178). Dejando con ello en claro la relevancia de la experiencia de una razón práctica de la ética-política en la concepción de una estética de carácter comunitaria y no tanto kantiana.

De igual manera “es en el pueblo donde reside ahora la *potentia aesthetica* creativa (...) que, (...) exige su expresión objetiva (...) [como] obras de arte” (Dussel, 2020, p. 178). Dando a entender que en el pueblo es donde radica el potencial estético, esa capacidad para *pro-yectarse* en virtud del desarrollo de la *aisthesis-poiesis*.

Para ir cerrando en torno al campo ético y el campo estético, el filósofo de la liberación plantea que la “ética le permite a la estética subsumir principios normativos (como exigencias éticas universales válidas para las culturas particulares)” (Dussel, 2020, p. 177).

Sin embargo, de forma ética-política y estética se categorizan dos tipos de estética: por un lado la estética del sistema vigente y por otro la de la *Estética de la Liberación*.

Ambas son del campo estético, pero con la diferencia de que la primera, al ser la del sistema imperante se encuentra en el terreno de lo que Dussel llama necro-estética, pues es la de la Totalidad, alienación y exclusión que se aleja de la noción de vida; en cambio la segunda, de la *aisthesis* es encaminada a la vida, al buen vivir y se visualiza como una estética crítica, propia de la *Estética de la Liberación*.

²⁴ Cabe señalar que esa incompreensión histórica de Kant, Marcuse y la Escuela de Fráncfort se debe a que están inmersos en una Totalidad eurocéntrica Moderna, que les imposibilita mirar hacia lo metafísico, el *Otro*, es decir hacia los periodos históricos-culturales de otras civilizaciones como las huasteca tének, andaluz o africana, etc. Los cuales no están presentes en la periodización de la Edad Antigua, Edad Media y Moderna.

Cabe señalar que la estética del sistema vigente es la de la Modernidad, así como la de las obras dominantes del eurocentrismo en el campo artístico. En cuanto al eurocentrismo, se debe tomar en cuenta que este asumió su relevancia gracias a que el campo teórico determinó a las prácticas estéticas, como sucedió con “la estética romántica alemana, que se rebeló contra el racionalismo ilustrado del siglo XVIII, con su teoría del *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu) con (...) Goethe, Windelband, Schiller, Schelegel, Novalis o Heine” (Dussel, 2020, p. 178).

Dichos autores afirma Dussel (2020) que conmovieron tanto la teoría como la práctica del arte, tomaron como referente el pensamiento helénico como la raíz del Renacimiento y a su vez del eurocentrismo estético e histórico que desemboca en el filósofo alemán Hegel, ejerciendo este como eje rector del pensamiento y quien toma a Europa como la cúspide cultural en el proceso histórico mundial. Aspectos que Dussel va a cuestionar por su implicación en los procesos de colonización como la estética del sistema vigente.

En resumen, el campo de la *Estética de la Liberación* se va a valer de los campos ético y político para su desarrollo, difiriendo del campo de la estética dominante, la cual prepondera una necro-estética de muerte; en cambio, la estética dusseliana abona a la vida.

Asimismo, el punto ético del que parte la *Estética de la Liberación* es del metafísico en sentido de Levinas, o sea el *Otro*. Es así que por ejemplo un artista, sale de toda esfera individualista del genio kantiano (quien pone la norma según Kant) y más bien precede a él la comunidad, la cual determina el gusto o la *aisthesis* y hace que mediante la noción de estética obediencial, acate la disposición estética de su comuna.

Ello a su vez sin dejar que el campo político fetichize su obra, como pasó en la URSS o el nazismo, y más bien deontológicamente en mutua determinación de los campos estético y ético-político.

1.1.5 Hipótesis Quinta. El Esteticidio de la Belleza Clásica Eurocéntrica y de las Estéticas Coloniales

«El esteticidio de la cultura popular no se debió solo al eurocentrismo Modernidad/colonialidad sino igualmente a la colonialidad interna (...) en América Latina.»

Enrique Dussel

En esta quinta hipótesis lo que Dussel (2020) intenta es mostrar las implicaciones del fetichismo de la Totalidad estética eurocéntrica, así como la categoría de *esteticidio* en virtud de arrojar luz que ilumine el sendero acerca del proceso colonial, el cual no solo abarcó en la parte política y económica de parte de los colonizadores, sino también en la estética. Dando paso a un desprecio hacia la obra producida por los diversos pueblos colonizados, desde México, Al-Ándalus hasta África. Asimismo, se plantea vislumbrar el recorrido epistemológico, cultural y estético que trazó la colonialidad para sustentar su dominio de belleza, valiéndose de la mano de la postura hegeliana de la culminación del norte de Europa como la cúspide cultural. La cual se basa sólo en las propuestas artísticas del mundo helénico, pasando por la Edad Media europea hasta llegar a la Edad Moderna.

La *Estética de la Liberación* menciona que es en la Modernidad y en particular a partir de 1492 (fecha que para la Filosofía de la Liberación marca el hecho del encubrimiento del *Otro*), año en que se gesta de forma paulatina a la conquista el fetichismo de la Totalidad estética, donde Europa va tomando como eje rector a Grecia en cuanto al campo de la belleza, afirma Dussel (2020).

Ahora bien, nace la siguiente pregunta, ¿qué implicaciones tiene lo anterior? Pues se trata de la otra cara de la moneda, que se sintetiza en la categoría que nuestro filósofo de la

liberación introduce para su hipótesis quinta de estética, es decir el concepto de *esteticidio*. Esta categoría introducida por la *Estética de la Liberación* es elaborada por el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos y que va de la mano del epistemicidio, entendido como la destrucción de conocimientos y saberes no hegemónicos. El esteticidio para Dussel (2020) es “la negación del valor de todas las otras estéticas (...) los otros mundos culturales fuera de Europa [que] serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos folclóricos” (p. 180).

Esos otros mundos culturales serán vistos bajo el lente europeo como lo feo, *kalos* en griego, y sus obras lo mismo: la música, la arquitectura, la vestimenta, la comida, la danza, etc., afirma Dussel (2020). Es decir que se prepondera estéticamente la cultura europea, al igual que la etnia y la *blanquitud*, por encima de la diversidad de culturas. Pues para el colonizador son consideradas las dominadas como estéticamente feas, tanto sus colores de piel como sus obras *poiéticas*, y con ello se manifiesta el esteticidio, una muerte a la estética de la alteridad, de la cultura del *Otro*.

Ahora bien, continuando en nuestra indagación, de la mano del antropólogo británico Jack Goody, Dussel (2020) nos muestra que:

La Modernidad se ocupó primeramente de estudiar y aprender los «archivos» de las otras culturas. El propio Durero se admiró al contemplar la precisión y miniatura de las joyas de los aztecas (...) [otro ejemplo es] la estética del Renacimiento y su vinculación nunca claramente explicitada con la Bizancio greco-cristiana conquistada militarmente por los turcos en 1453; y qué decir de los Chinos (Dussel, 2020, p. 180).

Con base en lo anterior la estética dusseliana quiere llegar a señalar cómo la Modernidad se valió de las culturas conquistadas para extraer sus obras o creaciones estéticas, pero sin dar un reconocimiento a aquéllas latitudes geográficas de Mesoamérica, o Medio Oriente, Oriente o África. Culturas del Sur global a las que “denigró como primitivos,

atrasados, salvajes (...) mientras que en el siglo XIX se hablaba del «despotismo oriental», era China la que aportaba elementos fundamentales para la cultura moderna, iniciando la Revolución Industrial antes que Inglaterra” (Dussel, 2020, p. 180).

Ello como parte de la visión conquistadora en la que existe un encubrimiento no sólo del *Otro* corpóreamente, sino también de su cultura, belleza y estética.

Continuando con nuestro trabajo respecto al esteticidio de la belleza clásica eurocéntrica y de las estéticas coloniales, la *Estética de la Liberación* menciona lo siguiente:

Una vez creada la retórica del «milagro estético griego» en la Antigüedad en tanto origen de la tradición que culmina en la Modernidad como «milagro europeo», se ponen las bases teórico-ideológicas del eurocentrismo estético que juzga a todas las otras estéticas, como hemos dicho, infantiles, primitivas, bárbaras, *kitsch*²⁵. (Dussel, 2020, p. 181).

Esa narrativa eurocéntrica ya habla de un esteticidio del Sur global y está enmarcada en la posición filosófica de Hegel, la cual como se ha dicho, la historia universal traza un camino que deviene recorriendo desde la invención de la Antigüedad que comprende sólo Grecia y Roma, atravesando la Edad Media hasta llegar a la cima de dicho relato con el Norte de Europa y que es la Modernidad.

Esto marca también el comienzo de la colonialidad, el racismo y el eurocentrismo como ontología e ideología dominante, afirma Dussel (2020). Al respecto el filósofo de la liberación señala que sobre “ese esquema se escriben todas las historias del arte mundial y nacional, no solo de los países del Norte” (p. 181).

Es así que la historia universal hegeliana incluye el desarrollo cultural de su propio relato eurocéntrico, dejando a las culturas dominadas, colonizadas y explotadas subsumidas bajo dicho marco de pensamiento estético eurocéntrico. En el que las culturas dominadas bajo

²⁵ En el terreno de la estética eurocéntrica y el arte contemporáneo actual lo *kitsch* es considerado como lo que es de *mal gusto*, anticuado o que posee fealdad en sí.

esa lente son consideradas como primigenias o muy rudimentarias, carentes de valor de belleza, vistas como fealdad o si acaso llamados peyorativamente como folclóricas.

Ahora bien, entrando en el último estadio de la quinta hipótesis sobre el esteticidio de la belleza clásica eurocéntrica y de las estéticas coloniales, para Dussel (2020) en el terreno del mundo colonial afirma que la estética queda en una línea divisoria en el que por un lado tienes al arte de la élite y por otro al arte popular.

Para la *Estética de la Liberación* ambos son antagónicos, el primero refiere al que es practicado por la cúpula colonial y que a su vez desprecia lo propio y popular, mientras que el segundo es el de la belleza que bajo la lógica eurocéntrica no tiene antecedente históricos ni una continuidad (la que es despreciada o negada por el arte de élite).

En esa línea se afirma que: “Es lo que puede observarse en las culturas china, indostánica, islámica (desde la antigua Mesopotamia), igualmente africana (desde el antiguo Egipto y su extensión a la sabana y al horizonte bantú), mesoamericana o inca” (Dussel, 2020, p. 182).

Para la estética eurocéntrica dichas culturas colonizadas carecen de rigor en sus obras y por lo tanto, se les excluye, se les abandona y deja de lado frente a las que sí son creados bajo la línea histórica hegeliana. Siguiendo esta óptica, para el semiólogo argentino Walter Mignolo toda obra que produce el Sur global al no ser moderna “cae *fuera* del espacio y el tiempo creativo de la estética (...) es objeto de un juicio esteticida, una necro-estética, que la relega a la exterioridad del no-ser” (Mignolo en Dussel, 2020, p. 182).

Dicha necro-estética tiene que ver con la negación al fin último del ser que es la vida, por lo tanto de la *Estética de la Liberación*, y se encamina a mirar con desdén y en vías de muerte y destrucción hacia lo popular, producido por la colonia, cuyas obras no considera que poseen belleza estética. Al respecto:

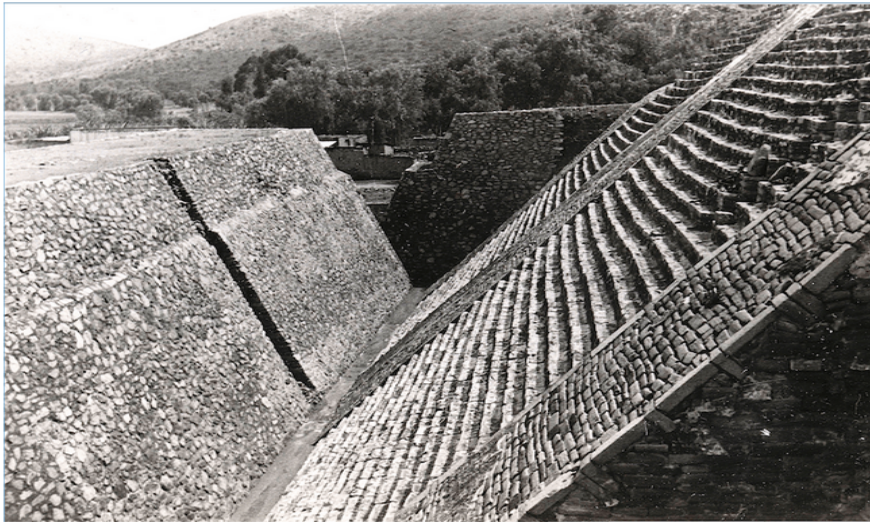
En México, los grandes monumentos, las pirámides aztecas, eran consideradas amontonamientos de piedras con las que se construían las catedrales, los monumentos coloniales y hasta las casas de los patricios. Hubo de llegar un alemán a comienzos del siglo XX, que consideró esas piedras como espléndidos ejemplos de arte (Dussel, 2020, p. 182).

Con base en lo anterior, esculpimos unas ideas para decir que aunque Dussel no menciona quién es el alemán, es probable que aluda o bien a Paul Westheim, quien estuvo en México a comienzos del siglo XX y es considerado crítico pionero en el arte mesoamericano, o bien a Josef Albers, profesor de artes y estética, y miembro de la escuela de diseño y artes de la Bauhaus,²⁶ quien estuvo en México (ver figura 9) previo a la mitad del siglo XX, y quien a su vez afirmaba que las obras indígenas no podrían ser vistas como primitivas, pues poseían un gran valor estético conceptual. Llegando este último al grado de adoptar la estética de los pueblos indígenas mexicanos en su obra artística, tal como se muestra en la figura 10.

²⁶ La Staatliche Bauhaus ('Casa de la Construcción Estatal') nombrada popularmente como Bauhaus, fue una escuela alemana de diseño, artes y arquitectura que estuvo en activo previo a la ocupación Nazi.

Figura 9

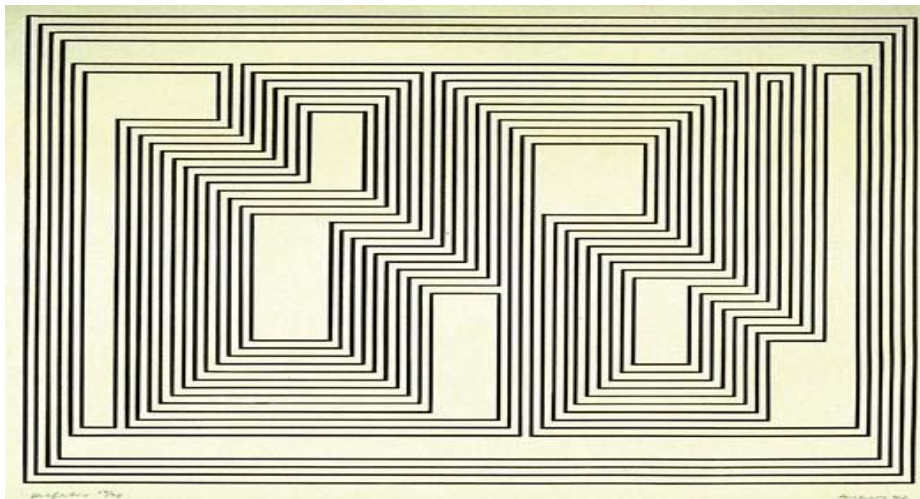
Fotografía de Josef Albers a una pirámide prehispánica de México



Nota. Albers, sin fecha exacta, fotografía a arquitectura de Mx. Imagen recuperada de (<https://mxc.com.mx/2023/01/28/>) 25/08/25.

Figura 10

Graphic Tectonic (Gráfica tectónica)



Nota. Albers, 1941, constructivismo u op-art. Imagen recuperada de (<https://mxc.com.mx/2023/01/28/>) 25/08/25.

En conclusión, el fetichismo europeo y esteticidio emprendido por las culturas coloniales hacia las del Sur global o colonizadas, implicó no solo el dominio en el campo epistemológico, lingüístico, etc., sino también en el estético. Ello a partir de 1492, el año del encubrimiento del *Otro*. Además, ese esteticidio abarcó a las élites criollas blancas de las colonias, quienes reprodujeron el tipo de pensamiento dominante de Europa en sus territorios colonizados y lo llevaron al terreno de las obras estéticamente producidas.

Dicha narrativa de alguna manera ha sido justificada en la Modernidad por el pensamiento filosófico de la historia universal de Hegel, en el que Europa es la cúspide de toda cultura posible, y su raíz está asentada en el mundo helénico. De allí que, culturas como en México, lo prehispánico con más de dos mil años de tradición estética, esté excluido y sean vistas sus obras como kitsch. No así para los alemanes Josef Albers y Paul Westheim, quienes a comienzos del siglo XX tuvieron que dar valor a las piezas arqueológicas de los pueblos indígenas, para que se les reconociera su valor estético en una historia mundial.

1.1.6 Hipótesis Sexta. De la Descolonización de la Estética a la *Estética de la Liberación*

«Descolonizar encubre una negatividad: negar la colonialidad estética; liberar, en cambio, indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética.»

Enrique Dussel

En la sexta hipótesis de la descolonización de la estética a la *Estética de la Liberación* lo que se pretende es trazar un camino en el campo de la estética: de descolonizar a liberar, es decir ir del momento de la negación al momento positivo. Para ello, la *Estética de la*

Liberación va a partir de la crítica del *fetichismo*, como Totalidad dominante eurocéntrica y moderna que va hacia los territorios colonizados, con el objetivo de posteriormente *descolonizar*.

Se va a hablar que aunque los colonizados han emprendido esfuerzos de dignificar estéticamente sus obras mediante museos que resguardan su propia memoria, no son claro ejemplo de inspiración en algunos casos, no obstante sí de emprendimiento hacia la liberación mediante el reconocimiento de su propia *aisthesis*.

Aunado a lo anterior, la *Estética de la Liberación* emprende una crítica como lo hemos mostrado anteriormente, hacia el pensamiento kantiano pues la referencia cultural estética para esta es el *sujeto*, en cambio para aquélla es la comunidad del *Otro*, de la alteridad.

Ello con el afán de superar la visión de Kant entre la producción artesanal y el artista genio individualista, para mirar a una *estética obediencial* competente al gusto comunitario y no al del individuo kantiano. Ejemplo de ello es como sucedió en el caso de la comunidad mayense zapatista que se expuso en el anterior apartado (aunque advierte Dussel que también puede haber genio en la *Estética de la Liberación*, sólo que este deontológicamente tiene que ser obediente al gusto de su comunidad).

Dicha comunidad es donde reside la *potentia aesthetica*, (categoría que mencionamos en 1.1.4, pero que abajo explicaremos con mayor detenimiento). Es así que una vez superado el fetichismo de la belleza moderna, la *Estética de la Liberación* irrumpe en una novedosa propuesta de una estética *transmoderna* que dialoga con otras culturas e inclusive la misma Modernidad, cuya *poiesis* u obra la subsume de forma liberadora y crítica. Veamos cada una de las partes de dicho corpus.

Dussel (2020) comienza afirmando que el acto de *descolonizar*²⁷ esconde un estadio que versa en torno a la negatividad y otro a lo positivo. El que gira en torno a la negatividad es el que atañe a la cuestión de la negación a la colonialidad estética, mientras que el positivo es lo *poiético* o creador de la nueva estética. Es así que se transita de lo negativo hacia lo positivo.

Lo negativo tiene que ver con negar la estética y cultura dominante eurocéntrica, por ende la de la tradición helénica, medieval y moderna, en vías de lo positivo que es el acto de liberación, en donde se edificará la novedosa *poiética*. Esto con el objetivo de fundar una novedosa *Estética de la Liberación* que contempla a la comunidad colonizada, donde se valora la belleza de esta como algo positivo y no como *kitsch* o feo. Asimismo debe tenerse en cuenta que:

La crítica del fetichismo de la belleza del sistema estético eurocéntrico, occidental, moderno debe ser asumido (en lo mejor que se pueda recuperar, como en las trompetas²⁸ del *jazz*, que son un instrumento moderno, o un museo de arte islámico), pero subsumido dentro de otro horizonte; el del nuevo sujeto o actor colectivo de creación estética, integrado por las culturas y los pueblos colonizados en el camino de su liberación (Dussel, 2020, p. 183).

Para ahondar en lo anterior, Dussel (2020) expone en su trabajo estético que los museos de las diversas culturas coloniales en donde se exponen las obras artísticas de cualquier tipo, indica ya la génesis de la autoconciencia cultural en el trayecto de la descolonización estética. Ejemplos de ello son el: “Museo de El Cairo, (...) Antropología en

²⁷ Para el Dr. Enrique Dussel y la Filosofía de la Liberación *descolonizar* significa liberar al pueblo colonizado (sea en primera instancia en América Latina, que es donde se posiciona nuestro autor, pero también en África, Medio Oriente, etc.) en el campo de lo estético, epistémico y práctico ético-político-económico-pedagógico-erótico. Ello por medio del conocimiento de los sistemas dominantes que lo han mantenido en la negación y exclusión para propiciar una transformación real.

²⁸ Para Dussel la *trompeta* moderna aunque es europea (y deviene de otras culturas de Egipto en África) no se niega, sino que se subsume, se integra en su propuesta estética si se emplea como un instrumento de liberación. Como pasa en la región Huasteca de México con las bandas de viento o *tlahualompas*, donde se usa la trompeta para expresar la música y el sentir del pueblo.

México (...) [así como] los nuevos museos en los países más ricos del mundo árabe-musulmán (...) [y] China”. (p. 184)

De tal manera que es el mismo pueblo el que inicia el camino de reconocer su auténtica *aisthesis* o comprensión de la belleza para exponer sus obras originarias o modificadas en algunos casos con elementos modernos y que varían desde la música, literatura, pintura o arquitectura, etc.

Afirma Dussel (2020) que en cualquier caso se está ya en un proceso de liberación colonial y autoconocimiento estético antes negado y ahora visto como algo positivo. El punto es dar a entender que es el pueblo, la comunidad, en donde reside la pauta, el gusto, para la elaboración de su propia estética.

Continuando en la misma sintonía, ejemplo de una *estética obediencial* y diferente a la kantiana, es la poesía de carácter cósmica (de las cosas reales del Cosmos, conocidas o no por mi mundo) y política del nicaragüense Ernesto Cardenal (como se aprecia en la figura 11); así como del filósofo y escritor activista mexicano Sub Marcos. En ambos casos bajo contextos de cultura popular revolucionaria y de liberación, el primero durante el primer estadio del FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) y el segundo con el FZLN (Frente Zapatista de Liberación Nacional).

Figura 11*Managua 6:30 pm***Managua 6:30 pm**

En la tarde son dulces los neones
 y las luces de mercurio, pálidas y bellas. . .
 Y la estrella roja de una torre de radio
 en el cielo crepuscular de Managua
 es tan bonita como Venus
 y un anuncio Esso es como la luna

las lucecitas rojas de los automóviles son místicas

(El alma es como una muchacha besuqueada detrás de un auto)
 TACA BUNGE KLM SINGER
 MENNEN HTM GÓMEZ NORGE
 RPM SAF ÓPTICA SELECTA
 proclaman la gloria de Dios!
 (Bésame bajo los anuncios luminosos oh Dios)
 Kodak TROPICAL RADIO F & C REYES
 en muchos colores
 deletrean tu Nombre.
 "Transmiten la noticia. . .
 Otro significado
 no lo conozco
 Las crueldades de esas luces no las defiando
 Y si he de dar un testimonio sobre mi época
 es éste: Fue bárbara y primitiva
 pero poética.

Nota. Cardenal, 1976, imagen del poema. Imagen recuperada de
 (<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/17/vida1g.html>) 25/08/25.

Para la *Estética de la Liberación* el caso de la figura 11 del poeta Ernesto Cardenal, escrito en Nicaragua durante la época de la dictadura de Somoza y en un proceso político de liberación (previo a su fetichización política con Daniel Ortega) de las empresas norteamericanas como Esso, resulta ser un ejemplo del tipo de artista que responde al llamado de la estética obediencial (en autonomía y en mutua determinación entre el campo estético y el ético-político.) Ello debido a que su obra está enraizada a la comunidad, quien da el criterio de gusto y comprende el contenido estético que allí se muestra.

La pluma de Cardenal es un puente hacia el lenguaje del propio pueblo, lo cual se contrapone al genio del artista individualista kantiano. En ese sentido Dussel (2020) a modo de esclarecer dicho planteamiento, se detiene a nombrar algunos elementos presentes en *La crítica del juicio* de Kant, a saber:

1. Afirma que lo que excita a la cultura, o *kultur* en alemán, de las fuerzas espirituales con el objetivo de dialogar o comunicarse en sociedad, es la obra de arte.
2. El *juicio del gusto* está ceñido a la imaginación como parte de la facultad de la creatividad del artista genio.
3. Para emitir un juicio a los objetos o entes bellos en sí, se requiere del gusto, mientras que la belleza para el arte, y para la producción de los mismos el genio.
4. Quien da la norma al arte es el artista genio quien a su vez es el que realiza la acción creativa de carácter estético.

Los anteriores cuatro puntos que he señalado en el marco del pensamiento estético kantiano o de la crítica del juicio, se manifiestan diferentes u opuestos a los que plantea la *Estética de la Liberación*. Para esta el artista no tendría que ser solo destinado a su obra personal, sino que debería salir a la exterioridad, a la comunidad a la que hay que escuchar su historia y tradición, para plasmar la estética obediencial, de acuerdo a la propuesta de Dussel (2020).

Habiendo aclarado la distinción entre la estética del juicio individualista de Kant y la estética obediencial comunitaria de Dussel (2020), se llega al último planteamiento de esta sexta hipótesis, en la que se introduce la categoría de *potentia aesthetica*, ¿pero qué significa para la estética dusseliana? Pues bien, es la comunidad la sede originaria de dicha *potentia* y a su vez no es la que obedece al pensamiento kantiano, sino más bien la que responde a la comunidad y al contexto histórico-estético.

Es de tal suerte que:

... el pueblo es el sujeto colectivo del gusto; y por esto los gustos, en principio son comunitarios (...) así es como a un árabe le gusta una tortilla de trigo de una determinada forma (...) y a un azteca una tortilla de maíz de otra forma (Dussel, 2020, p. 187).

Con lo anterior se pretende recalcar que es el pueblo el que crea la obra pues “el genio presupone o [antecede a] la estética comunitaria, nace de ella y constituye su consagración, siendo siempre el pueblo la sede ontológica y el actor [colectivo] protagonista como *potentia aesthetica*” (Dussel, 2020, p. 188). Es así que dicha *potentia* es la posibilidad de llegar a ser o a convertirse en algo dentro del campo estético.

En conclusión, mencionaremos los tres estadios del planteamiento estético hipotético número seis de las siete hipótesis de Dussel (2020), iniciando con la negación cultural al que se la ha hecho acreedor al pueblo, a la comunidad y que tiene como raíz 1492, el año del encubrimiento del *Otro* y de la Modernidad/colonialidad; después es el momento crítico, la negación de dicha negatividad y que es donde la comunidad del Sur global, el *no-ser* adquiere conciencia de su propia estética e inicia su camino de *descolonización* en vías de la liberación.

El siguiente estadio es donde “el *no-ser* (...) se convierte en un aspecto positivo (...) una nueva experiencia de la *aisthesis* que se expresa en una revolución al nivel de las obras de arte en todos los campos” (Dussel, 2020, p. 189). Es en este tercer estadio en el que la estética dusseliana va proclamar que *¡otra estética es posible!*. Otra estética que considere el campo ético-político y que sea pluriversal, *transmoderna*²⁹ y en donde quepan diversas culturas y no sólo una necro-estética dominante eurocéntrica promotora del esteticidio que atenta contra la vida, la belleza.

²⁹ La *transmodernidad* para el Dr. Enrique Dussel y la Filosofía de la Liberación, es el más-allá de la Modernidad, una superación a dicho periodo pero que no lo niega en su totalidad, sino que incorpora algunos de sus elementos y los pone dialógicamente con las culturas del Sur global, ya no en una dimensión de lo universal sino de lo pluriversal en co-existencia.

1.1.7 Hipótesis Séptima. Nudos entre el Campo Estético y otros Campos Teóricos y Prácticos

«La estética termina siendo el *contenido permanente* de la vida en tanto felicidad o alegría de la misma vida mientras se la vive en el presente.»

Enrique Dussel

Para cerrar el sendero que Dussel ha trazado desde la filosofía estética en la edificación de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación* debemos señalar que muestra un esquema (el cual más abajo se adjunta y se describe) para su propuesta, en el que se aprecian los diversos campos y cruces que nuestro autor va buscando a lo largo de su obra: entre lo estético, técnico, teórico y práctico, y que están a su vez determinados a manera de espiral diacrónico.

Asimismo advertir que el ápice al que se ha llegado, del trabajo hacia una *Estética de la Liberación* y sus siete hipótesis para cumplirlo, es en realidad el inicio para un camino que apenas se está por recorrer, pues el sistema estético dusseliano no es absolutamente finito, no está totalizado ni fetichizado sino que tiene siempre una apertura crítica y abierta al cambio y modificaciones pero siempre en virtud de la liberación ¿de qué? del esteticidio cultural, que es a su vez colonial, eurocéntrico, anglosajón, moderno y occidental. Mismo que ha imperado a partir de 1492 en los pueblos colonizados, negándoles su propia estética y por ende su diversidad cultural en tanto ser y su *aisthesis*.

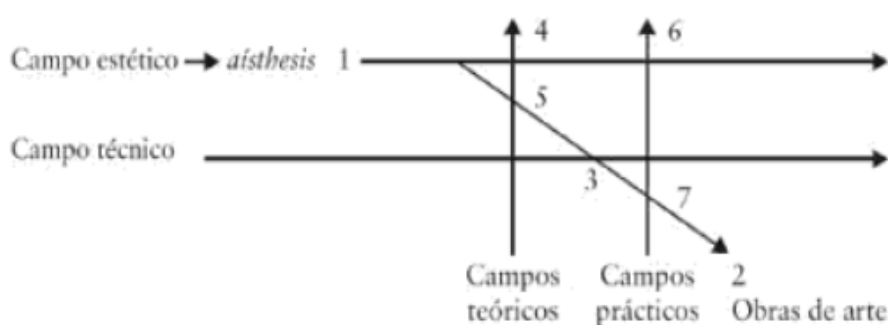
En esta hipótesis séptima sobre los *nudos entre el campo estético y otros campos teóricos y prácticos* Dussel (2020) lo que emprende a partir del uso pedagógico de un

esquema son tres análisis de los *nudos* y una última reflexión de carácter teleológica sobre la *Estética de la Liberación*. Veamos por partes.

Antes de mencionar los análisis y cruces entre los campos teóricos y prácticos es necesario mostrar dicho esquema que se expone a continuación como la figura 12:

Figura 12

Mutuas determinaciones de los campos estético, técnico, teórico y práctico como determinaciones determinantes determinadas en espiral diacrónica.



Aclaración: 1. *aísthesis*. 2. La «obra de arte». 3. El momento técnico del arte. 4-5. Las teorías: la historia, la estética empírica, etc., y la filosofía de la estética (de la *aísthesis* y de la obra de arte). 6-7. Determinaciones éticas, políticas, económicas, etc., de la estética.

Nota. Dussel, 2018, esquema. Imagen recuperada de (<https://enriquedussel.com/novedades/libros/>) 25/08/25.

Con base en el anterior esquema, Dussel (2020) afirma que se desea “indicar los nudos donde convergen los distintos campos a fin de definir los diversos temas que debería exponer una teoría o filosofía estética” (p.190). En este punto la *Estética de la Liberación* plantea delimitar los campos y cruces a los que se está llegando como sistema filosófico estético, pero también a las conexiones o cruces que hay entre sí.

Es así que mencionaremos tres niveles en el marco del enfoque sistemático de una *Estética de la Liberación*. El primero de estos niveles es el cruce entre el campo de la estética que es ilustrado con el número 1 y el cual se cruza con los gráficos 4 y 5 (ver figura 12), o sea los correspondiente a las teorías como: la historia, la estética empírica, la filosofía de la estética que aborda por un lado a la *aisthesis* y aparte la obra de arte. En este estadio Dussel (2020) nos advierte que será:

La tarea futura de la producción de una nueva filosofía estética descolonizada, de una historia regional y mundial de la estética; como *aisthesis* (es decir, como subjetividad que elabora nuevos gustos y reglas para la interpretación estética) y como obras de arte (incluyendo también sus respectivas reglas, instrumentos, teorías de su producción, desarrollo de la crítica estética tan esencial para el arte) (p. 190).

Es así que entre el campo estético de la *aisthesis* y el campo *poiético* nutren la obra de una estética futura y decolonial, que en parte debería ser local pero también mundial.

El segundo nivel de las mutuas determinaciones es el que aborda las conexiones entre 1 y 3 (ver figura 12), o sea el campo estético y el técnico o del arte y que a su vez “depende en gran medida del avance civilizatorio de la cultura que produce obras de arte” (Dussel, 2020. p. 190).

Es decir que para Dussel (2020) obras como las pirámides de los aztecas o los egipcios muestran solo el avance de la técnica productiva de su época, lo mismo ocurre con la música y la literatura de dichas culturas. A propósito de esta última disciplina señalada, Dussel menciona “que debió esperar hasta la aparición de la escritura consonántica mesopotámica o alfabética para poder desplegar todo su esplendor” (p. 191).

El tercero es el cruce entre el campo estético 1 con los campos prácticos 6 y 7 (ver figura 12) y que advierte el autor, respecto a estos pueden ser “éticos, políticos, económicos, pedagógicos, de los géneros, las razas, etc.” (Dussel, 2020. p. 191).

Así pues, para Dussel (2020) dicho amalgamamiento de campos prácticos, de forma deontológica, deben estar encaminados a la liberación de la *aisthesis* entendida como “asombro emotivo-inteligente ante la *disponibilidad* para la vida de las cosas reales que son nuevamente juzgadas desde los criterios de la propia cultura, y no solo desde el eurocentrismo colonial estético” (p. 191). De forma similar debe seguir dichos pasos la *obra de arte* en la construcción de sus autónomas reglas estéticas para su producción, y si es necesario en diálogo inclusive con las técnicas de la Modernidad, pero advirtiéndole que ya no se tratará de una obra que tome como referencia la estética totalizante sino que será la de las estéticas del Sur global, de las culturas dominadas, de una *aisthesis* que promueva nuevas experiencias liberadoras.

De esta manera, Dussel (2020) en su séptima hipótesis va arrojando un halo de esperanza sobre la estética al afirmar que esta tiene el *telos* o fin de ser la experiencia de goce de la vida, así como de sensaciones emotivas positivas como la alegría, la belleza o felicidad. Continúa el filósofo diciendo que “la muerte no enturbia su acontecer, porque, como indica Wittgenstein «la muerte no es un acontecimiento de la vida»” (Dussel, 2020, p. 192). Con lo anterior quiere llegar a afirmar que la muerte al ser, deja de ser la vida y por lo tanto no de la estética.

Por último, Dussel (2020) cierra afirmando sobre la estética y lo místico no es como el mundo es; a propósito:

Lo místico, como la vivencia que vivieron los grandes contemplativos que, «con ansias de amores» inflamados, supieron experimentar los sabios budistas, los sufíes islámicos, cristianos, bantúes o aztecas, y los grandes poetas de todos los tiempos, entre otros cultores de la *aisthesis* en su límite cualitativamente supremo. (p. 192).

A modo de cierre y al respecto de lo mencionado, para Dussel (2020) la estética no va a ocuparse necesariamente de la metafísica (en sentido general no en el levisiano) o las

cuestiones prácticas de la economía, política y ética, aunque sí puede darse el caso de los cruces o nudos entre dichos campos como se habla más arriba. La estética dusseliana se va a centrar en su camino: solo en la vida o el goce muy vivo, es decir en el bien que alguien posee de la belleza.

Segunda Parte: Las Tres Constelaciones de la *Estética de la Liberación*

2. Las Tres Constelaciones de la *Estética de la Liberación*: Afirmativa, Negativa y Creativa

A partir de aquí daremos un resumen sin necesariamente emplear un aparato crítico, pero sin perder el rigor académico. Lo anterior debido a que se trata de un breve pasaje filosófico dusseliano respecto a los ejes centrales de las tres constelaciones ana-dialécticas o analécticas (nombre preferentemente usado por la Filosofía de la Liberación para referirse a su sistema filosófico): afirmativa (tesis), negativa (antítesis) y creativa (síntesis) presentes en las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*. Explicando así, de forma llana y taxonómica el corpus filosófico de las hipótesis dusselianas (expuestas en la primera parte de nuestra obra).

Dussel (al igual que Marx) va a tomar de Hegel la tradicional dialéctica de los tres estadios que emplea para la comprensión y reflexión dinámica de la realidad, nos referimos a: la tesis, la antítesis y la síntesis. Sin embargo, el aporte del filósofo de la liberación será desde la analéctica, por tanto como una superación a la dialéctica de la Totalidad (hegemonía dominante) y tomando además otra metodología filosófica que es la analogía (como parte de la analéctica), en donde se vale de la semejanza y mediación entre la unidad y la equivocidad, buscando así el punto medio.

Habiendo aclarado lo anterior, podemos dar comienzo a esta sección del trabajo.

El orden que sigue la estética de Dussel (y que es semejante en el sentido analógico al de la ética y la política que nuestro autor habla a lo largo de todo su corpus filosófico) como

un despliegue dentro de la Filosofía de la Liberación y en el marco del *giro descolonial*³⁰, tiene que ver con categorizar su sistema filosófico en tres grandes momentos o secciones.

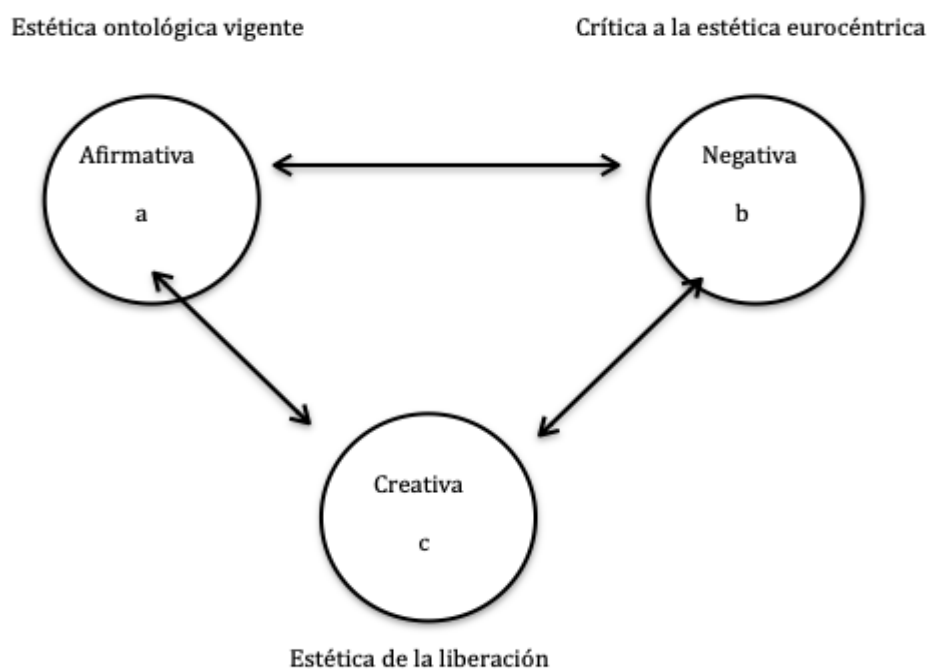
También llamados por Dussel como constelaciones, según su programa académico de 2019 de las *18 Tesis para una Estética de la Liberación*, en el que trabaja las lecciones de estética que ya hemos mencionado dictó de forma virtual derivado del Covid-19 en las universidades mexicanas UACM, UNAM y UAM; el cual es posterior a las *Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación*.

Asimismo señalar que la distribución de cada una de las siete hipótesis en una determinada constelación: sea afirmativa, negativa o creativa, es una labor de reflexión y análisis categorial que hemos emprendido y tomado la decisión de que sean así con base en los estudios personales de la Filosofía de la Liberación. Pues para Dussel, como bien dábamos a entender arriba, en al menos en el texto antes señalado y que es el que nos ocupa, no las clasifica en constelaciones, ni hace alusión a ello. Sin embargo, sí nos ayuda a comprender la forma del sistema en que está constituida la *Estética de la Liberación* y sus categorías. Tal como mostramos a continuación:

³⁰ *El giro descolonial* es una corriente de pensamiento intelectual y político que se gesta como una crítica al modelo de vida y sistema eurocéntrico que impera desde la Modernidad en las colonias. Además, pone énfasis en el reconocimiento de otras epistemologías de los pueblos colonizados, para la construcción de una sociedad más justa y libre, así como cuestiona las ideas que se perpetraron a raíz de la Modernidad como Totalidad dominante. Revisar la obra de Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel y Franz Hinkelammert.

Figura 13

Diagrama de las tres constelaciones de la Estética de la Lliberación de Dussel: a) afirmativa (estética ontológica vigente); b) negativa (crítica a la estética eurocéntrica); c) creativa (*Estética de la Liberación*).



Nota. Elaborada por el autor para este trabajo.

El anterior diagrama nos sirve para entender categorial y visualmente el sistema analéctico emprendido por Dussel en su *Estética de la Liberación*.

Respecto a la mencionada categoría de *constelación*³¹ Dussel la toma del filósofo, influenciado por la Escuela de Fráncfort y escritor crítico alemán, Walter Benjamín. Alude el filósofo de la liberación a ella como un conglomerado que refiere sistemáticamente a algo, es decir a una totalidad de aspectos y fragmentos del pasado y presente que iluminan el futuro³².

³¹ En Walter Benjamin las constelaciones son imágenes dialécticas, en donde se reúnen por medio de elementos dispares como fotografías, citas, películas, etc.

³² Para entender más acerca de la constelación benjaminiana que retoma Dussel consultar a partir del 33': <https://www.youtube.com/watch?v=iV39ZtCZpK8>

Para Dussel la primera será la *constelación afirmativa*: la tesis, la Totalidad hegemónica eurocéntrica de la estética; la segunda será la *constelación negativa*: la del momento crítico a dicha Totalidad estética, la antítesis; la tercera, la *constelación creativa*: será la del estadio de la estética decolonial y de liberación, el momento creativo de la síntesis.

2. 1 Constelación Afirmativa: La Estética Ontológica Vigente

En el caso de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*, estarán presente las primeras cuatro hipótesis en la primera constelación, las cuales abajo se mencionan.

Hipótesis primera: La *intensión* llamada *aisthesis* (αἴσθησις) y el mundo estético. La ontología estética

Hipótesis segunda: La pluralidad analógica de la *aisthesis* y de los campos estéticos

Hipótesis tercera: De la *aisthesis* a la *poiesis* (ποίησις): la obra de arte

Hipótesis cuarta: La mutua determinación de los campos estéticos y los campos prácticos. La dimensión ético-político de la estética

Es así que la primera de las tres constelaciones, la constelación afirmativa o tesis tiene que ver con la cuestión del soporte teórico estético en el cual se ancla Dussel para la crítica venidera y por último, para su propuesta creativa de *Estética de la Liberación*.

Ahora bien, en cuanto a la constelación de la tesis debemos mencionar que se ubica la ontología dominante totalizadora hegemónica. Es decir la Totalidad cuyo modelo de belleza es el eurocéntrico de la blanquitud basado en gran medida en tres periodos: desde la cultura helénica, como una línea histórica que deviene de dicho grupo cultural y que camina por la Edad Media para arribar por último a la Edad Moderna con su culminación en Europa.

Es precisamente en ese continente donde alza cabeza gracias a la filosofía de Hegel, cuyo planteamiento estético versa a grandes rasgos en afirmar que la historia es un proceso

teleológico, de fin, en el que lo Absoluto (el espíritu de la verdad totalizadora) deviene material en la autoconciencia de sí mismo que es el pueblo europeo (y en particular germánico). La constelación afirmativa es la del orden epistémico, cultural y estético establecido a partir de la Modernidad en 1492 sobre los pueblos colonizados del Sur global.

Nuestro autor argentino-mexicano no va a partir de la categoría de *aesthetica* de Alexander Baumgarten empleada hoy en día para el estudio filosófico del arte, sea moderno o contemporáneo. Sino que va a retomar su principio etimológico helénico de la noción de *aisthesis* (advirtiendo que en un futuro es menester encontrar su símil acepción en otras lenguas de las culturas del Sur global). Para el filósofo de la liberación la *aisthesis* es la noción desde el sujeto como una actitud o apertura emotivo-cognitivo, que en relación constituye objetivamente a las cosas reales como *belleza* (tomado de Zubiri) pero en función de la realización de la vida.

De acuerdo a Dussel (2020) la belleza para Zubiri es la naturaleza, por ejemplo la rosa *de suyo*, el ser de la rosa, e independiente de la experiencia humana. De tal suerte que todos los objetos que están en el cosmos (totalidad de la realidad) y que después aparecen fenomenológicamente en mi mundo (de mi comunidad, de mi hogar e inclusive los de la imaginación) resultan bellos al ser humano o inclusive al animal pues son potencialmente mediaciones para la vida, como fin último propio de la *Estética de la Liberación*.

Tal postura va de la mano de lo que plantea Katya Mandoki en el sentido de que la estética está en función de la vida como un momento para permanecer. Como en el caso animal del pavorreal, quien estira sus bellas plumas para atraer a la hembra y esta a su vez produce una emotividad ante tal despliegue y elige al que más le agrada a su vista en virtud de la procreación de la vida. Y lo mismo acontece en el ser humano, según la *Estética de la Liberación*, aunque en el caso animal será una proto-estética para Dussel.

Retomando la noción de *aisthesis*, resulta ser sensible y racional en un mismo momento, a su vez que existe una relación entre la subjetividad que pone la objetividad del fenómeno de la cosa como un intermediario para la bio. Cabe destacar que dicha noción de *estética* o *aisthesis* para Dussel y su propuesta de *Estética de la Liberación* resulta ser distinta a la de *ars* o arte, de origen latino. De allí que Dussel distingue la estética en el nivel de la *aisthesis* y en el de la *poiesis* o la obra de arte.

Por otro lado, al ser humano las cosas reales o hechos se le presentan de forma fenomenológica diversos modos o formas. Por ejemplo, una manzana posee cualidades de forma, color, perfume, disponibilidad, etc. que como modos del hecho o fenómeno se le presentan. De este modo, retomando como modo a lo visual del color, este es un mundo para la *Estética de la Liberación* y es semejante a un campo o subcampo del color.

Por campo la *Estética de la Liberación* entiende a un ámbito o esfera de cosas que comparten similitudes y están en discusión, tomado de Bourdieu. Aunque llegando a la aclaración de que el campo sería en general (en un nivel ontológico) y el subcampo como algo particular (en un nivel óntico).

Del campo de lo ontológico se va a ocupar todavía la *Estética de la Liberación*, pero ya del subcampo (que posteriormente será sin el prefijo sub, ya solo campo), lo óntico. Este último es por ejemplo lo que se expone de lo visual del color, y que será tarea futura ya de las escuelas o academias de arte o las vinculadas a los estudios estéticos.

Continuando con la exposición, para Dussel hay una distinción clara entre belleza natural o física y belleza cultural o antropológica. La primera tiene que ver con el tipo de belleza que ya está dado, es *a priori*, por ejemplo en una mañana la alborada del sol o los árboles de naranja. En ambos casos son mediaciones para la vida, tanto para el ser humano como para cualquier otro animal, por ejemplo un ave.

Ahora, el trayecto que se da de la belleza natural a la belleza antropológica es mediante un proceso de formación de la cultura, es *a posteriori*. Ejemplo de ello está una piedra que potencialmente llega a ser una escultura elaborada por un artista; es decir que en esa transformación la piedra se ha convertido en cultura.

La *cultura*, la retoma Dussel (2020) de Ricoeur como: la costumbre o personalidad de un grupo social, quien es el que determina la forma en que se dirigen sus miembros frente a una obra hecha para un fin, por ejemplo una vasija de barro, o sea un *arte-facto* y cuyo objetivo albergar agua está designado por principios y conceptos de la colectividad.

Se ha llegado así a la *poiesis*, por ejemplo de la no existencia de una escultura mientras se es solo piedra a la existencia de lo esculpido; o del barro a ser una vasija de barro para beber agua. Con ello, la estética dusseliana se vale de la *aisthesis*: el acto que abre al mundo estético y de la *poiesis*: producción de la obra llamada arte.

Cabe señalar que el *gusto*, como categoría estética se verá similar al de *aisthesis* que es un ejercicio cultural y sobre todo comunitario (no individual kantiano).

Sin embargo, para la primera constelación de la *Estética de la Liberación*, aún en el nivel ontológico, es decir el de la Totalidad y aún no metafísico (el del posicionamiento con el *Otro*), no basta solo con el hecho de que se llegue de la *aisthesis* a la *poiesis* sino que se ha de avanzar hacia otro paso que es el de transitar del campo estético al campo práctico.

En este último terreno se encuentra ya lo que tiene que ver con la ética y la política, particularmente, aunque no se niegan otros posibles como el de la economía, etc. Por ejemplo, el caso en donde la estética es mediación para lo económico es el del calzado, en el que el capital valora al sujeto que posea el más novedoso para así hacerlo comprar y generar ganancia, lo que a su vez le da un estatus al creer que usa un objeto u obra de mayor nivel y le da una distinción entre los otros.

Asimismo, para la estética dusseliana le resulta de gran envergadura el hecho de valerse de la mutua determinación del campo práctico ético-político con el campo estético, pues en ello se configuran otros criterios que son válidos para la afirmación de la vida *del Otro*, el extranjero, el oprimido, el que se ha negado, la música del indígena y de los pueblos como el del son huasteco (considerado en la colonia como *ruido concertado*), el *no-ser*, el “feo” (visto desde la óptica estética eurocéntrica dominante).

Ejemplo de esto pero en el campo de la pintura, es la obra de los muralistas Orozco y Rivera, quienes muestran mediante su belleza de arte y gama de colores y tonos, la narrativa de la liberación del pueblo oprimido, al igual que Goya quien pasa de ser pintor de la realeza a ilustrar la lucha de su pueblo. Sin embargo en ambos casos, el de los muralistas y el de Goya, la estética es mediación para fines políticos. En cambio Dussel lo que busca en su *Estética de la Liberación* es la mutua determinación de los campos estético con el práctico en el que uno determina y es determinado, como en un espiral ascendente.

Otro ejemplo es el del arquitecto René Mancilla, quien en el diseño de sus obras parte del consenso político de una determinada población y en conjunto elabora los planos, incorporando aspectos de la belleza de tal grupo así como elementos contemporáneos. Ello involucra lo que Dussel llama la *estética obediencial* (por analogía a la política obediencial de los zapatistas de Chiapas) refiriéndose a que el gusto estético o *aisthesis* obedece y deviene de la comunidad y no necesariamente de un gusto particular. Es así que es en el pueblo donde reside la *potentia estética*, es decir el potencial para el desarrollo de sus obras estéticas.

En el anterior ejemplo arquitectónico de Mancilla, se pone como eje principal a la estética pero con el componente ético-político de la mano. Semejante, aunque con su distinción, al que plantea el marxismo de la Escuela de Fráncfort con Adorno al frente o también Adolfo Sánchez Vázquez, según Dussel.

Distinto es al del Romanticismo alemán donde la estética está por encima de la ética (justicia y el bien, la felicidad), pues se cree que esta vendrá por añadidura, según dicha corriente. Por último, es el caso del pragmatismo político por encima de la estética y presente tanto en la URSS como en la Alemania Nazi: en el primer caso se tiene como referente los hechos en los que el estado de Stalin mandaba a hacer propaganda política donde se mostraba a la clase trabajadora, la historia del comunismo y a líderes políticos de la revolución como Lenin y teniendo como medio a la estética a través de murales en los edificios de los departamentos, lo mismo que en las fábricas y espacios recreativos como el cine; en el segundo ejemplo está el ejemplo de Joseph Goebbels como ministro de propaganda en el 3er Reich, utilizando música de las sinfonías de Wagner así como el uso de la teoría del color y el diseño para producir un aura de sacralidad a los discursos políticos de Hitler durante dicho periodo.

Como bien decíamos, Dussel no va a buscar un campo político, económico o ético que mediatice o totalice estéticamente al otro, como en la URSS, los productos comerciales del capital o el nazismo, sino en mutua autonomía y co-determinación entre el campo estético y el campo práctico (ética, política y económica).

2.2 Constelación Negativa: La Crítica a la Estética Eurocéntrica

En cuanto a la segunda constelación, es el momento negativo de la negación de la afirmación primera (que hemos expuesto arriba), es donde se emprende la crítica a la estética eurocéntrica y moderna de la Totalidad (constelación afirmativa). En este estadio, se ubica la *Hipótesis quinta: El esteticidio de la belleza clásica eurocéntrica y de las estéticas coloniales.*

Comenzaremos explicando qué es el esteticidio. Esto se entiende de la siguiente forma, a saber: el hecho de que Europa a partir de 1492, como año medular para la expansión de la dominación colonial emprendida desde España, llevó a cabo una colonización hacia los pueblos del Sur global (entre los que están lo que hoy llamamos como México, Cuba o Colombia), a los que no solo llegó a subyugar en la parte de lo epistémico y lingüístico para sustentar su poder, sino también en lo cultural y asimismo en lo que nos ocupa, lo estético.

Imponiendo en ese proceso de dominación el modelo hegemónico de belleza “blanco” por encima del de los pueblos indígenas y afros (llevados como esclavos). Dando paso a que en el territorio geográfico de las colonias el ser europeo se viera como lo superior y lo indígena como el ser inferior o el no-ser. En las diversas colonias surge a su vez una nueva cultura dominante, que si bien ya no es netamente europea, no obstante sí reproduce los mismos mecanismos de dominación y adopta el ser blanco como su forma de ser.

En ese proceso es que se genera el esteticidio como mecanismo para eliminar de raíz la estética de los dominados, de los colonizados, del pueblo; ¿cómo? mediante acciones que tenían que ver con imponer el vestir, el comer, en sí el *gusto*, arquitectónico, musical, cultural, etc. De allí que la tarea de la *Estética de la Liberación* será ir encontrando esos puntos de dominación para ir labrando un nuevo destino en vista de la liberación estética y en la edificación arquitectónica de una nueva noción de belleza. La cual no sea la eurocéntrica de la Totalidad dominante blanca, sino una que dialogue con la visión y el sentir sapiente de los que han sido excluidos y rechazados por la hegemonía moderna y occidental que despojó de raíz, sin su tono o *aisthesis* a la estética de los pueblos.

Asimismo, en la Colonia surge la distinción entre el arte de la cúpula y el arte popular. En el primero está presente el tipo de obra perteneciente a la élite del poder, generalmente de ascendencia europea y blanca, y que a su vez pone de manifiesto la estética hegemónica a la

que adopta como su cultura, pese a encontrarse lejos de Europa y más bien en el territorio colonial.

En cuanto a la segunda es la que es vista como de segunda categoría en una axiología de la estética de la Modernidad, y es la que tiene que ver con el pueblo afro, indígena y mestizo en todas sus manifestaciones artísticas, muchas veces negadas e incomprendidas para el arte de élite.

Es el tipo de arte del pueblo que muchas veces ha llegado si acaso a ser denominado como folclore o artesanía de forma negativa. Y en ese recorrido de dominación cultural es que se llega a una *necroestética*, entendido como una estética de muerte, contraria a la *Estética de la Liberación* que planea como fin la vida misma.

Por otro lado, no es sino hasta la llegada de un alemán, afirma Dussel, que se consolidó como bellas las obras producidos por los pueblos indígenas durante la época prehispánica. Y que pensamos podrían ser Josef Albers o Paul Westheim, quienes a comienzos del siglo XX, lograron que muchas obras artísticas, tales como las esculturas labradas y talladas de piedra de obsidiana, jade o de metales como el oro, así como pinturas plasmadas en centros ceremoniales o en pirámides arqueológicas, producidas por los pueblos de Mesoamérica: fueran consideradas ya como obras estéticas y de carácter universal.

2.3 Constelación Creativa: La *Estética de la Liberación*

En último estadio se encuentra la constelación creativa y que compete propiamente al objetivo de la estética dusseliana, es decir es el *τέλος* (*telos*) o fin último al que se quiere llegar, o sea a una estética que comprenda la parte de la liberación. Y esta contiene las dos últimas hipótesis, la seis y siete:

Hipótesis seis: De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación.

Hipótesis siete: Nudos entre el campo estético y otros campos teóricos y prácticos.

En este último paraje de nuestro filósofo de la liberación, culminan las tres constelaciones. Diremos que la última, la constelación creativa o bien la síntesis, resulta ser la alternativa emergente y ya poiética (creativa-productiva) de la *Estética de la Liberación*.

En este estadio se plantea un momento de superación de la primera constelación o tesis y de la segunda constelación o antítesis. Además, la etapa creativa implica la parte de la descolonización, es decir de la negación a la ontología de la *Totalidad* colonial dominante, pero en vías de encaminarse hacia la liberación que es donde se debe poner en juego la parte creativa para la configuración de una nueva estética, que deje atrás la estética eurocéntrica de la dominación.

Habiendo llegado a este punto, la *Estética de la Liberación* buscará las conexiones o nudos posibles entre el campo de la estética con el campo práctico y otros de carácter teórico. Enriqueciendo de esta manera la propuesta filosófica estética de Dussel, pues en los nudos también se tomará en cuenta la parte del terreno de lo práctico como lo ético y lo político, desde el posicionamiento del *Otro* y en la construcción de un pueblo más justo y libre con capacidad de autodeterminación estética; pero también se va a valer de la nueva historia que tome en consideración la cultura de una micro-región, además de lo macro.

Así como el nuevo tipo de arte que no niega a su pueblo, sino que se vale de él para considerar el *gusto* que se tiene en la colectividad. Pero desde su subjetividad en la *aisthesis* emotivo-racional, como elaboración fenomenológica y hermenéutica con el objetivo de edificar una obra que tome en cuenta los principios o elementos de belleza del objeto o hecho *de suyo* (en sentido zubiriano) de su propia cultura (entendido esta como un ethos comunitario que ha transformado la naturaleza en una obra u objeto como una cosa instrumental) y los *modos* en que la cosa se le manifieste: sea de color, textura, olor, etc.

No negándole como ha hecho la estética eurocéntrica dominante, sino afirmando y preponderando sus formas de ser. Pues contrario a la postura estética kantiana de que es el artista genio el que da la norma o el gusto, para Dussel es el pueblo el que crea la obra, y en todo caso el genio antecede a la estética comunitaria, nace de ella y constituye su consagración, siendo siempre el pueblo la sede ontológica y el actor colectivo protagónico, como *potentia aesthetica*. Si bien, en la comunidad puede gestarse un artista genio, parte al fin de una *aisthesis* puesta por la comunidad.

En consecuencia, dicho artista actúa mediante la *estética obediencial* de forma deontológica en la que acata la escucha de su pueblo. También dicho pueblo reconoce ya su propia *aisthesis* en el afán de ir produciendo sus propias obras musicales, literarias, cinematográficas, dancísticas, teatrales, etc, pero como una *bioestética* que transita de la belleza natural (el aura del día) a la belleza (la cosa *de suyo*) cultural.

No se tiene solo la técnica, sino una *aisthesis-poiesis* en conjunto, tal como aparece en algunos ejemplos helénicos en el que el escultor era artesano-artista, pues su obra comprendía la técnica pero también la estética.

Otra característica de la constelación creativa es que va tomando en cuenta lo ya existente de la Modernidad, pero solo lo que considere mejor para su liberación, no con los mismos mecanismos o instrumentos dominantes coloniales. Es decir en una nueva noción estética *transmoderna*, como superación de aquella pero que no la niega en su totalidad, sino que la subsume con lo mejor de ella. Esto, con el objetivo de ir embelleciendo y gozando la vida, fin último de la *Estética de la Liberación*.

Tercera Parte: Tres Tesis de Estética Decolonial en el Campo Musical del Son Huasteco.

3. Tres Tesis de Estética Decolonial en el Campo Musical del Son Huasteco

En este tercer apartado se propone plantear tres tesis propias de los estudios de estética decolonial, tomando como referente el trabajo del filósofo Enrique Dussel en su texto *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*, previamente revisado hermenéuticamente como marco categorial y, posteriormente, sintetizado bajo el término de constelación (en el sentido de Walter Benjamin) y expuesto como las tres constelaciones de la *Estética de la Liberación*.

Aunque para el filósofo argentino-mexicano los planteamientos del texto mencionado siguen siendo hipótesis, en este trabajo se sostiene que tres de ellas pueden ya considerarse tesis, lo cual se desarrolla en diálogo con el campo musical del son huasteco.

En este sentido, el capítulo inicia con los precedentes de dicho género (también denominado huapango de la Huasteca), al que consideramos uno de los ritmos más sofisticados y, a la vez, escasamente estudiados desde una perspectiva filosófico-estética en México y Latinoamérica, por no decir a nivel mundial.

Aunque sí existen algunos indicios de su estudio en el área de la etnomusicología, la musicología, antropología e historia, de cuyas disciplinas nos apoyaremos para realizar nuestro trabajo.

Así, la primera tesis se titula *La intención llamada aisthesis (αἴσθησις) y el mundo estético en el campo musical del son huasteco*, y toma como referente la primera hipótesis de la obra estética de Dussel. La segunda tesis, *De la aisthesis a la poiesis (ποίησις): la obra de arte en el campo musical del son huasteco*, se fundamenta en la tercera hipótesis de la estética dusseliana.

La tercera y última tesis, se titula *De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación en el campo musical del son huasteco*.

Conviene advertir que, aunque se han dejado de lado otras hipótesis de la estética de Dussel, en distintos momentos se retoman ciertas categorías y conceptos para aplicarlos a las tres tesis propuestas. Asimismo, es importante señalar que el componente ético y político constituye una constante en el desarrollo de esta propuesta de estética decolonial.

Cabe destacar que las tres ideas medulares aquí defendidas buscan una superación analéctica de tres de las siete hipótesis para una *Estética de la Liberación*. Del mismo modo, el posicionamiento filosófico-estético y su alcance se sitúan en la metafísica levinasiana y dusseliana; es decir, desde la alteridad, desde el *Otro*: la otra música, el son huasteco.

Finalmente, las categorías empleadas son, en general, las propuestas en las hipótesis para una *Estética de la Liberación* de Dussel, complementadas con aquellas propias del campo musical del son huasteco. Esto, con el fin de ir caracterizando como primeras notas los pormenores categoriales *hacia una filosofía del son huasteco*.

3.1 Precedentes del Son Huasteco

Para abordar los precedentes del son huasteco o huapango³³, se comenzará por situar su posicionamiento histórico y geográfico, así como su instrumentación y musicalidad. Todo ello se presenta como una primera aproximación descriptiva de lo que este género es, en

³³ Cabe señalar que en los estudios de musicología y etnomusicología, se genera una distinción entre lo que es el *son huasteco* y el *huapango*. En ambos casos el ritmo es el mismo que se acompaña generalmente con los instrumentos de violín, jarana huasteca y quinta huapanguera. Solo se diferencia que el primero, *son huasteco*, es para referirse a la música que va acompañada de versos libres, es decir que no tiene una estructura lírica fija. En el segundo, *huapango*, para aludir a la música que sí se compone de letra fija, es más semejante a la canción. El género musical *son huasteco* o *huapango*, lo emplearemos de forma indistinta, tal como lo usa el pueblo de la región de la Huasteca en México, sin la distinción categorial académica tradicional. Solo añadir que el concepto de huapango también es utilizado en otras músicas del norte de México y el sur de Veracruz, aunque con otro sentido musical.

términos generales, sin comprometerse aún con un análisis profundo desde la perspectiva filosófico-estética.

En México, durante el periodo del porfiriato (1876–1911), y bajo la influencia de las ideas del filósofo francés Auguste Comte, se impuso la corriente de pensamiento conocida como positivismo. Esta se tradujo en un proceso de modernización del Estado, en la preponderancia de los métodos científicos, en el uso pragmático de la razón y en la apertura al capital extranjero con miras al crecimiento económico. No obstante, dicho crecimiento benefició principalmente a las élites gobernantes, mientras que las clases trabajadoras (obreras y campesinas) enfrentaron condiciones precarias.

En el ámbito científico se introdujeron disciplinas como la arqueología, la antropología y la musicología. Esta última, entendida como el estudio sistemático de los fenómenos musicales —desde su interpretación hasta su relación con la sociedad—, se consolidó en el país, en parte, gracias a pensadores positivistas vinculados al grupo de “los científicos”, como Gabino Barreda y Justo Sierra. Ambos promovieron un modelo musical basado en cánones europeos, que abarcaba desde el solfeo hasta la escritura de partituras, así como la difusión de géneros como el vals.

Sin embargo, la musicología también asumió la tarea de clasificar las expresiones musicales del “pueblo”, conocidas desde el virreinato, aunque dicha sistematización se consolidó principalmente después de la Revolución Mexicana (1910-1917). Antes de este periodo, tales expresiones no estaban claramente definidas en términos de instrumentación y estilo de ejecución.

Aunque existían obras musicales con rasgos compartidos, estas no presentaban una estructura fija en cuanto a su interpretación instrumental. Esta situación cambió con el proceso de clasificación de los géneros musicales en el México posrevolucionario. En este contexto surge formalmente el son huasteco.

El término son huasteco, remite por un lado a “son” como aquello que resulta agradable al oído (del latín *sonus*) y, por otro, a su ubicación geográfica o al espacio donde se ejecuta el zapateado rítmico (como en el son de tarima o de artesa). Esta lógica de denominación se observa también en otros géneros mexicanos: el son arribeño (San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro), el son abajeño (Michoacán y Jalisco), el son istmeño (Istmo de Tehuantepec) y el son jarocho (sur de Veracruz). En consecuencia, el son huasteco designa el conjunto de sones propios de la región de la Huasteca, que abarca los estados de Veracruz, Hidalgo, Tamaulipas, Puebla, San Luis Potosí y Querétaro.³⁴

Para responder a la pregunta sobre su origen, es necesario considerar su trasfondo histórico. A finales del siglo XV, en el contexto de la crisis europea, la monarquía española (con el respaldo del clero católico encabezado por Alejandro VI y los Reyes Católicos, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón) impulsó nuevas rutas comerciales. Este proceso condujo a lo que el historiador y filósofo Edmundo O’Gorman (2010) denomina la “invención de América”, entendida no como descubrimiento, sino como una construcción discursiva que permitió legitimar la dominación cultural y epistemológica sobre los pueblos originarios.

Este proceso se sitúa a partir de 1492, año que, desde la Filosofía de la Liberación, se interpreta como el encubrimiento del *Otro*. Asimismo, señalar que el territorio islámico europeo que comprendía varios puntos de lo que hoy llamamos España y en particular en Al-Ándalus, estaba viéndose nublado por los católicos y esta fue su oportunidad para asumir

³⁴ Hay quienes sostienen que Querétaro y Puebla no pertenecen geográficamente a la Huasteca, e inclusive hay otros que incluyen a Guanajuato y Monterrey. Sin embargo, no entraremos en esa discusión, por lo que los estados incluidos como Huasteca son con base en nuestros criterios, como procedentes de dicha región y basados en la información popular de los pueblos y algunos mapas institucionales del INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). También aclarar que la Huasteca solo comprende una parte de dichos estados, pues es una región conformada previa a la construcción del Estado nacional moderno, ya existía en la época prehispánica. Tal como se observa en el mapa de “Guastecan” de Abraham Ortelius de 1584. Consultar mapa en: <https://hmpi.historicas.unam.mx/fuentes/mapas/guastecan-reg-1584>

las conquistas desde lugares como Málaga³⁵, hacia novedosas latitudes territoriales en medio de un mar desconocido para agrandar su poder.

En este marco, los europeos que arribaron al territorio novohispano (incluidos conversos, presos y pobladores de regiones como Andalucía) trajeron consigo diversas prácticas culturales, entre ellas la música. Durante las travesías marítimas, el canto, la poesía y el uso de instrumentos musicales servían para mitigar el ocio y las dificultades del viaje.

Entre los instrumentos de cuerda introducidos se encuentran el laúd (heredero del *oud* árabe) cuyo orden es de seis pero de cuerdas dobles, o sea doce, además la viola (antecedente del violín), el violín, la vihuela (laúd de 5 cuerdas de doble orden que dio lugar a la guitarra) y el arpa. Estos llegaron principalmente a los puertos de Veracruz y Pánuco, este último considerado uno de los primeros asentamientos coloniales en América (Luis Enrique, 2026). En la región de Pánuco se gestó el huapango como resultado de un crisol cultural en el que confluyeron tradiciones musicales de origen andaluz, africano e indígena.

En este sentido, se ha señalado que en el son de Pánuco se reconocen influencias de “fandangos, seguidillas, peteneras de origen español y ritmos de tangos etíopes” (Luis Enrique, 2026, p. 11). A ello se suman las aportaciones de los pueblos originarios asentados en Panotla³⁶, como los tének (huastecos), quienes contaban con sus propios instrumentos, como el caracol, utilizado como aerófono.

De este modo, el huapango se configura como resultado de un proceso histórico complejo que articula tradiciones mesoamericanas, españolas (particularmente del Siglo de Oro y el Barroco) y africanas (especialmente de grupos bantúes y mandinga).

³⁵ El impacto que tuvo Málaga (como entidad que perteneció a Al-Ándalus) en el huapango mexicano ha sido a tal grado de que, uno de los sones más populares inclusive a nivel internacional como lo es La Malagueña aluda a dicho espacio español en el nombre de la pieza, pero también en una de sus coplas: Si en Málaga tú naciste/ pero aquí te conocí/ recordarás que dijiste/ que tú me amabas a mí/ ahora vivo solo y triste/ enamorado de ti.

³⁶ Un estudio breve de los huastecos que data del siglo XVI es el que emprendió Fray Bernardino de Sahagún en el Colegio de Tlatelolco, a partir de sus informantes de la élite nahua de aquella época. Y ello está plasmado en lenguaje de grafías y sistema alfabético en náhuatl y español, en el texto de El Códice Florentino o Historia general de las cosas de la Nueva España en el libro X, capítulo 29.

En cuanto a su estructura musical, el son huasteco se interpreta tradicionalmente mediante un trío integrado por violín, jarana huasteca y quinta huapanguera. El violín desempeña la función melódica con gran ornamentación y virtuosismo; la jarana aporta la base armónica y, en ocasiones, contrapuntos; y la quinta refuerza la armonía con un registro grave. El canto, por su parte, se caracteriza por el uso del falsete y la alternancia de registros vocales. En los hombres mayormente se usa tenor (aguda) y barítono (media) y en algunos casos bajo (grave), y en cambio en las mujeres es soprano (aguda), mezzosoprano (media) y contralto (grave)³⁷.

Rítmicamente el huapango se ejecuta en un compás de 3/4 y 6/8, este último semejante a los ritmos que se desarrollaron en el Barroco latinoamericano³⁸ como la *cueca* en Chile o el *joropo* en Venezuela. En algunos sones como *La Huazanga*, *El Caimán* o *El Zacamandú* el huapango se interpreta de forma *sincopada*³⁹, herencia sonora de la afrodescendencia presente en la Huasteca.

Armónicamente, los sones huastecos (aunque no todos) generalmente se ejecutan en el primer grado (tónica), cuarto grado (subdominante) y quinto grado (dominante) de la tonalidad en la que esté el tema musical. Los cuales mayormente se ejecutan en G (sol) y D (re) para los mayores (y en menor medida en A [la] y C [do]); Gm (sol menor) y Dm (re menor) para los menores (aunque también en menor medida está el uso de Em [mi menor], A [La menor] y C [do menor]).

³⁷ La introducción de la mujer en la historia del huapango es muy reciente, sobre todo en la conformación del trío huasteco. Aunque es verdad que hay casos de mediados del siglo XX, pero generalmente son solo cantantes, como Esperanza Zumaya, Emma Maza y Natalia y Antonia Valdéz. Mismas que son oriundas de Pánuco, Veracruz y llegaron a grabar en estudio. Ellas aún viven, sumado a que a la fecha se siguen presentando en huapangueadas y festivales, a excepción de Maza.

³⁸ Se le conoce como Barroco latinoamericano al proceso estético que se gestó como una mezcla entre el Barroco europeo y las culturas afrodescendientes e indígenas de toda América, el cual consistía en encubrir las estéticas dominadas por las de los europeos; por ejemplo en el caso arquitectónico de las iglesias, muchas se construyeron a partir de materiales de los templos o recintos sagrados de los pueblos originarios. Formando así, una nueva visión en la arquitectura, lo mismo que en la música y otras prácticas artísticas, al no poder desplazarlas.

³⁹ La síncopa es la estrategia compositiva que rompe de alguna manera la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.

Rítmicamente, el huapango se ejecuta en compases de 3/4 y 6/8, este último vinculado a otras tradiciones latinoamericanas. Algunos sones presentan sínkopas, rasgo asociado a la herencia afrodescendiente. Armónicamente, predominan las funciones de tónica, subdominante y dominante en diversas tonalidades.

En el plano lírico, las coplas (de tradición española y en particular del Siglo de Oro⁴⁰) fueron apropiadas por comunidades campesinas, pesqueras y ganaderas de la Huasteca. Estas suelen estructurarse en versos octosílabos con rima consonante o asonante, en formas como la sextilla, quintilla, cuarteta o décima. Otro rasgo característico de la lírica del huapango es que los cantadores, que pueden ser del trío huasteco o versadores ajenos al grupo, improvisan líneas poéticas con base al momento o situación *in situ*. A esta práctica se le conoce como *trova* y a quienes lo hacen se les conoce como *trovadores*.

En cuanto a la dimensión dancística, el zapateado desempeña un papel fundamental como recurso rítmico. Este se ejecuta sobre tarimas de madera generando patrones rítmicos complejos al compás del son, durante festividades conocidas como huapangueadas.⁴¹No obstante, no es el único espacio donde se baila y ejecuta el son huasteco, pues también existen otros momentos de la comunidad como una fiesta patronal, una boda, un entierro o fallecimiento, un cumpleaños, la graduación en algún nivel educativo, una primera comunión, bautizos, etc.

Los casos anteriores aplican para los músicos y el pueblo mestizos, porque los indígenas (tének, nahuas, tepehuas y pames) conservan ello y además prácticas, que se ejecutan y bailan de forma distinta con patrones melódicos repetitivos en el violín (sin tantos floreos y variaciones) y dancísticos constantes (aunque conservando rasgos sonoros rítmicos del son huasteco). Esto es en la *ofrenda*, cuando la comunidad se va a sembrar maíz y cuando

⁴⁰ El Siglo de Oro es el periodo que comprende entre 1492 y 1659, que se caracteriza por el empoderamiento de las artes españolas, gracias a su posición política y religiosa militar. En el caso de la literatura, las letras se enaltecieron con Cervantes, Quevedo y Góngora.

⁴¹ El término huapangueada es un gentilicio o neologismo que tendrá no más de treinta años que se popularizó en la región Huasteca para referirse al fandango o fiesta popular donde se tocan huapangos.

se cosecha, y para ello se disponen a tocar sones a los santos, como una práctica musical y cultural vinculadas a procesos ceremoniales religiosos y agrícolas que dan sentido al pueblo en el marco de los ciclos y estaciones propias de la Naturaleza.

En resumen, el son huasteco o huapango es un género musical de 6/8, en algunos casos sincopado, asimismo es un estándar musical melódico y con variaciones, cuya raíz se remonta al crisol sonoro gestado a partir de 1492 entre la población andaluza, los tének y los afros; que se fue desarrollando a los márgenes del río Pánuco, entre los municipios de Pánuco, Veracruz y Tampico, Tamaulipas. Llegando a configurarse en la formación tradicional del trío huasteco con violín, jarana huasteca y quinta huapanguera, e interpretado con cantos en diversos tipos de estrofas en la versada.

Generalmente se interpreta en la región mexicana de la Huasteca (aunque por motivos de migración también se ha asentado en las grandes urbes como en la CDMX o Monterrey, e inclusive EUA; no obstante de ello no hablamos en esta obra). Además, cabe mencionar que la mayoría, por no decir todos los sones huastecos no tienen autoría particular sino que son de dominio público o popular y cada quien las toma e interpreta a su *gusto*, con base en el momento *in situ* de la comunidad.

3.1.1 Tesis Primera: La Intensión Llamada *Aisthesis* (αἴσθησις) y el Mundo Estético. La Ontología Estética en el Campo Musical del Son Huasteco

Tomando en cuenta que la *Estética de la Liberación* constituye un despliegue de la Filosofía de la Liberación, cuyo punto de partida y alcance será siempre el *Otro*, es decir el excluido, el que ha sido negado, el no-ser (y esto no refiere a la *nada* de la metafísica tradicional, sino que es el que no ha experimentado el llegar a ser en la experiencia social

política, económica ética y estética), se propone abordar un género de un campo musical que se inscribe en dicho marco.

En este caso el no-ser será el del *son huasteco* o *huapango*, como un género musical del Sur global heredero del Siglo de oro español y el Barroco latinoamericano, e interpretado tradicionalmente por los excluidos de la Totalidad dominante en la región de la Huasteca: agricultores, pescadores, sembradores de la tierra en general y músicos indígenas y afroestizos.

El son huasteco, frente a la música tradicional académica eurocéntrica como la clásica, la ópera o inclusive americana como el jazz (que mucho tiempo estuvo excluido de los circuitos musicales formales), es recibido como “de segunda categoría”. Ahora bien, el *telos* u objetivo del presente apartado consiste en exponer la aplicación teórica de la primera hipótesis de la gnoseología presente en la *Estética de la Liberación* dusseliana: *La intención llamada aisthesis (αἴσθησις) y el mundo estético*, es decir, la ontología estética, pero situada en el campo musical del son huasteco. En este sentido, se mostrarán las diversas categorías presentes en dicha hipótesis para, de manera paralela, emprender una analéctica hacia el huapango.

Asimismo, es pertinente señalar que la problemática de la estética dusseliana es, en primera instancia, de carácter ontológico, en tanto estudio de las cosas, ya que abarca la realidad, la belleza y la vida, así como la relación entre estos tres términos. Todo ello se sitúa aún en el marco de la primera constelación ⁴² afirmativa dusseliana (véase capítulo 2.1), es decir, en la dimensión de la estética de la ontología eurocéntrica y dominante, pero en vías de su superación liberadora.

⁴² Tomar en cuenta que hemos considerado con base en el trabajo de las *18 Tesis para una Estética de la Liberación* donde Dussel fragmenta su obra estética en tres constelaciones (afirmativa, negativa y creativa) y, ello lo hemos aplicado a las *Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación*.

En el contexto de una sociedad contemporánea en la que diversas investigaciones académicas emergentes reivindican la unidad entre mente y cuerpo (en sintonía con la tradición hebrea-semita retomada por la Filosofía de la Liberación) frente al dualismo cartesiano, donde razón y corporalidad aparecen escindidas, se inscribe la propuesta estética de Dussel.

Si bien existen autores que han trabajado la categoría de *aisthesis*, como el filósofo Jacques Rancière en *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2013), su concepción difiere de la dusseliana. Para Rancière, la *aisthesis* remite al modo en que se organiza lo sensible en el entramado político y social (artista, institución y público), circunscrito principalmente al ámbito de las bellas artes eurocéntricas y a la historia del arte europeo.

En cambio, en Dussel, la *aisthesis* adquiere un carácter metafísico, en la medida en que se sitúa éticamente desde el *Otro*: el no europeo, el excluido del Sur global, el músico del son huasteco que transita procesos de descolonización y busca superar la Totalidad en la que se inscribe la propuesta de Rancière.

Además, Dussel distingue dos niveles en la estética: el ontológico, correspondiente a la *aisthesis*, y el óntico, relativo a la *poiesis*. De este modo, evita reducir la estética a la producción artística (*poiesis*), como ocurre en ciertas lecturas contemporáneas como la de Rancière. Para Dussel (2020), el término *aisthesis* —del cual deriva “estética”— remite a una noción más amplia vinculada con una actitud de unidad emotivo-cognitiva en la subjetividad, en contraposición al dualismo cartesiano. Por su parte, el arte (del latín *ars*) se relaciona más estrechamente con la técnica.

Hemos mencionado en este trabajo con anterioridad (capítulo 1.1.1) que la *aisthesis* es asumida en la *Estética de la Liberación* como apertura fenomenológica y hermenéutica al mundo descubierto o develado como bello y de las cosas reales (o imaginarias) del mundo

como manifestando su belleza (Dussel, 2020) e interpretándose como mediación para la bioestética.

Según Dussel (2020), el proceso estético se desarrolla de la siguiente manera: existe el cosmos como totalidad de la realidad, conocido o no por la experiencia; posteriormente, el mundo se configura como la totalidad de sentido que el ser humano otorga a una parte del cosmos; en dicha relación en acto, la cosa real es incorporada al mundo como bella, en tanto mediación para la vida. De este proceso se derivan dos tipos de belleza: la natural y la cultural (esta última vinculada a la *poiesis*).

Así, mientras que en el cosmos se descubren las propiedades físicas de las cosas, en el mundo estas son constituidas como bellas. En otras palabras, la cosa real (en tanto no pertenece a la fealdad o a la necroestética) puede ser conocida en sus propiedades físicas, pero es en el ámbito mundano donde adquiere sentido como bella, en relación con la subjetividad. Para Dussel (2020), la *aisthesis* es la instancia subjetiva que constituye la objetividad de la belleza en las cosas reales, independientemente de su conocimiento efectivo por parte del sujeto. En este punto, y retomando a Xavier Zubiri, la belleza es la realidad misma de la cosa en cuanto tal, conocida o no.

En el caso del campo estético-musical del son huasteco (véase 1.1.2), la lírica popular retoma la belleza como fuente de inspiración, apropiándose de elementos de la naturaleza en su estado originario para la construcción poética posterior. No obstante, aquí no se abordará el nivel poiético (correspondiente a la segunda hipótesis), sino únicamente la dimensión de la *aisthesis*.

Para Dussel (2020) la música, derivada de las obras del arte que modulan el sonido, es el desarrollo de la *poiesis* (revisar en 3.1.2). Para nuestro estudio, en la Huasteca es el

músico huapanguero⁴³, así como los trovadores⁴⁴ quienes se empeñan en un primer momento, como subjetividades, en la tarea de experimentar las cosas del cosmos y posteriormente constituir las como bellas en su mundo.

Ejemplo de ello es que en el catálogo interpretativo tradicional del huapango existen piezas musicales inspiradas en la belleza natural como *La Azucena*, *La Bugambilia*, *La Orquídea* y *La Rosa*. Las cuales que se basan en la cosa real que experimenta el huapanguero o trovador, como en el caso de la bella rosa *de suyo* (en sentido zubiriano).

A continuación, compartimos una copla comúnmente recitada en el son huasteco *La Rosa*, la cual fue recopilada por la investigadora y músico Rosa Virginia Sánchez García, y que a su vez versa en relación a lo que hemos expuesto. Esto, a modo de que se lea en el sentido de la *aisthesis* (y no como obra de la *poiesis*), a saber:

Una chuparroza un día
hacia tus labios voló
hacia tus labios voló
una chuparroza un día
la pobrecita creía
que eras rosa y se engañó
por eso te perseguía
como te persigo yo (s/f).

El compositor anónimo de la anterior copla retomado por Sánchez (s/f) tomó como base un fenómeno en el que observó cómo el ave chuparroza o colibrí volaba en busca de una

⁴³ Por *huapanguero* entendemos al músico tradicional que interpreta el género musical del son huasteco o huapango.

⁴⁴ Los trovadores en el ámbito de la Huasteca, son personas que no necesariamente son músicos y que en todo caso fungen como poetas que ejecutan versos que ya tienen en su memoria o que son improvisados *in situ* al momento en el que se está interpretando la música del huapango.

rosa. Lo cual es un proceso de belleza natural para dicho animal que busca el néctar de una flor. Este ejemplo se encuentra aún en un nivel de proto-estética animal (refiriéndonos al acto del ave, pero que servirá para ya una estética del ser humano).

Al descubrir la cosa real, la rosa, es vista como una mediación para efectuar la vida, y dicha disponibilidad es lo que Dussel (2020) llama belleza. Respecto a lo dicho, nuestro filósofo de la liberación dice que:

La rosa posee su color, su aroma en su propia sustantividad, no la pone el ser humano.

Que haya rosas, es un hecho. Hay hechos que se conocen por interpretaciones de mi mundo. La belleza parte de la realidad de la cosa, yo la descubro. Es potencialmente bella, para quien la capta, la descubre. (2021, 1h19m)

El anterior pasaje, si bien no es propio de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación* y corresponde más bien a la tercera tesis de las *18 Tesis para una Estética de la Liberación*, no obstante sí está en el mismo sentido ambos, en cuanto a su concepción acerca de la belleza. Habiendo aclarado lo anterior y aunado a la cita expuesta, Dussel defiende en una de sus lecciones de estética que está discutiendo contra la postura del filósofo italiano Vattimo para quien no hay hechos, sólo interpretaciones.

En cambio para nuestro filósofo de la liberación hay hechos que yo interpreto. Es decir que hay una parte fenomenológica en la rosa que observa el huapanguero y trovador como un hecho, y que por otro lado hermenéuticamente es interpretada como bella.

En la estética dusseliana la *aisthesis* no es teoría, ni valor como en las estéticas clásicas, sino más bien es un sentimiento inteligente o inteligencia emotiva. En otras palabras, para Dussel (2020) es una actitud fenomenológica que constituye el objeto, la rosa, con un sentido particular en segundo momento como bello, ya que su *telos* es la vida; ello en una relación del sujeto con el objeto.

Asimismo, en el caso de la rosa percibida por el huapanguero, podríamos decir con Dussel (2020) que las diversas cualidades físicas o modos en que se le presentan al ser humano la cosa (el color, el perfume, el sonido, la textura), son subsumidas en el terreno de lo mundano, del mundo de la subjetividad y semióticamente interpretado como medio para la vida.

Hemos venido hablando de la vida como fin último de la estética. Situando dicha referencia cabe señalar que nuestro autor va de la mano de la filósofa mexicana de la *bioestética*, Katia Mandoki, cuando afirma que la estética está situada dentro del horizonte de la vida. En parte, retomado por Mandoki del científico Charles Darwin para quien la belleza en los animales y humanos es un medio privilegiado de la misma evolución, señala Dussel (2020).

En el huapango, al tomar como referencia el compositor de versos el fenómeno de ver a una chuparroza buscando una flor, la cosa nombrada como rosa *de suyo*, es en búsqueda de la vida y la asume mediante su *aisthesis* emotiva-cognitiva, a la vez que la guarda en su memoria para su posterior producción poética (hipótesis segunda de la estética dusseliana).

Por otro lado, en el ave hay un cuasi-mundo y en el huapanguero o trovador ya un mundo, el *Welt*, el ser en el mundo de Heidegger. Aunque en la estética dusseliana el caso del animal es una proto-estética y en el humano ya una estética, no obstante en ambos casos dirigida a la vida.

Así, la *Estética de la Liberación* de Dussel al igual que el huapango, se encaminan como *telos*, a afirmar que es ante todo la interpretación en mi mundo de toda la estética desde el criterio de la vida como belleza, y, de la muerte como criterio de fealdad.

Debemos advertir, la muerte que alude Dussel es la que es esteticida de la Totalidad y de la Modernidad. En contraste con el huapango, en el que en el catálogo musical que interpreta el trío huasteco, existe una pieza llamada *La Muerte*. No obstante su lectura no debe ser desde

la necroestética que critica la Filosofía de la Liberación, sino desde la vida y esto a su vez entendido cómo lo viven los pueblos del Sur global de la Huasteca y de México.

Por ejemplo, para Día de Muertos⁴⁵ una copla de dicha pieza es la siguiente:

La muerte me anda buscando

Para poderme llevar

Pero como ando en fandango

Muy fácil me ha de encontrar

Voy a tocar un huapango

para verla zapatear.

En este caso, la muerte se resignifica como alegoría vital, no como negación de la existencia.

Después de haber aclarado brevemente el tema de la muerte en el huapango, demos pie a la conclusión de este capítulo: la cosa real, o sea la rosa de la que se inspira el huapanguero y el trovador, es una etapa o estadio del cosmos que puede ser subsumida en el mundo. La rosa y sus propiedades físicas serían para la estética dusseliana un hecho real y en cuanto hecho es ya mundano para un sujeto y como objeto de la experiencia.

Para Dussel (2020) ese objeto (la rosa) es ahora y como segundo momento, constituido desde la *aisthesis* como intención estética, en el sentido de lo bello. Ese sentido es lo constituido por una actitud fenomenológica del huapanguero y trovador ante la rosa que es

⁴⁵ Cuando Dussel habla de muerte en la *Estética de la Liberación*, no la asume en el marco interpretativo de los pueblos mesoamericanos como en la tradición de Día de Muertos en México, que es muy otra la hermenéutica en la que se venera y recuerda con gozo, respeto y vitalidad de velas, alimentos y flores en el altar, a los seres o familiares muertos. Sino, más bien lo dice en el sentido de aquéllo que esté encaminado en la desaparición de una cultura o el suicidio estético de un pueblo del Sur global.

hermenéuticamente interpretado como disponible para la vida, lo que causa en el sujeto una admiración entusiasta, una alegría por el hecho de seguir viviendo.

Por último, consideramos que por un lado la rosa es vista para el huapanguero como vital para el ave pero también en su subjetividad como *aisthesis*, si decide regalarle a su amada la rosa en el cortejo del fandango, que pudiera culminar en la reproducción de la vida y también en el caso de que decida entusiasmarse por estar vivo al contemplarla. Ya en otro momento posterior, esa rosa, como hecho, puede ser tomada por el huapanguero de base para construir un poema, que sería ya el momento de la *poiesis*.

3.1.2 Tesis Segunda: De la *Aisthesis* a la *Poiesis* (ποίησις): La Obra de Arte en el Campo Musical del Son Huasteco

Hemos mencionado a lo largo de esta obra que la estética europea se vale de la tradición de las estéticas clásicas, semejante a la de Ranciere (2013) y en cambio la estética de Dussel (2020) es más bien una propuesta ética y política emancipatoria que apunta a la decolonización cultural de los pueblos del Sur global. Donde también se apuesta por introducir categorías novedosas en cuanto a su interpretación, como el de belleza, *aisthesis* y *poiesis*.

A la estética europea nuestro filósofo no la niega en su totalidad, sino que subsume lo mejor de ella en virtud de la liberación de la alteridad y a ello lo nombra como *transmodernidad*, como un más allá, una superación de lo moderno.

Asimismo, en Dussel el concepto de *belleza* no está de forma intrínseca ligado al ámbito del arte, como sí para otros estetas de la Modernidad, además de que no solo es el de la belleza natural (ver 3.1.1) o cultural. Para aclarar esto, hemos de decir que en sus lecciones de estética Dussel se refiere a lo bello no en períodos históricos sino a grandes rasgos, a

filósofos en particular, y que a su vez sostenemos retoma de las enseñanzas del capítulo de “Reflexiones filosóficas sobre lo estético” de Zubiri que data de los 70, pero reunido en 1993 en la obra titulada *Sobre el sentimiento y la volición*.

Para Aristóteles y Platón lo bello es lo que tiene cierta simetría, ordenación, definición, o sea circunscripción limitada; en cambio para Plotino, la belleza es la manifestación de la Idea en sí, tal como Platón hablaba de las Ideas en sí y cuya percepción levanta cabeza en Hegel, donde la belleza es la manifestación de la Idea, del *Espíritu Absoluto*, en las cosas reales y concretas, señala Zubiri (1993).

De acuerdo a Zubiri (1993) para San Agustín, la belleza, es esplendor de lo verdadero o de la Idea *Splendor veri* y en Heidegger, la belleza *Das Schöne*, es manifestación de la verdad. ¿Y qué es la belleza para la estética dusseliana? Es la que retoma de la noción zubiriana de la belleza *de suyo*, la cosa en sí de la realidad (no la Idea hegeliana) y que a su vez para Dussel es la mediación que tiene como fin último la vida y no así el *telos* de la muerte que sería lo feo, la fealdad, como necro-estética.

Habiendo aclarado lo anterior, como nociones de la Filosofía de la Liberación, debemos advertir que se trata también en este apartado de ir exponiendo las categorías presentes en la Hipótesis Tercera de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación* diseñada por Dussel, para posteriormente ver su aplicación en el campo musical del son huasteco ya como tesis segunda para nosotros.

Para dicho objetivo nos valemos de algunos términos helénicos como lo son *aisthesis* y *poiesis*, centrales en la hipótesis tercera, nombrada como *De la aisthesis a la poiesis* (*ποίησις*): *la obra de arte*.

Cabe mencionar que el concepto de *aisthesis* si bien lo toma Dussel como préstamo lingüístico del mundo griego para emplearlo en el contexto hispanoamericano, no obstante le da una *re-significación*. En cuanto a la *poiesis*, le da un carácter hermenéutico que más abajo

señalaremos (pero que ya hemos hablado de él en la primera parte de este trabajo). Señalar que para la *Estética de la Liberación* la *aisthesis* (ver 3.1.2) está en un nivel ontológico, mientras que la *poiesis* en lo óntico.

Ahora bien, en el tránsito en la estética dusseliana, entre la *aisthesis* y la *poiesis* es que se da la obra de arte. Para Dussel (2020) la *aisthesis* es una actitud como una experiencia en el mundo que determina la distinción entre ser en el mundo ante las cosas reales como entes con sentido, ya sea bellos o no, dados al uso como naturaleza o dados como cosas reales modificadas por la producción, por el trabajo, por la intervención transformadora del hombre.

En el caso del son huasteco, hablaremos de los instrumentos que se utilizan como la jarana huasteca, la quinta huapanguera y el violín, los cuales son el fruto o resultado de una transformación de un árbol en un objeto para la ejecución de la música Huasteca.

El laudero (como persona dedicada a la elaboración y reparación de instrumentos de cuerda; ver figura 10), mediante la *aisthesis* asume una actitud, dirigida a la cosa del cosmos al observar el árbol como un hecho, pero acto seguido lo constituye como bello en su mundo para posteriormente interpretarlo como mediación para la vida, al emprender el trabajo tecnológico de transformar ese árbol con herramientas técnicas en una bella jarana, huapanguera o violín.

Al venderlos, el Laudero con esa ganancia económica podrá vivir o mediante la ejecución del son huasteco y con ello avivarse. Esos instrumentos a su vez servirán para la interpretación de huapangos en la comunidad Huasteca, por ejemplo en un domingo de plaza⁴⁶ como pasa en Xilitla, San Luis Potosí. Allí, el pueblo al finalizar las compras de los productos del campo como frutas y verduras, se van a la explanada del municipio a escuchar, zapatear y pedir los sones; es el momento ético-político de la *Estética de la Liberación* (1.1.4).

⁴⁶ En la Huasteca se llama plaza al mercado público donde se venden mayormente alimentos y el cual solo se pone un día a la semana, ubicado generalmente cerca de la iglesia y las oficinas del municipio, en el centro de la comunidad.

Figura 14

Sostén de instrumento en proceso para la elaboración de hoyos de clavijas y canales para maquinaria. Texquitote. San Luis Potosí, México.



Nota. Guerrero, 2017, fotografía. Imagen recuperada de (<https://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2017/08/La-5-Guerrero-cp-v.5.1.1.pdf>) 15/08/25.

Por otro lado, cabe señalar que en el mundo helénico para Dussel (2020) no había distinción entre artesano y artista tal como lo conocemos hoy en día, y la palabra *tekhné* es tomada de dicha tradición como componente de belleza en lo técnico. De allí que un laudero tradicional de la Huasteca no sería tomado como artesano, como se vislumbra hoy en día, sino más bien como cuando observamos a un artista y esto lo retoma la *Estética de la Liberación* a partir de la categoría en conjunción de *aisthesis-poiesis* (ver 1.1.3).

El laudero mediante su *aisthesis* como una actitud emotivo-cognitiva al observar la belleza natural del árbol *de suyo* como mediación para la vida, posteriormente lleva a cabo la *poiesis* como la producción de la obra de arte: el instrumento musical.

A partir de aquí, daremos un breve pero significativo pasaje de la mano de la musicología sobre la relación entre el laudero y la *aisthesis* con la cosa natural transformada mediante el acto *poiético*, en este caso la jarana huasteca. Ello con el objetivo de tener una mayor profundidad en nuestro estudio.

La *jarana*⁴⁷ *huasteca*, se cree que fue producida en un taller de laudería en Tampico, Tamaulipas a mediados del siglo XX. No obstante, hay indicios de algunos investigadores como el músico Jorge Morenos (2017) quien en *Tsentsen ajab: la jarana huasteca a lo rasgueado y a lo punteado* afirma a partir de archivos hemerográficos en los que se vislumbra la mención de la jarana en unos relatos, en los que este instrumento ya estaba en la conformación del grupo de intérpretes del campo musical del huapango desde el siglo XIX, pero que se ausentó por razones que no se conocen bien y volvió a incorporarse en el siglo anterior.

En cambio, para Ruy Guerrero (2017) el pasado de la jarana huasteca es muy antiguo debido a su organología y su semejanza con instrumentos de cuerdas como:

La guitarra barroca, el cuatro venezolano, el guitarró catalán, el rajão y otras violas portugues [, así como por su] relación contextual con instrumentos definitivamente previos. Por ejemplo las arpas de la danza [tének en San Luis Potosí] de Moctezuma y las danzas *Tzacam Soon* y *Pulik Soon*” (p. 37).

Tanto Morenos como Guerrero coinciden en que la jarana huasteca es hipotéticamente antiquísima, lo que hace suponer que estuviera presente ya en el periodo del Barroco latinoamericano o bien recién posterior a este.

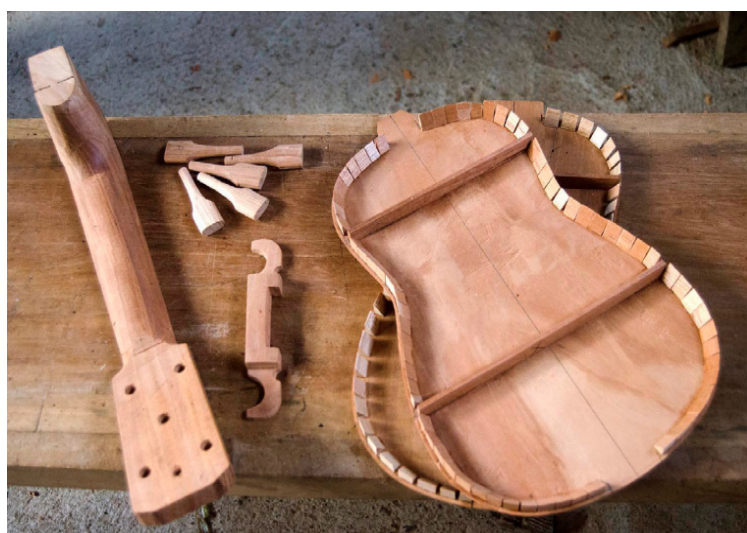
⁴⁷ El término jarana puede aludir a un tipo de festividad o algarabía en Andalucía, de donde se cree que se retoma el concepto, pero en México, en relación a lo que nos ocupa, refiere a un tipo de instrumento de cuerdas de cinco órdenes elaborado en madera en la Huasteca, que ha pasado de ser belleza natural (madera) a belleza cultural (jarana). Su afinación es única en el mundo (lo que la hace especial) y es Sol, Si, Re, Fa#, La (G - B - D - F# - A). Aunque en la Huasteca se afina con un bemol o medio tono abajo e inclusive antiguamente hasta casi un tono menos a como hoy se usa. No obstante en el género musical de son jarocho también existe la jarana sólo que su orden, sonido y ejecución es diferente. Para distinguir a una de la otra es que la nombramos, en casi la mayoría del tiempo, como jarana huasteca en esta obra, aunque popularmente en la Huasteca solo se refieren a ella como jarana.

Dejando atrás la genealogía de la jarana huasteca, ahora nos evocamos en retomar nuestra segunda tesis, centrada en el tránsito de la *aisthesis* a la *poiesis*: la obra de arte en el campo musical del son huasteco. La obra de arte, que en este caso es la jarana huasteca, la cual deviene *poiéticamente* de lo que Marx llama “la humanización de la naturaleza”. Es decir que los componentes físicos del cosmos del árbol, el laudero mediante su *aisthesis* en su mundo las ha transformado en un aspecto antropológico en componentes culturales que se convertirán en un bello instrumento, como se muestra en la figura 15.

Figura 15

Algunas de las piezas que conforman la jarana huasteca. De izquierda a derecha:

Brazo, clavijas, puente y fondo con barras y piñados



Nota. Guerrero, 2017, fotografía. Imagen recuperada de (<https://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2017/08/La-5-Guerrero-cp-v.5.1.1.pdf>) 15/08/25.

De tal manera que se da un tránsito de la estética natural o física a la estética cultural. La cultura (ver 1.1.3) en la *Estética de la Liberación* para Dussel (2020) es ricoeuriana, es la

costumbre o el *ethos* de un determinado grupo social quien determina o elige cómo dirigirse frente a una obra hecha para un fin.

En el huapango, es la comunidad de la Huasteca quien a raíz de su gusto determina que lo construido por el laudero, el instrumento musical de la jarana como *poiesis*, tenga como fin o su teleología sea sonorizar armonías de piezas musicales propias de dicha región, las cuales hablan de su contexto, como los sones *La Rosa*, *El Tejoncito*, *El Caballito* y *Las Flores*.

Ese gusto o *aisthesis* es un ejercicio comunitario y cultural, del asombro estético ante la disponibilidad para la vida, tomado de la *Estética de la Liberación*. Es un tipo de obra de arte que se socializa en lo comunitario en el cara-cara entre iguales mediante el fandango o la danza en la tarima como fin para hacer florecer la bio.

Es así que el laudero como ser en el mundo, como corporalidad, se enfrenta cognitivamente a la cosa real que es parte del cosmos (la totalidad de la realidad), el árbol *de suyo* en el sentido *a priori* zubiriano y tomado como hecho real, pero acto seguido, gracias a un sentimiento-cognitivo, la *aisthesis*, como un tono o gusto constituye a esa cosa real en su mundo (la totalidad de sentido, de experiencias en el sentido heideggeriano) como belleza, pues es una naturaleza semióticamente interpretada como disponibilidad para la vida: puede olerlo, sentir su textura, ver su tonalidad (el modo en que se le manifiesta).

Posteriormente, ese árbol es tomado por el laudero como *poiesis*, como producción, mediante técnica (*ars* en latín o arte que bien puede ser conjunto de reglas o habilidad) dando luz a una obra de arte (y arte, no necesariamente en el sentido artístico actual, puede ser también el canto del ave ante el sol en una proto-estética animal) que en este caso sería la jarana huasteca.

Este instrumento a su vez es una obra de una cultura o civilización, la Huasteca como entidad perteneciente al Sur global, que al ejecutarse mediante los sones huastecos en los

contextos de boda, así como en el acto del cortejo durante el fandango para elegir pareja, o los ciclos rituales en la ofrenda, es que se da la afirmación de la vida.

Para Dussel (2021) en un artículo de corte descolonial de la Revista de la Universidad de México, habla de los tres momentos de la *aisthesis*: el primero donde se capta la posibilidad o fuente de la vida, el segundo momento es la permanencia en el tiempo de lo captado, y en tercer momento...

la vivencia de la satisfacción de lo que ha repuesto lo que la vida consume en su acto de vida. Ese acto de vivir es la actualidad de la vida misma. Satis-fecho (lo “hecho” de manera “suficiente”), está la corporalidad feliz, gozosa, cumplida. Es el tiempo para emprender otras acciones cotidianas (p. 14).

Esas otras labores del día a día, en el huapango se dan mediante la ejecución de sones huastecos con instrumentos como la jarana, con objetivos como pedir la siembra del maíz o el agua mediante la lluvia. Los cuales también son modos y telos de la vida y no solo en el cortejo o romance del fandango, donde puede desencadenar en un acto sexual y dar a luz a otro ser, ya que aquéllos son el alimento que sostienen la existencia de la vida del ser futuro.

Por otro lado, el huapango está en el marco de una transmodernidad, pues la jarana y compañía, al igual que el huapango, tienen cierto origen en la tradición europea, sin embargo son subsumidos por el laudero y el huapanguero para el beneficio de la comunidad.

Por último, el instrumento que construye el laudero va a parar en manos de músicos huapangueros, quienes utilizan la jarana como resultado de una obra *poiética* y que a su vez se emplea como herramienta de liberación para hablar de su realidad en medio de la tarima en la plaza donde se adquieren los alimentos de la belleza natural de la *Estética de la Liberación* como el aguacate, el jobo, la papaya, el café, la mandarina, la guanábana, el maíz, el plátano, etc, pues “la celebración comunitaria de la fiesta popular es un momento supremo de la estética en el tiempo, (...) se goza la compañía de los otros junto al consumo gozoso del

alimento” (Dussel, 2021. p. 114). Además el músico mediante su *aisthesis* al ver las mediaciones para la vida de los alimentos, procesa creativamente una *poiesis* en el son huasteco, en los que aborda sentimientos en virtud de celebrar la vida en comunidad.

3.1.3 Tesis Tercera: De la Descolonización de la Estética a la *Estética de la Liberación* en el Campo Musical del Son Huasteco

La *Estética de la Liberación* retoma del pensamiento filosófico de Hegel la estructura triádica de la dialéctica (tesis, antítesis y síntesis). En este esquema, la tesis corresponde a la afirmación de una estética clásica helénica de carácter eurocéntrico; la antítesis expone sus contradicciones (segunda constelación, véase 2.2); y la síntesis implica la superación de ambos momentos, dando lugar a una nueva configuración que, a su vez, se constituye como tesis de un proceso ulterior.

No obstante, Enrique Dussel reapropia esta estructura para trascenderla mediante la analéctica, articulando la dialéctica con la analogía. Este desplazamiento supone un cambio fundamental en el punto de partida y en su horizonte: ya no se sitúa en la Totalidad hegeliana, sino en la exterioridad del oprimido. En el caso que nos ocupa, esta exterioridad se manifiesta en “la otra música”: el huapango interpretado por el pueblo de la región Huasteca, concebido como el no-ser dentro de la lógica dominante.

En este marco, el tercer momento de la estética dusseliana, la síntesis o tercera constelación (véase 2.3), se expresa en el tránsito *de la descolonización de la estética hacia una Estética de la Liberación*. Este planteamiento se inscribe en los estudios decoloniales y

poscoloniales, en tanto analiza y cuestiona las relaciones de poder estéticas de matriz eurocéntrica que han operado en los pueblos colonizados de América Latina y del Sur global.

En dichos contextos se ha producido lo que Dussel denomina *esteticidio*, es decir, la aniquilación (o intento de aniquilación) de las formas estéticas propias de los pueblos dominados, como ocurrió en la región Huasteca con los pueblos tének, nahuas e indígenas durante el periodo colonial. Así, junto al momento crítico de negación, se vuelve necesaria una síntesis entendida como un proyecto de transformación estética, ética y política orientado a la liberación del pueblo.

Para Dussel (2020), la descolonización implica la negación de la colonialidad estética (antítesis), mientras que la liberación (síntesis) constituye el momento positivo: la emergencia de una nueva obra de arte, es decir, de una nueva estética. Dicha colonialidad estética se origina a partir de 1492, cuando Europa occidental impone sus formas de sensibilidad sobre los pueblos de América. Este proceso, inscrito en la Modernidad, se nutre de aportes culturales y técnicos de los pueblos dominados, para posteriormente negarlos bajo la categoría del no-ser.

La *Estética de la Liberación* denomina este proceso como *esteticidio*, en tanto la Totalidad dominante europea destruye o subsume las expresiones estéticas del *Otro*. Un ejemplo de ello es la reutilización de recintos arqueológicos indígenas para la construcción de instituciones coloniales, como iglesias.

En el periodo colonial, Dussel (2020) identifica además una distinción entre arte de élite y arte popular. El primero corresponde a las producciones promovidas por las élites de poder, asociadas a prácticas de ostentación, al uso de instrumentos refinados de origen europeo, a la ejecución en espacios privados y a la adhesión a géneros y formas importadas. El segundo, en cambio, surge de las clases populares y mestizas (afrodescendientes, indígenas

y sectores medios de origen europeo), y se caracteriza por prácticas comunitarias, el uso de instrumentos elaborados localmente y una apertura participativa en la ejecución musical.

Este arte popular incorpora elementos como la improvisación, la síncopa de raíz africana y una flexibilidad rítmica que no excluye el virtuosismo melódico, armónico y vocal. Asimismo, muchos géneros musicales se gestan en el propio territorio colonial, como el son jarocho, la cumbia o el bullerengue.

El *huapango* o *son huasteco* se inscribe claramente en esta segunda categoría. Su ejecución es de carácter público y comunitario, y se articula en espacios festivos como la huapangueada o el fandango⁴⁸. En su práctica convergen elementos afro, indígenas y europeos. Entre los primeros destaca la síncopa, así como ciertos usos lingüísticos presentes en piezas como *El Zacamandú*, de posible raíz africana. De los pueblos indígenas persisten elementos vivos como *La Xochipitzdhuatl* (“flor menudita”), cuyos versos suelen interpretarse en náhuatl. Por su parte, la herencia europea se manifiesta en las melodías del violín y en las estructuras armónicas de la jarana huasteca y la quinta huapanguera, vinculadas a la guitarra barroca española. Algunas de estas sonoridades remiten a tradiciones provenientes de las Islas Canarias, como ocurre con el son *El Canario*, según Morenos (2017).

De este modo, el pueblo huasteco, a través del huapango, no niega completamente la herencia estética europea, sino que la subsume y la reconfigura en función de sus propios procesos de significación y liberación. En términos de Dussel (2020), se trata de asumir la estética eurocéntrica desde otro horizonte, en el que la comunidad reconoce su propia *aisthesis* (su modo de sentir) para expresar su *poiesis* (su capacidad creadora).

⁴⁸ Por *fandango* en México entendemos a un espacio público en el que una comunidad (muchas veces perteneciente al ámbito rural e indígena) está festivamente en goce alrededor de una tarima de madera y en encuentro con el otro. Ello con el afán principal de bailar, y de forma colateral beber y comer, al compás musical de 6/8 del son huasteco (y que es similar en el caso del son jarocho, son arribeño, etc.); aunque la raíz de la palabra fandango se cree que se remonta a los bailes andaluces de España.

En este caso mediante la estética que enmarca la sonoridad del son huasteco y cuyo *gusto* es puesto por la comunidad.

Por otro lado, a diferencia de la propuesta de Immanuel Kant, donde el genio establece la norma del arte, en la *Estética de la Liberación* es la comunidad (el pueblo huasteco en su conjunto) la que funda los criterios estéticos, determinando el gusto y el sentido de la producción artística (ver figura 16).

Figura 16

Huapango en honor a Santa Cecilia



Nota. Barrera, 2012, fotografía. Imagen recuperada de (<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A1653>) 15/08/25.

De este modo, la comunidad huasteca configura una obra de arte propia: el fandango o la huapangueada, ahora comprendidos en el marco de una relación dinámica y autónoma entre los campos ético y político.

Por su parte, la jarana huasteca, el violín y la quinta huapanguera son resultado de un proceso de *logos poietikós* que acompaña la *aisthesis-poiesis* —esto es, la técnica estética— desarrollada por el laudero. Dicho proceso posibilita la ejecución del son huasteco por parte

del conjunto musical, el cual, a su vez, orienta su práctica hacia la *polis*, es decir, hacia el pueblo huasteco, mayoritariamente campesino y agricultor: el *Otro* que ha sido históricamente explotado por la Totalidad dominante.

En el proceso de liberación, esta comunidad se vale de prácticas estéticas de origen colonial que han sido subsumidas en un horizonte de transmodernidad y reinterpretadas desde el contexto del huapango mediante el verso y la musicalidad, dando lugar a una obra de arte u *opus poiético*.

En cuanto a la *aisthesis*, esta funge como una disposición de emotividad cognitiva en quien escucha la riqueza cultural de los sonos huastecos y contempla el paisaje natural como mediación para la vida. Tal experiencia genera una transformación en la vida pública de la comunidad huasteca, en tanto se inscribe en una ética de la liberación donde el son huasteco opera como una estética obediencial al servicio del pueblo oprimido. Este, a su vez, posee la *potentia* estética (el poder creador del pueblo) mediante la cual, a través del gusto, define las formas que adopta el fandango.

Dicha estética obediencial se manifiesta en la práctica del músico huapanguero, cuya ejecución se encuentra supeditada al gusto comunitario, que determina el repertorio a interpretar, ya sea *El Querreque*, *La Petenera*, *El Fandanguito*, *Las Poblanitas* u otros sonos que la colectividad disponga.

En suma, el proceso que va desde la construcción de los instrumentos (jarana, quinta huapanguera o violín), pasando por la interpretación del músico y la ejecución de los sonos (que, si bien incorporan elementos de la musicalidad europea, son resignificados localmente), hasta su recepción en la escucha y el baile del pueblo, culmina en una experiencia de felicidad, alegría y goce comunitario. En este sentido, y de acuerdo con Enrique Dussel (2021), el tiempo de la fiesta constituye el momento culminante de la estética, en el cual se afirma la vida como *telos* de la *Estética de la Liberación*.

Conclusiones

En vista de todo lo anterior, se infiere que en la primera parte titulada *Hacia una Estética de la Liberación en Enrique Dussel*, se desarrolló una descripción de la relación entre la estética y la vida y obra de Enrique Dussel (1934–2023), particularmente en el capítulo *Enrique Dussel y su relación vital con la estética. Génesis de un esteta de la liberación*. Este apartado funcionó como una introducción a la estética dusseliana, en la que se abordó su formación artística en Argentina, sus viajes de estudio por Europa y su experiencia laboral en Medio Oriente, etapas en las que configura una vivencia estética fundamental. Asimismo, su llegada a México tras el atentado sufrido en su país, así como su incorporación a la docencia en la Universidad Autónoma Metropolitana, donde impartió cursos vinculados con la estética en la carrera de diseño industrial.

Posteriormente, se expuso el marco teórico de la investigación, basado en la propuesta dusseliana de las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación*, el cual permitió analizar, desde una perspectiva filosófica, el son huasteco en la tercera parte del trabajo.

En la primera hipótesis *La intensión llamada aisthesis (αἴσθησις) y el mundo estético. La ontología estética*, dijimos que Dussel parte de la *aisthesis* como una palabra griega de la que se ancla, para que en posteriores investigaciones se pueda traducir su sentido o buscar su semejanza en otras lenguas del Sur global. En cuanto a su significado, nuestro autor dirá que es el de ser una posición o facultad que descubre los fenómenos originarios de lo que llamamos belleza. Esta para Zubiri es la realidad misma en cuanto tal, y es la que retoma Dussel para su estética. Así, para la *Estética de la Liberación* la belleza no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real, es una relación en acto: la primera es el descubrimiento de las propiedades físicas y posteriormente la

constitución de la cosa real como bella. Esta postura es distinta a las estéticas clásicas que buscan el ideal simétrico de perfección.

En la segunda hipótesis *La pluralidad analógica de la aisthesis y de los campos estéticos*, Dussel habla de que la belleza física se manifiesta fenomenológicamente de diversos modos o aperturas de la cosa real, ello al ser humano como cognitivo-emotivo quien posee un pasmo frente a la realidad como mediación para la vida. Se sintetiza en el concepto la cosa real subjetivamente gracias a la percepción, que tiene cualidades de forma, color, gusto, perfume, madurez o disponibilidad. Lo que a su vez, cada uno de esos componentes constituye campos diversos. Por ejemplo del campo visual, tanto del color como de la forma, otro caso es el del campo auditivo del sonido. Asimismo, advertimos que para la *Estética de la Liberación* cuando se habla de mundo estético se hace referencia al submundo estético de lo cotidiano, lo óntico, dentro del mundo en general en sentido ontológico. Ejemplo de ello es el campo (subcampo) de la música. Dussel no se adentra en los campos (subcampos) de la estética (cuestión que nosotros sí para nuestra investigación), pues para él ello será tarea de los institutos o escuelas de arte, y está en un nivel ontológico y no óntico.

Por último, en esta segunda hipótesis logramos ver el tránsito de la estética natural a la estética cultural, es decir el camino hacia la producción u obras o *poiesis*: del sonido de un río a las melodías musicales hechas por el ser humano.

En la tercera hipótesis *De la aisthesis a la poiesis (ποίησις): la obra de arte* vislumbramos cómo para Dussel la naturaleza se convierte en cualidad humana, que en términos marxistas es la humanización de la cultura. Además, en cómo recupera el concepto de cultura de Ricoeur y lo define como la costumbre o personalidad de un grupo y la forma en que se comportan frente a los artefactos elaborados para un fin. Mostramos que para la *Estética de la Liberación*, la *aisthesis* es el acto que abre el mundo estético y la *poiesis* es la producción de la obra llamada de arte.

En la cuarta hipótesis *La mutua determinación de los campos estéticos y los campos prácticos. La dimensión ético-político de la estética*, hablamos del cruce entre el campo estético con otros campos como el económico, correspondiente a lo práctico, lo mismo que el ético y político. Vislumbramos que para la *Estética de la Liberación* no se trata de partir de una última instancia, sea política o estética, sino más bien en una mutua determinación entre ellos. Ejemplo en que el campo estético parte en última instancia del campo político, es el de los muralistas como Orozco o Goya. Además, advertimos que deontológicamente es sin el uso instrumental o fetichista de ambos campos, como aconteció con la propaganda estética nazi empleada como medio para el poder.

Asimismo, mostramos el concepto de estética obediencial como aquél que obedece al gusto estético de la comunidad. Como el caso de René Mancilla y su arquitectura consensuada, denominada códigos arquitectónicos, los cuales son elaborados por la comunidad. Pues en el pueblo reside la potencia estética para el desarrollo de sus obras estéticas, es decir *poiesis-aisthesis*.

En la hipótesis quinta *El esteticidio de la belleza clásica eurocéntrica y de las estéticas coloniales* hablamos de las implicaciones del fetichismo colonial, así como la estética eurocéntrica y su impacto necro-estético en los pueblos colonizados. Pues a partir de la Modernidad, esta se vale de las culturas dominadas para apropiarse de ellas e ir las acabando. Otro aspecto que señalamos es que en tal periodo colonial surge la necro-estética como estética de muerte, mediante una distinción entre arte de élite y arte popular en el que este es negado. Es en México, hasta la llegada de estetas alemanes a mediados del siglo XX quienes supieron valorar la belleza de los pueblos colonizados, que se empezó a experimentar desde otro enfoque las obras producidas por los pueblos indígenas.

En la sexta hipótesis *De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación* hablamos de que descolonizar encubre una negatividad: negar la colonialidad

estética. En cambio liberar es el momento positivo: crear la nueva obra de arte, la nueva estética; se asume algunos aspectos de la estética eurocéntrica pero desde otro horizonte, o sea desde el oprimido en virtud de su liberación. Asimismo, el pueblo da reconocimiento a su propia *aisthesis* para exponer sus obras originarias o modificadas. De tal manera que es la comunidad la que da la pauta, el gusto, en contraposición con el planteamiento kantiano de que quien pone la norma, el gusto, es el artista genio.

En la séptima hipótesis, *Nudos entre el campo estético y otros campos teóricos y prácticos*, abordamos básicamente los cruces entre la *Estética de la Liberación* con otros. Ejemplos de ello, la estética en su cruce con lo teórico: historia, estética empírica, filosofía de la estética. Otro es el del campo estético y técnico: dependiendo del avance civilizatorio de la cultura es que se producirán las obras de arte. En el campo estético y práctico: ético, político, económico, etc.

En la segunda parte *Las tres constelaciones de la Estética de la Liberación*, sintetizamos mediante la concepción benjaminiana de *constelación* en Dussel, los tres estadios presentes, a nuestro criterio, en las *Siete hipótesis para una Estética de la Liberación: constelación afirmativa, constelación negativa y constelación creativa*. Ello con el fin de asir el sistema de la estética dusseliana. Allí, hablamos de que para Walter Benjamin la constelación es un conjunto dispar de elementos como imágenes, fotografías, textos, etc. que en unidad aluden a una unidad de cuestiones del tiempo pasado y presente, pero que arrojan luz al futuro.

En cuanto a la constelación afirmativa, la tesis, demostramos que es la de la Totalidad eurocéntrica de la estética. Asimismo, es la del orden epistémico, cultural y estético establecido en el Sur global, en los pueblos colonizados, a partir de 1492.

Esta corresponde a las primeras cuatro hipótesis: *La intención llamada aisthesis y el mundo estético. La ontología estética; La pluralidad analógica de la aisthesis y de los*

campos estéticos; De la aisthesis a la poiesis: la obra de arte, y La mutua determinación de los campos estéticos y los campos prácticos. La dimensión ético-política de la estética.

Respecto a la constelación negativa, la antítesis, es la crítica al esteticidio emprendido por Europa en la Colonia, y en donde se impuso un modelo de belleza blanco, el ser, por encima del de los pueblos indígenas, el no-ser. A su vez, corresponde a la quinta hipótesis: *El esteticidio de la belleza clásica eurocéntrica y de las estéticas coloniales.*

La última, es la constelación creativa, la síntesis, que atraviesa de la descolonización, como negación a la ontología de la Totalidad colonial dominante, en vías de la *Estética de la Liberación*; sumado a la convergencia entre el campo estético con otros campos prácticos como la ética y la política. Es la perteneciente a la sexta y séptima hipótesis: *De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación y Nudos entre el campo estético y otros campos teóricos y prácticos.*

En el tercer apartado de nuestra obra, reflexionamos filosóficamente sobre el *son huasteco* desde el marco teórico de la *Estética de la Liberación* de Enrique Dussel. De tal suerte que los dos anteriores apartados, nos permiten afirmar en *Precedentes del son huasteco*; Tesis primera: *La intensión llamada aisthesis (αἴσθησις) y el mundo estético. La ontología estética en el campo musical del son huasteco*; Tesis segunda: *De la aisthesis a la poiesis (ποίησις): la obra de arte en el campo musical del son huasteco* y Tesis tercera: *De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación en el campo musical del son huasteco* que, en el pensamiento estético dusseliano el son huasteco es una expresión de la liberación. Esto debido a que:

1. La Filosofía de la Liberación, y por ende la estética dusseliana, su punto de partida y alcance es metafísico levinasiano, o sea el *otro*, el negado, el no-ser (no de forma abstracta sino en la experiencia cotidiana), el que es despojado de la práctica cotidiana

de la vida y considerado como bárbaro frente al ser europeo. Es así que ante la música eurocéntrica, o sea el ser, el no-ser es el del son huasteco del Sur global.

2. La *aisthesis* como pasmo la posee el músico de son huasteco en su subjetividad emotiva-cognitiva, en relación, a la objetividad de las cosas reales como un chile verde (que luego será en *poiesis* el nombre de un son Los chiles verdes) descubiertas e interpretadas como bellas, en sentido zubiriano, y como mediación para la vida gracias a sus propiedades nutrimentales.
3. El músico huapanguero, respecto a una cosa real, primero en el cosmos (la totalidad de la realidad) descubre las propiedades físicas de ella y después la constituye como cosa real bella en su mundo (el ser en la cotidianidad). Ejemplo de ello la bella rosa.
4. La *aisthesis* y la *poiesis* está manifestada en el laudero, cuando este observa un árbol en su *aisthesis*, pero posteriormente lo convierte en un instrumento como una jarana bella, como *poiesis*. Es así que pasa de la belleza física o natural a la belleza cultural.
5. La noción de cultura Dussel la retoma de Ricoeur como costumbre o *ethos* de un grupo social, quien determina cómo se dirigen sus miembros frente a una obra hecha para un fin. En el huapango es la comunidad Huasteca la que determina que los instrumentos de violín, jarana y huapanguera hechos por el laudero serán para interpretar sonos huastecos en diversos momentos.
6. Los instrumentos y música del huapango si bien tienen su raíz en la Colonia emprendida por los católicos españoles, y estos a su vez influenciados culturalmente por los musulmanes de Al-Ándalus, no obstante no se niegan. Lo mismo ocurre con las líricas del Siglo de oro español, el trovador y versador del pueblo las subsume de forma transmoderna.

7. Si bien en la Colonia hubo un esteticidio de lo indígena, no obstante el pueblo Huasteco asentados cerca a Panotla (Pánuco) ha emprendido un proceso de resistencia de sus lenguas tének y náhuatl, entre otras, a través del canto de ellas en sus sones.
8. La estética obediencial se lleva a cabo gracias a que son los músicos huapangueros, al igual que el laudero, quienes deontológicamente obedecen ante el gusto o criterio estético de su comunidad, la Huasteca. En los primeros, ante la petición de componer versos o interpretar huapangos que hablen del contexto de belleza natural que el pueblo habita como La Rosa, y en el caso del segundo, que construya instrumentos como el violín, quinta y jarana, que serán utilizados en fiestas populares y de ofrenda en ciclos agrícolas indígenas.
9. El laudero es visto como artista-artesano, pues se vale de lo técnico y la estética para la elaboración de su instrumento. Aunque más bien sería un artista (que implícitamente se vale de la *tekne*), tal como se concebía en la antigua Grecia según Dussel.
10. En el son huasteco el campo estético está en cierta co-determinación y es determinado con el campo ético y político. Ello debido a que en el huapango (estética) a la hora de tocar algún son obedece al gusto del pueblo (ética) como un proceso de liberación, encaminado a tener eco en la plaza, como espacio público entarimado (política).
11. Para la estética dusseliana fueron los grandes poetas de todos los tiempos y los sabios, quienes supieron cultivar su *aisthesis*. En el son huasteco los versadores y trovadores.
12. Para la estética dusseliana es la celebración comunitaria de la fiesta popular, donde se lleva a cabo el fin de la *aisthesis*. Es así que el fandango o la huapangueada, es la alegoría de la vida.

De todo lo que revisamos podemos afirmar que el huapango representa la manifestación vivida y experimentada de una *Estética de la Liberación*, es mediante el goce de los sonidos

que emite el huapanguero por vía de las melodías y armonías de la jarana huasteca, la quinta huapanguera, el violín, y el canto, que la comunidad durante el zapateado corpóreo manifiesta su ser (antes no ser).

Mediante ese disfrute el pueblo reivindica armoniosamente la alegría gustosa de vivir comunitariamente en su propia emotividad-cognitiva, antes negada por la individualista necroestética eurocéntrica y sus políticas coloniales de dominación. Asimismo en el acto del huapango se gustan los alimentos del campo como el chocolate, el jobo o la mandarina; asumidos por la comunidad como mediaciones para la vida y la belleza *de suyo*. Una ofrenda bioestética.

La comunidad Huasteca celebra estéticamente al compás del son la vida, como fin último de su liberación. En el acto, en múltiples casos sus lenguas indígenas presentes en el huapango son un eco sonoro de un pasado que no ha perdido su raíz y vuelve a encarar con dignidad de frente a la realidad, una *aisthesis* que no se niega sino que se mira en un horizonte de profunda valía y reconocimiento.

La colonialidad necroestética moderna de lo eurocéntrico es dejada parcialmente de lado y subsumida lo mejor de ella para emprender el proceso creativo de liberación en una transmodernidad. Además, el goce del vestir el calzado en el zapateado, la madera de cedro hecha instrumento y el romance poético en el verso durante la música del son huasteco, son el tejido real y consciente de un proceso que hila la belleza natural en belleza cultural.

Por último, en la fiesta del fandango o huapangueada se vive alegremente en plena belleza, en medio de aves multicolor, los verdes cerros, de cara al sol, junto a las cascadas y ríos. En cuanto a los objetos materiales que allí se manifiestan, poseen un nivel técnico pero también estético, cumpliendo a lo que la *Estética de la Liberación* quiere llegar: a una *aisthesis-poiesis*. Así, vemos las cosas elaboradas por los huastecos en el mundo desde otra mirada, bellas. Ya no como artesanía, sino como arte. Gestándose a ritmo firme y pausado, en

medio del susurro y la algarabía entre los huastecos del Sur global, el devenir de una emergente estética crítica, decolonial y emancipadora que a su vez posibilita lo político del pueblo, de la comunidad, pero también lo ético en lo correspondiente al gusto obediencial.

Con base en todo lo anterior, podemos sostener que:

¡Otra estética es posible!, ¡Arriba y que venga el huapango!

Referencias

Libros en físico

Dussel, Enrique. (1977). *Filosofía de la liberación* (1ª ed). México: Editorial Edicol.

Dussel, Enrique. (2015). *Filosofía de la cultura y transmodernidad* (1ª ed). México: UACM.

Enrique, Luis. (2016). *El son en Pánuco. Del costumbrismo a los grandes escenarios* (1ª ed). México: Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC).

Morenos, Jorge. (2017). *Tsentsen ajab: la jarana huasteca a lo rasgueado y a lo punteado*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

O´Gorman, Edmundo. (2006). *La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. (4ª ed). México: Fondo de Cultura Económica.

Libros en digital

Dussel, Enrique. (2006). *20 tesis de política* (1ª ed). México: Siglo XXI.

Dussel, Enrique. (2012). *Filosofía de la cultura y transmodernidad* (1ª ed). Buenos Aires: Editorial Docencia.

Dussel, Enrique. (2020). Siete ensayos de filosofía de la liberación (1ª ed). Madrid: Trotta.

Ferraris, Maurizio. (2000). La hermenéutica (1ª ed). México: Taurus.

Mandoki, Katya. (2013). El indispensable exceso de la estética. México, Siglo XXI.

Rancière, Jacques. (2013). Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Siqueiros, David. (1978). No hay más ruta que la nuestra. (2ª ed). México: Siqueiros.

Zubiri, Xavier. (1993). Sobre el sentimiento y la volición. Madrid: Alianza Editorial.

Artículo en físico

Dussel, Enrique. (2021). Hacia una estética de la liberación. ¿Qué es la belleza? *Revista de la Universidad de México*, 871 (noviembre), 110-114.

Artículos en digital

Dussel, Enrique. (2018). La subsunción de la propiedad físico cósmica de la cosa real en el mundo, constituyendo el campo estético. [Imagen].

<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/10520>

Dussel, Enrique. (2018). Mutuas determinaciones de los campos estético, técnico, teórico y práctico como determinaciones determinantes determinadas en espiral diacrónica. [Imagen]. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/10520>

Guerrero, Ruy. (Julio, 2017). *El sueño que creció: La jarana huasteca de Tesquitote, San Luis Potosí. La manta y la raya*. <https://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2017/08/La-5-Guerrero-cp-v.5.1.1.pdf>

Sánchez, Rosa. (s/f). La poesía del son huasteco. Scribd. <https://es.scribd.com/document/715573506/La-poesi-a-del-son-huasteco>. Artículo de revista en línea.

Videos

Canal ELCLAUTRO TV. (21 de julio de 2022). *Estética en la Modernidad por Enrique Dussel* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0vZkRsnlBZ4&t=833s>

Canal ENRIQUE DUSSEL. (17 de noviembre de 2023). *ENRIQUE DUSSEL - Estética de la liberación (Clase 2)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ILkjfrJMa_s&t=837s

Canal SECRETARÍA ACADÉMICA FFyL UNAM. (17 de febrero de 2016). *Curso sobre el método analéctico crítico 03 17/02/16. Dr. Mauricio Beuchot* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=p_KyGjSmnMc

UACM. (2021). Cátedra Enrique Dussel. Estética Latinoamericana [Video]. UACM.
<https://www.uacm.edu.mx/catedradussel#Catedras>

Imágenes

Albers, Josef. (sin fecha). Sin título. [Fotografía]. <https://mxc.com.mx/2023/01/28/>

Albers, Josef. (1941). Graphic Tectonic (Gráfica tectónica). [Diseño de op art].
<https://mxc.com.mx/2023/01/28>

Cardenal, Ernesto. (1976). Managua 6:30 pm. [Imagen de poema].
<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/17/vida1g.html>

Goya, Francisco. (1810). La familia de Carlos IV. [Pintura].
<https://www.museodelprado.es/coleccion/>

Goya, Francisco. (1814). El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos. [Pintura].
<https://www.museodelprado.es/coleccion/>

Guerrero, Ruy. (2017). Algunas de las piezas que conforman la jarana huasteca. De izquierda a derecha: Brazo, clavijas, puente y fondo con barras y piñados [Fotografía].
<https://www.lamantaylaraya.org/wp-content/uploads/2017/08/La-5-Guerrero-cp-v.5.1.1.pdf>

Rodchenko, Alexander. (1924). книги (ленгиз) (Libros sobre el mar). [Fotocollage].
<https://fotonistas.com/fotopedia/1900-1940-vanguardias-y-entreguerras/alexander-rodchenko>

Vladimirsk, Boris. (1949). Rosas para Stalin. [Pintura].
<https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/vanguardia-y-cultura-popular-des-de-la-guerra-fria-hasta-nuestros-dias/unidad-30/>