



Sobre las Artes indígenas americanas: una reflexión desde la antropología filosófica

David DE LOS REYES

Resumen

En el ensayo Sobre las Artes indígenas americanas es una reflexión a este tema desde la antropología filosófica. El arte indígena antiguo no tenía ni el sentido ni el carácter libre que podemos encontrar en el arte occidental desde el Renacimiento, pasando al arte por el arte de fin de siglo hasta las instalaciones y virtualidades de nuestros días; el arte como expresión de una individualidad será desconocido por estas civilizaciones. Arte y muerte, dioses y ritos nos dan su existencia vital a través de la única realidad sentida: la realidad del mito. No hay una separación entre la realidad del mundo presente y el mundo del más allá.

El Arte Cultural Indígena

Bien se ha dicho que todo arte como tal adquiere pleno sentido dentro de los sistemas simbólicos de creencias y prácticas sociales que lo atraviesan en su propio centro significativo. Sabiendo esto, podemos comprender cómo en los pueblos indígenas americanos es el rito y no el arte en sí, lo que justificó y justifica toda creación de objetos, instrumentos, piezas, etc., los cuales hoy en día se nos presentan desgajados de sus lugares precisos y llevados, por ejemplo, a una sala de museo o a comerciarlos como objetos de arte. Primero el rito, la salutación a los dioses para constituir un orden dentro del caos de la naturaleza presente, el sentido de vida originario; Luego las prácticas ancestrales que llevarán a desarrollar distintas representaciones de esos dioses tutelares adquiriendo presencia y existencia dentro de lo real imaginario.

Por su simbología, su forma y su relación con la imagen de los dioses, el rito convierte a los objetos esculpidos, tallados, dibujados, pintados, repujados en objetos de culto y no sólo de admiración: se les proyecta una vida anímica referencial. El arte, si es que se quiere llamar así a las obras indígenas con formas y diseños geométricos, antropo y zoomórficos, provenientes de la América nativa, son objetos *culturales* que tras ellos está la complejidad del entramado de los mitos y ritos de la magia y de lo sagrado para así adquirir un valor particular y único. Aparte de ser el producto de una compleja «cultura», obtienen por su importancia en esas civilizaciones, una distinción cultural, de adoración ritual.

Objetos votivos que piden ser mirados desde otra orilla y con otros lentes a los convencionales de las ciencias humanas. Tampoco exigen una interesada adquisición, sea esta motivada por un depredador afán de posesión museística, académica o personal, que le dan una visión fragmentada de clasificación y archivo, – aunada, si se quiere, a una *delicadeza de sensibilidad* (HUME 1999: 37-40, 280-303) – a esas obras.

Dicho esto se puede notar que miramos a las obras artísticas indígenas a veces con ojos marcados por una objetividad científica – que hoy, bien sabemos, está cuestionada; otras, fijada por nuestro materialismo económico, como marchantes de arte y sus ferias de subastas. Pero a pesar de estas dos anteriores, también encontramos la mirada aunada a unos criterios estéticos, una contemplación de la perfección del anónimo artista, de la admiración por sus técnicas – cosa indiscutible –, o por el *equilibrio* del conjunto de las partes o lo vocativo que se ha tornado su constitución, por decir algo. Pero el artista, en el sentido moderno comprendido por nosotros, en tanto individualidad que ejerce una destreza de técnicas, de un estilo, de una expresión y que adquiere, a veces, un reconocimiento social, no tiene mayor importancia para aquellas civilizaciones. Si bien encontramos en distintas piezas de la América Central o en la de los Altiplanos del Sur la firma del artesano, ésta no era tanto para remarcar la destreza o la habilidad, distinción y reconocimiento individual, sino la forma, el lugar y el estilo con el que estaban hechas; su importancia recaía en que la obra revestía una especial relación con lo mágico que ella pretendía evocar, impresionar y portar en el lugar público que se exhibiera, que evocase una impresión profunda a la mirada en relación con el lugar donde estaba colocada en el altar o de su posición dentro de la edificación y su ubicación en el espacio urbano, o dentro de la morada familiar: el altar a los dioses domésticos.

El arte indígena antiguo no tenía ni el sentido ni el carácter libre que podemos encontrar en el arte occidental desde el Renacimiento, pasando al arte por el arte de fin de siglo hasta las instalaciones y virtualidades de nuestros días; el arte como expresión de una individualidad será desconocido por estas civilizaciones. El arte estaba subordinado a un fin, a cumplir un servicio social y religioso comunitario. Eran obras destinadas al culto, a ser expuestas en los recintos sagrados o en los templos o en un intento mágico e imaginario de seguir a los muertos en su otra vida, en el más allá. Aquí el arte, además de toda la carga religiosa que pueda tener, está totalmente



ligado y destinado a lo funerario, sacrificial y a la continuidad de la vida en el inframundo. Arte y muerte, dioses y ritos nos dan su existencia vital a través de la única realidad sentida: la realidad del mito.

Así, esta concepción particular del arte, portadora de unos objetos que expiden una relación mágica entre los humanos y sus dioses, tiene una función mediadora y comunicativa; obras plenas del misterio que une a esos pueblos bajo una fe que no tiene límites, son el medio para iniciar una comunicación espiritual. No hay una separación entre la realidad del mundo presente y el mundo del más allá. Así el rito tiene calidad de ley tanto para la moral como para el mismo lenguaje, para la historia o la misma vivencia del tiempo, como escena que exige una motivación de invocación. La adoración, aparte de una posible utilidad práctica y una búsqueda por *impresionar* más que expresar belleza, centrará su prioridad en una cuidada elaboración. Objetos que nosotros, los arraigados dentro de la cultura, epistemología y estética occidentales llamamos arte (utilizando el sentido del término inscrito a una tradición que afirma o niega su significación griega de: tecné, perfección, belleza, equilibrio, etc.). Así notamos que muchas veces proyectamos dentro de las representaciones de ese mundo implacable de dioses y magia nuestros propios criterios de selección y gusto dentro de nuestra modernidad moribunda para algunos. Esos mismos objetos fueron vistos por los hombres surgidos y venidos del cristianismo, como una manifestación de idolatría – sin reflexionar en su propia arrogante, supersticiosa y avasallante actitud idólatra también – y que ahora, bajo la mirada del positivismo científico y clasificador, fragmentario y hasta postmodernista, entrarían en el terreno del arte. Un mundo que se dividía por los oficios a cumplir y desarrollar.

Dentro de su postura clásica, COLLINWOOD (1960) encontraría en todo esto una contradicción. Para este filósofo inglés de principios de siglo, por ejemplo, el arte no requeriría sino una percepción que nos remitiera a un sentido de belleza, bien histórico o ahistórico, donde los hombres se habrían vuelto sensibles a ciertos objetos que estarían exentos de toda condición utilitaria o funcionalista. El objeto artístico debería ser portador de una perfección formal y descansar dentro de un *aura*, para usar la categoría de Walter Benjamin, que exaltara la necesidad de nuestra atención y nos remitiera a una contemplación particular y subjetiva. El arte, visto así y diferenciándose del sentido de su pragmatismo para los filósofos de la ilustración, es todo lo que *no* vendría a ser, sobre todo, útil. Sólo proporcionaría placer estético, emoción subjetiva, que proporcione una reconciliación o un rechazo a nuestros sentidos y un pedazo de algo que fluye y fluctúa entre nuestra realidad y fantasía, entre el mundo de lo imaginario y el llamado real; donde sólo se podrá tener un criterio estético por esa delicadeza de la sensibilidad (Hume) o por el desarrollo de juicio (Wittgenstein), por ejemplo.

Bien conocido es que ese mundo legendario de las civilizaciones indígenas más refinadas de la América Central era extremadamente devoto de sus dioses y estaba completamente volcado a lo sobrenatural, lleno de presagios, respuestas y comunicaciones que

nutrían a su desbordante y fantástica imaginación mítica. El orden teocrático se anclaba dentro de ese soporte mágico e implacable a los ojos de esa humanidad y la razón de los objetos alusivos a este mundo celestial e infernal a la vez, que les determinaba su existencia terrenal diaria hasta en los más mínimos detalles mostraba bajo sus formas la sombra permanente del fatalismo, las fuerzas sobrenaturales, el poder y la condición de su civilización a sus integrantes. No hay separación entre el hombre y la madre tierra/naturaleza benefactora y castigadora, a la que se le adhiere una fuerza divina invisible y omnipresente. En estas sociedades teocráticas se vive una extrema unidad de poder terrenal y su imbricación con lo divino; no hay una reflexión con meros fines humanos, de una comprensión y desmistificación de este mundo como producto de un imaginario y de un miedo al porvenir; el misterio y lo mágico empañan sus rostros terrosos. Los dioses estaban detrás de cada evento y eran implacables cuando así lo consideraban; eran portadores al mismo tiempo del bien y del mal; no eran inaccesibles ni indiferentes para el imaginario de sus adoradores, siempre estaban próximos, vivían junto a ellos, estaban ligados a la tierra por un pacto de sangre que había que alimentar, como en las culturas de la América Central, donde se ofrecía continuamente a través de sacrificios y ofrendas, acompañados de los ritos del humo y el fuego, de cantos y danzas los corazones y distintos miembros de las víctimas tanto de humanos como de animales.

Si como herederos de la civilización occidental todo esto se nos presenta como una extrema crueldad, para ellos representó el sentido de su vida espiritual. Con el sacrificio y esta sagrada comunicación mágica y cruel con estos dioses invisibles, viviendo como espíritus poderosos, entre el aire y las tinieblas, levantaron su mítica civilización y su refinada expresión simbólica en todos los productos culturales, invocando en ellos un sentido benéfico o maléfico dado a la realidad del universo perceptible.

En sus fiestas sucesivas, además de las celebradas anualmente y en forma cíclica, o al final de todo un período cosmológico, se vivía la presencia física de los dioses en medio de los hombres. Las fiestas no eran únicamente acciones de gracia u oraciones, preparación para la guerra o el apoyo de los dioses. Eran eventos mágicos que materializaban las fuerzas anónimas del más allá; prácticamente un viaje chamánico que invitaba al reencuentro con los antepasados. En estas fiestas, expresamente en las antiguas culturas de la América Central, bajo el encantamiento y el manto de toda una escenografía, con vestimentas, cubierto el rostro con máscaras apropiadas alusivas al acto y una música continua e hipnótica, sincronizada con sonoros pasos de un significado preciso y alusivo, envueltos en una danza hecha para el trance, se dirigían hacia una transfiguración, donde los hombres llevados al sacrificio eran, no víctimas inmoladas, sino que eran durante su representación las *imágenes* de los mismos dioses, respetados y venerados antes del sacrificio final. Como refirió el cronista SAHAGÚN (1977: 439): ellos *caminaban como dioses*. Un ritual complejo donde por todas partes se tiñe de magia y misterio, presagio y fatalidad, acción



mítica repetida año tras año, ciclo tras ciclo, espacio sacramental donde dignatarios y cautivos, señores y esclavos que por el hechizo místico de ese teatro sagrado se identificarán cada uno con las fuerzas que les son dadas a representar.

Estas representaciones imitarán a la idea de los dioses de las leyendas. De esta manera se podría representar, por ejemplo, a Quetzalcoatl, aquel dios que vivió en un palacio de turquesas, plata, nácar rosado y plumas; deidad proveedora de conocimientos, que le enseñará a sus hijos terrestres la *tecné* de tallar las piedras preciosas y la fundición de los metales; dios que les otorga igualmente la escritura jeroglífica, llegando a componer el primer libro de los signos, un *toanl amatl*, el almanaque profético.

De sus mitos junto a la interpretación de los sueños, van a adquirir la lógica de lo onírico y el sentido de la existencia con la que se impregnará a toda su arquitectura. La búsqueda de perfección y de alusión, de impresión y equilibrio, está en la humanización de sus dioses por la representación o la imagen tallada, esculpida o cantada, danzada o relatada. Universo no únicamente de fábulas sino de formas nuevas, que serán inscritas y construidas sobre la piedra de las edificaciones monumentales y en las piezas ornamentales emblemáticas a lo largo de toda la América. Este arte, como buena parte del mundo griego y helénico, existe por la vida misteriosa y portentosa, mágica y determinante, difuminada y críptica de los mitos; siendo ellos el centro de su religión y el origen de su saber, tejidos entre los distintos sentidos de un mundo sobrenatural, que le habla externamente al hombre que *sabe* leer los avisos, los augures de los dioses.

Lo mítico y lo mágico se mezclan para dar razón del origen de las cosas, de los instrumentos, de los saberes, de las artesanías y el desarrollo de los objetos preciosos por sus materiales, formas, tallado y constitución, que hoy contemplamos como artísticos, arrancados de su espíritu cultural dentro del que estaban untados, impregnados; todos ellos, expresados por la habilidad y técnicas apropiadas y desarrolladas por los artesanos, en la búsqueda de dar vida a todas estas significaciones fundadoras. Como bien se sabe, la creación de objetos y elementos útiles del hombre americano son concebidos y expresados bajo la idea de una especie de robo, separación, arrebató, rapto, en definitiva, de un arrancárselo al orden natural. Lo encontraremos reiteradas veces. Es la astucia de un animal o las virtudes de un objeto mineral, frecuente imagen en muchos mitos, que atrapa la atención y lleva a descubrir un secreto que permitirá al hombre dominar algunos de los elementos de la naturaleza. Así se obtiene el fuego, o aparece el manantial de agua, las plantas nutritivas o medicinales.

Haciendo pactos con este mundo mágico y con los otros miembros y cosas de la naturaleza que lo rodea llegará a conocer diferentes técnicas, donde se establecerá una cifrada e inseparable alianza mágica entre lo real y lo sobrenatural. El mundo es una caja de resonancias donde la imaginación leerá los símbolos y signos portadores de los mensajes de los dioses. No hay separación, sólo una entramada y compleja continuidad.

En sus mitos y relatos populares nos topamos con la expresión de la vida a pesar de arrastrar y encontrar muchas veces en ellos la promesa de la destrucción o una situación que los lleva a claudicar y arrinconarse ante la fatalidad que les imponen sus creencias y sus dioses; percibiendo un tiempo circular, epicentro en que todo tiene su regreso junto a la cruel armonía del caos, nos exhibe cierta dosis de ironía y ambigüedad en los antiguos sueños de estos hombres. Quizá estas obras sean los mejores regalos que los ancestros de esas culturas nos han legado a nosotros. Es la fuerza mítica y sagrada de ellos lo que nos hace asombrar a su paso por los lugares que nos hablan desde un silencio que nos muestra lo sagrado, comunicándonos con esos espíritus míticos casi sin quererlo; sólo con la presencia o la escucha de estos mensajes cifrados y crípticos de esa invocación mezclándose con una escenografía casi natural, nos acercamos al fondo de una espiritualidad que pareciera casi perdida; amalgamándose bajo el ruido ensordecedor de nuestro mundo a fuerza de su abismal silencio al que fueron sometidas y a las posturas dignas de dioses modelados en arcilla, piedra, hueso o metal, que junto con los instrumentos mágicos y conductores al sacrificio, nos llegan sus voces desde el más allá de los tiempos y de los espacios conocidos, supremo contacto con una sabiduría granítica y perenne, hoy casi olvidada aunque latente en los escondidos y pocos rastros existentes de dichas culturas.

Por ello pensamos que las obras indígenas más que asumirlas como posibles y desarraigadas obras de arte sugerimos comprenderlas en tanto portadoras de valores estéticos que transmiten una cosmología, una filosofía y un saber, en suma, de una visión de mundo particular y única, original y constitutiva de una mirada retraída del mundo que le dio origen. En ellas se comprende, aún visto así, la justa afirmación del teórico de arte Mukarowsky respecto al valor estético del arte, el cual debe ser definido precisamente por su *porosidad al mundo exterior*, por su permeabilidad tejida sobre el mundo que pisamos y que ellas *pisaron*, por seguir hablándonos desde su silencio milenario y arrojándonos un reclamo de todo ese mundo casi olvidado y ya perdido, y para nunca más vuelto a ganar, dentro del entorno externo e interno de nuestras vidas individuales y colectivas.

De la experiencia estética indígena

Desde el punto de vista antropológico, la experiencia estética del llamado mundo indígena de los pueblos precolombinos tendrá, por ejemplo, un sentido universal para el conjunto de sus integrantes. Más de un refinamiento del gusto, más que un sentido de lo bello o de lo repulsivo, su mundo se yergue bajo la mirada de los dioses o del Dios Sol que rige sus destinos de forma implacable y caprichosa, a la cual no saben a qué atenerse en la expansión de su fuerza arrolladora y enigmática. De ahí que, para los pueblos mexicanos precolombinos de entonces las ofrendas de sangre estarán desde el comienzo del alba a la llegada de la noche, para complacer y alimentar, con su flujo rojizo, a las fuerzas que



dominan sus destinos (SAHAGÚN 1981: 317). Toda la comunidad participa de esa experiencia vital; a diferencia de la «delicada» sensibilidad y al desarrollado juicio estético del arte dentro de nuestro mundo occidental, en el que se requiere y exige, seguidamente, de cierta especialización del tacto, del oído, del gusto y, sobre todo, de la mirada. Los indígenas encontraban su sentido de vida e identidad humana en la experiencia estética, cultural y a la vez mística de la participación religiosa con el mundo.

Su experiencia estética, a diferencia de la nuestra, caracterizada por una diversidad subjetiva, instalada cómodamente en una desinteresada ética individualista y en un mundo donde reina la ganancia y lo pragmático, donde se nos muestra, a veces, unos grados de refinamiento de percepción y sensibilidad individual, consistía en unificar vivencias y haberes alrededor de los mitos y establecer así un juego comunicante vital con sus dioses. Su refinada y sublime complejidad con lo sagrado es otro tipo de orden con el mundo. Es el orden universal, colectivo; donde el individuo constituía su mundo en la relación complaciente de lo sagrado; su vida nunca estaba separada de lo sagrado.

No nos extrañemos que su enajenación es un misticismo que los lleva a invocar a los espíritus de sus mayores, a sus ancestros que viven al otro lado de la vida o a la reconciliación con los dioses. Esta experiencia estética religiosa se conjuga en una situación análoga a una iluminación mística, que le proporciona una intensidad perceptual a través de una revelación; revelación e iluminación, ofrenda e invocación, animismo y terror para los participantes de una creencia arraigada dentro de una antigua tradición.

Para el arte occidental encontraríamos que la experiencia estética de los mismos objetos indígenas sería susceptible de grados, de jerarquías (cronológica, estilística, material, topográfica, etnológica, etc.) por los distintos niveles de especialización, de observación y refinamiento. Pudiéramos encontrar una multitud de apreciaciones ante un mismo objeto. Entraría el sentido del gusto, la mirada escrutadora de nuestras ciencias, quizás, a jugar dentro de ello. Se requerirá de un juego de lenguaje estético que valore a la obra para construir primero un entendimiento de la misma y luego su posible identificación con la obra en cuestión.

Las apreciaciones estéticas tendrían así un sentido y valor relativo. Serían relativas al sujeto y relativas al dominio del objeto y al relato de sus discursos; también relativas a la comunidad del gusto y sus criterios, que puede sentirse como contemplación o experiencia sensible; estos objetos serían *mostrados* a un público que se guiará por un juego de lenguaje estético ya establecido ante esos objetos exhibidos. Esa suerte de *relatividad* se articula y entrecruza así, de manera frecuente y coherente por los especialistas en una comunidad del gusto, que corresponde a unos dominios conceptuales y estéticos y en los cuales el individuo ha conformado sus modos de aprehensión de los diversos niveles de su particular realidad de mundo y las cualidades de las cosas. Donde el gusto se norma a través de complejos aprendizajes que incluyen comparación, una larga experiencia e intervención de distintos puntos de vista (MICHAUD 1999).

La original experiencia autóctona del mundo nativo americano no comportaba un juicio estético subjetivo en tanto función primordial sino que aspiraba a establecer una comunicación mística con el mundo del más allá. No eran portadoras de un juicio determinado por el juego del lenguaje, no hay una reflexión de distancia y acercamiento; hay unas interacciones comunicacionales, unas respuestas anímicas y esotéricas tendiendo hacia una trascendencia motivada por la detención o continuidad, una justicia o castigo por las fuerzas telúricas proyectadas en el panteón de la imaginería de los dioses. Estamos lejos de obtener de ellos un juicio estético determinado por el juego del lenguaje (Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*), donde hay unas reglas definidas de antemano para poder apreciar (y sólo apreciar: ese es su *juego*) al objeto estético. El individuo se convertía en una identificación absoluta, un sujeto-objeto vislumbrado a través de esa interacción comunicativa motivada por lo místico religioso representado.

De nuestro juego estético del lenguaje ante el arte nativo americano

Reflexionar en nuestro presente el arte indígena americano implica revisar, confrontar y adentrarnos en el tipo de juicios estéticos con los que lo determinamos como tal.

Si bien nuestra experiencia estética está enlazada con los juicios estéticos, estos remiten a un juego de lenguaje en tanto sistema de comunicación. Juego de lenguaje válido por criterios en tanto modos de habla y conceptos con los que se forman y norman nuestro gusto individual y colectivo; tal sistema comunicativo nos orienta dentro del universo del arte y de toda actividad que tenga una implicación emocional con las creaciones hechas por el hombre dentro de nuestras sociedades.

Pero en el arte indígena, si bien puede acoplarse a este conjunto de criterios del ludismo estético moderno en el centro de su intención, hallamos desviaciones hacia una mirada que va ordenando un mundo religioso que no se separa de un orden teocrático. Como hemos visto, la apreciación interna de estas obras nos conducen a la cosmología de estos pueblos que no estaban exentos de riqueza y sabiduría; la profunda significación del llamado *arte* por nosotros nos muestra que esas culturas no eran tan «primitivas» como se ha querido mantener en relación con una civilización tecnocientífica. También tenían su industria, sus técnicas y conocimientos matemáticos y científicos, si se quiere exponer así, expresiones acordes a sus formas de vida.

Los objetos de la creación indígena fueron poco a poco asumidos como portadores de *gusto artístico*, a los que adecuamos una *delicada sensibilidad* surgida por el desarrollo y educación del gusto. Sus implicaciones remiten no tanto a una autonomía del gusto sino a un gusto por el conjunto colectivo y a las creencias espirituales unidas a una concepción cósmica del sentido de la vida que justificaba la existencia de esos pueblos; no eran estos objetos receptáculos autónomos a percibir bajo una única racionalidad del arte; no se dejaban captar sólo por



un lenguaje que conforma a todo juicio estético, aportando placer o desagrado, interés o rechazo, emoción o apatía. El arte indígena es una necesidad vital que sincroniza y se enraíza dentro de una cosmogonía que rige hasta lo más contingente de sus actos. Ahora bien, si nosotros nos adentramos en él con todo un aparato conceptual moderno y posmoderno con que cargan las ciencias humanas, que nos dan una clasificación, unos períodos, unos estilos, unas escuelas, unas técnicas, un archivo de datos, unas estructuras, una recreación de saberes casi olvidados, una arqueología y antropología museística etnográfica, implicará siempre una manera de *distanciarse* más que de acercarse o el acercamiento tendrá sólo el significado de la exhibición o lo justo que se adhiere a nuestro cuadro teórico construido para tal fin. Son unas prácticas estéticas y científicas que nos llevan a emitir unos juicios estéticos donde se sigue disecando al explicar la obra. Es lo propio de nuestra ya tradicional, ahora, condición racionalista instrumental del conocimiento, de la conciencia del objeto y su adecuación al sujeto, etc., necesaria para nuestra vida y cultura sin menor duda. Es una instalación conceptual que remite a unas técnicas de exposición y presentación precisas y conocidas de antemano: se busca lo que se quiere encontrar y persiguiendo, muchas veces, una nostalgia de una *aetas* dorada.

Esta participación cosmológica indígena, nos guste o no, o nos horrorice con sus sacrificios y su culto a la sangre y al dios sol por ejemplo, nos asombra con su comprensión de los ciclos naturales, con sus calendarios más perfectos que el de los occidentales, en su precisión astronómica de la órbita terráquea en conjunto con los astros que envuelven a ese recorrido anual, donde ese arte que nos remite a todo eso y aún más, buscaba una unión con los tiempos pasados y el porvenir que se *jugaba* dentro de un sistema místico de comunicación con los ancestros y los dioses. El arte es una vivida comunicación espiritual, una relación de unión religiosa; era expresión en lo material, que los llevaban a establecer unos compromisos, unos nexos irrefutables con el más allá; medios que transportaban su correspondencia temporal con el sustrato celeste perenne. El juego de lenguaje wittgensteniano del arte que depende de criterios, de modalidades de aprendizaje especializado, junto a un sistema de correspondencias lingüísticas particularizado y fragmentado, remitiendo a objetos aislados, invocando *formas de vida* desgajadas de la comunidad y encerrándolo en la caja de cristal de un grupo humano que logra una identificación por el *gusto* por acuerdos y de acuerdo a nuestras actividades de diversa índole (profesional, deportivas, musicales, literarias, artísticas inclusive, etc.), nos separa para adecuarnos a su emoción *recreada*; nos remite más al campo de la evaluación y comprensión; jerarquizando en actividades pasadas o por innovarse, con reglas de uso que son ensayadas, adaptadas o rechazadas según la función de su invención y elaboración de la interacción comunicativa de unas formas de vida establecidas.

Más que una combinatoria de palabras y lenguaje de vanguardias al que remite el juicio de toda experiencia estética moderna, el mundo legendario y críptico de estos dioses y civilizaciones, de culturas y

adecuaciones de vida a un ambiente natural inclemente y difícil, era un serio juego emocional/ritual, donde el lenguaje adquiría un valor ceremonial invocatorio con el que se ordenaba la secuencia del rito.

En este juego estético sagrado y ritual no hay espacio para el azar. La existencia ritual lleva a querer retirar el caos y el azar del mundo en la medida en que la escenificación sacramental pretendía restaurar el bien y retirar el posible castigo de los dioses, del ciclo de vida y su prosperidad o fatalismo en los tiempos venideros. El juego estético estaba inscrito a un cumplimiento rígido de reglas teatrales donde las habilidades de los artesanos y de los artistas podían ser portavoces de una renovación de las formas pero circunscritas a ser tomadas y usadas como instrumentos rituales y de comunicación social. Haciendo un símil, pudiéramos verlas como uno de los *medios de comunicación social* de esas culturas. Es lo que notamos en su arquitectura con la construcción de recintos sacramentales o en los campos de juego, en la disposición y los materiales de sus viviendas, en los instrumentos musicales y cantos que sus prácticas remitirán antes a una consustanciación espiritual sagrada que al libre juego de la recreación estética entendida como tal.

Visto así, el arte indígena es un conjunto de objetos que comprenden representaciones, imágenes pictóricas y escultóricas, instrumentos musicales, construcciones arquitectónicas, escenificaciones teatrales (una puesta en escena ritual, iniciación de viajes al mundo de los espíritus junto a su alteración química corporal) y textiles que, en tanto carga expresiva estética y artística, van a decantar sobre su determinismo religioso y sacramental que habita y da vida a la *imago* de la comunidad. El arte no buscó un espacio dentro del mismo arte, lo trasciende fuera del mero interés individual del arte, va a la búsqueda y comunicación con el mundo del más allá y reafirma el orden paralelo teocrático. Esto nos hace comprender que los juicios estéticos y el arsenal de clasificación y de demarcación de saberes en ciertos casos como éstos quizá nos *distancien* más que acercarnos y, nos trasladan del espacio espiritual al espacio de los relatos interpretativos, relativos y limitados, mas no participativos. Ellos nos ponen a des-tempo porque sus intenciones y miradas, junto a su ritmo instintual y sagrado, se desgaja del tiempo mítico para remitirnos a eso que llamamos percepción epocal, a un uso histórico de las epistemologías y de los paradigmas científicos y de la teoría estética en boga.

Interpretación diferenciada, docta hermenéutica, la experiencia estética remite a un juego de espejos, en ella vemos nuestros propios prejuicios o virtudes estéticas; el círculo del silencio al que han sido condenadas esas obras al morir todo su mundo cultural real nos separa del rito y de lo sagrado vivencial, de sus propias formas de vida, del orden mítico que implicaba su ludismo teocrático. Así se les quita su poder y su peligro, su reflejo y su sombra. El preciso iluminado salón temperado de museo las deja en la frialdad de la contemplación; su terrible impresión queda reducida a la ingenuidad por la individualista y exquisita inteligencia occidental.

Para nuestra tradición occidental el tener una adecuada actitud y capacidad de experiencia estética



y de apreciación artística está relacionada con lo que ya expresó alguna vez WITTGENSTEIN (1992: 1-17) al respecto, es tener una capacidad desarrollada de juicio. Pero para el mundo espiritual indígena el desarrollo de ese juicio estético remite a una apreciación más *intelectual*, – ¿no es lo que exige, por ejemplo, el arte conceptual? – que emocional del objeto, surgida de nuestra educación y formas de vida. Más que captar y apreciar su ingenio y estructura intelectual como objeto estético, pide captarse dentro de su dramática *aura* mítica original. Ese mundo perdido para siempre nunca persiguió la emoción autista solitaria y transmitida a través de un *saber jugar con el lenguaje adecuado*, de nuestra ética y estética del consumismo individualista pragmático. Su territorialidad describe una cartografía de lo sagrado; su significación estaba más allá de un saber *decir* lingüístico. Estaba en el peligroso juego sacramental del rito persiguiendo la restitución y supervivencia del ciclo de la vida y su sentido astral. ¿Arte ecológico, podríamos llamarlo? Quizá. Un arte que era una forma de vida, un sistema de correspondencias comunicacionales entre los miembros de una colectividad y su ambiente de vida, donde renovación y reinicio marcan su faz. Expresión cultural más que un juego estético de lenguaje a lo wittgensteniano.

Las señales de tránsito en el arte, es decir, esos criterios que ayudan a *ordenar* el juego de nuestras cansadas y dionisiacas emociones estéticas ante el arte indígena, eran para aquellas culturas vasos comunicantes colectivos de participación. Los criterios de tránsito sobre la topografía del arte son necesarios para nuestras vidas perdidas en la conglomeración urbana de nuestros mundos modernos. Es lo propio de un mundo que necesita para vivir la emoción y experiencia estética sólo a partir del corte intelectual, reconduciendo el juego selectivo de palabras y conceptos a la sensibilidad individual a participar de la significación de la obra. El arte se vive como un mundo separado *dentro del mundo*. Es el que tenemos y es el que jugamos: expresión y simulacro de mundos paralelos, posibilidades de lo imaginario interviniendo sobre una abigarrada colección instrumental y simbólica, organizada dentro de la esfera de la productividad social. Todo esto nos da nuestra diferencia y condición ¿ontológica? del arte actual. Construcción de objetos portadores de experiencias estéticas basados en juegos estéticos de lenguaje.

Respecto al arte indígena dentro de un mundo que no tiene espacio para él, podemos recordar la apreciación de Artaud cuando visitó México en 1936. Su sueño estaba en incorporar a su vida toda esa espiritualidad del mundo indígena mexicano. Busca y busca sin encontrar ese México anhelado y soñado. Sólo lo encuentra encerrado en libros, en objetos expuestos en el Museo de Bellas Artes, o salvo en alguna obra de Ortiz Monasterio y de María Izquierdo. Todo el arte estaba impregnado de «materialismo».

No sabía que todo ese sueño ya había sido enterrado y la ilusoria Revolución sería su mejor enterrador. Todo el arte mexicano y por extensión Latinoamérica, estaba lejos de la fuerte fulguración solar del arte ancestral (ARTAUD 1971, 1979).

Parafraseando las palabras sobre el mundo antiguo mexicano de Bernardino de Sahagún quisiera terminar

estas reflexiones personales del arte indígena y su experiencia estética, las cuales no han querido evocar una nostalgia o mundo perdido a recobrar: podemos decir que estas culturas fueron, cierto, en estas cosas extremadas, devotísimas para con sus dioses, celocísimas de sus repúblicas, entre sí muy urbanos; para con sus enemigos, muy crueles; para con los suyos, humanas y severas; y pienso que por estas virtudes alcanzaron el imperio, aunque les duró poco y *ahora todo lo han perdido*, como verá el que cotejase lo contenido en este ensayo con la vida que ahora tienen. La causa de esto no la digo por estar muy clara... (SAHAGÚN 1981: 133), como dije, no hay nostalgia, sólo pérdida del *juego* humano de la diversidad cultural.

Bibliografía

- ARTAUD Antonin
1979 *Œuvres complètes*.- Paris: Gallimard. (t. VIII-IX)
- CATALÁ ROCA F.
1981 *Artes Populares de América*.- Barcelona: Ed. Blume.
- CHAUMEIL Jean-Pierre
1998 *Ver, saber, poder. Chamanismo de los Yaguas de la Amazonía peruana*.- Perú: Ed. CAEA-CONICET, IFEA, CAAAP.
- DE CIVRIEUX M.
1992 *Watuna*. Ed.- Caracas: Monte Avila.
- COLLINGWOOD R.
1960 *Los Principios del Arte*.- México: F.C.E.
- HUME David
1999 *Essai sur la norme du goût*.- Paris: Ed. Alive. [Essais moraux, politiques et littéraires]
- LEZAMA Lima
1969 *La Expresión Americana*.- Montevideo: Ed. Arca.
- LE CLÉZIO J.M.G.
1988 *La Rêve Mexicaine*.- Paris: Folio-Gallimard.
- MICHAUD Ives
1999 *Critères esthétiques et jugement de goût*.- Nîmes: Ed. Jaqueline Chambon.
- MILLER Marie E.
1998 *L'Art précolombien. La Mésoamérique*.- Paris: Thames & Hudson.
- SAHAGÚN Bernardino de
1977 *Historia General de las Cosas de Nueva España*.- México: Ed. Porrúa.
1981 *El México Antiguo*.- Caracas: Ayacucho.
- WITTGENSTEIN Ludwig
1992 *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*.- Paris: Gallimard-Folio.



Résumé

L'essai sur les Arts indigènes américains est une réflexion du point de vue de l'anthropologie philosophique. L'art indigène antique n'avait ni le sens ni le caractère libre que nous pouvons trouver dans l'art occidental depuis la Renaissance, d'après parcourir l'art pour l'art du fin de siècle, jusqu'aux installations et virtualités de nos jours; l'art comme expression individuelle sera méconnue par ces civilisations. Art et mort, dieux et rites, nous donnent l'existence vitale à travers l'unique réalité sentie: la réalité du mythe. Il n'y a pas de séparation entre la réalité du monde et le monde de l'au-delà.

Summary

This essay about American Indigenous Arts has a philosophical anthropologic point of view. The ancient indigenous art didn't have neither the sens nor the free character that we could find in the western art, from the Renaissance to the present day; art as an individual expression was unknown to those civilizations. Art and death, gods and ceremonies bring to us the unique felt reality: myth's reality. There is no separation between present world and the other world. From an anthropological point of view, the aesthetic experience of pre-Columbian indigenous world has an universal sense to their members. The indigenous found their vital sense and their human identity in an aesthetic cultural and mystic religious experience with the world.

