



VIDA Y VALORES EN UNA ESTÉTICA DECOLONIAL Y LIBERADORA¹

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO²

RESUMEN: Acorde al principio material de Dussel, se propone una estética donde la prioridad sea la vida; es, por tanto una estética vitalocéntrica. Pero antes de la propuesta, es necesaria una revisión de varios autores que han trabajado tanto la filosofía de la liberación como a la teoría decolonial. Es partir de dicha revisión que surge la consideración de establecer con contundencia y claridad que se requiere de dar prioridad a lo más obvio, pero a menudo menos explícito en la filosofía, que resulta la vida. Después de una exhaustiva revisión de la estética de Dussel, contempla los alcances y los límites de su concepción. De ahí se desprende la necesidad del énfasis en el vitalocentrismo.

PALABRAS-CLAVE: Dussel, Decolonialidad, Vitalocentrismo, Valores, Liberación.

ABSTRACT: In accordance with Dussel's material principle, an aesthetic is proposed where life is the priority; it is, therefore, a vitalocentric aesthetic. But before making this proposal, a review of several authors who have worked on both the philosophy of liberation and decolonial theory is necessary. It is from this review that the consideration arises of establishing forcefully and clearly that priority must be given to what is most obvious, but often least explicit in philosophy: life. After an exhaustive review of Dussel's aesthetics, the scope and limitations of his conception are considered. From this stems the need for an emphasis on vitalocentrism.

KEYWORDS: Dussel, Decoloniality, Vitalocentrism, Values, Liberation.

La *teoría de la colonialidad/decolonialidad*,³ desarrollada fundamentalmente por autores latinoamericanos desde finales del siglo XX, ha incluido a la estética como una importante línea de su desarrollo, sobre todo a partir de la segunda década del presente siglo XXI, cuando demarcó una *nueva época* (MIGNOLO, 2009) en el desarrollo general de esta teoría.

¹ Una parte del presente texto fue presentada como ponencia bajo el título “Vida y valores en el pensamiento estético de Enrique Dussel” en el Simposio sobre Filosofía de la Liberación del XXII Congreso Internacional de Filosofía de la Asociación Filosófica de México, celebrado entre el 1ro y el 5 de diciembre de 2025 en Mérida, Yucatán, México.

² Profesor-Investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y del Instituto de Filosofía de La Habana. Doctorado en Filosofía, en Universidad Lomonosov de Moscú. Email: jose.fabelo@correo.buap.mx

³ Así hemos calificado esta propuesta teórica debido a la centralidad en ella de los dos conceptos referidos: *colonialidad* y *decolonialidad* (Fabelo, 2020).

Debido a su estrecho vínculo con las imágenes y la sensibilidad, el ámbito de lo estético ha sido esencial históricamente para sustentar una visión colonial sobre los pueblos del hoy llamado *Sur Global*. La *colonialidad* y, particularmente, la *colonialidad del ser* es básicamente eso, una imagen que busca atrapar la sensibilidad de su destinatario sea este el (ex)colonizado o el (ex)colonizador, una imagen sobre la humanidad disminuida del primero de ellos, una negación o subvaloración del valor de su vida (MÚJICA, 2019).

Es nuestro propósito en este trabajo, luego de constatar la necesidad de una estética decolonial y liberadora que se sustente en el reconocimiento del valor de la vida, concentrarnos en los aportes que al respecto realizó el destacado filósofo de la liberación Enrique Dussel (1934-2023) y realizar una modesta y preliminar evaluación de los alcances de su propuesta teórica.

1. Decolonialidad estética y restitución del valor de la vida

Una auténtica descolonización cultural no puede soslayar una decolonialidad estética que estirpe de raíz toda imagen que tienda a inferiorizar la vida de unos seres humanos con respecto a la de otros, para lo cual es imprescindible realizar una lectura crítica de lo que ha sido históricamente la estética y el arte colonizador y eurocéntrico, al tiempo que se esboce una comprensión alternativa de una y otro.

De tal modo, el componente estético no podía dejar de estar presente en el desarrollo de la teoría de la colonialidad/decolonialidad. Además de Enrique Dussel, autores como Walter Dignolo, Joaquín Barriendos, Pedro Pablo Gómez, Zulma Palermo –para solo mencionar algunos– se encuentran entre los más destacados desarrolladores del pensamiento estético decolonial.⁴

No puede decirse que exista una unidad y coincidencia teórica plena entre ellos, en parte, porque se trata de una propuesta en desarrollo, en parte, porque hacen hincapié en aspectos diferenciados de un complejo problema, y, en parte también, porque sus presupuestos filosóficos de partida no siempre coinciden. Sin embargo, de una u otra forma, la asociación entre el tratamiento estético-sensible de la imagen del colonizado y la inferiorización del valor

⁴ Hemos intentado compilar muy sintéticamente algunas de las contribuciones de estos y otros autores en una conferencia que, bajo el título “Algunos aportes preliminares de las estéticas decoloniales. Balance y perspectivas” presentamos el 17 de junio de 2025 en el IV Coloquio sobre Temas Selectos de Estética y Arte: Estética, Arte, Cultura y (De)colonialidad, realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su texto, ampliado, será próximamente publicado con el título “Historia, arte y estéticas decoloniales” en una obra colectiva coordinada por Enrique Téllez, cuyo título tentativo es *Arte popular de la liberación* (TÉLLEZ, 2026).

de su vida está presente prácticamente en la interpretación que todos ellos hacen de la colonialidad estética.

Un par de ejemplos sirven para mostrarlo. El mexicano Joaquín Barriandos argumenta la existencia de una *colonialidad del ver*, “esto es, [...] la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e *inferiorización* entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado” (BARRIANDOS, 2011). Por su parte, la argentina Zulma Palermo describe cómo la colonialidad en el campo de las artes “llevó consigo la *negación de todas las formas de vida* y de producción de las culturas preexistentes” al tiempo que “las oposiciones valorativas: *superioridad vs. inferioridad*, primitivo vs. civilizado [asumieron la función] de regir los criterios estéticos que se ponen en circulación” (PALERMO, 2009).

En consecuencia, la promoción de una estética decolonial no puede soslayar el tema de la necesaria restitución del valor de la vida del colonizado como condición ineludible para su descolonización y liberación. Precisamente, a propósito de ello, se hace necesaria la elaboración de una propuesta estética, alternativa a las estéticas predominantes en la tradición eurooccidental, que no solo redima los patrones de belleza y las experiencias artísticas de las culturas colonizadas, sino que vincule directa y esencialmente a la estética con la vida misma y con todos los valores a ella asociados.

Nadie como Enrique Dussel avanzó en esta monumental tarea, a la que le dedicó de manera encomiable sus últimos esfuerzos teóricos. En los 6 años previos a su deceso en 2023, Dussel trabajó intensamente en los fundamentos de una *estética de la liberación*.⁵ Su ensayo “Siete hipótesis para una Estética de la Liberación” fue publicado entre 2017 y 2020 en por lo menos 4 espacios y ocasiones diferentes.⁶ En tiempos de pandemia (2020 y 2021) dictó *on-line* su curso sobre Estética, el cual quedó registrado en una serie de videos.⁷ Aun en una versión no formalmente editada, dejó su libro *Estética de la Liberación*, compuesto por 16 tesis (ya no hipótesis, sino tesis) y alrededor de 230 cuartillas, que aparecerá publicado por el Fondo de Cultura Económica como obra póstuma del autor. Para la elaboración del presente trabajo hemos utilizado fundamentalmente esas diversas fuentes, además de la película *Dussel. La*

⁵ Claro que antes también tuvo acercamientos importantes al tema, como en algunos de los textos recogidos en una compilación de ensayos suyos sobre temáticas culturales y artísticas (DUSSEL, 2012).

⁶ Publicado en *Cuadernos Filosóficos* (Segunda Época, XIV, Rosario, Argentina, 2017); también en el número 77 de la revista *Praxis* de la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional de Costa Rica, el 31 de mayo de 2018 (<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/10520>); igualmente, como parte de su libro *Siete ensayos de Filosofía de la Liberación* (2020) y como capítulo del libro colectivo *Para una estética de la liberación decolonial*, editado por Enrique Téllez (2020).

⁷ Bajo el título genérico de *Estética de la Liberación Latinoamericana*, esta serie de videos puede consultarse en YouTube.

filosofía es un don para un mundo sin sentido, dirigida por Cecilia Fiel,⁸ basada sobre todo en entrevistas que le fueron realizadas para ese propósito entre octubre y noviembre de 2021 y en las cuales él hace reiteradas referencias a su propuesta estética, la que conscientemente asume como obra de cierre de su producción teórica.⁹

Como ya señalamos, buscamos aquí acercarnos a una evaluación preliminar de esa propuesta. Al hacerlo, somos consecuentes con la caracterización que el propio Dussel hizo de ella como avances provisionales e introductorios, a pesar de lo mucho que en esa dirección logró realizar. El pensador argentino-mexicano era consciente de que la tarea estaba abierta a futuros desarrollos y necesitaba ser continuada por otros.¹⁰ Esa continuidad exige intentar recorrer su propio camino, dimensionar los aspectos más destacados de su *estética de la liberación*, así como abrir un espacio para las que podríamos calificar como *áreas de oportunidades para su desarrollo*, vinculadas a aspectos no suficientemente desarrollados por él o que precisan despliegues alternativos en respetuoso diálogo crítico con este gran filósofo.

Entre los momentos que nos parece necesario destacar positivamente de su propuesta se encuentran los siguientes: a) centralidad de la vida en una estética de la liberación; b) *proto-estética y proto-arte* en formas no humanas de vida; c) movilidad y condicionamiento histórico-cultural de la relación de la estética y el arte con la vida humana; d) estética obediencial y descolonización del arte. Por su parte, entre las áreas de oportunidades que, en nuestra opinión, precisan desarrollos de la propuesta estética de Dussel se encuentran: a) carácter complejo y pluridimensional de los valores estéticos; b) contenido preponderantemente genocéntrico (y/o social) del proto-arte y del arte; c) límites necesarios del concepto de *arte*.

El resto del presente trabajo seguirá el orden de los temas apuntados, tanto de los aspectos destacados de su propuesta estética, como de aquellas áreas en las que divisamos posibilidades para su reevaluación y desarrollo.

a) Centralidad de la vida en una estética de la liberación

Ya hemos señalado que la propuesta dusseliana se inscribe dentro de las estéticas decoloniales, como las que desarrollan los autores antes mencionados: Mignolo, Barrientos, Palermo, Pedro Pablo y otros. Pero, desde el inicio, marca una diferencia en relación con aquellas: busca ir más allá de la decolonialidad; descolonizar no es su propósito último, sino un

⁸ Dussel. *La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (película).

⁹ *Ibidem*, 2:13–3:30.

¹⁰ “Es así como estoy, en realidad –decía Enrique Dussel a fines de 2021 en las entrevistas para su película–; ya no esperando construir ninguna obra importante, sino la estética, corta, para demostrar cómo habría que continuar escribiéndola en lo que yo llamaría *la escuela de la filosofía de la liberación*” (*Idem*).

paso necesario e intermedio para arribar a una estética de la liberación. De tal forma, Dussel retoma el concepto básico que ha servido de plataforma a toda su obra filosófica: el de *liberación*. El reconocimiento de la colonialidad y la gestión descolonizadora serían subsimidos dentro de la lógica liberadora propia de sus propuestas teóricas. “Descolonizar –escribe– encubre una negatividad (negar la colonialidad estética); liberar, en cambio, indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética” (DUSSEL, 2020).

En buena medida, ese paso *de la descolonización a la liberación* se sustenta en el papel que se le asigna a la vida en la comprensión de lo estético mismo. La estética de Dussel asume precisamente *como categoría eje a la vida*; es una comprensión, según sus propias palabras, *vitalocéntrica*.¹¹ Hasta tal punto lo es que en su libro *Estética la Liberación* la palabra *vida* aparece 505 veces –sin contar sus vocablos derivados– y está presente explícitamente como parte de los títulos de seis de sus apartados.¹² Si la vida –en su calidad específicamente humana– es un elemento común a todos los representantes de nuestra especie y la estética emana de ella, entonces la estética ha de servir de sustento para la igualación en valor de toda vida humana, de toda cultura. Y ahí radicaría su potencialidad liberadora.

La elevada centralidad de la vida en la propuesta estética de Dussel es, sin duda, uno de sus principales aciertos. No era la primera vez que el filósofo argentino-mexicano le otorgaba a la *vida* un lugar protagónico en sus propias ideas. El tema recorre toda la obra de Dussel, principalmente sus ideas éticas y políticas (ONOFRE, 2026). Pero es en su estética donde la categoría *vida* encuentra su manifestación más elevada, plena y culminante,¹³ sin que tampoco ello signifique que se convierta el *campo estético* en una especie de *última instancia*. “De lo que se trata en nuestro caso es de pensar un campo estético en donde no se pretende partir de una última instancia, sino pensando más bien en la mutua determinación de un campo sobre otro [...]” (DUSSEL, 2020).

Dussel apela al vocablo griego *aísthesis*, término raíz del concepto *estética*, que se refiere a la sensación, percepción y sentimiento a través de los sentidos, y lo define como la

¹¹ Cfr. Dussel. *La filosofía es un don...*, ob. cit., 28:43.

¹² Cfr. Dussel, *Estética de la Liberación. 16 tesis sobre la belleza*.

¹³ De hecho, en su última obra, dedicada a la *Estética de la Liberación*, Dussel llega a afirmar que la estética sería el eje de una futura y deseable *Edad de la Vida*: “la apertura a otra Edad del mundo, que he denominado la Transmodernidad, pero que, en esta obra, dando un paso positivo en adelante, propongo llamarla la Edad del Ecoceno, la Edad ecológica o de la vida, en la cual la estética estaría ligada como una columna central en el significado de esa Edad próxima futura” (DUSSEL, 2026, párrafo 3.78). (Debido a que esta obra permanece aún sin publicar al momento de redactar estas líneas, utilizaremos para citarla la enumeración de los párrafos, apartados o notas que el propio autor realiza).

“posición de apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales [...], apertura al *mundo* des-cubierto como *bello*” (DUSSEL, 2020, 18) y asociado a la voluntad-de-vida del sujeto.

Como bien señala Dussel, “debe distinguirse esta apertura o facultad de otras facultades expuestas en las estéticas clásicas” (DUSSEL, 2020, 19). En efecto –y esta es sin duda una virtud de la propuesta dusseliana–, desde el punto de vista teórico-práctico es muy preferible arrancar de algo inherente a la naturaleza humana, a la vida y a su arte, a hacerlo desde algún *a priori* suprahumano asociado al llamado *juicio puro de gusto*.

Lo bello y la *aísthesis*, como capacidad subjetiva para captarlo, deben ambos su existencia a su vínculo con la afirmación de la vida (DUSSEL, 2020, 20). La belleza sentida y la belleza producida son, para Dussel, los caminos de bifurcación de lo estético. La primera como *aísthesis*, la segunda como *poíesis*. Y ambas conectadas con la vida. “La Estética de la Liberación es ante todo la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza) [...]” (DUSSEL, 2020, 22).

En controversia con la idea kantiana de una estética y un arte, ajenos a todo conocimiento y a todo interés, con Dussel podemos interpretar tanto a la una como al otro en función de la afirmación de la vida propia, individual y colectiva, a favor de la reproducción ego, geno y eco céntricas de la vida.¹⁴ A la estética, a la *aísthesis* y a la *poíesis* hay que buscarle su fundamento precisamente por ahí, por su entronque con la vida.

Al igual que para Immanuel Kant, en Dussel *el gusto* es una categoría básica, pero, a diferencia de aquel, para el filósofo de la liberación el gusto no se asocia a un juicio puro, sino, por el contrario, nace de la más común de las acciones vitales, de la acción de *comer*. “La estética –dice– es el gustar de las cosas reales y, primero que todo, gustar la comida, de donde procede toda la terminología de la estética. El tema primero de la estética es en qué consiste el gusto por la belleza y en qué consiste la belleza. La belleza es la comida que gusta, que es rica. Y al decir que rica, significa que es bella [...]. Y en el comer, como dice Sor Juana Inés de la Cruz, está toda la estética”.¹⁵

Si la *aísthesis* la asociamos con el gusto y con lo bello –ruta que seguimos junto a Dussel– la pregunta fundamental entonces sería: ¿por qué es necesaria la belleza para la vida? La respuesta –que ya hemos adelantado en otro lugar (FABELO, 2018) y sugerida en Dussel– es porque actúa como señal de aquello que posee significación vital positiva, porque facilita la sensibilidad ante aquello que la vida necesita para reproducirse como vida. Y, como

¹⁴ Se alude a las diversas centralidades con las cuales el viviente puede asumir su relación con la vida: el individuo, la progenie, el ecosistema. Hemos abordado estas categorías en otros trabajos (FABELO, 2014).

¹⁵ Dussel. *La filosofía es un don...*, ob. cit., 1:07:26-1:09:04.

complemento de lo que Dussel señala, añadiríamos que, si lo estético ha ido más allá de la belleza hacia lo horroroso, lo monstruoso, lo feo, etc., es porque también se necesita sensibilidad ante lo que tiene significación vital negativa. La vida precisa de la distinción entre lo que es bueno y malo para ella. Ello no quiere decir que no asumamos a la belleza como el valor y la categoría básica de la estética, como lo es el bien para la ética. Pero, dialécticamente hablando, cada una de estas categorías requiere, como reafirmación de su propia *identidad*, la necesidad de *identificar* también a su contrario. De ahí que Dussel le reserve también un espacio a la muerte y a lo feo al señalar que, simultáneamente, “la Estética de la Liberación es ante todo la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza) y de la muerte (como criterio de fealdad)” (DUSSEL, 2020, 23).

Y es precisamente la belleza el puente que permite que la estética natural, como capacidad de captar lo que en el mundo es bello y afirmador de la vida, se transforme en estética cultural, en estética de las artes. De la *aísthesis* a la *poíesis* es el camino que liga a la estética con las obras de arte y que sería algo así como el paso de la estética receptora de la belleza natural a la estética productora de objetos bellos. La propia *aísthesis* crece y se diversifica con la cultura, permitiendo el desarrollo de la capacidad de asombrarse también ante la belleza cultural. El arte es el fruto y a la vez el productor de ese crecimiento de la *aísthesis*. Como aspecto práctico del proceso, el arte reta constantemente a la *aísthesis*. De tal forma “la obra de arte es el fruto cultural, histórico del crecimiento de la *aísthesis*” (DUSSEL, 2020, 31).

b) Proto-estética y proto-arte en formas no humanas de vida

La asociación que muy convincentemente realiza Dussel de la *aísthesis* y la *poíesis* con la vida plantea directamente la cuestión sobre la posible existencia de precedentes evolutivos para la estética y el arte en otras manifestaciones de vida no humanas. Dussel es plenamente consciente de ello y apela para su tratamiento a las investigaciones que en tal sentido ha realizado previamente Katya Mandoki, quien dedica una importante investigación a demostrar la existencia de relaciones estéticas –tal vez sería más exacto calificarlas como *proto-estéticas*– más allá de la vida humana (MANDOKI, 2013).

Por el hecho de ser *autopoiético*, (MATURANA, 2003) el viviente está obligado a la posesión de una capacidad o facultad para detectar lo bueno para la vida. Se trata de una capacidad (que nos gusta llamarla más *psíquica* que *subjetiva*, sobre todo si tratamos de hacer juicios abarcantes de humanos conscientes y animales no conscientes) para captar y reproducir emotivamente lo vitalmente significativo o aquello que lo señala. Bien señala Dussel que

la planta se hace cargo del agua nutriente en su proximidad creciendo sus raíces en dirección a ella; o las hojas haciendo lo propio hacia la luz y el calor del sol. No es todavía conocimiento ni afectividad plenas, pero es un comportamiento de la corporalidad vegetal que anuncia lejanamente la subjetividad de la atracción/gusto hacia el agua o la luz [...], o la repulsión/disgusto hacia la sequedad, el fuego o la oscuridad. (DUSSEL, 2026, parágrafo 2.42).

Ello muestra simultáneamente la cercanía y la lejanía del gusto humano en relación con estos antecedentes del mundo vegetal. En el caso de los animales, la relación entre belleza y vida puede llegar a ser más evidente, más directa. La observamos cuando apreciamos una especie de sensibilidad pre estética en diversos animales ante el colorido o el aroma de un fruto o una flor en función de la reproducción de la vida. “En el animal [...] –apunta Dussel– la belleza se le aparece directamente como lo útil para la vida” (DUSSEL, 2026, parágrafo 2.73). Claro que la sensibilidad hacia lo bello en el animal tiene una base instintiva y, por ello, no llega a ser sensibilidad estética en el pleno sentido que esta adquiere en el humano. Pero, sin duda, la sensibilidad estética humana tiene en el animal su fuente y precedencia evolutiva.

Significa esto que la belleza cumple primigeniamente esa función directamente vital. Adquiere connotación sensible dentro del mundo aquello que selectiva y significativamente, se relaciona con la vida. Lo bello, por tanto, sólo existe para lo vivo y, particularmente, para el ser humano, aunque no solo para él.

Así lo ve también Dussel, para quien “la estética [...] tiene un inicio radical [en la] sensibilidad de la corporalidad subjetiva humana a la belleza. Es la experiencia del ser humano viviente [...]” (DUSSEL, 2020, parágrafo 1.11). De tal manera, está asumiendo a la relación estética como esencialmente humana. Por eso, al referirse a su expresión en formas de vida no humanas, utiliza con frecuencia los prefijos *proto* o *cuasi*,¹⁶ para indicar la ausencia de plenitud de lo estético en el mundo animal. Lo que encontramos en otros animales es, en todo caso, una cuasi o proto estética. Por ejemplo, el concepto *proto-aísthesis animal*, (DUSSEL, 2026, parágrafo 2.4) utilizado por Dussel, deja entrever que hay aquí algo cercano, pero todavía no identificable con la *aísthesis humana*, mucho menos que con la *estética* en el pleno sentido sociocultural del término.

Una diferencia fundamental entre la sensibilidad estética humana y esa otra sensibilidad proto-estética animal radica en el papel que, en uno y otro caso, desempeñan la libertad y los instintos. La belleza elegida desde el instinto animal no alcanza a cubrir el significado estético pleno que posee la elección libre de lo bello en los humanos, es decir, queda reducida a “la necesidad que se impone en el uso de los medios que no pueden ser elegidos desde la libertad

¹⁶ “Usaremos el *cuasi*- para indicar que es ya cierto un modo de estética, pero no plena. En el mismo sentido el *proto*- (en griego *primer* modo, pero todavía imperfecto) lo usaremos frecuentemente” (*Ibidem*, nota 26).

del viviente, sino que son siempre determinados por la seguridad del instinto” (DUSSEL, 2026, parágrafo 3.31).

Esa distinción es de la mayor importancia. Tan negativo es dejar de ver el vínculo entre los valores estéticos humanos y sus antecedentes biológicos, como ignorar las diferencias cualitativas entre ellos. Desconocer lo primero impide ver el nexo entre estética y vida, no tomar en cuenta lo segundo obliga a interpretar los valores en general y los valores estéticos en particular como algo *cuasi natural* y ajeno a la complejidad social que los condicionan y define en el mundo humano.

Pero no solo la sensibilidad estética humana ante la realidad posee claros antecedentes evolutivos en el mundo vivo no humano. También los posee el arte, como veremos. Al referirse al arte, Dussel distingue su sensibilidad propia de aquella otra que existe ante el mundo. “La estética en tanto produce obras de arte –escribe–, que poseen la belleza artística, se podría diferenciar de la mera estética natural de las cosas reales de la Naturaleza que todavía no ha sido transformada como una obra de arte” (DUSSEL, 2026, parágrafo 3.55). Dussel entiende bien la relación y diferencia entre sensibilidad estética hacia el mundo exterior (natural y social, preferiríamos decir) y aquella otra hacia las obras de arte. Igualmente habría que diferenciar la sensibilidad más pasiva del receptor de influencias estéticas, vengan esta de la naturaleza o de la sociedad, y aquella otra sensibilidad estética más activa que conduce a la producción de obras artísticas.

En cualquiera de los tres casos, podemos encontrar sensibilidades bastante análogas en el mundo vivo animal. Ya hemos hecho referencia a la relacionada con estímulos con significación vital provenientes de la naturaleza, distinguibles por sus llamativos colores o aromas. Igualmente, el arte, en tanto *poíesis* productora de objetos bellos y como generadora de una *aísthesis* particular para captarlos en su fuerza vivificadora, tiene antecedentes importantes en el que podría calificarse como *proto-arte* entre los animales.

El plumaje desplegado del pavo macho para atraer a la hembra pone a la belleza como medio para que se elija lo más desarrollado de una especie como criterio de elección en vista de la evolución de las especies. El bello canto del pájaro no tiene otra finalidad que, igualmente, seducir a la hembra que elige al que canta con mayor belleza; es decir, el que expresa mayor vitalidad y desarrollo de la especie, para generalizar en la descendencia esa mayor plenitud de la vida, expresada en la belleza en su canto (DUSSEL, 2020, 22).

Casos como estos fueron los que, en parte, dieron lugar a la idea de la selección sexual en Darwin. Hay aquí involucradas dos tipos de sensibilidades, ambas conectadas directamente con las mejores opciones selectivas de reproducción de la vida. No es solo la belleza sentida de la pava real ante el pavo real bello en sí mismo; es también la belleza producida por el propio pavo real y fundamentalmente por los machos de esa y de múltiples especies, sobre todo aves,

para granjearse el favor de las hembras. En la danza o el canto de muchos pájaros está sin dudas el antecedente evolutivo del arte.

Claro, en el caso de los animales ha de tenerse en cuenta que tanto los *performances* cuasi artísticos como las reacciones ante ellos tienen un componente instintivo insoslayable. En ese caso no es la praxis histórica la que permitiría la producción de belleza ni su respuesta, sino fundamentalmente la evolución y sus resultados fijados hereditariamente en los genes. Por eso no es correcto asumir que haya aquí una relación estética en el pleno sentido del término, la cual presupone conciencia y autoconciencia, capacidad práctico-productiva y valoración consciente, libertad de elección, en resumen, humanidad.

Ciertamente, la pava real elige. Pero elige de la misma manera que cualquier ser vivo es capaz de elegir entre lo que tiene significación vital positiva y lo que tiene significación vital negativa. La diferencia está en que aquí se elige entre lo que tiene más y lo que tiene menos significación positiva. En este caso, la frondosidad de la cola del pavo real es la señal que condiciona la preferencia. No tiene nada que ver esto con el juicio puro de gusto de Kant, porque ni siquiera hay juicio. La elección no es consciente, está condicionada genéticamente, por los instintos. Por eso no se trata en verdad, reiteramos, de una relación estética, ni de una valoración estética, ni tampoco de valores estéticos. En todo caso lo que tenemos aquí es una relación pre estética o proto-estética.

Realmente, bella puede ser cualquier cosa más que nada para nosotros, los humanos. Para el animal es, sobre todo, un estímulo con significación vital positiva, capaz de excitarlo emotivamente, es cierto, por el vínculo con su vida o la de su especie, pero no de manera particularmente estética. Hay cierta indiferencia entre los estímulos vitalmente positivos en cuanto a la sensibilidad que despiertan en los animales. No sería correcto decir que ciertos estímulos serían reflejados en su *psiquis* como estéticos, otros como morales, mucho menos como políticos o religiosos. Toda esa diferenciación es humana. Buscarla tal cual en lo animales es una especie de antropomorfismo que solo como metáfora sería válido. En los propios humanos esa diferenciación es *a posteriori*, el resultado de una construcción sociohistórica. Prueba de ello es el hecho de que el origen etimológico de las palabras que designan lo bello y lo bueno es prácticamente el mismo en muchas lenguas, lo cual es una evidencia de su arranque común e indiferenciado (FABELO, 1989, 78-79).

c) Movilidad y condicionamiento histórico-cultural de la relación de la estética y el arte con la vida humana

Sensibilidad estética y *poiesis* artística no tienen, en el caso del ser humano, estándares fijos e inamovibles, de la misma forma que la propia vida, con la que una y otra se asocian, adquiere características diferenciadas en cada contexto particular humano. Ello marca una distinción importante en comparación con las sensibilidades proto-estéticas de los animales. Más allá de la posibilidad probada de que ellos también se adapten a condiciones cambiantes y desarrollen con ese propósito los que conocemos precisamente como *reflejos condicionados*, (PÁVLOV, 1995) sus *aptitudes proto-estéticas* son bastante constantes con independencia de la época y lugar donde estas se pongan de manifiesto.

Los humanos, por su parte, viven siempre enmarcados en una cultura que es, a la vez, un producto histórico, tan particular, como diferenciada es la historia de la que proviene. Ello acentúa notablemente las distinciones estético-artísticas entre ellos. Es por esa razón que la universalidad proto-estética entre los animales de una misma especie presupone un mayor nivel de similitud en comparación con la de los humanos. Los prototipos conductuales de la pava y el pavo reales en el acto de apareamiento que estudió Darwin son muy semejantes a los que podemos observar hoy en diversos contextos geográficos. Las diferencias de espacio y tiempo no parecen influir demasiado como factores diversificadores de la conducta en ellos observable.

Ello es así porque estas conductas responden a necesidades biológicas instintivas. Salvando las distancias, algo parecido ocurre también entre los humanos en lo que a necesidades básicas apremiantes se refiere. Un claro ejemplo nos lo trae Dussel cuando señala: “*¡No hay mejor cocinero que el hambre!* Es decir, cuando se trata por último de alimentarse, las distintas exigencias de los gustos estéticos culinarios regionales pierden su sentido y se remiten al gusto sustancial fundamental natural de apreciar el alimento en referencia directa a la vida [...]” (DUSSEL, 2026, parágrafo 5.48). Mientras más apegada esté a una necesidad básica la manera de satisfacerla, más universal y común será el sentimiento de satisfacción que genere en diferentes individuos, independientemente de las culturas de las que procedan. La variabilidad de gustos presupone cierta elevación sobre los metabolismos más biológicos. Es sobre todo en el ámbito de lo social y lo cultural que tienen sentido las preferencias de gusto.

Y ahí sí los humanos son bien diferentes a los animales. Hay una variabilidad enorme entre las manifestaciones estéticas y artísticas de las diferentes culturas de distintas épocas. De hecho, tal diversidad ha conducido con frecuencia a errores teóricos consistentes, o bien en la

negación de la universalidad misma,¹⁷ o bien en la identificación excluyente de la expresión estético-artística de una de esas culturas como universal, relegando a las demás –en el mejor de los casos– al papel de simples imitadoras del arte y gusto estético *supuestamente verdaderos*.

Kant, señala Dussel, supuso la existencia de principios estético-artísticos universales

no advirtiendo que se ejercían sin embargo empíricamente dentro de los límites de cada cultura, pero no válidos universalmente. Tenían una validez particular, culturalmente determinada. Esto acontece igualmente con la pretensión de universalidad de los principios creativos estéticos de una cultura que intentan ser elevados a una pretendida universalidad, como en el eurocentrismo, que propone los principios helenistas, renacentistas o románticos como mundialmente válidos (DUSSEL, 2026, parágrafo 5.33).

En verdad, ciertos principios pueden ser universales y a la vez diferenciados y concretos. En eso consiste la dialéctica de lo universal y lo particular. Que algo sea universal no significa que se manifieste de igual manera en todas partes. Por otro lado, un elemento de la cultura puede nacer particular y hacerse después universal; y no sólo por imposición y de manera excluyente. Una obra de arte puede realmente tener valor universal, sin dejar de ser diferente a otras de otros contextos particulares que también pueden alcanzar valor universal. La diferencia de muchos puede llegar a ser riqueza patrimonial de todos. De eso se trata, no de negar la universalidad, sino de darle acceso dentro de ella a lo diverso. Los que no son universalizables no son *per se* los valores culturales de Europa, sino su imposición y pretensión de exclusividad. Dentro de una cultura universal no excluyente cabe todo lo diferente, siempre que ello no implique exclusión y subvaloración de otras manifestaciones de lo humano.

Dice Dussel con mucho tino que “interpretar el contenido de las obras de arte, su significación cultural, suponía ser parte (o haber incorporado) el sentido de las infinitas mediaciones de una cultura” (*Ibidem*, 5.34). Claro, solo así puede captarse adecuadamente el sentido original de esa obra de arte. Pero aquí conviene complementar esta idea de Dussel con otra: una obra de arte no tiene que valer solo para *su* cultura, ni debe tener para otras el mismo valor que para la suya. Una misma obra puede ser valiosa para distintas culturas y de distinta manera. No se lee igual *El Quijote* desde la España de la época de Miguel de Cervantes que desde la América Latina del siglo XXI. Y no es su valor para la primera superior o más verdadero que su valor para la segunda. Son solo diferentes. Aquí importa –y mucho– no solo el *lugar de enunciación* de la obra, sino también el *lugar de recepción* de ella. Es este último el que vincula a la obra con *la vida concreta del receptor* y el que la puede hacer valiosa para él.

El problema aparece cuando *un lugar de enunciación* artística se arroga el derecho de ser exclusivo y, por lo mismo, excluyente en la producción de arte, o cuando *un lugar de recepción* de la obra ya creada se asume como el universal y único, como la *hybris del punto*

¹⁷ Ya nos hemos referido críticamente a esta postura en otro lugar (FABELO, 2021).

cero,¹⁸ como la señera manera de percibir e interpretar su valor. Y, lamentablemente, así ha ocurrido con harta frecuencia a lo largo de la historia.

El riesgo de que ambas cosas sucedan lo ofrece la propia diversidad cultural humana, interpretada de manera no dialéctica. En la comprensión de la compleja dialéctica entre la universalidad y la pluralidad de formas en que ella puede manifestarse, particularmente en términos de producción y recepción del arte, puede resultar muy aportadora la categoría de *pluriversalidad* que el filósofo de la liberación utiliza. Se trata de un concepto que le permite a Dussel enfrentar, desde un punto de vista epistemológico, al eurocentrismo y a la colonialidad. Por eso define a la *estética de la liberación* como “abierta a lo nuevo, a lo distinto, a la pluriversalidad que no intenta un proyecto de un Reino de la Repetición de una universalidad unívoca para toda la humanidad, sino del Reino de la Libertad en la multiplicidad rica en semejanzas analógicas” (DUSSEL, 2026, parágrafo 9.34).

Lo culturalmente plural es inherente a la naturaleza social de los humanos. Como bien señala Dussel, “surgen así histórica y culturalmente las normas estéticas de la obra [...], que serán determinadas desde el horizonte histórico de las culturas [...]” (DUSSEL, 2020, 33). Pero esa diversidad cultural usualmente no ha sido interpretada como una pluriversalidad deseable. El hecho de que el proceso de producción del arte siempre se dé en un contexto humano concreto y particular abre la posibilidad real –condicionada también por otros factores– de que ese espacio sea interpretado como *el lugar de enunciación del arte por antonomasia*. Aquí es donde emerge la opción de la colonización estética y hasta de un verdadero *esteticidio*, cuando un gusto cultural y una manera de crear, formados por su propia historia y cultura, buscan imponerse a otra cultura con otra historia, dando lugar a la colonialidad estética, la colonialidad del gustar, del crear, del emocionar, del asombrar, del sentir, del ver. Es esa “la estética eurocéntrica, centralidad labrada lentamente desde 1492, es decir, en la modernidad. Esa pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las Otras estéticas; será un auténtico *esteticidio*” (*Ibidem*, 40).

Y, de igual forma, la asunción de *un lugar de recepción del arte por antonomasia* conllevará a una historia oficial y clásica del arte como historia colonial del arte:

Para esa descalificación de las grandes culturas transformadas en la modernidad como el mundo colonial, nada mejor que la invención de una historia mundial del arte formulada clásicamente en el esquema de la historia universal hegeliana, hecha clásica, de la Antigüedad [...], la Edad Media [...] y, por último, la Modernidad [...]. Sobre ese esquema no solo se escriben todas las historias del arte mundial y nacional, sino las del Norte, las culturas centrales imperiales

¹⁸ Expresión utilizada por Santiago Castro-Gómez para designar un lugar hipotético de conocimiento puro y universal desde el cual se observa y clasifica a *los otros* como inferiores y atrasados, sin reconocer la validez de sus propias formas de conocimiento (CASTRO-GÓMEZ, 2004).

claramente diferenciadas de las dependientes coloniales. Las primeras como creadoras, innovadoras, bellas por excelencia, modernas; y, las coloniales, que se valoran en la medida que miméticamente imitan defectuosamente a las primeras. En el mundo colonial la estética queda definitivamente escindida: a) como el arte practicado por la élite dominante colonial, que es mimético y juzga eurocéntricamente la belleza en la colonia despreciando lo propio y lo popular; b) o como, el arte popular, tradicional, [cuyas culturas] serán catalogadas como atrasadas, rudimentarias, bárbaras, naif o folklóricas” (DUSSEL, 2020, 41-42).

Esta colonialidad, como bien apunta Dussel, matiza no sólo la visión del arte occidental, sino también de la producción juzgada como menor en las colonias, al tiempo que hacen pasar a las propias colonias esa visión minimizadora de lo propio. Mas esa imposición se produce no solo porque ingenuamente se asumen los códigos estéticos de ciertas culturas como únicos y universales, sino también porque lo estético mismo puede subordinarse a intereses distintos a los de la vida, como los asociados al puro valor de cambio y a la explotación egoísta de otros seres humanos y de otros pueblos. La estética queda siendo en estos casos medio para un fin alejado del sentido más profundo de la vida y, sobre todo, de la vida genéricamente diversa de la humanidad, un fin determinado por la tasa de ganancias y la explotación de otros humanos.

d) Estética obediencial y descolonización del arte

Dussel aporta una reflexión sobre una experiencia enriquecedora que bien pudiera asumirse como un modo de *poiética* decolonial y liberadora. Es el caso de la estética obediencial practicada por comunidades zapatistas en las que el artista se asume a sí mismo en función subordinada y expresión consciente de su comunidad (*Ibidem*, 36ss). Esta última es la que determina consensuadamente cómo ha de ser representada artísticamente. Con esto se pone la producción estética en función de lo genérico en su forma concreta más cercana: la comunidad. El producir arte como expresión consciente comunitaria acerca al producto producido de nuevo a la vida, a la vida común, a la vida de la comunidad y, mediatamente, a la vida humana en general.

Salvando las distancias, es algo análogo a lo que ocurre en el ya clásico ejemplo de la elección del *pavo más bello* en el acto de apareamiento, acción que no responde exclusivamente al gusto individual de la pava, sino a una necesidad *genocéntrica*¹⁹ de la reproducción de la vida. Si algo distingue a la selección sexual descrita por Darwin es precisamente que esta responde a la lógica de la vida de la especie más que a la lógica de la vida individual. En alguna medida esa misma función tendría el arte comunitario.

¹⁹ Utilizamos el concepto *genocéntrico*, aquí y en otros lugares, como par categorial opuesto del de *egocéntrico*, para indicar que el centro de una determinada relación *no es el individuo*, sino *su especie, su progeñie*.

Claro, el mandato popular no necesariamente debe llegar en forma de acuerdo tomado en asamblea; pasa frecuentemente por la interpretación creadora del artista que puede, mejor o peor, captarla. En la medida en que mejor lo haga, su producto podrá proyectar de manera más precisa las necesidades de expresión de su comunidad, de su momento histórico y social, y más trascendente podrá ser su valor estético y cultural. No hay mejor manera de producir un valor universal, para todos los espacios y tiempos, que haciéndolo con excelencia para su espacio y tiempo propios.

Como bien señala Dussel, en los marcos de esta concepción, la creación artística se asume “no como contemplación emotiva individualista sino como experiencia comunitaria” (*Ibidem*, 38). En todo caso, la sensibilidad individual tendrá sentido y será creadora de valor en la medida en que incorpore el sentir y la necesidad potencial comunitaria; en otras palabras, en la medida en que su producto tenga una significación social positiva para la comunidad.

En verdad, la experiencia zapatista no es en este sentido del todo inédita. En cierta medida, algunos principios suyos han estado presentes, aunque por lo general de manera no consciente, en otros ámbitos culturales. “Los grandes artistas genios de esas culturas –señala Dussel–, ¿no fueron acaso observadores y productores obedienciales que supieron expresar la estética del pueblo, de las comunidades, de las pequeñas y grandes culturas que son fruto comunitario de expresión de un tipo de belleza que surge del consenso de sus miembros durante centenas y hasta miles de años?” (*Idem*).

El genio existe, sí, pero su fuente está en la comunidad o, al menos, ahí debe estar. “Lo esencial es saber dónde se encuentra el fundamento ([en] el individuo solipsista o en la comunidad en la que vive y crea el artista obediencial)” (*Ibidem*, 48). El genio nace de la comunidad, capta sus necesidades de expresión estética. La genialidad consiste no solo y tal vez no tanto en la facultad creadora del individuo artista, sino en su capacidad *obediencial*, en su aptitud de escuchar y sentir los latidos e impulsos estéticos de la comunidad. Y esto es, exactamente, lo que en analogía puede hacer la sociedad en comparación con la naturaleza. La naturaleza fija evolutivamente y trasmite a través de instintos heredados las relaciones de significación que son vitales, directa o indirectamente, para los animales. Los llamados genios, en el ámbito sociocultural, pueden hacer algo análogo, captar la necesidad comunitaria y producir aquello que ha de adquirir significación social positiva para la propia comunidad. La genialidad creadora –podríamos decir, procurando esquivar siempre cualquier interpretación biológico-reduccionista– se constituye en instrumento de una especie de *selección cultural*, análogamente a cómo la capacidad para una mayor adaptabilidad y sobrevivencia actúa como

criterio de las *selecciones natural y sexual* de las que nos hablaba Darwin. A semejanza de los instintos conductuales de los animales, los valores estético-culturales creados por el arte han de responder también a necesidades de la vida.

2. Comentarios finales

Antes de concluir el presente trabajo y a propósito de la relación entre vida y valores, deseamos argumentar sobre tres posibles líneas de trabajo, necesarias a una estética decolonial y liberadora, que no están suficientemente desarrolladas en la propuesta de Dussel o que precisan, a nuestro juicio, de desarrollos alternativos.

a) **Carácter complejo y pluridimensional de los valores estéticos**

En la comprensión dusseliana de los valores, en general, y de los valores estéticos, en particular, hay sin dudas muchos aspectos atinados. Uno de ellos es el vínculo que el filósofo de la liberación establece entre vida y valor. “El valor –afirma– es la mediación de una necesidad cuyo origen es la vida” (DUSSEL, 2026, parágrafo 2.32).

Muy acertadamente también Dussel afirma que la belleza no puede ser reducida ni a una propiedad de la cosa ni a una pura decisión subjetiva. Implica una relación entre el sujeto y el objeto (S-O). “La belleza no será una nota o determinación de la realidad cósmica en sí misma; ni será solo una experiencia humana fruto de la pura creatividad subjetiva. No será por lo tanto una propiedad física o real del mero *cosmos*; ni tampoco fruto del *mundo* humano exclusivamente. Se tratará de una *relación* entre dos términos [...]” (*Ibidem*, parágrafo 2.14).

En consecuencia, Dussel dialoga críticamente con objetivistas y subjetivistas que buscan encontrar la fuente de los valores estéticos en uno u otro componente de la relación S-O, por separado. “Los que emprenden la tarea frecuentemente caen inevitablemente en dos extremos, en lo que podríamos denominar el objetivismo, o en su contrario, el subjetivismo” (*Ibidem*, parágrafo 2.51).

A diferencia de ambas posturas, Dussel reitera que la fuente de los valores estéticos no es el objeto, ni es el sujeto. “¡Es la *relación* misma de la subjetividad en referencia a la objetividad!” (DUSSEL, 2020, 20).

La posición de partida de Dussel en este tema es incuestionablemente correcta, cuando critica la unilateralidad de objetivistas y subjetivistas. Sin embargo, aunque en principio la solución que propone también va por buen camino, en nuestra opinión, no llega a recorrerlo de manera completa. Nos dice que la fuente de lo valioso está en la relación S-O. Y tiene mucha

razón. Pero lo que no alcanza a comprender es que de esa relación pueden emanar valores existentes en diferentes dimensiones, en *la dimensión subjetiva*, en *la dimensión objetiva* y aún en otra que Dussel a veces intuye, pero que no llega a definir: en *la dimensión instituida*.

En otras palabras, el valor estético es ciertamente el producto de esa relación S-O, aunque de manera más compleja de lo que Dussel describe. Cualquiera de *las dimensiones del valor* tiene su origen en esa relación S-O, pero al mismo tiempo, en cada caso, como resultado de condicionamientos diferenciados: 1.- hay *mayor papel del sujeto en la dimensión subjetiva* y el resultado es la imagen que sobre lo valioso existe en la subjetividad, individual o compartida; 2.- tiene un *mayor peso el objeto* (entendido a lo Marx, es decir en tanto objetivación a través de la praxis de la subjetividad humana) *en la dimensión objetiva*, cuya manifestación es la significación humanamente positiva que adquiere ese objeto al insertarse en el sistema de relaciones sociales; 3.- posee *mayor incidencia la intersubjetividad, mediada por el objeto*, pero también y sobre todo *por el poder, en la dimensión instituida*, de la que se desprenden valores convertidos en normas reguladoras de la conducta y, en buena medida, condicionadoras de las otras dimensiones. En resumen, es necesaria una comprensión pluridimensional de los valores para comprender a cabalidad la naturaleza de los valores estéticos (FABELO, 2022).

La ausencia de esta manera compleja de comprender los valores estéticos tiene sus costos metodológicos en algunos momentos de la propuesta dusseliana. Veamos un par de ejemplos.

Cuando el filósofo argentino-mexicano reflexiona sobre la posibilidad de que se hegemonice en la sociedad un concepto de belleza distinta a la belleza real, muy útil le hubiera sido el reconocimiento de la distinción de las diferentes dimensiones de los valores. Señala que “efectivamente puede haber una hegemonía en un sistema cultural de una cierta manera de concebir la belleza, pero dicha hegemonía nada tiene que ver tampoco con el origen del hecho de la existencia de la belleza como tal” (DUSSEL, 2026, párrafo 3.73). Como puede verse, Dussel roza en su comprensión a *la dimensión instituida*, hegemonizada y extendida a *la dimensión subjetiva* del valor estético. De ellas quiere diferenciar “la belleza como tal”, que sería *la dimensión objetiva*. Pero, evidentemente, le falta aquí herramientas categoriales para comprender a cabalidad esta relación en su complejidad.

Lo mismo sucede al buscar explicar la universalidad del gusto. Dussel se refiere al caso del chocolate. Escribe que

todos los niños de todas las culturas (e inclusive el caballo, los animales superiores, y aun algunos insectos) gustan de ese alimento. Tiene una aceptación universal, unívoca. ¿Por qué?

Simplemente porque es una fuente muy agresiva en cantidad de energía que la corporalidad viviente necesita para reemplazar la energía consumida por el metabolismo de la vida misma. ¡Gusta porque permite sobrevivir, es decir, cumple con las condiciones que hacen posible la vida como la alimentación, para conservar la vida, para postergar la muerte! (*Ibidem*, parágrafo 3.63).

En principio estamos de acuerdo con el tratamiento que aquí le da Dussel a la comunidad del gusto por el chocolate. El ejemplo, relativamente sencillo, es indiscutiblemente válido. Pero igual podemos llegar a una universalidad del gusto por imposición, porque viene desde la dimensión instituida de lo valioso y ello no significa que el valor resultante, subjetivamente compartido, sea objetivamente universal. Un pseudo valor artístico puede acercarse a ser universalmente aceptado por haberse convertido en una moda apuntalada por mecanismos mercantiles que buscan enchufarle el mayor valor de cambio posible. A diferencia del chocolate, ese producto no alimenta mucho, ni siquiera espiritualmente, la vida humana. Puede, incluso, favorecer su empobrecimiento. Habría una diferencia muy importante entre estos dos casos. Evidentemente, hay cosas que gustan universalmente por su significación humana objetivamente positiva y otras porque la subjetividad ha sido colonizada por el poder. Una comprensión compleja y pluridimensional de los valores permite comprender mejor esa diferencia.

b) Contenido preponderantemente genocéntrico (y/o social) del proto-arte y del arte

En sus reflexiones sobre la relación entre arte y vida, Dussel busca mostrar la existencia de lo que él califica muy bien como *proto-arte* en expresiones no humanas de existencia biológica. Refiriéndose al mundo vegetal, señala que “el fruto es como una obra de la planta en vista de que sus semillas fructifiquen y la substancia en la que consiste la fruta alimenta a la nueva planta en los primeros momentos de su germinación. Se trata como una proto-obra de arte ya que su finalidad es la afirmación de la vida vegetal en el tiempo” (DUSSEL, 2026, parágrafo 4.41).

Prosigue Dussel señalando que “ya más próxima a la obra de arte humana se encuentran verdaderas obras de arte animales, tales como el hormiguero de las hormigas, el panal y la miel de las abejas, la telaraña de las arañas, los nidos de los pájaros o de los primates en los árboles, y tantas obras que producen esos tipos de vida anteriores al viviente humano” (*Ibidem*, parágrafo 4.42).

Por último, traemos a colación un caso que es muy recurrente en Dussel: el del canto del gallo. “Ese *canto* [...] –dice– es ya la expresión de la existencia de la facultad que denominamos *aísthesis*. El gallo, ante la belleza de la aurora, entona el canto como celebración de la belleza física natural, como momento de disponibilidad para la vida animal” (DUSSEL,

2020, 21). “El gallo capta el sol que va saliendo en el horizonte y le canta, cacarea. ¿Por qué lo hace?” (DUSSEL, 2026, parágrafo 2.55). Y se responde en otro lugar: el gallo “produce también [...] una cuasi obra de arte: su canto triunfal y gozoso ante el astro rey” (DUSSEL, 2026, parágrafo 4.53).

Sin dudas, el arte humano tiene precedentes evolutivos, pero ¿son exactamente los que Dussel aduce como ejemplos?, o ¿lo son por las razones que el filósofo de la liberación utiliza como argumentos? Analicemos más de cerca el asunto.

La relación de precedencia evolutiva del *proto-arte* con el *arte*, muy bien concebida por Dussel, presupone la coincidencia de algunos atributos en uno y otro; de la misma forma que la *proto-aísthesis* en el mundo animal posee propiedades semejantes a lo que podría definirse como *sensibilidad estética humana*. Ello permite establecer analogías en uno y otro caso. De hecho, es el estudio de sus formas más desarrolladas en el humano lo que permite comprender mejor las manifestaciones menos evolucionadas de ciertas funciones comunes en los animales. Como señalaba Marx, “la anatomía del hombre es una clave para la anatomía del mono” (DUSSEL, 2008, 306).

La apelación a este tipo de analogías nos permite establecer con mayor precisión, en particular, cuándo realmente estamos ante la presencia de lo que Dussel muy bien califica como *proto-arte* en la naturaleza. Para ello debemos captar qué propiedades posee el arte que le son transferibles también al *proto-arte* como su precedente evolutivo.

Una peculiaridad que tiene el *arte* –y que transitivamente debe tener el *proto-arte*– radica en que siempre precisa de un *destinatario*, presupone un *acto comunicacional* y tiene un sentido *genocéntrico* y/o social. En otras palabras, la razón de ser del arte no radica básicamente en ser un medio de expresión para el artista. Aunque indiscutiblemente también lo es, su sentido último es comunitario, está en la sociedad. El arte hace más bello al mundo, pero no única ni exclusivamente para el artista, sino, sobre todo, para la vida de sus congéneres. El arte ha de ser importante para el artista, por supuesto, pero mucho más para la sociedad, como el propio Dussel nos lo deja ver cuando reflexiona sobre la estética obediencial o cuando plantea cómo “el mismo creador de la obra de arte, el artista (y más cuando es genial) no podrá explicar del todo o perfectamente, las motivaciones emocionales de su sensibilidad que le llevaron a crear una obra de arte” (DUSSEL, 2026, parágrafo 4.52). Y no lo puede explicar porque su causa última no está en el artista mismo, sino en el destino social, humano, genérico de lo que hace. A diferencia de lo que pensaba Kant, la genialidad del artista –en los marcos de una estética decolonial y liberadora– no consiste tanto en traducir la belleza natural en belleza artística, sino,

sobre todo, en captar, por adelantado en muchos casos, las necesidades estéticas de sus potenciales receptores o, lo que es lo mismo, sus necesidades humanas, las exigencias de su propia vida. El arte es, ante todo, un proceso de naturaleza social, más que individual.

Por esa misma razón el arte presupone necesariamente una acción comunicativa entre su creador y su destinatario, una relación semiótica, un potencial mensaje con alguna significación para su receptor. La comunicación no es aquí el fin último, sino un medio necesario encaminado a que el arte pueda desempeñar su función socialmente útil para la vida comunitaria.

Trasladadas estas precisiones conceptuales al llamado *proto-arte* entre los animales, este debería cumplir análogamente funciones similares desde la perspectiva de la vida de la especie dada. Es decir, tendría también que presuponer una relación comunicativa con un destinatario distinto al emisor mismo del mensaje y con una significación vitalmente positiva favorecedora de la reproducción de la vida genérica de la especie.

Uno de los ejemplos que mejor tipifica al *proto-arte* animal es el del ritual de apareamiento en ciertas aves que implica, sobre todo para el macho, la realización de acciones productoras de *efectos de belleza* que lanzan un mensaje dirigido a la sensibilidad *proto-estética* de la hembra con un mensaje sobre la calidad genética del potencial progenitor de la descendencia de ambos, es decir, con una *significación vital genocéntrica* con implicaciones directas para la reproducción de la vida de la especie. Casos como este inspiraron la teoría de la selección sexual de Darwin (2025), como complemento de su teoría de la selección natural. También Dussel reconoce la significación positiva para la descendencia de este tipo de conducta en algunas especies. “De esta manera –señala– se aseguran los mejores machos como origen de una progenie más evolucionada. La belleza [actúa] como criterio de la evolución y el crecimiento de la vida” (DUSSEL, 2026, parágrafo 2.62).

Armados de estas razones, vale la pena poner en cuestión algunos de los ejemplos de supuesto *proto-arte* que nos presenta Dussel. En el caso del fruto del árbol, la analogía con una obra de arte no parece ser correcta. Aquí no hay una acción evocadora de selección sexual y, por lo tanto, reproductora de la vida, no hay *público espectador* de cuya elección dependa el éxito reproductivo de la *puesta en escena*. La proto-obra de arte exige un *alter ego*, un receptor, un *público*, al que la obra le comunique algo, una relación semiótica. En el caso del fruto no la hay.

De igual forma, cuando Dussel nos habla del hormiguero, del panal, de la telaraña o de los nidos como *proto-obras de arte*, nos parece que hay aquí ejemplos que sí y otros que no

servirían para expresar la existencia de proto-arte en otros seres vivos. De una manera un tanto simplista podríamos decir que *sí hay proto-arte* en aquellos casos en que existe una especie de *público* dentro de la misma especie, cuando la acción desempeña una función comunicativa en relación que favorezca la mantención o reproducción de la vida en un sentido genocéntrico. Que la telaraña nos parezca perfecta y bella a nosotros no significa que desempeñe necesariamente una función comunicativa entre las arañas. Por aquí estaría una diferencia fundamental entre acciones vitales de seres vivos, admirables, pero no comparables con obras de arte y otras que *sí* podríamos catalogarlas como antecedentes de las propias obras de arte.

El sentido biológico del canto del gallo debe, en nuestra opinión, ir más allá de “la celebración de la belleza física natural” o la “belleza de la aurora”. Debe cumplir alguna función comunicativa, útil para su propia especie. No es muy bio-lógicamente explicable que el gallo cante solo para sí mismo, ni que lo haga para despertar a su dueño humano. Tal vez sí lo haga para despertar al gallinero y así anunciar el inicio de una nueva jornada de búsqueda de alimentos y de reproducción de la vida. Puede ser una especie de *llamado a la vida* y no solo, como piensa Dussel, expresión de su gusto y alegría individual por el nuevo día. Existen interesantes investigaciones que muestran que su canto estimula la ovulación de las gallinas y que también es una muestra de hegemonía de cara a la reproducción sexual, como es el hecho de que es el gallo principal el que primero canta. Quiere decir que su canto debe tener fundamentalmente una función comunicativa y genocéntrica.

En resumen, sí consideramos importante y necesario mostrar los antecedentes evolutivos del arte en el mundo vivo no humano, pero ha de cuidarse que los criterios para hacerlo sean análogos a los que utilizamos para definir lo que es arte y, sobre todo, que no utilicemos, como tales, resultados de la actividad vital de otros seres vivos que nos parezcan hermosos a nosotros, los humanos, pero que no cumplan una necesaria función comunicativa con significación vital entre los propios congéneres de la especie dada. Como bien señala Darwin, la producción de belleza entre los animales “se ha efectuado por selección sexual” y “no para el deleite del hombre” (DARWIN, 2025, 202).

c) **Límites del concepto de arte**

Nos encontramos en ocasiones, en las reflexiones estéticas de Dussel, con afirmaciones que tienden a extender excesivamente el concepto de arte hasta incluir en él prácticamente a cualquier producto de la actividad humana. Así podemos leer, por ejemplo, lo siguiente:

“[t]odas las obras humanas, sean técnica, económica, política, pedagógica, sexual o de género, y otros ámbitos prácticos son inevitablemente, una obra de arte, como una connotación esencial” (DUSSEL, 2026, parágrafo 5.21). De igual manera en otro lugar afirma que “cada componente de la cultura, material o simbólica, es ya por sí misma una obra cultural y de arte (ónticamente hablando)” (*Ibidem*, parágrafo 5.23).

Independientemente de que Dussel, en ambos casos, presenta ciertas acotaciones a su afirmación –“como una connotación esencial”, en el primer caso, “ónticamente hablando”, en el segundo–, aun así no parecen adecuadas ni necesarias tales generalizaciones. Si se identifica toda obra humana con una obra de arte, pierde sentido el concepto mismo de arte, tiende a confundirse con cultura, con humanidad, con cualquier cosa producida por el ser humano. No todo lo que es ser humano hace es catalogable como *arte* porque, de serlo, todo debería ser *bello, bueno, perfecto*. Y eso está lejos de ser una realidad generalizable.

Dice Dussel que “el mero chocolate como grano de cacao no tiene tanto gusto”, pero a través del arte culinario se le agrega “un sabroso gusto de esa elaboración artística” (*Ibidem*, párrafo 4.62). Aunque coincidimos con Dussel en el reconocimiento de la importancia básica del arte culinario, cabría preguntarse: ¿cuándo la acción de cocer o preparar los alimentos se hace *arte culinario*? Nos parece que hay que cuidar que el concepto de arte no se confunda con el de *praxis*. Además de cocinar, el ser humano cose, lava y plancha su ropa, fabrica y limpia sus zapatos; construye y pinta sus casas; fabrica prácticamente todo lo que le hace falta. ¿Todo eso es arte o es *praxis*? ¿Cuándo la *praxis* se hace arte? El ejemplo del chocolate no ayuda mucho a encontrar la diferencia. Así y todo, esa diferenciación parece ser necesaria. Hay que cuidar esa extensión tan amplia del concepto *arte* que puede hacer peligrar la necesidad del propio concepto de *arte*.

El propio Dussel reconoce que en ocasiones “la obra del ser humano no es ya de arte, sino que es una transformación destructora” (*Ibidem*, párrafo 4.63). Aquí él mismo pone ya un límite a la idea de que cualquier *praxis* pudiera ser arte. Si la *praxis* es destructora no puede ser arte. Eso está muy bien. Pero hay (debe haber) otros límites. Hay productos de la *praxis* cuya función a favor o en contra de la vida depende de grados, de aspectos cuantitativos, del estado mismo del cuerpo humano y de muchos otros factores. El propio chocolate puede ser dañino si se consume en exceso. El azúcar que lo endulza puede tener un efecto negativo para la salud. En fin, todo es mucho más complejo que la manera en que lo presenta Dussel. De igual forma, las cosas pueden ser mejor o peor hechas. Desde sus orígenes la palabra *arte* (como *téchne*) se asocia a ciertos niveles de eficacia y perfección. Entonces no cualquier preparación de

alimentos, costura, construcción puede identificarse con el *arte*, aunque sí aquella que es particularmente buena y perfecta.

“Lo que la belleza le agrega a las obras de la cultura –nos dice Dussel en otro lugar– [...] es una manifestación semiótica más clara que la misma naturaleza, que no es negada sino subsumida y mejorada para una vida más feliz” (*Ibidem*, párrafo 5.21). Lo que aquí nos quiere decir es que la belleza convierte en más clara la significación vitalmente positiva de los objetos de la cultura. Y, en principio, tiene razón aquí el filósofo de la liberación. Eso debe hacer el arte. Pero no siempre la belleza incorporada a objetos culturales cumple esa función. La belleza puede ser engañosa, puede ser manipulada. Acciones con significación negativa pueden ser adornadas bellamente para alcanzar un efecto aún más negativo. En la sociedad del capital, en donde el valor de cambio se disfraza de valor de uso para estimular su realización mercantil todo eso puede suceder. Es necesario, por tanto, complejizar esta idea.

En fin, parece necesario reservar la palabra *arte* para acciones humanas que en verdad la merezcan, no utilizarla para aquello que puede ser bello, pero posee una significación negativa para la vida; ni para aquello que, aun siendo útil, es tosco, feo, mal hecho.

Hemos constatado en el presente trabajo los enjundiosos aportes de Enrique Dussel a la elaboración de una estética decolonial y liberadora, basada en la vida como fundamento último de los valores estéticos y artísticos, así como algunas posibilidades abiertas para el desarrollo ulterior de sus ideas. Sirvan estas reflexiones como homenaje al insigne filósofo latinoamericano y como incentivo para continuar el camino de sus ideas.

REFERENCIAS

BARRIENDOS, J. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", en *Nómadas*, num. 35, Bogotá, Colombia, Universidad Central, 2011, pp. 13-29.

CASTRO-GÓMEZ, S. *La Hybris del Punto Cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

DARWIN, CH. *El origen del hombre. La selección natural y la sexual*. Barcelona, Trilla y Serra, 1880.

DARWIN, CH. *El origen de las especies*, en <http://es.feedbooks.com/book/3306.pdf> (último acceso: 16 de diciembre de 2025).

Dussel. *La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (película), dirigida por Cecilia Fiel, Buenos Aires, 2024.

DUSSEL, E. *Estética de la Liberación. 16 tesis sobre la belleza* (Borrador de libro en preparación para su publicación póstuma).

DUSSEL, E. *Filosofía de la Cultura y Transmodernidad*. Buenos Aires: Docencia, 2012.

- DUSSEL, E. “Siete hipótesis para una estética de la liberación”. En Enrique Téllez (edit.). *Para una estética de la liberación decolonial*. México: Lirio, 2020, pp. 17-53.
- FABELO, R. “Antecedentes evolutivos de los valores estéticos”. En Ramón Patiño Espino y Bernardo Yáñez Macías Valadez (coords.). *Historia natural del arte y evolución de la cognición*. Colección La Fuente, vol. 14, Puebla: BUAP, 2018, pp. 63-84.
- FABELO, R. “El buen vivir y la centralidad de la vida”. En *Dialéctica*, núm. 47, BUAP, México, julio - diciembre 2014, pp. 97-108.
- FABELO, R. “La teoría de la colonialidad/decolonialidad y su crítica al eurocentrismo de Marx”. En TAME, C. Y HUESCA, F. (coord.). *La tradición de la filosofía política vista desde Latinoamérica*. México: Lirio, 2020, pp. 131-154.
- FABELO, R. “Nuevas tesis sobre los valores estéticos”, en FABELO, R. y WALLS, R. (coord.). *La estética, el arte y su reencuentro con la Academia*. Colección La Fuente, vol.19, Puebla – La Habana, BUAP – Instituto de Filosofía de La Habana, 2022, pp. 17-82.
- FABELO, R. *Práctica, conocimiento y valoración*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989.
- FABELO, R. “Verdad y universalidad: ¿una antinomia necesaria?”. En *Sophia*, Colección de Filosofía de la Educación de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador, núm. 31, julio-diciembre 2021, pp. 41-63.
- MANDOKI, K. *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI, 2013.
- MARX, K. *Contribución a la Crítica de la Economía Política*. México: Siglo XXI, 2008.
- MATURANA, H. Y VARELA, F. *De máquina y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- MIGNOLO, W. “Matriz colonial del poder, segunda época”. En *LatinArt.com*, 13 de agosto de 2009, en: <https://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=424> (último acceso: 24 de noviembre de 2025).
- MÚJICA, J. A. Y FABELO, R. “La colonialidad del ser: la infravaloración de la vida humana en el sur-global”. En *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Buenos Aires, 2019, Vol. 21, en: <https://qellqasqa.com.ar/ojs/index.php/estudios/article/view/356> (último acceso: 4 de noviembre de 2025).
- ONOFRE, C. I. *La vida humana como fundamento de la ética en la obra de Enrique Dussel*, Tesis de Doctorado en Filosofía Contemporánea, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2026 (en proceso de titulación).
- PALERMO, Z. “Introducción. El arte latinoamericano y la encrucijada decolonial”. En: Palermo (coord.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009, pp. 15-26.
- PÁVLOV, I. P. *Los reflejos condicionados*. Madrid: Ediciones Morata, S.L., 1997.
- TÉLLEZ, E. (coord.). *Arte popular de la liberación*, México: palabraria, 2026.