

PARA TÍTULOS PROFESIONALES DE LICENCIATURA (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **JOSÉ EDUARDO VERGARA DE LA TORRE** con Cédula de Identidad No. **170366338-3**, autor del trabajo de graduación intitulado: **“La estructura de pregunta: Ontología Estética a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte”**, previa a la obtención del título profesional de **LICENCIADO EN FILOSOFÍA** en la Facultad Eclesiástica de **Ciencias Filosófico-Teológicas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 07 de diciembre de 2015



José Eduardo Vergara de la Torre
C.I. 170366338-3

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

**FACULTAD ECLESIAÍSTICA
DE CIENCIAS FILOSÓFICO-TEOLÓGICAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**DISERTACIÓN DE GRADO PRESENTADA COMO REQUISITO PARA LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

**LA ESTRUCTURA DE PREGUNTA: ONTOLOGÍA ESTÉTICA
A PARTIR DE LA INTERPRETACIÓN DE LA PINTURA SACRA COLONIAL
QUITEÑA ACERCA DE LA MUERTE**

AUTOR: JOSÉ EDUARDO VERGARA DE LA TORRE

DIRECTOR: DR. SAMUEL GUERRA BRAVO

QUITO, 2015

“Alguien ha muerto y las preguntas de los que se han quedado solos giran
con tempestuosa fuerza en su torbellino eterno”.

(Georg Lukács, *El alma y las formas*).

DEDICATORIA

A mis amados padres, Vicente y Lastenia, modelos virtuosos de vida, fallecidos con infinita dulzura abandonados en mis brazos, quienes me mostraron -en aquella lección postrera- la epifanía de la verdad en la glorificación; aquel dolor de amor, planteado en estructura de pregunta, dirigió nuevamente mi atención a Escoto -en su más profundo y amplio horizonte de sentido- sobre su reflexión acerca de la persona como la última soledad del ser.

AGRADECIMIENTOS

Quedo deudor de todas las edades del mundo por la gran caridad y asistencia espiritual, por los magníficos favores, por los apoyos materiales e intelectuales que me ha prodigado el R. P. Prof. Dr. Fernando Barredo Heinert, S. J. De la misma manera mi gratitud permanente se extiende al Prof. Dr. Samuel Guerra Bravo, quien, con ejemplar calidad humana -brindada con sabiduría y paciencia- y extrema generosidad, me ha guiado durante el largo tiempo de preparación de mi trabajo filosófico, en medio de mi grave enfermedad respiratoria y de mis profundas tristezas. Agradezco también la noble y humanísima actitud de incondicional ayuda permanente de la Sta. D^a. Haydee Miranda y de la magnífica e insuperable atención siempre esmerada de la Dra. María de los Ángeles Miño Santacruz. Y mi agradecimiento se extiende a la Prof. Mgtr. Shella Sánchez de Maldonado, paciente lectora y abnegada correctora de método, cuya inteligencia y suave consejo caritativo transformaron lo tedioso en agradable ejercicio de perfección; así como a los cuidadosos lectores, a la Prof. Mgtr. Ruth Gordillo, quien me apoyó con sus profundas y valiosas precisiones filosóficas, y al Prof. Mgtr. Dennys Schutjiser con su sabio y humanísimo espíritu filosófico. He acogido casi todas sus sugerencias, pero solo yo soy responsable de los defectos del resultado. Y merecen un agradecimiento especial mis amados hijos, niños aún, Blas Mateo e Íñigo Mauro, por su ayuda con vívidas preguntas en torno a la existencia y a la muerte, y por su inteligente enseñanza afectuosa sobre cómo debo usar el ordenador incluso para textos en hebreo, griego y chino.

RESUMEN

Esta disertación filosófica sigue el curso aparentemente sinuoso e irregular de una *espiral re-flexiva* que persevera en la estructura de pregunta, con su coeficiente de incertidumbre respecto a la estructura del ser, que no se comprende en su realidad preestablecida sino en su carácter de obra que se muestra en la construcción dialéctica de una relación de efectos en transformación, que aportan al montaje y desmontaje de contextos de sentido, en constante rectificación y permanente recuperación, destrucción y deconstrucción del sentido de las ideas trascendentes, de la aporía acerca de lo Uno, de lo insoslayable y contradictorio a la vez del no-ser, de la imposibilidad de formular cualquier negación en el marco del pensamiento dignoscitivo así como el de cualquier nexo atributivo, de la infinitamente compleja participación mutua de los distintos géneros (del ser, el movimiento y el reposo), de la concepción de lo Absoluto en el marco del punto de vista ontológico estético, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña en su contenido medular acerca de la muerte, entendida como pregunta abierta por la vida y abierta a la permanente posibilidad del sentido de aquella pregunta en la glorificación.

Palabras clave:

Estructura, pregunta, ser, sentido, finitud, absoluto, posibilidad, vida-muerte, glorificación.

ABSTRACT

This philosophical dissertation follows the apparently irregular sinuous course of a *re-inflected spiral* to persevere in the structure in question, with its coefficient of uncertainty regarding the structure of being, that is not understood in its preset reality but in a work that is displayed in the construction of a dialectic relationship of effects in transformation, contributing to the assembly and disassembly of contexts of meaning, in constant rework and permanent recovery, destruction and deconstruction of the sense of the transcendent ideas, about the paradox of the One, of the inescapable and contradictory at a time of non-being, inability to formulate any negation in the framework of separatory thought as well as of any nexus attributive, the infinitely complex mutual participation of different genres (of being, motion and rest), understood as a question open for life and open to the permanent possibility of conception of the absolute in the context of the ontological aesthetic viewpoint, from the interpretation of the Quito colonial sacred painting in its core content about the death, the sense of that question in the glorification.

Keywords:

Structure, question, being, sense, finitude, absolute, possibility, life-death, glorification.

ÍNDICE

Epígrafe	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Resumen	v
Abstract	vi
Índice	vii
Introducción. Desde la contemplación hasta la glorificación.....	1
Capítulo 1. La experiencia de sentido en la experiencia de la muerte	13
Capítulo 2. Actualidad de la estructura de pregunta	53
Capítulo 3. La dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta	83
Capítulo 4. La ontología estética	119
Capítulo 5. El proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar de la ontología estética	161
Conclusiones. La paradoja de la muerte en el contenido medular ontológico estético	202
Bibliografía	242

INTRODUCCIÓN

DESDE LA CONTEMPLACIÓN HASTA LA GLORIFICACIÓN

Tanto este párrafo inicial como los tres siguientes delimitan negativamente a la presente disertación, que no custodia “la herencia como los archiveros conservan los viejos documentos. Salvaguardar la herencia no significa, ni mucho menos, limitarse a ella” (Lenin, V.I., s.f.p., p.7). En la heredada pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el horizonte de sentido del *entender-interpretar*, situado en esta disertación, es el ámbito de la *contemplación-intelección* que rebasa el estrato de sentido de la colonial catequización a los amerindios, como parece haber sido el destino en el siglo XVII de la colección de la doctrina cristiana, atribuida a Miguel de Santiago, utilizada por los frailes de la iglesia quiteña de San Francisco para adoctrinar visualmente en la religión católica (mandamientos, sacramentos, pecados capitales, obras de misericordia, virtudes, peticiones del Padre Nuestro, Dones del Espíritu Santo y Letanías de la Virgen). Sin embargo, a pesar de su profunda riqueza pastoral, aquello no es materia de nuestra disertación. Aunque haya sido loable su uso inicial como *Biblia pauperum: Biblia de los pobres*, sólo toca tangencialmente a nuestro quehacer ontológico. De aquella colección y de toda la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, nos queda para nuestro filosofar el aporte de su *narración figurativa*. A esta herencia la salvaguardamos, pero no nos limitamos a ella. La trascendemos, interpretándola: así, abrimos la búsqueda del sentido ontológico y de la legitimación filosófica de la

estructura de pregunta, apoyados -entre otras columnas filosóficas- en la hermenéutica de la siguiente cita de Hans-Georg Gadamer:

(...) piénsese, sobre todo -y con ello nos acercamos a nuestros días mucho más de lo que se pudiera pensar a primera vista-, en la postura que adoptó el cristianismo hacia la tradición artística con la que se encontró. Fue una decisión de índole secular la de rechazar la iconoclastia que apareció en el desarrollo final de la Iglesia cristiana del primer milenio, sobre todo en los siglos VII y VIII. Entonces, la Iglesia le dio un nuevo sentido al lenguaje de los artistas plásticos y, más tarde, también a las formas discursivas de la poesía y la narrativa, otorgándole así al arte una nueva legitimación. Fue una decisión fundada, por cuanto el contenido del mensaje cristiano era el único lugar donde podía legitimarse de nuevo el lenguaje artístico que se había heredado. La Biblia pauperum, la Biblia de los pobres, que no podían leer o no sabían latín y, por consiguiente, no podían comprender del todo la lengua del mensaje cristiano, fue, como *narración figurativa* (resaltado nuestro), uno de los leitmotivs decisivos para la justificación del arte en Occidente (Gadamer, 1998, pp. 30-31).

En esta disertación, así como no se presenta un enfoque histórico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte -pues, la exactitud histórica sobre esta pintura sacra podría ser otra, aunque a veces coinciden la razón filosófica y la exactitud histórica- tampoco se incluyen los contenidos de sentido señalados a continuación. Aquí no se pretende que la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte sea en sí misma una expresión filosófica, ni autóctona ni importada; así como ni remotamente se sospecha que sus pintores hayan cultivado un pensamiento filosófico. Ni se analiza la ideología de la que se nutrieron y para la que trabajaron los artistas de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. No se pone como objetivo el análisis de las fuentes intelectuales ni de los comitentes ni de los pintores. Ni trata del influjo de los diversos factores como son la sensibilidad estética colonial o la fuerza con la que el católico -como *homo religiosus*- sintió el carácter trascendente o *encarnatorio* de su fe a través de esta pintura sacra; ni se detiene en el estudio de la evolución dogmática por la que la cristiandad colonial experimentó la necesidad de expresar en formas pictóricas sensibles las verdades que sólo estaban implícitas en su conciencia colectiva.

Esta disertación no se refiere a los archicomplejos factores extrafilosóficos, que dan a la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte esa riqueza variopinta -cuyo estudio apasiona a otros-: éste es el caso de la triste historia de dolor esperanzado que presenta la pintura *San Francisco de Asís y los terciarios franciscanos*, colocada desde el siglo XVII por su autor Mateo Mexía en el antiguo convento quiteño franciscano. Tampoco se bucea de mar a mar profunda ni en las fuentes literarias ni en las fuentes visuales -es decir: ni en las fuentes quiteñas, obtenidas del *natural*; ni en las fuentes europeas, obtenidas de las plasmadas en soportes- que sirvieron de modelos para la composición de sus lienzos. Ni se mira ninguna de las estructuras socioeconómicas coloniales de los diversos grupos humanos.

Más aún, esta disertación no es un estudio de los pintores sacros coloniales ni de la notable variedad de formas y estilos pictóricos de sus obras plásticas; ni es una descripción pictórica de los cuadros sacros. No se pretende un estudio centrado en las obras de los artistas pintores menos olvidados y quizás más representativos de la Audiencia de Quito, Miguel de Santiago, Manuel Samaniego y Nicolás Javier de Goribar, o cualquier otro ponderado creador pictórico de formas. Aquí no se trata de distinguir ni aclarar si cada pintura debe su existencia a la mano de un artista o de sus colaboradores, ya sean Bernabé Lobato o Simón de Valenzuela o cualquier otro dotado de habilidad o de talento o de las dos cualidades pictóricas juntas. Ni se aspira considerar si es copia o reproducción o variación o lo que en esta disertación se llama *traducción* de modelos europeos; entre ellos, por ejemplo, los de Schelte de Bolswert.

A partir de este quinto párrafo nuestra disertación está delimitada positivamente por la *contemplación* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, a través de la cual se parte de una interpretación filosófica, que nos conduce a saber la estructura de pregunta de la ontología estética, que concibe a la muerte como *glorificación*.

Durante el presente trayecto del pensamiento, a partir de la contemplación e interpretación filosófica de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, de una u otra forma en los diversos capítulos de esta disertación, se recuerdan ciertos matices de algunos elementos y momentos de una pluralidad de caminos por los que recorren diversos sistemas, ante los que se propone la exposición y desarrollo de un sistema particular de ontología que pretende ser propio de esta disertación.

Antes de *re-encontrarnos* con aquellos matices, propios de otros caminos y sistemas distintos a nuestra ontología estética, se puede abrir -como si fuese un mapa comportamental- el primer tomo de A.C. Crombie y recordar lo allí leído, una y otra vez años atrás. Nos hemos inspirado en él durante el proceso de *contemplación* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, con el fin de observar con cuidado, considerar atentamente y examinar diligentemente la realidad que aparentemente no está ahí, pues su percepción acoge siempre la significación de la cosa -que tiene existencia verdadera y efectiva- y la “*pone*” en su ser, verdad y fundamento. Se trata, pues, de un párrafo -entre tantos buenos de la obra de A.C.Crombie- muy inspirador. Helo ya, aquí y ahora, en la página y en las líneas recordadas. Su texto dice:

Juan de Salisbury, en su *Metalogicon* (1159), citaba a Bernardo de Chartres:

Somos como enanos sentados sobre los hombros de gigantes para ver más cosas que ellos y ver más lejos, no porque nuestra visión sea más aguda o nuestra estatura mayor, sino porque podemos elevarnos más alto gracias a su estatura de gigantes (Crombie, 1974, p. 39).

En nuestra disertación -sentados sobre los hombros de gigantes del pensamiento- transitamos del *vidēre: ver* al *intuēri: mirar* para *contemplari: contemplar* algunas obras de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en un enfoque sistémico teórico general que posee una base conceptual y una interconexión de las esferas del saber filosófico, cuyos ascensos y descensos -sucesivos y continuos dentro de la espiral

dialéctica- permiten desvelar sus diversos estratos de sentido en aquel retorno al fundamento de la ontología estética, que es su estructura de pregunta.

El *ver más cosas y más lejos* aparentemente e inicialmente está en relación con los sentidos: *ven* los ojos; por estos, también *ve* el animal irracional; y -como quien *ve*, *hace-*, en el hombre, la *vista* representa un *atributo* y una *función*: el que *ve* se percibe en un *sentido*, y el que *ve* conoce una *forma* que le mueve a la acción. En el *ver* se distinguen lingüísticamente dos lemas de distinto origen etimológico, que confluyen en sus varias acepciones. Por el un origen etimológico, el *ver* es el *percibir algo con cualquier sentido o con la inteligencia*, al *considerar*, *advertir o reflexionar*, al *conocer y juzgar algo*, como cuando se representa material o inmaterialmente la imagen o semejanza de algo, cuya forma compleja es un alejarse hacia otro momento de cercanía con el ser del otro. Y por el otro origen etimológico, el *ver* es el *parecer o apariencia de las cosas* materiales o inmatrimales. Estos dos orígenes etimológicos confluyen en el étimo de *vidēre*: *reconocer con cuidado y atención algo, leyéndolo o examinándolo*. Queda, pues, para *visus*: *visar* la acepción de *pensamiento que inquiere al reconocer, estudiar o examinar algo*, validándolo.

El étimo *mirāri*: *mirar* es, a la par, *admirarse*. El *ver humano* exige el *mirar* para poder *admirarse*. Desde este punto de mira, las acepciones del lema *mirar* se refieren a las *ideas*, que se *piensan* y se *juzgan* a partir de la *imaginación*, de los *sentimientos*, de la *fe*. La *mirada* es, pues, una *revelación del espíritu que se admira*. Así, pues, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el *admirāri*: *admirar, causa sorpresa a la vista o causa consideración de algo extraordinario o inesperado*, que es el *maravillarse de algo* expresado en *sīgna, tābulas pīctas mirāri insuēvit*: *se acostumbró a admirar las estatuas y los cuadros*, que es la ventana abierta a la acepción de *mirāri* como *contemplar*.

La *contemplación* no es el “*tormento del ver*”, que es la *perpetuación artificial* del probar o dudar entre formas variables de articulación, como ocurre con ciertas *imágenes que pueden representar varias cosas distintas y no se ve todavía lo que hay*. Aquel mero *ver* reduce artificialmente los fenómenos, banaliza y deslegitima el contenido objetivo del punto de mira ontológico que tiene su *motivo pictórico* como *unidad de sentido*. Mientras tanto, el *contemplador* al percibir el *motivo pictórico* lo comprende también como *unidad de sentido*; por ejemplo, tanto en la pintura titulada “Nuestra Señora de la Nube” -ubicada en un altar de la catedral de Quito- cuanto en la pintura denominada “Aparición de la Virgen de la Nube” -situada en el santuario de Guápulo-, el *contemplador* puede percibir la *unidad de sentido* de un hecho que conmocionó a Quito el domingo 30 de diciembre de 1696: salió una procesión de quinientas personas desde la catedral, con la Virgen de Guápulo, para rogar por la salud del gravemente enfermo obispo de Quito, Sancho de Andrade y Figueroa; al llegar al atrio de la iglesia de San Francisco, todos los feligreses -entre los que se contaban el presidente de la Audiencia, Mateo de la Mata Ponce de León, y otras autoridades- vieron, en dirección al santuario de Guápulo, una nube con las formas de la Virgen y del obispo arrodillado a sus pies, en el mismo momento en que éste se reponía inesperadamente de sus males. He aquí la *unidad de sentido* ontológico sobre la vida en peligro de muerte y la muerte vencida por la esperanza de vida.

Al *contemplari: contemplar* sobre hombros ajenos a lo ontológico se examina y considera *estéticamente* -es decir: *con la morosidad de la fruición puesta en la atención y aplicación, en el detenimiento y complacencia-*: se *contempla* lo espiritual, que es esa forma de ser en lo visible y material, de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que se *pro-yecta* hasta la intención de pensar en Dios y considerar el misterio del Ser como Ser Absoluto. El *contemplari: contemplar* significa *articular* el

compromiso entre lo que se ve y lo que se conoce, que es *contemplar*: *el considerar atentamente, el observar con cuidado, el examinar diligentemente*; su mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, sino que es en sí mismo *una acepción de este algo “como”*.

En el *contemplar estético* el modo de ser de lo *percibido estéticamente* no es un estar dado, sino que la *percepción* acoge siempre *significación*. El *contemplar estético* no refiere su visión a una generalidad, al significado que conoce o al objetivo planeado; no se limita a “mirar más allá” de lo que ve, sino que se detiene en la misma contemplación dirigida hacia su ser, su verdad y su fundamento. La *contemplación estética “pone” lo que aparentemente no está ahí: res, rei: realidad, re vera existens: lo que tiene existencia verdadera y efectiva*, pues la contemplación “re-conoce” lo re-presentado y, por re-conocerlo, está en condiciones de “*leer una imagen*”: *in physica rei existentia: en la realidad y en el fondo; sólo entonces hay tal imagen*, como sucede con el óleo sobre lienzo, ubicado en el convento quiteño de Santo Domingo, fechado en 1621 y titulado *Fray Pedro Bedón*, que es una pintura *contemplativa* por la que se puede interpretar el sentido de la muerte al leer la imagen de su cadáver, que fue realizada por su discípulo y amigo fray Tomás del Castillo, O.P.

Ya desde el primer capítulo (titulado “La experiencia de sentido en la experiencia de la muerte”) hasta las conclusiones (que llevan por título “La paradoja de la muerte en el contenido medular ontológico estético”), puede advertir el lector que en esta disertación, *a partir de la contemplación e interpretación de la experiencia sentido en la experiencia de la muerte*, se trata de explorar un sistema particular denominado *ontología estética*, que no es “la” ontología ni es “la” estética. Se busca un punto de mira no muy usual, a riesgo de probar una voluntaria ceguera inducida. No se pretende, con esta búsqueda, incentivar al escepticismo: sólo se reconoce, franca y honradamente,

que el sistema que se trata de explorar es sólo “*un*” sistema y no el único -ni muchísimo menos-. Esta búsqueda precisa un punto de mira que admite la validez de otras concepciones alternativas, las cuales no son aberraciones ni desvaríos sino pareceres defendibles, que tienen sus partidarios, personas cultas y honorables a quienes sería calumnioso presentar como carentes de agudeza. Son concepciones filosóficas alternativas respetables así como, valgan como mero ejemplo, las alternativas interpretaciones causales que surgen acerca del martirio mortal al admirar extra filosóficamente la pintura titulada *El tormento de los mártires agustinos en África*, del taller de Miguel de Santiago, que se halla situada en la galería norte del claustro del convento de San Agustín, en Quito, sobre cuya representación del contenido histórico-visual no hay acuerdo ni, peor aún, sobre lo que se pueda interpretar a partir de ella:

Representa el martirio de los monjes agustinos de África en el siglo V bajo la orden de Hunerico, rey de los vándalos, quien aparece a la izquierda de la composición en segundo plano, sosteniendo un cetro con su mano derecha y señalando hacia delante con la izquierda. No obstante, la escena también se ha interpretado como el martirio de los primeros cristianos por las tropas romanas. Así lo vio Terán, quien fundamenta su hipótesis en las ropas de los soldados y el emperador, algo muy discutible, pues en las pinturas de la serie no se mantiene la vestimenta original, sino una más propia de la edad moderna (Justo, 2008, p.204).

De lo que se trata en esta disertación es, ni más ni menos, de reconocer que este sistema particular de ontología estética se ha originado a partir de un determinado horizonte previo de intelección, de todo un cosmorama, del que participa de alguna manera la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, experimentada como *espacio sagrado* en franca *ruptura* con todo el resto:

Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fijo”, el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna *orientación*, la hierofanía revela un “punto fijo” absoluto, un “Centro” (Eliade, 1979, pp.25-26).

Respecto del presente *sistema particular de ruptura*, denominado *ontología estética*, se reconoce que está enmarcado en unas concepciones ontológicas fundamentales y en determinadas posiciones últimas de valor; e inspirado, pues, en unas presuposiciones determinadas, que ciertamente son discutibles pero que nos parecen, empero, portadoras de una evidencia sobresaliente y más digna de consideración y aceptación que cuantos peros se susciten contra ellas.

En filosofía, como en otras formas de vida humana, cada uno debe escoger su propio camino. Aquello de lo que aquí se trata es de dilucidar esa pluralidad de caminos, de tal modo que se pueda hacer más lúcida la *opción-decisión-elección* personal de cada uno, así como se puede interpretar aquella posible pluralidad y la planteada *opción-decisión-elección* (en torno al Ser Absoluto, a los hombres y a los demás entes contingentes, respectivamente) en el mural de la catedral de Quito titulado *Jesús y la samaritana*. En esta pluralidad de caminos también se inscribe el lienzo de los santos de la orden mercedaria coronados por la fundadora Virgen de La Merced, quien sostiene al Niño Jesús y está rodeada de ángeles en *El simbólico árbol del olivo que le contempló -en una visión-* San Pedro Nolasco, pintura plasmada para la recolección mercedaria de El Tejar por gestión del comitente Fr. Francisco de Jesús Bolaños, O. de M.

Desde este foco de la *contemplación*, en el capítulo 1 (titulado “La experiencia de sentido en la experiencia de la muerte”) se parte de la reflexión sobre la *experiencia*, concebida como un originario estar determinado por la realidad, que es una forma de conocimiento en que la realidad está inmediatamente presente a la conciencia.

En el capítulo 2 (titulado “Actualidad de la estructura de pregunta”) la *actualidad* es la rotura de la razón -concebida como pasión y aporía- en la *estructura*, que es un proceso de construcción de una totalidad de sentido en pos de su transformación, a través de la *pregunta* que cuestiona para no quedarse atrapado en la obvedad. Se

interpela por la muerte y se abre la posibilidad de reflexionar acerca de la angustia por la muerte a través de la *contemplatio*: *contemplación, meditación, reflexión con atención*, que es el sosiego y facilidad del acto perfecto de *contemplor*: *ser diligente* -por encima de la inquietud y fatiga del discurso-, porque *in animo contemplare quod oculis non potes*: *considera con los ojos del alma lo que no puedes ver con los del cuerpo*, cuya observación cuidadosa permite que el ente resplandezca luminoso en su ser perfectamente expresado (así, parecería que no queda al conocimiento nada más que buscar), como se puede apreciar en *El sueño de Jacob* situado en el convento colonial franciscano de Quito.

En el capítulo 3 (titulado “La dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta”) se concibe a la *dialéctica* como la forma del pensamiento encargada de disolver las rigideces del entendimiento (pensamiento dignoscitivo), para abrir paso a la *razón especulativa* contraria al dogmatismo de la experiencia cotidiana, en cuyo momento anagógico (ascensional) se eleva de lo singular o particular a lo universal; mientras que en el momento catagógico (descensional) se pone de relieve la comunicación lingüística de las ideas pictóricas, con su función apofántica (descubridora), que le permite vivir la estructura de pregunta como un acontecimiento en imagen.

En el capítulo 4 (titulado “La ontología estética”), al contemplar sobre hombros ajenos, se descubre un tema marginal sobre el que posiblemente se ha escrito poquísimos: la *ontología estética*, pero no a secas sino a partir de la interpretación (que concibe a la dialéctica pictórica como *ontología lingüística*) de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte: se propone una *ontología paraconsistente*, que tolera la existencia de contradicciones verdaderas. Al no ser “la” ontología, se busca alguna evolución del saber ontológico en *una* ontología particular que obligue a replantearse

problemas y permita un tratamiento más considerado de concepciones contradictorias. Al ser *estética*, esta ontología se enraíza en uno de los conceptos trascendentales que se aplican a todos los entes y que se resumen en el concepto ser.

En el capítulo 5 (titulado “El proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar de la ontología estética”) el *proceso* es el conjunto de fases sucesivas del *esclarecer-comprender* que incluyen el *entender-interpretar*, en progreso dialéctico e incremento espiral que se apodera de su *objeto* para penetrarlo por todas partes y ponerlo de manifiesto en su *razón de ser*.

En las conclusiones (que llevan por título “La paradoja de la muerte en el contenido medular ontológico estético”), la *paradoja* tiene el propósito de hacer pensar la *muerte* como mediación limitante de lo finito y lo infinito, que no es el vencimiento de la vida del individuo sino el nacimiento de la posibilidad de la eternización del deseo del sujeto, cuya actualización, en la esperanza llena de inmortalidad, es la epifanía del ser en el ente, que es la muerte como glorificación.

CAPÍTULO 1

LA EXPERIENCIA DE SENTIDO EN LA EXPERIENCIA DE LA MUERTE

Si cualquier afirmación, por la que establecemos la existencia de algo, tiene que apoyarse en definitiva sobre la *experiencia*, de ésta deberemos partir al menos cuando concebimos nuestra actividad mental no como una construcción de nuestros contenidos cognitivos, ni tampoco como una transformación de los datos según nuestras estructuras cognitivas, sino como *una captación de lo que es*. Esta es la *experiencia de sentido* a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Su *descripción* de los elementos constitutivos de la conciencia proporciona, como un dato original e ineluctable, *el ser o lo real*, objeto de la primera experiencia o de cualquier experiencia ulterior; este objeto está representado por el concepto fundamental, el concepto de *ser*, y afirmado por el primero de todos los juicios: “*algo existe*”. Al consignar esta posición inicial, propia de un realismo filosófico, ya hemos realizado un desplazamiento esencial: se puede describir lo que es la *experiencia* como *un originario estar determinado por la realidad*, o como *aquella forma de conocimiento en que la realidad está inmediatamente presente a la conciencia*.

Al entender por *experiencia* la *realidad* en cuanto se da inmediatamente a la conciencia, *no se afirma en modo alguno que sólo se pueda predicar la existencia, el ser real*, pues supondría ingenuamente que la inmediatez de la conciencia a la realidad no presenta en el fondo problema alguno. Más bien hay que decir que no sólo lo que se conoce sin esfuerzo es realidad *directamente dada*. A pesar de lo cual hay que insistir

en el inmediato estar dado de lo que se experimenta, pues de otro modo habría que entender lo existente como algo que nosotros ponemos, cuando más bien hay que decir que *la existencia solamente se puede afirmar cuando ella se muestra, cuando de alguna manera es un dato de experiencia*. Pues parece que ni siquiera la deducción más aguda puede demostrar como existente nada que de alguna manera no entre en el contenido de la experiencia humana, la cual cobra pleno sentido en la interpretación dialéctica de su contingencia, de la vida para la muerte y de la muerte para la vida.

En la *experiencia de sentido* aflora al primer plano el elemento del estar determinado por otro, es decir, el elemento de la *pasividad*. Este aspecto se hace patente sobre todo en la percepción sensible. Pero, a la vez, tampoco la percepción sensible es un mero ser afectado: a los órganos de los sentidos les incumbe un papel de *actividad* en la percepción. Lo cual ocurre mucho más aún cuando no se trata de elementos particulares más o menos aislados, sino que se trata del conocimiento de lo existente como tal. La *existencia* sólo se puede *conocer* en la medida en que se la *experimenta directamente en uno mismo, en la propia realización vital, lo que significa “existir” como un vivir-morir en el cuestionador círculo pasividad-actividad*.

En la *experiencia de sentido* aparece la *incondicionalidad del ser*. Con motivo de cualquier experiencia particular reelaborada intelectualmente, es decir, bajo el estímulo de las experiencias particulares, el hombre, espontáneamente, y sin formularse de una manera explícita, toma conciencia de las determinaciones generales y necesarias del ser. En otras palabras: en ocasión del contacto con la realidad surgen espontáneamente, por sí mismas en la inteligencia, las ideas que se refieren a las determinaciones fundamentales del ser. En este sentido, *los conceptos a priori se nos comunican a posteriori*; en nuestro caso, se ponen al descubierto a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Desde este punto de mira la *experiencia de sentido del ser* se manifiesta como una experiencia sin posible ilusión ni confusión. El concepto de ser excluye toda posible deformación. La afirmación del ser excluye toda posibilidad de error. En cambio, la afirmación del ente contingente incluye la posibilidad de error, como lo sugiere -en el convento colonial quiteño franciscano- la pintura anónima del siglo XVII titulada “San Francisco despojado de sus vestiduras”, donde se observa a Pedro Bernardone, padre de San Francisco, enojado por la idea de renuncia de su hijo a todos los bienes materiales -es decir, por la renuncia de la posibilidad de error causado por los entes contingentes-: San Francisco queda totalmente desnudo al despojarse de los vestidos, que los devuelve a su padre a quien le dice que en adelante su único Padre será aquel que está en los cielos, es decir, el Ser Absoluto, cuya afirmación excluye toda posibilidad de error. Desde este punto de mira, la *ontología* es una ciencia eminentemente *existencial*: es la única ciencia que se ocupa de la *existencia en cuanto tal*, pues parte de la afirmación de lo existente e intenta determinar cómo y por qué las cosas existen. La ontología estudia *ens in quantum ens*: lo que es, precisamente *ens in quantum est*: en cuanto es.

La propia existencia, aprehendida directamente en la *autoconciencia*, o sea en la cuestionadora conciencia que tenemos de nosotros mismos, *es una captación que siempre viene dada a través del contacto con el otro que está frente a uno mismo*, es la única que nos proporciona el saber acerca de la existencia en general, con lo cual se capacita para reconocer la existencia aunque transformada en todo lo demás; esto es lo que se puede interpretar a partir de la contemplación de la imagen titulada “La Anunciación”, en la que el arcángel San Gabriel comunicó a la Virgen María que iba a dar a luz al Salvador del mundo (Jesús). Con esta pintura sacra colonial del siglo XVII, plasmada por Mateo Mexía y situada en el convento de San Francisco, se interpreta que se sabe de una manera originaria lo que significa *existir*, lo que es *ser*. En la

autoconciencia se conoce de forma efectiva *la* realidad y *el* conocimiento. La *autoconciencia* es el *lugar* en que el ser está consigo mismo, porque en el hombre toma conciencia de sí en la experiencia de sentido, ya que se reconoce como ente existente por el ser del ente, pues el hombre en virtud de su autoconciencia entra en relación directa con el ser mismo y, por tanto, con lo incondicionado. Esta inmediatez se manifiesta en la radical objetividad, en la ilimitación e incondicionalidad de principio de nuestro conocimiento.

La *experiencia básica del ser* o *experiencia trascendental de sentido* es el punto de partida de todo conocimiento explícito de Dios. Si se quiere hablar de Dios, se ha de exponer el contenido de dicha experiencia a partir de la experiencia atemática del ser, por la que la genuina realidad de Dios no puede ser desconocida por completo, porque en cada uno de los conocimientos explícitos y en cada acto -puesto de forma consciente y libre aquello que se capta temáticamente o lo expuesto de un modo conceptual claro y preciso- lleva implícito un elemento cognitivo superior en que sale al paso lo incondicionado y que incondicionalmente reta como a persona. En la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, si se habla de Dios no se hace sino dar un nombre a esa experiencia que acompaña a todas las actividades humanas y que en forma básica -y sólo así- entra siempre en el contenido de la conciencia. Porque esa experiencia o lo experimentado viene dada en cada caso, aunque no se piense de modo alguno, en Dios.

La *experiencia de sentido* es un hacer -de la *cosa misma*- un padecer, un comprender, un acontecer, que corresponde a nuestra interpretación de la pintura titulada “San Francisco de Asís y los terciarios franciscanos”, atribuida a Mateo Mexía, del siglo XVII, ubicada en el convento colonial quiteño de San Francisco, en la que se contempla a este santo con las mismas llagas o estigmas de Jesucristo, quienes están unidos por sus

brazos en la vida temporal de cruz, que se hace muerte para abrirse a la vida eterna . Aquella *experiencia teleológica* recaba sus derechos en la búsqueda ontológica del *sentido* de la experiencia constante de los *ahoras* que se suceden ininterrumpidamente. Aquella *experiencia de continuidad* no es la simple *experiencia del fluir incesante del tiempo*, sino que, pese a la transitoriedad, *el pasar implica a la vez un llegar a ser*. En esta *experiencia de sentido*, se interpreta que aquella pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, dice algo por sí misma, de tal suerte que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto sino que esta *experiencia* permite el autodesarrollo del pensamiento hasta el todo sistemático de la verdad. Y obliga a que se manifieste el sentido ontoteológico del sentimiento de abandono humano en la *experiencia de sentido estético-sacro ante la muerte*.

La *experiencia* vista como *dimensión de sentido* de la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, tiene que ver con el todo: expresa el conjunto de toda la realidad. Desde este punto de mira se puede caminar, paso a paso, por la dimensión de sentido transitada con palabras de la Real Academia Española, en su *Diccionario de la lengua española* (2001): la *dimensión de sentido* es la “razón de ser, finalidad” (séptima acepción de “sentido”), del todo, del conjunto de la realidad, que incluye que incluye a la existencia humana. Desde este *punto de mira ontológico del sentido*, es posible que el sentido determine una dirección dialéctica dentro de un amplio sistema de relaciones *paraconsistentes* (no *divalentes* ni *dignoscitivas*) de lo particular y del conjunto, en y con una conexión que se hace patente de acuerdo al “entendimiento o razón, en cuanto discierne las cosas” (cuarta acepción del “sentido”), bajo un “modo particular de entender algo, o juicio que se hace de ello” (quinta acepción de “sentido”) desde un interpretar (décima acepción de “sentido”) la “significación cabal” (octava acepción de

“sentido”) de lo que sale al encuentro del hombre, que se manifiesta como *experiencia de sentido de su existencia* y que llega, en la *experiencia de muerte*, al *desocultamiento de su esencia*: se sublima en la *glorificación* del hombre a través de la muerte, que es la esperanza colmada.

Y si la glorificación incluye lo bello, así se puede plasmar la *dimensión de sentido* ontológico de la glorificación en la *vivencia de lo bello*, entendido desde la esperanza colmada, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Ésta es *portadora de sentido* que permite *dos modos de comprensión de éste*: el amor sacro al sentido que *se expresa*, y la posibilidad de investigación filosófica del sentido que *se descubre*. En el uno y en el otro modo de comprensión se puede producir un *hallazgo de sentido* a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

En toda esta disertación se busca, a través de varias acepciones y significados, la *experiencia de sentido* de las cosas tomada *objetivamente* y tomada *semánticamente*. Tomada *objetivamente*, se aborda un conjunto de cinco *experiencias de sentido*: medio espiritual, cualidad, teleológico, forma, metafísico. Tomada semánticamente, se aborda una *experiencia de sentido*. Tomada *objetivamente*, en primer lugar, se entiende e interpreta a la *experiencia de sentido* como *el medio espiritual del hombre* que le da acceso a todo, relaciona con todo y es la fuente de donde proceden su pensar y su querer. En segundo lugar, se considera que la *experiencia de sentido* denota la *cualidad afín al comprender intelectual* que hace al ente accesible o comprensible. En tercer lugar, se emplea la *experiencia de sentido teleológico*, que es la cualidad de estar orientada o dirigida a un fin asequible y que mira primeramente a aquello para lo cual algo existe. En cuarto lugar, se refiere a la *experiencia de sentido de la forma* por la cual la estructura de la parte sirve al todo e, igualmente, cuando la estructura de éste

corresponde a su fin. En quinto lugar, la *experiencia de sentido metafísico* manifiesta el fundamento por el cual el ser posee sentido en sí y por sí, debido a que se justifica por sí mismo, tanto en orden a la comprensión como en orden a la aspiración o tendencia. Tomada *semánticamente* y ligada a los sentidos objetivos está la *experiencia de sentido semántico*, es decir, la referencia indicadora propia de un signo respecto a lo significado o a su significación.

Cada *experiencia de sentido* se da en la *experiencia de la muerte*. Ésta aparece, desde un estrato de sentido, como si fuese *teleutāō: muerte en la cual se hubiese llenado o realizado la vida y se concluyese de un modo natural*; este sentido se deriva de *télos: meta, fin* atestiguado desde Homero, que significa originariamente lo que se quiere decir corrientemente con *llevar a término, acabar, completar* y, como intransitivo, *llegar a un término, acabar-se*. Pero, desde otro estrato de sentido, por la *experiencia de la muerte* el hombre vive en el *temor de la muerte* y por la cual la *vida* se convierte en un *morir cotidiano*. La *experiencia de la muerte* es entendida e interpretada como *destino universal e ineludible del hombre*. Y el hombre, como ser para la muerte, siente que carece de consuelo, pues sobre los muertos reina la tristeza (Dt 34,8).

Así, pues, inicialmente se trata aquí de la *estructura de pregunta por la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, que es una cuestión netamente filosófica. En otras palabras: en el inicio de esta disertación, a la manera de un cuaderno de bitácora, se marca el rumbo hacia las cuestiones que podrían plantearse desde una ontología estética, es decir, a partir de la interpretación filosófica de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que está presente en el culto de las iglesias antiguas del viejo centro de Quito.

Se abre la posibilidad, entonces, para tratar de la ontolingüisticidad en la fusión mediadora de los horizontes del comprender -entender e interpretar- a partir de esta

pintura sacra. En torno a la experiencia de sentido, se plantea la pregunta por la identidad del pensamiento con el discurso ontológico, ya sea pintado o hablado. Pregunta que conlleva la sospecha de una ontología lingüística arraigada en una pregunta fundamental estética -que es la pregunta por la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-, que nos da qué pensar acerca de este fenómeno ontológico estético, según el modelo lingüístico de la conversación interpretada como una experiencia de sentido que tiene lugar entre dos personas.

En esta disertación se considera que la *experiencia de sentido de la realidad* no puede fijarse de *manera unívoca* en ningún caso. Pues *el sentido es correlato del entender-interpretar*: así, si es que todo entender es interpretar, *todo sentido es múltiple*. Por este hilo conductor no sería posible pretender decir “ésta es la realidad” ni pretender señalar todos los límites de la estructura de pregunta, de la ontología estética y de su interpretación a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Esto significa que toda la realidad con la que se tope el hombre, en general, y en esta disertación en particular, se presenta compuesta por una *serie de capas de sentido, de múltiples caras superpuestas*. Por lo tanto, en esta disertación *se fija el sentido de la realidad, pero no se excluye la posibilidad de otras capas de sentido*. En otras palabras: no puede fijarse unívocamente a la realidad y excluir otras captaciones con sus explicaciones. Nunca se podrá excluir la posibilidad de otros niveles y sentidos que no están dichos y fijados en esta posición.

¿Qué se entiende en esta disertación por la *cuestión de sentido de la existencia entre la vida y la muerte*? Debe decirse que es muy difícil definir el *sentido* con los conceptos ordinarios que se tiene, porque estos conceptos se refieren principalmente a otras dimensiones. Aquí se trata de una cuestión ontológica que culmina en una cuestión metafísica; y el hombre en la cotidianidad parece que no vive de la metafísica.

Como todo lo mejor en la vida del hombre, el *sentido* está más hondo que los conceptos situados en la zona de lo preconceptual y fundamental. Sin embargo, como se trata de hacer filosofía, se va a conceptualizar la *cuestión del sentido*, que es la *más fundamental*: es la *cuestión del último por qué y para qué de nuestra existencia total*, que incluye a la *vida* y a la *muerte*. Y, como esta existencia no se ejerce en el vacío, se cuestiona también el *último por qué y para qué de todo el universo*. De manera que la pregunta del sentido de la vida y de la muerte humana acarrea, necesariamente consigo, la pregunta del sentido de todo el universo, y puede sintetizarse en la pregunta ¿por qué hay algo en vez de nada?; pregunta que se plantea con idéntica premura en lo que ha resuelto y no ha resuelto la ciencia, y esto sea que pueda resolverlo o no. Esta pregunta se hace especialmente acuciante y hasta angustiosa en determinadas situaciones de la vida, las que se llaman *situaciones límite*, en las que la *dimensión sentido* llama insobornablemente a ser *auténticos*, y que despierta del sueño en que arroja al hombre la vida masificada.

La *dimensión sentido* obliga al hombre a tomar posición desde su experiencia, a decirse qué sentido encuentra en la vida, por qué y para qué últimamente todo confluye en la experiencia de la muerte. El hombre, por ser hombre y cuanto más hombre sea, más seguirá planteándose “¿por qué hay algo en vez de nada?”; lleva inscrita esta pregunta en su propia índole o condición de hombre. Bien puede suceder que no encuentre una respuesta; puede también suceder que en principio crea que no puede encontrar o que no hay una respuesta para esa pregunta. Entonces fácilmente, si es profundo, verá la vida como un *sin-sentido*, como un *absurdo*; pero, a la par, verá la vida como la imposibilidad de *reducir* al hombre a la triple dimensión *utilidad, placer, ciencia*.

Mas la vida, toda la vida, tiende a proclamar un *sentido*, no el *sin-sentido* o *sentido negativo*. El hombre connaturalmente cree en sí mismo: no puede admitirse -por principio- como esencialmente llamado al fracaso. Por esta vía, son diversos los *sentidos* -con sus respuestas o posiciones filosóficas- que puede dar el hombre a su vida. Pero hay algo común en casi todas estas respuestas: es la *fe del hombre en sí mismo*. Y, además junto a esto, aparece el reconocimiento de esa especial profundidad humana que -rebasadas las otras dimensiones- alcanza la *dimensión sentido*. De manera que en esta profundidad -la más radical y englobante del hombre- está situada la cuestión del Ser Absoluto. Por esto mismo, el hombre se ve obligado a reconocer que esta cuestión de Dios tiene, en la vida y en la muerte del hombre, la más profunda *raíz existencial* y que es lo más genuinamente humano.

Por aquellas razones fundamentales, se reflexiona aquí acerca de la *mediación óptica* entre el comprender a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte y el ponerse de acuerdo en un aspecto común fundamental del diálogo ontológico, en el que se tiene presente la cosa que está ante sí. Surge la pregunta de si el intérprete comprende desde su *experiencia de sentido* la cosa que le dice la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte que la tiene ante sí. ¿Comprende su pregunta por el sentido de la cosa, por el ser del ente para la muerte, desde una estructura de pregunta?

Esta comprensión óptica de la *experiencia de sentido* de la cosa pictórica, sobre el *sentido de la muerte*, ocurre necesariamente en forma lingüística: es decir, la realización de la comprensión óptica consiste en llegar a hablar la cosa misma desde la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Por tanto, un género de conversación óptica es el comprender el sentido de aquella pintura sacra. En esta lingüisticidad de la conversación pictórica subyace la pregunta por la estructura de pregunta, como si fuese

una clave de bóveda ontológica abierta por la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

La *forma extrema* de la *experiencia del sentido* es la *experiencia de la muerte*. ¿Puede haber un hallazgo de sentido en la experiencia de la muerte, o ésta es el final de todo lo que tiene sentido? ¿Es el final de la esperanza? Ante el miedo de morir, el hombre expulsa la muerte de su conciencia: se asegura contra la muerte sin tomarla en cuenta, o da un paso más y esa *experiencia de la muerte* le liga a un *pathos*: *apasionado*, anhelo palpitante de lo totalmente otro, que supera todas las tenebrosidades de la sinrazón y de la muerte, del absurdo entendido como ausencia de sentido. Se tiene la esperanza de que el *Logos: la Palabra* sea una respuesta a las *preguntas taladrantes* y sea una solución a las *dudas torturantes*.

No es sólo el sentido de *logos* del que trata Martín Heidegger en su libro *¿Qué significa pensar?*:

Ἐπιστήμη λογική, el entender que se refiere al λόγος. Λόγος es el sustantivo del verbo λέγειν. La lógica entiende el λέγειν en el sentido de λέγειν τι κατά τινος, decir algo sobre algo. Aquello *sobre* lo que se trata el decir, es en este caso lo puesto debajo, lo su-puesto. Lo supuesto se llama en griego: ὑποχείμενον, en latín: subiectum. Aquello sobre lo cual el λέγειν dice algo, es el su-jeto del decir; lo que sobre él se dice es el predicado. El λόγος en cuanto λέγειν τι κατά τινος es el enunciar de algo sobre algo. El “sobre algo” está propuesto a todo decir de alguna manera. Le atañe. Pertenece a lo atinente en el sentido más amplio (Heidegger, 1964, p.149).

Aquí se trata además de la experiencia de sentido del Logos del Κατα Ιωαννην: Kata Ioannen: Sanctum Iesu Christi Evangelium secundum Iohannem: *Evangelio según San Juan*:

1¹ Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ Λόγος. 1¹ *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.* 1¹ *En principio era el Verbo, y el Verbo estaba cerca de Dios, y Dios era el Verbo.* 2 οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν θεόν. 2^{Hoc erat in principio apud Deum. 2^{Éste estaba en principio cabe Dios. 3 πάντα δι’ αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν ὃ γέγονεν. 3^{Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil, quod factum est.} 3^{Todas (las cosas) por él fueron hechas, y sin él fue hecha ni una que ha sido hecha.} 4 ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων. 4^{In ipso vita erat,}}}

et vita erat lux hominum; ⁴*En él vida era, y la vida era la luz de los hombres;* ⁵ καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν. ⁵*et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt.* ⁵*y la luz en las tinieblas brilla, y las tinieblas a ella no acogieron* (Prólogo del evangelio según San Juan).

En esta relación de la experiencia de sentido del logos que anuncia al Logos, en el contexto de la muerte vida y tinieblas-luz del prólogo de Juan con los tres primeros capítulos del Génesis, se incluye el sentido de בְּרֵאשִׁית : *B'Reshit: En el principio: Génesis*, que comienza con וַאֲתָהָרָץ : בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ ; lo que puede ser traducido por ¹*En el principio creó Dios los cielos y la tierra.* בָּרָא: *bārā*: *crear* no designa ninguna acción concreta y descriptible, sino que indica que la palabra imperativa de Dios da origen y sentido, sin ninguna otra intervención, a lo maravilloso de algo absolutamente nuevo, que no existía antes. En la mayor parte de los pasajes se encuentra el sentido de בָּרָא: *bārā*: *crear* en contextos de alabanza a la majestad del Creador, incluso cuando destaca la creación del hombre como la obra más importante de la creación y cuando la expone como una acción salvífica desde el horizonte de sentido de que incluso la nulidad o transitoriedad del hombre se funda en que ha sido creado por Dios. Éste es un rechazo del dualismo de sentido al afirmar que también son creación de YHWH los cantos de acción de gracias que entonan los que hasta entonces hacían duelo (Is 57,19); desde este punto de mira se puede entender e interpretar el sentido de que YHWH crea tanto la luz y la paz como las tinieblas y la desgracia.

A partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte -a la luz exegética de la *Palabra* en el prólogo del Evangelio según San Juan, y de la *palabra imperativamente creadora de Dios* en el Génesis- se desvela la *esperanza* que trata de superar cualitativamente la frontera de lo humano: es la *apertura de la experiencia de sentido* a una realidad nueva y totalmente otra que todo lo determina, que es la opción básica y la orientación fundamental de la vida -de aquella unidad dialéctica de muerte y vida- del hombre.

Desde la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte, vivida en estructura de pregunta, es esencial a toda pregunta que tenga *sentido de orientación*. Con la pregunta lo preguntado es colocado bajo una determinada perspectiva. Ésta es la que se aprecia en el cuadro acerca de la muerte de San Luis Gonzaga, con el cielo abierto -como si fuese un boquete de lienzo desgarrado- (el cuadro de la muerte de San Luis Gonzaga está en la nave norte de la colonial iglesia de la Compañía, en Quito, Ecuador), presenta, pues, la posibilidad de una *estructura de pregunta sobre la experiencia de sentido* al mostrar a la *experiencia de la muerte* que surge en el horizonte de la cuestión de sentido del devenir y de la dialéctica del ser y no-ser: la cuestión del sentido aparece como la posibilidad de una coincidencia entre lo que *aparentemente* es y lo que *realmente* debe ser. La *cuestión del sentido* es importante para la intelección de la pregunta por la muerte en la pintura sacra colonial quiteña, en la que está en juego el sentido o el absurdo, la esperanza o la desesperación, ante el hombre que se enfrenta con la opción básica y la orientación fundamental de su vida.

Contra la *experiencia de sentido* surge aquella *experiencia dialéctica del absurdo*, que se expresa en la *preinteligencia del sentido*: quien habla de *absurdo* supone dialécticamente un saber y una inteligencia de una réplica u oposición al *sentido*. Así cabe hablar de un *absurdo* ante la *experiencia del sentido de los testigos de la esperanza*. El que no se encuentre ni se obtenga *respuesta* a las *preguntas taladrantes* y a las *dudas torturantes* es lo que constituye la *experiencia del absurdo*, la experiencia de la *falta de sentido* que es el *vacío existencial*.

Desde este *complejo punto de mira* -en otras palabras: desde la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte* y de la *experiencia dialéctica del absurdo*-, ¿tiene algún sentido la *agoné: lucha* del sufrimiento? En la pintura del purgatorio (situada en la nave norte de la iglesia de la Compañía, en Quito) cobra un valor

trascendental esta pregunta. ¿Quién da el sentido al sufrimiento, a la agonía y a la muerte? Así, *la estructura de pregunta* está centrada en el ser humano a través de su *pregunta por el sentido*; a la par se supera dialécticamente en la espiral de la pregunta: ¿es el hombre el que se da sentido a sí mismo, a su obrar y a su vida?, ¿es el hombre el que da sentido a los sucesos y acontecimientos de la realidad?, en fin, ¿es el hombre el que da sentido a las cosas? ¿O el hombre recibe el sentido porque existe algo que tiene el sentido?

Así, pues, en ese dirigir la atención a la realidad, en esa re-flexión a partir de la interpretación del sentido de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, surge el *postulado de sentido de la existencia*: nuestra existencia como tal supone un sentido; más aún, lo exige. La pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte muestra que sin tal supuesto -que interpela desde la experiencia- la razón de ser de la existencia humana no puede mantenerse en modo alguno. Esto se advierte con especial claridad en la imagen negativa de la estructura de pregunta ante la nada: si todo el ser se vuelve a la nada, si alguna vez y definitivamente todos los entes serán una nada sin fin, un completo y absoluto no-ser, ¿tienen una relevancia seria y verdadera las realizaciones inmanentes del sentido?

Ante las imágenes pictóricas de las realizaciones inmanentes del sentido de los profetas, en la colonial iglesia de la Compañía, en Quito, la estructura de pregunta se desenvuelve en un arco de intelección desde el discurso profético hasta nuestros días, que asume el aquí y ahora de las siguientes cuestiones del sentido: ¿tiene todavía sentido comprometerse por la verdad y la justicia y no por la falsedad y la injusticia?, ¿tiene sentido comprometerse por la felicidad de los hombres o aceptar indiferentes su desgracia?, ¿tiene sentido nuestra reflexión filosófica si está condenada a la nada?

La pregunta sobre la *razón de ser del sentido* queda sin respuesta -y sin ningún sentido- si todo se vuelve a la *nada*. Es aquella *nada absoluta* o *nada negativa*, que niega la realidad y la posibilidad del ente, frente a la *nada relativa* o *nada positiva* que niega sólo la realidad pero no la posibilidad del ente. Desde este punto de mira, la *nada* no es algo propiamente tal que se dé además del ser, sino que es la falta o deficiencia del ser: por esto, el concepto de *nada* se forma por negación del concepto de ser. Se explica, entonces, que en la metafísica dignoscitiva o separativa el *ser* y la *nada* forman la *oposición más fundamental que existe*, cuya expresión se encuentra en el *principio de no-contradicción*, considerado por la interpretación común de la escolástica clásica como el principio primero, es decir, como el principio universal cuya intelección tiene la más fundamental importancia para todo pensar humano.

Cabe notar, contra esta interpretación, que aquel *principio de no-contradicción* descansa en el *concepto formal bivalente de ser* y en la *incondicionada incompatibilidad del ser con el no-ser*, que es todo lo contrario de lo que se sostiene en esta disertación, pues aquel principio dice del ente -es decir, de algo que posee el ser- que en cuanto -es decir, en el tiempo y aspecto en que- es no puede no ser. Aquel principio de no-contradicción enuncia *ante todo algo del ente mismo*. Pertenece, pues, en primer término, a la ontología, no a la lógica (el principio lógico de no-contradicción se funda en el principio ontológico de no-contradicción). Expresa que dos proposiciones mutuamente contradictorias no pueden ser verdaderas; que, por lo tanto, nunca puede afirmarse y negarse lo mismo. Cuando la *mística del maestro Eckhart* da a Dios el nombre de *Nada*, quiere decir únicamente que *no existe como existe el único ente inmediato a nosotros, es decir, como finito y nombrable*. Puesto que el *Ser de Dios* supera a todo nombre finito, puede expresarse diciendo que *Dios es la Nada de todo lo finito*.

El contrario de la *experiencia de sentido de la nada* es la *experiencia de sentido de la salvación*, plasmada en el cuadro de *La Virgen de la Luz* -muy popular en la Colonia-, que salva a las almas para Dios (el cuadro de la Virgen de la Luz está situado en la nave norte de la colonial iglesia de la Compañía, en Quito, Ecuador). Pero ante la misma imagen se abre la posibilidad de la pregunta: ¿por qué no pensar que hay toda la razón para suponer que también el paraíso anhelado se disolverá en la nada y que todo corre hacia la nada? Es la *búsqueda* la que sobrecoge en la estructura de pregunta de *ot hi le-olam: un signo de eternidad* ante el ser y el no-ser, ante lo que aparece como *me'en olam haba: algo como la eternidad* en el cuadro *La Virgen de la Luz*, que es lo que nos lleva a *re-pensar* en que:

Se cuenta la historia de un rabino que cierta vez, en sueños, entró al cielo. Se le permitió aproximarse al templo del Paraíso donde vivían sus vidas eternas los grandes sabios del Talmud, los Tannaim, y los vio sentados en torno a una mesa estudiando el Talmud. “¿Es esto todo lo que hay en el Paraíso?” se preguntó decepcionado el rabino. Pero de pronto oyó una voz: “Te equivocas. Los Tannaim no están en el Paraíso. El Paraíso está en los Tannaim”. (Heschel, 1964, p. 79).

Esta cuestión de la *experiencia de sentido* repercute hermenéuticamente en la interpretación del sentido de la estructura de pregunta en la pintura sacra colonial quiteña, porque -en el hilo conductor del pensamiento judeo cristiano- tanto la cuestión cuanto la interpretación tienen su fundamento en la mortalidad del hombre, que es el enigma mayor de la existencia humana. Desde este punto de partida, ¿qué preguntas filosóficas posiblemente esperan una respuesta? Tal vez algunas de ellas podrían formularse así: ¿muestra una *estructura de pregunta ontológica* el fenómeno estético lingüístico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Pero, ¿ésta desvela al *mundo de sentido*?, ¿el contemplador participa del *sentido* de este *mundo desvelado*?, ¿está esencialmente abierto para un *horizonte de sentido* más amplio? Así, ¿la tarea estética sobre el *sentido acerca de la muerte* es una hermenéutica que culmina en metafísica?, ¿convierte aquel horizonte en temática del *sentido de la totalidad del ser*?,

el mundo humano que expresa la pintura sobre la muerte ¿sólo es posible en el *sentido del ser* y de la *condición del ser*?

En otras palabras: ¿el hombre, como contemplador de la pintura sacra, en todo su preguntar e investigar, en todo su afanarse y activar su búsqueda del sentido, se refiere a lo que es? Lo que *es* ante la muerte -en la pintura sacra colonial quiteña-, ¿se muestra como condición del horizonte de sentido del mundo que, a la par, tiene un supremo e incondicionado horizonte del ser, que penetra y hasta trasciende el mundo? ¿Aquel horizonte de sentido del ser para la muerte está abierto a la esencia de la autorrealización humano-estética en el mundo?

Ante el variado pensamiento paradójico de la muerte -desde la paradoja heracliteana hasta la paradoja del pensamiento judío tradicional y su nueva visión propuesta en la paradoja del optimismo acerca de la soledad ontológica del hombre- laten los sentidos de “la sabiduría de vencer a la muerte ética” y de “la sabiduría de generar sentido para la muerte física y entrar a/en la inmortalidad”, planteados en la interpretación de Samuel Guerra Bravo, para quien el sentido de “vivir y morir se convierte entonces en un arte, cuyo artífice y producto final somos cada uno de nosotros”, debido a que:

La condición de artífices de nuestra vida, de la vida descolonizada, que escuchan “la llamada” de nuestro ser originario, nos coloca en el sendero de la propia identidad, del bien, de la verdad y de la belleza: los trascendentales de la metafísica clásica (*unum, bonum, verum, pulchrum*) re-semantizados para el caso latinoamericano. (Guerra, 2009, p. 118).

A pesar de lo dicho y preguntado: ¿aún se puede preguntar por el significado ontológico de la experiencia de sentido, a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte -incluso a través de su reconstrucción e integración-, contemplada como mediación del pensamiento estético con el ser del ente, en un aquí y ahora? Lo que puede llevar a pensar filosóficamente en el sentido del *origen*: “Origen significa (...) aquello de donde y por el cual una cosa es lo que es y como es” (Heidegger, 1969,

p. 13), por el que se puede interpretar la estructura de pregunta, a partir de la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte, por ser ésta la procedencia de su *esencia*: “Lo que es y como es, lo denominaremos su esencia” (Heidegger, 1969, p. 13). Se abre, pues, una ventana para contemplar a la estructura de pregunta -a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- desde el *horizonte de sentido ontológico estético del origen y de la esencia*.

En palabras de Santo Tomás de Aquino, la experiencia de sentido nos lleva a concebir que la muerte, por su origen y esencia -así como los otros *defectos* de la naturaleza-, es una *alteración* que pertenece a la especie de cualidad pero como algo que la sigue (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 50, 1 ad3; 52, 1). Propiamente la muerte es alteración sólo en cuanto a las cualidades sensibles, porque la alteración se da en un sujeto subsistente en un cuerpo de naturaleza que admita contrariedad con expulsión de una cualidad y adquisición de otra (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 22, 1 ad1). La muerte como privación de la vida -o como término de las alteraciones que la preceden- es *pena* de daño y no *pena* de sentido, y no aflige sino por razón de las alteraciones precedentes (Tomás de Aquino, 1947, 2-2, 164,1 ad7). Así, la muerte, comprendida como *pena*, es doble: una de *sentido*, aflictiva; y otra, de *daño*, que es la carencia de la visión divina (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 87, 4c; 2-2, 79, 4 ad4; 3, 46, 6 ad3; 52,2 ad2). Vale aclarar, desde el tomismo, que ninguna *pena* es querida absolutamente, sino condicionalmente, y esto de dos maneras: bien como *medio* para obtener un bien -como la satisfacción de los pecados o el martirio-, o bien como *condición indispensable* -como es la muerte natural y el sufrimiento purgativo- sin lo que no se puede alcanzar el bien deseado (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 87, 6c).

Por un lado, la *experiencia de sentido* parece decir que la muerte es *meritoria*, aunque sea *pena*, porque los buenos usan bien de lo bueno y de lo malo, del mismo

modo que los malos usan mal de lo bueno y de lo malo (Tomás de Aquino, 1947, 2-2, 164, 1 ad6). Pero, por otro lado, la *experiencia de sentido* afirma que la muerte va *contra la naturaleza particular* (Tomás de Aquino, 1947,1-2, 42, 2,) y que en el hombre causa *miedo*, aunque es una propiedad natural del ser humano. La muerte causa *temor*, que es el miedo intelectualizado considerado como hecho que se prevé, que es una *pasión específica* (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 41, 1.2) que tiene por objeto principal el *mal* (Tomás de Aquino, 1947,2-2, 19, 9 ad2 y ad3). El *temor*, entre los demás movimientos del alma tiene, después de la *tristeza*, mayor *razón de pasión*: el *temor* es *tristeza*, no esencialmente, sino por razón del objeto que entristece si está presente (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 41, 1.2 ad4), ya que el *sentido* no aprehende el futuro pero, por la aprehensión del presente, el hombre se mueve a temer o esperar lo futuro (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 41, 1 ad3). Por la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte* se puede pensar que *el temor y la tristeza* convienen en el *mal*, pero difieren en cuanto que el *temor* versa sobre un *mal futuro y arduo*, mientras que la *tristeza* versa sobre cualquier *mal presente* (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 42, 3 ad2; 3, 15, 7c).

Se abre entonces, en la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña, la posibilidad de que la muerte cause *pavor*, que es el *temor idealizado por la fantasía*: el *pavor* es imaginativo y se siente tratándose de cosas que están en relación con un *suceso extraordinario*. Por ello, es decir, por la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, el *pavor* es una impresión que se da la mano con el *sentimiento de lo maravilloso*, cual si perteneciese a la estética particular del arte en su sentido más elevado y como si participara hasta cierto punto de lo bello y de lo sublime. Así como se presenta la muerte, ésta despierta la *pasión* que, en un sentido propísimo, *es la manifestación de que se le ha privado al hombre de algo -o que le conviene por*

naturaleza o que le pertenece a su inclinación natural-. En fin, lo que aumenta la *esperanza* disminuye el *temor* (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 42, 5 ad1).

Desde este *horizonte de la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, el *dolor* y la *tristeza* son solamente de las cosas que contrarían a la voluntad (Tomás de Aquino, 1947, 1, 103, 7c). Pero el *dolor* persiste como pasión del alma, ya sea que resida en el apetito sensitivo o en el intelectual (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 35, 1; 3, 84, 8.9; 85, 1c). A partir de la contemplación de las pinturas que representan los pasos de la Pasión de Cristo (tituladas *La flagelación de Jesús*, *Jesús con la cruz a cuestas*, *La caída de Jesús con la cruz*, *Verónica enjuga el rostro de Jesús*), situadas en el convento colonial quiteño de San Francisco, se puede interpretar que para el *dolor* se requieren dos cosas: la presencia del mal y la percepción de ese mal (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 35, 1.7c; 41, 3c; 3, 15, 5.6); y, que el *dolor interior* es en absoluto mayor que el *dolor exterior* (Tomás de Aquino, 1947, 1-2, 35, 7; 37, 1 ad3). El *dolor* es causado por el apetito de la unidad vulnerada, pero no de cualquier unidad, sino de la que fluye de la perfección de la naturaleza que será expresada en lo *barroco*.

Aquí, en lo *barroco*, se encuentra inserta la cosa filosófica misma, que es algo fundamental en el trasfondo de esta disertación. Se trata de la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte* a partir de aquella *forma de ser o espíritu barroco*; es decir: es una *actitud ante la vida que se expresa con una estructura de pregunta*, que rompe las proporciones serenas y equilibradas simétricamente para hallar más plasticidad y dinamismo en la forma de una corriente espiritual *aclásica*, pero que no tiene características completamente anti-clásicas. Es la forma de ser plasmada en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en la que el *barroco* puede ser entendido-interpretado como la *expresión estética de la vida misma*, contra un arte restringido e

intelectualizado de los problemas de la vida según las cuestiones anteriores, presentes y posteriores al siglo XVII.

El espíritu *barroco* -como forma de ser, más que como corriente artística- de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, es la *crisis del espíritu humano*, que *mina las creencias del hombre* y que *abre el método de la sospecha y de las grandes dudas*. El espíritu *barroco* ha participado del método cartesiano de la duda, entendido-interpretado como un síntoma de aquel sufrimiento Y ha sido cuestionado por el *Leviatán* de Hobbes, que estableció la ruptura con la teoría de la divinidad de los reyes y entrevió que el poder nace de los hombres para estar entre ellos. El surgimiento de esa tremenda angustia en el hombre, al bordear el siglo XVII -expresada de muchas maneras; entre ellas, en la obra *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca-, tuvo su repercusión en la *estructura de pregunta* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Esta *estructura de pregunta*, en clave de duda, surgió en varias épocas; pero con un corte temporal determinado, a raíz de la presencia de varios momentos históricos que sacudieron el alma del hombre desde los años finales del siglo XVI y de todo el siglo XVII: el Concilio de Trento, las reformas religiosas (católica y protestante), la nueva ciencia, nuevos sistemas de comercio, nuevos conceptos filosóficos.

Si lo *clásico* y el *clasicismo* se puede considerar como un grupo de características claras, sencillas, lógicas bivalentes, serenas, equilibradas, el *barroco* representa dialécticamente todo lo opuesto: características “ilógicas” (inteligibles fuera de la lógica formal bivalente), oscuras, complejas o complicadas, tumultuosas, “desequilibradas” (que guardan, en realidad, un equilibrio asimétrico), angustiosas, dinámicas, que en diferentes épocas han recibido designaciones distintas y variadas (antes de lo llamado “barroco”, bajo similares características, estuvo lo “medieval”; y, después, lo

“romántico”, lo “cubista”, etc.). En lo que concierne a la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el *barroco* sólo es *anti-clásico* en lo tocante a ciertas ideas, a cierto espíritu, pero no en cuanto a las *formas*, que son una evolución del clasicismo del renacimiento.

Desde este punto de mira, la experiencia de sentido del *barroco* es una abstracción que designa el *espíritu* y la *forma* de las artes plásticas, la literatura, la música y demás manifestaciones vitales de fines del siglo XVI y gran parte del XVII, que engloba y supera dialécticamente a la contrarreforma, cuyo mundo de sentido en países católicos y protestantes es el resultado -en el ser y en el pensar- de la fusión cultural, expresada en el vocablo francés *baroque*, del étimo propio de la figura del *silogismo Baroco* con el étimo propio de la *perla barrueca* o *barrueco*, gigante e irregular, sin ningún valor comercial, que en portugués también se designó *barroco*. “Barroco” y “barrueco” se convirtieron en sinónimos en el siglo XVII, con los que se refería a *lo irregular*, a *lo aclásico*.

Como la voz *barroco* viene de uno de los términos (*Baroco*) que usaban los estudiantes de la edad media para aprenderse de memoria una de las diecinueve clases de silogismos que existían, la fusión de sentidos de aquella figura lógica con la de aquella concreción nacarada ha producido dos acepciones principales del adjetivo *barroco* -diacrónica y sincrónica-, que se aplican directamente en esta disertación, con un claro acento puesto en una de ellas, es decir, en la filosófica sincrónica.

Su primera acepción, diacrónica, la más usual y ordinaria, es susceptible de determinación cronológica: el *barroco* se refiere al período cultural europeo-americano que prevaleció como estilo artístico desarrollado en forma gradual desde finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII, que se vio influido por el *equilibrio de la experiencia de sentido renacentista de la razón y la belleza* y que exageró sus formas en

el rococó para dar paso al neoclasicismo. En este corte temporal se entroncó, durante el siglo XVII, la pintura de los católicos Países Bajos del Sur (Flandes), cuyas obras tomadas como modelos llegaron a la América colonial española, pues estos Países permanecieron en ese tiempo dependientes de España, cuyo poder representado por los archiduques estuvo centrado en Bruselas y cuyo principal centro artístico se radicó en Amberes. En el mismo siglo XVII, en España la pintura barroca alcanzó su Edad de Oro con la experiencia de sentido plasmada en la espiritualización persuasiva de la imagen, que acercó lo sobrenatural al fiel contemplador en su *búsqueda de sentido en la experiencia de la muerte*.

De acuerdo a esta primera acepción historiográfica, el barroco tuvo un mayor interés *diacrónico* por la realidad: se lo entendió como una veraz representación de la experiencia de sentido del hombre con su entorno, que condujo a plasmar lo fisonómico, táctil y sensorial en búsqueda de una profundización psicológica y emocional del hombre y su historia. El barroco se interesó por lo monumental y lo sorprendente así como por la rica y deslumbrante expresión del poder y de la autoridad: se caracterizó por la tensión dramática de su profusión ornamental -con predominante línea curva, sublimada en la espiral cuadrantal-, que supuso la ruptura definitiva con el clasicismo al tender hacia lo propagandístico. Tuvo la doble función de *impresionar y transmitir contenidos ideológicos*: se dirigió a los sentidos del contemplador para moverlo a la piedad y recordarle los artículos de fe, tras el Concilio de Trento, a la par que pareció legitimar el asentamiento en el poder de las monarquías absolutas; se puede interpretar que el barroco expresó aquella doble función por medio de las distorsiones en sus perspectivas aéreas -es decir, en el medio ambiente o masa de aire y luz que rodea los cuerpos- para fingir una prolongación hacia el infinito de los espacios pictórico y real por medio de los engaños visuales, ya sean lumínicos para crear una atmósfera de

misterio o ya sean de materiales unidos a la búsqueda de un dinamismo exacerbado, mediante la representación del movimiento o la confrontación formal o temática, que se caracterizan por las composiciones de equilibrio asimétrico de lo irregular, que son lo raro y lo extravagante de sus formas reunidas en un vasto y uniforme sistema unitario de diferentes partes interrelacionadas.

La segunda acepción, la *sincrónica*, es decir la filosófica del *barroco*, que inspira directa y frecuentemente a esta disertación -más allá del decoro y la ortodoxia doctrinal de las imágenes situadas en la historia-, es aplicable a la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, o sea, al *espíritu o forma de ser* que no se aparta de lo *real* sino que profundiza en él, que no cubre de *apariencia* a lo *cotidiano* sino que *le da sentido al desvelarlo en su razón de ser* y que se expresa por el lenguaje pictórico barroco, ampuloso y severo a la vez. Nuestro interpretar del barroco ha hecho suyo el axioma *esse est percipi: el ser es lo que se percibe*, que coincide con la importancia dada a la *experiencia de sentido* tanto por la ciencia como por la filosofía. En el barroco el hombre ha tomado conciencia trágica de su muerte ineludible y ha concebido metafóricamente el *mundo de sentido* como un gran teatro en el que tiene lugar la vida humana pasajera.

Así, por su acentuado gusto de lo inmediato y cotidiano, la pintura barroca -de la que participa la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, interpretada en esta disertación- ha aproximado el hecho religioso a la sensibilidad de los fieles y ha volcado en el arte sacro la constante duplicidad dialéctica del *poder-debilidad, ostentación-ascetismo, apariencia (parecer)-realidad (ser)*, cuya contradicción y sublimación se expresa en la unidad de los contrarios *pesimismo y optimismo*, plasmados en la realista y cruda pintura crítica de los bienes terrenales y de lo caduco de la belleza expresada en la *vanitas: vanidad, inconstancia, mentira, engaño con jactancia y vanagloria, para*

conseguir la inútil credulidad por medio de la ligereza de las opiniones. Se puede englobar en esta segunda acepción, por lo tanto, no sólo lo que es conocido generalmente y estilísticamente como barroco sino lo que, más allá del *pathos: de la pasión* teatral, con su ilusionismo y dinamismo en las formas, se plasme para llamar la atención e impresionar emocionalmente y provocar el movimiento interior para llevarle al hombre por el camino de la salvación espiritual.

El presente trabajo filosófico, escrito a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se adscribe a esta segunda acepción ya señalada, a ella se adhiere Fr. José María Vargas, O.P. cuando se inspira en el pensamiento estético de D'Ors, con quien coincide en la siguiente cita:

El Barroco es una constante histórica, que se encuentra en épocas tan recíprocamente alejadas (...) y que se manifiesta en las regiones más distintas, tanto en Oriente como en Occidente (...). Este fenómeno interesa, no solo al Arte, sino a toda la civilización (...). Las obras pictóricas presididas por el espíritu de lo barroco tienden a establecer la composición según formas obedientes a un centro de gravitación situado fuera de la composición misma, fuera del cuadro; mientras que, opuestamente la Pintura Clásica ordena el mundo formal de cada composición en torno de un centro de gravedad situado dentro del Cuadro (Ribadeneira, 1987, p.103).

Esta disertación *cura filosóficamente* el espíritu barroco en torno a la *experiencia de sentido de la vida en la experiencia de la muerte*: se aproxima a tomar conciencia incluso de las ilusiones producidas por la reflexión de la falsa conciencia, cuyo pensamiento dignoscitivo (separativo) se considera libre de prejuicios e independiente acerca de la armonía de los contrarios -incluidos los de *vida y muerte*- y que, sin embargo, depende de aquello que combate. Esta disertación se aparta del *pensamiento dignoscitivo* porque aquel pensamiento se aferra al *rechazo de la contradictorialidad*, o sea, se trata de aquel pensamiento que, cuando admite como verdadero un enunciado, rechaza automáticamente cualquier negación del mismo y que siempre rechaza

cualquier enunciado contradictorio, es decir, cualquier conyunción de una oración y de una negación de la misma.

En cambio, y al tenor de nuestra disertación, el barroco es un movimiento continuo de contradictorialidad, de reacción, que no se circunscribe a la mera contrarreforma, sino que con él se trata de la afirmación de una inversión dinámicamente dialéctica de posiciones vitales humanas de la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte* y de una negación de la negación de ésta. A través de aquella ruptura de la dimensión de sentido de una existencia concebida en forma de línea unidireccional, el barroco ha sabido construir un mundo de sentido a través de la negación de un cosmorama rígido, trazado en línea recta, y que se niega a participar en el horizonte de espiral siempre cambiante de sentidos y abierto a la comprensión imaginativa, que entiende a la vida-muerte en una voluta dialéctica que así como asciende y se afirma, así también decae y luego asciende en un movimiento superador de lo que le precedió: ésta es la rica y enriquecedora forma de línea curva archicompleja que forma la trama y urdimbre del sinuoso tejido del mismísimo espíritu barroco.

Esta experiencia de sentido del tejido existencial barroco se recorta en el patrón cultural, que crea las imágenes que participan de la coincidencia de los opuestos -entendida como la esencia de su espíritu- y que las plasma en la barroca pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que ha vivido momentos de flujo y de reflujo ante el pensamiento estético, de creatividad y de pasividad, de despliegue de lo indeterminado y de repliegue de sí mismo dentro de una poética superadora del aristotelismo por la acción de su estructura de pregunta, que no sólo revela el ser sino que también revela el no-ser. Afecta al fundamento más íntimo gracias al cual todo ente *es* tanto en la vida como en la muerte, por lo que, a través de sus representación pictórica sacra, advierte del peligroso síndrome existencial semejante a una vida

amenazada en el laberinto del Minotauro, aquel monstruo devorador de los hombres perdidos esencialmente en los complicados corredores de la existencia de múltiples cruces. No siempre la coincidencia de los opuestos vida-muerte sigue las huellas de Teseo, el escrutador de caminos, para guiarse con el hilo de su amante Ariadna en un desesperado esfuerzo por salir del laberinto luego de vencer al devastador Minotauro. Queda, sin embargo, la amenaza constante del contradictor Wotan, el dios engendrador de tempestades, que continuamente despierta como señor de los muertos y de los luchadores con la muerte por la pervivencia de una vida amenazada de muerte.

Talvez hemos buscado mal hasta hoy, o quizás la suerte no ha sido nuestra preciada compañera de viaje intelectual, pues no aparece ante nuestra vista ni un solo libro dedicado completamente a la *experiencia de sentido* en la ontología estética, concebida como estructura de pregunta en la *experiencia de la muerte*, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña (precisamente, acerca de la muerte). Sólo vemos ahora pequeñas luces, entre páginas desguazadas por nuestro trajinar meditabundo, que tratamos de magnificarlas en el claroscuro colonial de la *racionalidad barroca*, que entrelaza la *fuerza de la razón estética* y la *razón de la fuerza ontológica*: aquellas pequeñas luces se convierten en fuentes lumínicas -que conforman la estructura de pregunta que nos guía entre las tinieblas de nuestra investigación filosófica- como si fuesen hipótesis, es decir, respuestas tentativas acerca de cuyo valor también reflexionó Ludwig Wittgenstein, con motivo de los *conceptos-color* a la par que con motivo de la *defensa del sentido común* de Moore: las escribió inicialmente sin fechas, en veinte hojas sueltas de papel de oficio rayado, mientras que el resto puso en pequeños cuadernillos fechados; son manuscritos del último año y medio de su vida, valiosos apuntes sobre la certidumbre, con el mérito fresco de no haberlos corregido, de ofrecernos su pensamiento en alta voz, sin artificial organización escolar, sin extractarlo

ni pulirlo desde mediados de 1949 hasta dos días antes de su muerte, el 29 de abril de 1951. En aquellas primeras hojas se lee:

Kann ein Behauptungssatz, der als Hypothese funktionieren könnte, nicht auch als ein Grundsatz des Forschens und Handelns gebraucht werden? D.h., kann er nicht einfach dem Zweifel entzogen sein, wenn auch nicht einer ausgesprochenen Regel gemäss? Er wird einfach als eine Selbstverständlichkeit hingenommen, nie in Frage gezogen, ja vielleicht nie ausgesprochen (Wittgenstein, 1972, p.38): ¿No es posible que una oración asertórica, capaz de funcionar como hipótesis, sea también utilizada como fundamento para la investigación y la acción? V.g., ¿no es posible que simplemente sea aislada de la duda, aunque no acuerde con ninguna regla explícita? Simplemente se la asume como un truísmo, nunca cuestionado, quizás ni siquiera formulado alguna vez (Wittgenstein, 1972, p.39).

He aquí algunas de nuestras oraciones asertóricas, capaces de funcionar como hipótesis, dirigidas hacia la *experiencia de sentido* en la *ontología lingüística*, para ser utilizadas como fundamento para la *re-flexión* de la *experiencia de sentido* de lo *barroco* en la *experiencia de la muerte*:

(H1) Si el lenguaje pictórico barroco es un conjunto de utensilios contruidos conforme a la realidad: “(...) las cosas en sí mismas muestran ciertas propiedades objetivas, relaciones y diferencias. Es misión del lenguaje expresar adecuadamente estas propiedades” (Kutschera, 1979, p.38). Así se concibe la *semántica realista* del *lenguaje pictórico barroco*, como sistema abstracto de signos, que debe responder a la ontología del campo objetual a que se refiere la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. En especial, para desvelar la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, las estructuras ontológicas deben ser representables mediante estructuras de la *gramática pictórica barroca* y a cada estructura gramatical pictórica debe corresponder unívocamente una determinada estructura ontológica. Idealmente el *lenguaje pictórico barroco* y la ontología serían estructuras isomorfas. Pero existe el peligro de que el filosofar se vea envuelto en una *penuria lingüística constitutiva*, que se deja sentir más cuando el hombre se decide a *pensar con audacia*. Y esta penuria se exagera amenazadora ante las *audacias y violencias lingüísticas*, que pueden ser pertinentes, si

ese *lenguaje barroco* dinamiza, extiende e ilumina únicamente el horizonte del entendimiento mutuo con los otros, que piensan y avanzan con aquel hombre, con su *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*.

(H2) Se trata de fortalecer la respuesta tentativa de (H1) al mirar hermenéuticamente con Gadamer que “(...) el pensamiento de la filosofía (...) (para poder dar cuenta de la realidad) lleva siempre una dirección: recapacitando sobre la experiencia originaria del mundo, pensar hasta el fin la virtualidad conceptual e intuitiva del lenguaje dentro del cual vivimos” (Gadamer, 1992, p. 380). Existe la posibilidad de que el lenguaje de la filosofía nunca se encuentre con el *objeto barroco* de la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, sino que ha de construirlo ella misma. Al respecto, podría ser esclarecedor analizar con recursos lógicos un asunto ontológico. Pero ¿aprendemos de ese modo a apropiarnos sus preguntas filosóficas?, ¿logramos aprender de aquel asunto en lugar de confirmar nuestra aparente superioridad sobre él? Creemos que Platón en su *Carta séptima*, 343 e, definió de una vez por todas que el rigor lógico no lo es todo, pues reduce el horizonte problemático a una verificabilidad formal y elimina así la *apertura al mundo* que se produce en nuestra *experiencia del mundo interpretada lingüísticamente*. Por lo tanto, los recursos de la filosofía no son la filosofía:

En una palabra, el que no tiene ninguna afinidad con el objeto no conseguirá la visión ni gracias a la facilidad de su entendimiento ni gracias a su memoria -primeramente porque no encontrarán ninguna raíz en una naturaleza extraña- (Platón, 1972, p.1583).

(H3) En cualquier caso la siguiente observación provocativa de Gadamer, inspirada en Heidegger, muestra un *camino barroco* para apropiarse de preguntas ajenas y explicitar a la vez la dimensión anticipatoria de los conceptos hermenéuticos respecto de la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte: “Las cuestiones comprendidas no son meros objetos de conocimiento. Se convierten en verdaderas preguntas” (Gadamer, 1992, p. 380). Y la *penuria lingüística* del pensamiento filosófico

es la *penuria del pensador mismo*: cuando el lenguaje fracasa en la *búsqueda del sentido en la experiencia de la muerte*, el pensador no puede precisar el sentido de su pensamiento y cae en la sima del principiante llena de los escombros y añicos producidos por el afán de formar y definir conceptos a capricho. Al buscar la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte* se ha tratado de salvar esta terrible brecha al no hablar de todas las cosas y de qué cosas hay en el mundo de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, sino que se utilizan sólo algunos de sus *elementos barrocos* y con ellos se ingresa en la interpretación ontológico estética de la *estructura de pregunta por el mundo de sentido*. El lenguaje filosófico que se utiliza aquí no es solamente una manera de expresar el *mundo de sentido* que se lleva dentro sino que desvela al lenguaje en su totalidad. Por lo tanto, lo *barroco* no se queda sólo a nivel de palabras porque *no es sólo “sacar fuera” el mundo de sentido* que cada uno lleva dentro. Hay algo más: el lenguaje filosófico que se emplea aquí es una *estructuración diversa del mundo* en el sentido que no hay equivalentes exactos, porque en el *lenguaje de cada cual* -que es el *mundo de sentido de cada cual*- no existen estructuraciones idénticas. El lenguaje de esta disertación no solamente traduce la experiencia de lo que llevamos dentro, sino que se nutre continua y progresivamente de lo que conocemos al entender e interpretar, de lo que hablamos y escuchamos de la experiencia, dentro de una gran estructura de pregunta. Es decir que esta disertación es deudora de la estructura de pregunta en cuyo *lenguaje barroco* se constituye el *mundo de experiencia de sentido* en cada individuo y en la colectividad, y en la que, a través del lenguaje, se aprehende el mundo, así como a través del lenguaje pictórico del *Retrato de Santa Mariana de Jesús*, pintado por el Hno. Hernando de la Cruz, S.J., se aprehende aquel mundo espiritual.

(H4) Finalmente se puede plantear otra hipótesis o respuesta tentativa, como así se la considera en las ciencias sociales y se espera no estar muy desacertados en su uso filosófico, pues “una hipótesis es una proposición, condición o principio que es aceptado -quizás sin fe- para obtener sus consecuencias lógicas, y por medio de un método, comprobar su acuerdo con los hechos conocidos o con aquellos que pueden ser determinados” (Boudon, R., y Lazarsfeld, P., 1979, p.48). Esta última hipótesis estriba en el *conjunto* planteado en líneas anteriores por las hipótesis previas, a partir de las cuales la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene un *significado ontológico* que se descubre a través de las *tareas hermenéuticas de reconstrucción e integración del mundo de la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte a partir de lo barroco*.

Desde este horizonte, la presente disertación no es el resultado de un mero proceso intelectual ni de una investigación escolar metódicamente conducida por la *ingenuidad de la fe metodológica* cuya “(...) consecuencia puede ser incluso una auténtica deformación del conocimiento. Esto nos es conocido a través de la historia de las ciencias, en la que aparecen demostraciones irrefutables de cosas evidentemente falsas” (Gadamer, 1977, p. 371). Sino que esta disertación recoge la *f fuente barroca de la experiencia de sentido* en la que confluyen tanto lo anotado en nuestro diario filosófico, de itinerario personal -espiritual, vital, intelectual, religioso, artístico- atravesado por una rara unidad de objetivo y de modo de perseguirlo al ser escrito, como si fuese un palimpsesto, en un estilo muy íntimo sobre hojas sueltas y en reutilizadas libretas de apuntes; cuanto, nuestras vivencias lacerantes *re-pensadas* durante muchos años en un proceso de *re-construcción* de algunas cuestiones fundamentales, de reflexión y vida consustanciadas, que no aceptan parcelaciones ni dicotomías de ninguna índole. Vida y filosofía han sido siempre para nosotros la exigencia de una íntegra e integrada realidad,

que supera al separativo *primum vivere, deinde philosophare*: primero vivir y luego filosofar. Hemos transitado por la *estructura de pregunta* de la *ontología estética*, a partir de la *interpretación* del espíritu barroco en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en constante búsqueda de un alcance universal acompañada de un cantar la palinodia por el estado todavía muy fragmentario de nuestros conocimientos en muchos dominios, lo que nos ha vedado aspirar a cualquier tipo de perfección.

Este pensamiento humano, ya vertido desde su primigenia fuente existencial en la presente disertación, guarda, pues, el sabor añejo de cada estupefacción vital sentida ante muchos cruces de caminos, transitados por los bordes sinuosos de los recodos de la muerte, revisitados sin encontrar franca salida en muchas ocasiones y, en otras tantas, refrescados por la fuente que brinda la *anagnórisis*: el *des-cubrimiento* que lleva al *re-conocimiento*, y que cambia dialécticamente el *horizonte de sentido* de lo vivido y de lo pensado particularmente y lo *pro-yecta* a un alcance universal de lo filosófico, a partir de una expresión del *barroco* que no es sólo de la forma sino del ente en búsqueda del ser del ente a través de la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*.

En todo caso y en el caso específico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte y de nuestra interpretación filosófica a partir de lo *barroco* de ésta, creemos que la conciencia puede abrigar su verdad como *verdad de la traducción*, que es el convertir lo extraño de la experiencia de la muerte del otro en la experiencia de sentido propiamente nuestra, de cada uno de nosotros, sin momificarla filosóficamente en un esquema metodológico rígido e inadecuado al ente existente, sin disolverla críticamente ni reproducirla acríticamente.

Aquí y ahora, nuestra tarea revalida la cosa con nuestra interpretación y aplicación de conceptos en nuestro propio horizonte, que no busca perpetrar un asalto a la razón ni tampoco una arbitraria huida de la razón: se busca la *traducción* de la *experiencia de*

sentido en la experiencia de la muerte, que puede hacer confluír lo ajeno y lo propio en una nueva figura, al establecer lo del otro frente a uno mismo, que puede insertarse en una nueva interpretación lingüístico ontológica del mundo, dentro de un conocimiento humano limitado que sabe de su propio límite, que se *(re)tro-trae* al todo de la experiencia humana del mundo de sentido, desde un pensamiento tradicional que funde las totalidades estructurales re-elaboradas en el análisis semántico en una estructura de pregunta del continuo de la tradición de lo *barroco* y de la conceptualización del existir en la vida-muerte.

Al partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, para interpretarla y pensar en la estructura de pregunta de la ontología estética acerca de la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, se considera filosóficamente que la *pintura barroca* posee una *situación*, una *perspectiva*, un *horizonte*. La *situación* es una *experiencia contempladora de contexto efectual sucesivo*, en el cual lo significativo es accesible de modo más originario que en la comprensión. La *perspectiva* es el *orden de proximidad y cercanía de las cosas e incluye un punto de vista contemplador que debe asumirse*: de este modo, el contemplador entra en una relación óptico-metafísica con las cosas y forma parte de su orden al coordinarse con ellas. Sólo entonces se puede expresar la *singularidad del suceso del contemplar en la plenitud del instante* que, en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, muestra todas las cosas en una dilatada eternidad y desde la óptica de un significado trascendente que lleva al compromiso de una decisión irrepetible. El *horizonte* no es una frontera rígida sino algo que se desplaza con uno y que invita a seguir entrando en él: es el ámbito de contemplación-intelección que abarca y encierra todo lo que es visible a la razón de ser desde un determinado punto. Por esta línea de *re-flexión*, a partir de lo *barroco*, el *horizonte del preguntar* es el marco que determina la *orientación de sentido sacro* de la

pintura, mientras que la *fusión de horizontes del entender-interpretar* media entre la pintura y su contemplador-intérprete, pues el *horizonte de sentido sacro del entender-interpretar* no se limita ni por lo que el pintor y el comitente tenían originalmente en mente ni por el horizonte del destinatario feligrés al que se dedicó la pintura en origen, como se muestra en la relación de los escudos nobiliarios de los comitentes en las pinturas de Miguel de Santiago situadas en el antiguo convento quiteño de San Agustín. Pasamos, entonces, de la *re-flexión* contemplativa de lo *barroco* a la de lo *sacro*, respecto a la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte.

Y el *barroco*, contemplado como experiencia de sentido, lleva en sí mismo a lo *sacro* como arte que remueve las más profundas raíces del ente, que le hace sentir su *esencial contingencia* y que le sugiere la *idea fundamental de separación*. Porque es cierto que -por el hebraico *qadosh: límite* deriva de *qad separar*, que sirve al vocabulario cultural- la barroca pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte no puede aspirar sino a *expresar el costado humano de lo sagrado*, es decir, el *sentimiento de separación*, de *inviolabilidad* y, al mismo tiempo, de *irresistible atracción* que ofrece a la experiencia humana todo lo sagrado que confluye en קַדִּישׁ: *kadish: santo*, cuyas cuatro formas como plegaria de consagración y alabanza en casas de duelo o ceremonias de entierro comienzan con רַבָּא יִתְקַדַּשׁ שְׁמֵהּ רַבָּא: *Yitgadal Veyitkadash shemé rabá: Sea Su gran Nombre, magnificado y santificado*, que no sólo es la plegaria de alivio de las emociones de la persona en duelo (catarsis) sino que en realidad proclama la supremacía de Dios y la inmortalidad de su pueblo. Desde este horizonte de intelección y experiencia de sentido de lo sagrado, que divide y separa lo santo y lo profano, es el verbo: בָּדַל *bādal: separar* por el cual Dios ordena en dialéctica unidad de sentido su creación de distintos elementos opuestos: luz-tinieblas, agua-firmamento, día-noche, etc. (Gn 1,4.6.7.14.18).

Lo *sacro*, desde este punto de mira de la raíz בָּדַל: *bādal*, no sólo tiene el significado de *separar* sino también de *partir*, de *ordenar*, de *distinguir*, de *segregar*, y con mayor carga filosófico-teológica בָּדַל: *bādal* expresa el concepto de *elección* (1 Re 8,53; Lv 20,24.26). Todos estos significados se desvelan y aparecen, de una u otra manera, a partir de la interpretación dialéctica de la experiencia de sentido con la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte: en ésta, la idea de *lo sagrado* está llena de paradojas y ambivalencias que se subliman en lo sacro como presencia del poder sagrado en la vida y en la muerte, en *lo sacro como hierofanía: manifiesta, aparece* como algo totalmente distinto de lo profano: es la expresión dialéctica de la bipolaridad simultánea del inefable *mysterium tremendum et fascinatum*. Sólo así, la pintura colonial quiteña acerca de la muerte, puede alcanzar la categoría de *sacra* cuando irradia una atmósfera de temor y de seducción al mismo tiempo, cuando hace sentir su vinculación con realidades *extramundanas* que irrumpen en nuestra existencia, de tal manera que fuera de la iglesia tal imagen pictórica parece arrancada a su natural destino.

El pintor colonial quiteño sólo logró un *espacio auténticamente sacro en el soporte* cuando llegó a lo *sublime* por el juego compositivo, por el juego de la paleta, por el juego de las masas y de los vacíos, por el juego de las luces y de las sombras, por el juego de la forma y del contenido, o sea, por los que consiguió que el contemplador se sintiese atraído irresistiblemente hacia la pintura, se detuviese ante ella como en la cercanía de Alguien que ha impuesto en aquel lugar su *presencia numinosa*, cautivadora y terrible a la vez, presencia divina de lo fuerte y poderoso que es objeto de temor y de veneración. Aquella forma resplandeciente posee grandeza, se eleva esencialmente sobre lo ordinario: en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte la relación Dios-hombre -que es la experiencia de sentido de la relación del ser del ente con el ente-

tiene el cuño finito ante lo extraordinario de lo infinito contemplado con admiración y estremecimiento.

Urge, pues, ante la *experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, discernir conceptos y establecer la *diferencia específica* entre la *emoción sacra* y la *emoción religiosa* y la *emoción meramente estética*. Para una *pintura rigurosamente sacra* no basta cierta fascinación ni el sentimiento de un valor universal: es necesario que -al mismo tiempo que fascina- la pintura sacra *estremezca hasta las fibras más íntimas del ser humano*. No basta que la pintura haga *presentir* o añorar la existencia o la necesidad de algo “*más allá*” de las fronteras humanas. La *dignidad esencial* de la pintura sacra está en que *hace sentir la experiencia de sentido del misterio de la vida y comunica el deseo y la necesidad de un absoluto hasta en la experiencia de la muerte*: para que sea pintura sacra en su pleno sentido debe afirmar la existencia y sugerir la presencia de alguien absoluto en la existencia humana. Si no se pasa de ese “*algo*” a ese “*Alguien*”, el contemplador se queda a medio camino.

La pintura colonial quiteña acerca de la muerte debe llamarse plenamente sacra si hace sentir, a través del misterio del hombre, el misterio de Dios: *es el tránsito de la ontología* que, encarnada en la *metafísica* y desarrollada en la *ontoteología*, llega a sentir la *epifanía* de la presencia actuante -amorosa y terrible- del Ser Absoluto que tiene en sus manos el *destino humano*, de tal manera que este sentimiento desborde al contemplador como individuo, obligándole a refugiarse en su sentido de miembro de la comunidad: no hay verdadera pintura sacra y cristiana colonial quiteña que no exija la experiencia de sentido de una atmósfera cultural, litúrgica y comunitaria. La *pintura* no es *estrictamente sacra* sino desde el momento que *es sometida al rito consagradorio*, el cual *le comunica cierta virtud espiritual que lo hace apto para el culto divino* al ser algo *hieróthytos: consagrado, ofrecido*. Esta pintura es *imagen cultural* en cuanto es

imagen comunitaria: cuando tanto el temor ante la inmensa majestad divina como la confianza ante su amor comunicativo y fascinante convierten el *Yo* del hombre -al sentirse indigno en la inerte soledad de su vida individual- en el *Nosotros* del hombre, que es lo que hace viva la relación con el Ser Absoluto, de persona a Persona, que le hace responder al hombre al *llamamiento de un Dios personal* y que le hace afrontar sus actos humanos amparado en la *colectividad litúrgica*. En ella la *sacralidad cristiana* implica menos una *prohibición* que una *comunión de los hombres con Dios*. De esta manera, el cristianismo introduce en el mundo un *nuevo humanismo*, un *humanismo sacro*, base de la *función del arte sacro en general* y en particular de la *función de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte*: su *función* es la de *romper* el estrecho y angustioso recinto en que se siente encerrado el hombre, y la de *abrir* a su anhelante espíritu una ventana *hacia el infinito* con el fin de superar la experiencia limitante de la muerte.

Así, pues, en esta disertación sólo se parte de la interpretación de la *pintura sacra*, en pos del sentido último y fundamental de la *experiencia de sentido* de la vida sobre y más allá de la muerte. Por esta razón, no se parte aquí ni de la *pintura religiosa* -que produce la *emoción religiosa*- ni de la buena *pintura profana*, que genera *emoción estética*; éstas dos tienen el mérito de la *autenticidad* frente a la *pintura pseudoreligiosa*, pero no cumplen con los requisitos de la *pintura sacra*. Aquella *autenticidad* se queda sólo en el estrato de sentido de que lo religioso no está en el templo y lo profano no está en la calle, en el que cada momento de la existencia es pasible de religiosidad; esa religiosidad no requiere ascetismos ni plegarias ni previa preparación espiritual: requiere tan sólo la plena entrega del hombre a su acto, el absoluto compromiso con el mismo; es lo que se dice "*autenticidad*". Puede darse una *pintura profundamente religiosa* que no sea arte sacro en sentido estricto: sólo expresa

una visión y emoción personal ante un tema religioso; no expresa un sentimiento de *presencia numinosa en el misterio cultural*; no expresa una *vibración comunitaria condicionada por la objetividad de la acción litúrgica*; la pintura podrá ser auténtica expresión de arte *religioso*, pero no podrá ser expresión de arte sacro.

Por razón de estos estratos de sentido, esta disertación no considera ni lejanamente materia suya el tercer grado de arte que es el *pseudorreligioso*, cuyas pinturas *no llegan al alcance semántico de lo sacro* -a pesar del tema religioso-, *pues están vacías de toda significación y emoción auténticamente religiosas*, sino que expresan una mera emoción profana, ilegítima a veces, o que tienen como simple motivo plasmar un ejercicio formal o ejecutar una gimnasia estilística. Peor aún si plasma al *kitsch*, que lleva siempre en sí algo de ese esmero bienintencionado, de buena voluntad y, sin embargo, es precisamente eso lo que destroza el arte: el *kitsch pseudorreligioso* es la “*intención artística*” para determinados fines manipulables. Esta observación sobre la actualidad del *kitsch* en el sentido contrafactual a nuestra disertación -es decir, contra el hecho de lo sacro en la pintura colonial quiteña acerca de la muerte- nos abre una ventana posible, que nos ilumina con la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte, para contemplar filosóficamente la *actualidad de la estructura de pregunta*.

CAPÍTULO 2

ACTUALIDAD DE LA ESTRUCTURA DE PREGUNTA

Para entender *actualmente* el contenido de “*actualidad*” que tiene nuestra estructura de pregunta filosófica *recurrimos* a su étimo (Real Academia Española, 2001, lema “actualidad”) que viene de “actual”, del latín *actuális*. Son tres sus acepciones correspondientes al lema principal. El orden en que estas acepciones se recogen en cada entrada responde a la aplicación sucesiva de varios criterios. Consideramos las dos primeras acepciones de “actualidad” -la de “tiempo presente”, y la de “cosa o suceso que atrae y acoge la atención del común de las gentes en un momento dado”-. Y la tercera acepción -que es filosófica y se refiere a la “acción del acto sobre la potencia”- se desarrolla tácitamente en esta disertación, debido a que en un vocabulario ideológico se remite “actualidad pura” a Dios. Nos hemos apoyado también en el lema “*actuális, e*” en sus acepciones de “activo, práctico”; y, en el lema “actualidad” en su acepción “*præsens stätus rerum*”. Su étimo viene del adjetivo “*præsens, tis*”. Y sus cuatro acepciones son válidas para nuestra disertación: “presente, que está a la vista” // “que es, pasa o se hace al presente” // “favorable, propicio, feliz” // “eficaz, que produce el efecto deseado”.

¿Por qué *atrae y acoge la atención con actualidad* la pintura sacra colonial quiteña, que aparece con un contenido acerca de la muerte, en la antigua iglesia de la Compañía de Jesús en Quito? Porque parece encerrar la relación, en plena determinación y concreción, propia de la especial concepción hispánica del mundo -a un tiempo, tan

realista y tan trascendental-, de lo dramático con lo numinoso. Aparece como la *rotura de la razón*. Quizá *atrae y acoge la atención* por las diversas formas de expresión de su ilusionismo barroco. *Primero, por su simbolismo y efecto visual* que muestra un juego de luces y sombras, efectos dramáticos -que descubren algo y dejan oculto otro algo- plasmados en ese no mostrar totalmente el fondo de las cosas en sus decorados y pinturas, que se pierden en la inmensidad y que acompañan al sentido de lo ilimitado; ésta es una forma actual de estructura de pregunta que aparece en la interpretación ontológico estética a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte *Segundo, por su sentimiento de la muerte y del dolor hasta lo desgarrador*; es, en otras palabras, una forma actual de estructura de pregunta fundamental que engloba al misterio del hombre. *Tercero, por su humanización de lo sobrenatural* ante la inseguridad y el temor de quien vive una gran tensión espiritual en medio de lo contradictorio; esta forma actual de estructura de pregunta nos remite a la dialéctica vital, no tan solo conceptual, del hombre mismo. *Cuarto, por su colectivismo estético patético*; esta forma actual en que aparece la estructura de pregunta corresponde a la relación archicompleja de ruptura de la razón que termina en la pasión.

Aquella *rotura de la razón*, considerada como *pasión*, ya no es propiamente razón, sino algo que está sobre la razón que rompe sus barreras. Aquella *rotura* es la *aporía*, es decir, *contiene una inviabilidad de orden racional*: ésa es el pensamiento *aporético* que se expresa y estanca en el confín indefinible del devenir: éste es el *momento*. Y el devenir, a la par, es lo *inefable* en que se acumula toda aquella *dimensión barroca del momento*, donde la razón va a buscar la profundidad del vivir, que es revelación de su propia insuficiencia, de donde nace el *pensamiento de pasión, patético o aporético*.

Ante este punto de mira y desde la actualidad de la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, surgen las siguientes cinco

cuestiones. ¿Parece que no es la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte la que da sentido al momento de la visita -por turismo, culto u otro motivo-, sino que es el *momento* de culto u oración el que otorga sentido a la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en cuanto sacra? ¿El más alto fin de la vida espiritual es acumular un mundo de informaciones (incluso las informaciones del turismo religioso) o es afrontar los instantes sagrados? ¿En una experiencia religiosa, no son los objetos (incluso la arquitectura y el arte sacro) los que se imponen al hombre sino una presencia espiritual? ¿Qué sentido tiene actualmente el arte sacro católico, como tal, encerrado allí, en la antigua iglesia quiteña de la Compañía, si no se permite el libre y gratuito ingreso permanente del necesitado feligrés católico? ¿Es posible que comience la decadencia de la vida espiritual cuando dejamos de sentir la grandiosidad de lo eterno en el tiempo? Al respecto, sostenemos que *no es el objeto* (en este caso, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte) *el que da sentido al momento* (en este caso, es el momento de culto y oración en la antigua iglesia patrimonial del centro viejo de Quito); *sino que es el momento el que otorga sentido a las cosas.*

¿Por qué *atraen y acogen la atención* los temas de la muerte, de la contingencia y finitud del ente, que están contenidos ya sea explícita o tácitamente en la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Porque, al ser permanentemente actuales, a partir de ellos, surge la pregunta: ¿no es el tiempo el que muere, o es, más bien, el cuerpo humano que muere en el tiempo? A propósito de esta pregunta, en preciosas ocasiones hemos recordado el epitafio labrado en mármol del “presidente poeta” Alfredo Baquerizo Moreno, entre el exquisito y abundante arte escultórico funerario del cementerio general de Guayaquil: “Oh, muerte, muerte, muerte; siempre tan antigua y siempre de tanta actualidad”.

¿Por qué *atrae y acoge la atención* la angustia como posibilidad, planteada por la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Porque se puede sospechar que en esta pintura sacra el hombre puede verse ante sí mismo, de alguna manera actual. Y puede temblar. El temblor espiritual es la angustia. Estas ideas que parecen tan etéreas, las hemos visto tan concretas en el nivel familiar y en la propia vivencia personal. Por ejemplo: en dos tiernos niños. A pesar de haberles ocultado cuidadosamente todos estos temas -que tanto han sacudido a una familia desde generaciones atrás-, surgió en esos niños el descubrimiento desesperado de la muerte y de la nada. Aquella sorpresa aterradora la tuvo, uno de ellos, a través de sus admirables preguntas teológicas formuladas desde sus tres años y medio de edad. El llanto incontenible en el que se sumergió el otro niño, desde sus cuatro años de edad, expresó su desesperación existencial ante su inútil esfuerzo para “no hacerse joven”, para no ir muriendo cada momento hasta la inevitable muerte final. De una u otra manera, nos atrevemos a pensar que sus angustias -que posiblemente son también las nuestras- se pueden plantear en la pregunta: ¿la existencia nunca tiene explicación por sí misma sino a través del tiempo?

Y, al contemplar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en más de una iglesia antigua, se puede volver a pensar en esta disertación y sospechar que uno de los caminos que le quedan abiertos al hombre es el de la actualidad de la angustia con la cual se abraza. El hombre puede quedar aterrado ante la inmensa posibilidad que desemboca en la pregunta final por lo finito en lo infinito, por lo contingente en lo eterno, por la existencia en la nada. Todo esto produce, en el hombre, el vértigo del abismo. Es la experiencia insondable de nuestro fiel amigo, arzobispo católico, cuando ingresó de paciente a terapia intensiva: “me muero, dijo angustiado, ¿hallaré algo o

simplemente nada; qué hay de verdad en lo que he predicado?” Queda planteada la cuestión de la *actualidad* de la estructura de pregunta.

La *estructura* tiene el significado impreciso de *constructio: construcción, estructura* u ordenamiento y disposición a que se han de someter -ya relacionados- el pensamiento y la realidad. Sin embargo, la *construcción* -por su raíz *construere: construir-* es un hacer, *cum: con* la característica de *struere: acumular, amontonar*, lo que no significa solamente el fabricar, erigir, edificar. Al contrario: la estructura, en su significado de construcción, implica algo que no se comprende en su realidad preestablecida -y esto sucede en la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-, sino que se forma desde dentro hasta desvelarse; es decir, hasta alcanzar su propia figura y rebasarla en un continuo proceso dialéctico. En otras palabras, la estructura -entendida e interpretada como construcción- significa *hacer de nuevo una cosa*; así nosotros intentamos hacer de nuevo un planteamiento acerca de la ontología, así sea de manera muy imperfecta y parcial, para construir actual y dialécticamente la estructura de pregunta de la ontología estética. Dicho desde la acción: la tarea de la estructura es asumir lo que es una construcción -construir algo que no está “construido”-, y esto implica recuperar de nuevo todos los intentos de construcción. Por lo tanto, la estructura presenta necesariamente una forma circular.

בָּנָה: *bānāh: construir* es un concepto hebreo adecuado para explicar la actualidad de la estructura de pregunta, pues בָּנָה es una raíz común a las diversas lenguas semíticas que llegan a nuestra civilización judeo-cristiana, a nuestro mundo de comprensión desde el cual se interpreta la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en el afán de pensar la ontología estética desde una estructura de pregunta. A los radicales בָּנָה (*bny* o *bnw*), en hebreo bíblico, va unido el significado predominante de *construir*, con algunas variaciones de sentido que se reducen a este significado fundamental. De esta raíz בָּנָה se

derivan varios sustantivos, entre ellos, *mibnaēh*: *el construir, la construcción* y también *tabnīt*: *modelo, imagen, representación* que adquiere en un sentido traslaticio la estructura de pregunta, en la cual las funciones de בנה sirven para aludir a contenidos que -así como los diversos momentos de la construcción- pueden servir de comparación, símbolo o imagen, por ejemplo, en la estructura de pregunta del cuestionador versículo: *hay un tiempo para construir y un tiempo para demoler, todo tiene su tiempo* (Ecl 3,3). En este marco de sentido, de la permanente actualidad, encaja la idea de “*ser construido*” en Gn 16,2; 30,3; y la idea constructivo-generativa en Rut 4,11: Lía y Raquel *bānū*: *construyeron* el בית ישראל: *bēt yiśrā’ēl*: *la casa de Israel*.

בָּנָה: *bānāh*: *construir* al estar íntimamente relacionado con תבנית: *tabnīt*: *modelo, esbozo, trasunto* cobra un ligero matiz de *imagen* o de *copia*, para mirarlo como *testimonio (memorial)*. De todos modos, el significado de תבנית: *tabnīt*: *indica no tanto la forma acabada cuanto la proyectada construcción*. El empleo de תבנית en Dt 4,16.17.18 lleva al terreno del arte religioso que discierne la imagen sacra de la imagen idolátrica descrita en Is 44,13 y en Ez 8,10 e interpretada en Sal 106,20. Pero Ezequiel emplea esta palabra dos veces en el sentido de תבנית: algo *así como* (una mano humana), cuando describe con esa expresión cómo él mismo está expuesto a que la mano de D-s (YHWH) lo aferre: “y alargó la imagen de una mano” (Ez 8,3). Y también Ezequiel quiere decir que los querubines contemplados en una teofanía poseen “algo así como una mano humana” (Ez 10,8). Los dos pasajes pretenden describir תבנית: algo *así como* las realidades de la esfera divina, las cuales superan toda posibilidad humana de representación. En este contexto el carácter indefinido del “*algo así como*” se deriva de los significados originarios inherentes a la raíz *bnh / bny*: *forma, imagen, copia*.

Así *la estructura* -a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- *es una relación de efectos*, en los que se recuperan continuamente

todos los intentos de construcción: es un *proceso de construcción de una totalidad de sentido* en pos de su *transformación*, que no es una *mera alteración* -la cual, en el estrato categorial, pertenece al ámbito de la cualidad, esto es, al de un accidente de la sustancia-. La estructura tiene un carácter actual de *ergon: de obra*, en la que *daimon* y *kairos: predisposición y ocasión* aportan al montaje y desmontaje de contextos de sentido, en constante rectificación y permanente recuperación, destrucción y deconstrucción. Por la relación de efectos de la *estructura de transformación* cada *contexto de sentido* se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta. ¿Su verdadero ser es aquella segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación, frente a la cual su ser anterior no era nada? ¿Se quiere decir con esto, en primer lugar, que lo que había anteriormente ya no está posteriormente? ¿Pero también se quiere decir, en segundo lugar, que lo que hay en el aquí y ahora es lo actual y permanente verdadero de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte?

Estructura, parte y totalidad son la unidad de sentido de la estructura de pregunta. La *estructura o construcción articulada o estructura orgánica* es el *orden de las partes* que hace de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte una *totalidad* distinta de la suma y del amontonamiento; en esta *totalidad* la *posición* y el *orden* son cambiables a voluntad. La *estructura orgánica* no resulta de sus elementos mecánicos ni de organismos elementales, sino que *desenvuelve* sus “partes” o elementos del orden a partir de la totalidad, los cuales, por su parte, pueden ser también totalidades.

Engarzados a este hilo conductor actual, la materia y la vida y el espíritu son fases de un mismo gran *proceso estructural de pregunta*, cuya característica es la derivación de los dominios más sencillos a partir de los *dominios del ser* más complejos: así se derivan lo físico y lo humano -en general, lo natural- de lo sobrehumano o del Ser Absoluto, por mera *eliminación y simplificación*. La *parte* de un *todo* es aquella que

junto con otra cosa constituye una unidad ordenada. La *totalidad* se toma en la acepción de *todo* concreto: cabe hablar de *totalidad* donde *varias partes* están *ordenadas* de tal suerte que *forman juntas una unidad*, es decir, *el todo*; la *totalidad* es una subespecie del orden; *la peculiaridad de la totalidad* reside en que en la *totalidad* los *elementos del orden -las partes-* *forman*, coexistiendo, una *unidad cerrada*: si falta un elemento del orden, el todo es *incompleto* y pasa a ser *parte*.

Entonces: *la dimensión interrogativa de la estructura de pregunta no es una palabra suelta* ni un código que se intenta descifrar en esta disertación. Es el todo o conjunto de un proceso dialéctico -a partir de nuestra interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- que permite la pregunta ontológico estética, la cual indaga acerca de la unidad en la dispersión y del archicomplejo retorno a lo idéntico, a partir de la concepción de fundamento que, a nuestro juicio, lo interpretamos como íntima unidad de contrarios, expresada por la real proximidad del pensamiento entre Parménides y Heráclito -no entendida de esta manera, generalmente, en quienes deciden por la usual y generalizada interpretación de distancia insalvable entre el pensamiento de estos dos pensadores denominados presocráticos-.

Desde este punto de mira unificador -de corte parmenídeo heracliteano, que lo hacemos nuestro-, la estructura se muestra como *permanencia dinámica* de la movilidad que caracteriza a la pregunta ontológico estética, que es la que llena dialécticamente la presencia del ser en el ente, en cuanto es una construcción que ha encontrado su patrón en sí mismo y que no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. Este punto de mira aborda el discurso mediador de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, entendida como estructura de pregunta acerca de sus condiciones de posibilidad y de las condiciones de posibilidad de la ontología estética. Así se construye el hilo conductor de nuestro filosofar ontológico, considerado

dialécticamente como un partir continuo desde la pregunta y un permanecer dinámico en la estructura de pregunta.

Si la *estructura de pregunta*, entendida como transformación, se caracteriza como la forma de ser autónoma y superior de la construcción a partir de ésta, la aparente realidad (denominada realidad, a secas) se determina como lo no-transformado; y la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, como la superación de esta realidad en su verdad ontológico estética. En la pintura sacra colonial quiteña la certidumbre de la muerte impulsa a la estructura de pregunta en pos de comprender la verdad del ser como *cognitivo sensitiva: verdad estética* -esclareciéndola ontológico estéticamente-, para experimentar los límites últimos y conjurar la trascendencia de la transformación. Esta *estructura* responde al *grupo relacional* que la lógica simbólica designa topológicamente *como un anillo*. Este esquema satisface la *circularidad sin fin del proceso dialéctico*, que se produce en el sujeto ante la plena asunción vital de su ser-para-la-muerte.

En esta *circularidad sin fin del proceso dialéctico de la estructura* persiste el conflicto empedocleano de los dos principios: de lo finito y de lo infinito, de la naturaleza y del espíritu, del amor y de la discordia, de la ausencia y de la presencia, a las que Empédocles de Agrigento (siglo V a.e.c.) sometía las alternancias de la vida universal. Encontramos aquí que es posible trazar un gran arco hermenéutico entre la interpretación del pensamiento de Empédocles y la interpretación que hacemos de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte: en las dos, se desvela la muerte como la *mediación limitante* en el conflicto universal de la *provocación anticipante de la ausencia y la presencia*, tanto de *Philia: el amor* cuanto de *Neikos: la discordia*.

La *estructura de pregunta* -propia de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- alude no sólo

gnoseológicamente sino ontológicamente a una totalidad mayor, por encima y fuera de sí misma. Por la *pregunta* no sólo amplía sino trasciende el mundo del sentido: sus límites son rotos y mantenidos abiertos. Ésta es la cuestión que también aborda Xun Kuang (313-283 a. e. c.) y que, al estar abierto su horizonte cultural a nuestro cosmorama, incluso por los nexos milenarios de la migración asiática al continente americano, nos cuestiona para nuestra disertación: ¿La pregunta rompe los límites del silencio ontológico así como “un hombre excelso debe contestar a las preguntas como el eco producido por el sonido?” (Feng, T., 1986, p. 218). ¿La pregunta puede *destruir* y *deconstruir* el *entramado de las relaciones de sentido* que subyacen en el habla y en la ontología lingüística? ¿La pregunta disuelve la *unidad de sentido* y así lleva a cabo la ruptura ontológica?

En la actualidad de la interpretación de la pregunta ontológico estética -a pesar de la *insondabilidad* previa, de los prejuicios y lugares comunes, de las muletillas o frases hechas-, a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se transita por la correlación de la tensión *desvelamiento-ocultación* a través de la apariencia. En el ámbito de esta tensión, para descubrir y poner de manifiesto, al hacer patente y manifestar lo ignorado o escondido, se producen los más peculiares cambios de acento en el proceso del *desmontar: cortar, deshacer*, y del *desarmar: derribar el edificio de la metafísica y de la ontología*, deshaciéndole por la parte superior. Ésta es la *deconstrucción* es decir, el desmontaje de conceptos y construcciones intelectuales, por medio de su análisis, para mostrar así sus incoherencias e inconsistencias y ambigüedades.

Interpretamos actualmente la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte para realizar la tarea de *destrucción* de algunos *conceptos deformados de sentido* que puedan afectar a la ontología, para -a partir de la estructura de pregunta- deshacer e inutilizar

una acuñación conceptual que puede crear prejuicios y estereotipos constantes e introducir, en consecuencia, un lenguaje en el que el concepto pierde paulatinamente el sentido original derivado de la experiencia del ser. En esta tarea, la estructura de pregunta indaga por el único sentido aceptable de la expresión “*lenguaje de la ontología*”, y precisa que no se da un lenguaje de la ontología sino la acuñación de términos extraídos en el transcurso temporal del *lenguaje vivo* y pensado ontológicamente. Así la concepción ontológica estética se forma en su contexto. Desde este enfoque, el desligar del todo una palabra de su contexto pictórico sacro para *horismos: insertarla* en un contenido preciso -que la convierte en palabra conceptual- corre el riesgo de vaciarla de sentido.

La *destrucción* y la *deconstrucción* son *a-lejamiento* como *aproximación*. Son una *aproximación al inicio*, y éste es entendido como *fundamento*. Es la *aproximación al sentido* ante la pregunta “¿nada hay sin fundamento?”. Este *repensar el inicio* es desandar el camino recorrido por la ontología para aproximarse a la posibilidad trascendental de lo inicial, oculto y sujeto al desvelamiento, que significa el percatarse fundamental de otras posibilidades abiertas. El que se sitúa en el comienzo debe elegir el camino; y, si regresa al comienzo, advierte que -desde el punto de partida- podría haber elegido otras sendas a través de la destrucción y deconstrucción desde la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

En nuestra pintura sacra se pueden recorrer otros caminos del pensamiento dentro de la estructura de pregunta, que -desde una aproximación actual al inicio, entendido como fundamento- confluyen en el concepto de *dominio*. Los cuadros de las estaciones en el camino del Calvario, en la iglesia quiteña de San Francisco, muestran que el *Via Crucis* se sublima con el *dominio de Jesús ante el dolor humano*. Nuestra interpretación a partir

de estas pinturas sacras acerca de la muerte encuentra fundamentos análogos en el pensamiento oriental chino y en el pensamiento medio oriental judío, de los que de alguna manera nuestras culturas ecuatorianas tienen antiguos vínculos con ellos.

En *putonghua: chino común o mayoritario* (de la etnia han; impropriamente llamado “mandarín”) el 忍 *rěn*: *dominio* acompañado de las acepciones de *soportar, sobrellevar, aguantar* (Instituto de Idiomas de Beijing, 1983, p. 513 b) se escribe con los ideogramas que representan el filo y borde agudo del 刃 *rèn*: *cuchillo* que topa el 心 *xīn*: *corazón*: es el concepto confuciano de que en el hombre ya está el dolor humano, pero éste tiene la capacidad de dominarlo, según lo explica nuestro maestro de cultura china Ji Tie Yuan y nuestro maestro de taoísmo Li. El 忍 *rěn*: *dominio* hace que “el hombre excelso tensa el arco pero no dispara la flecha, indicando solamente la postura”. (Feng, T., et. al., 1986, p. 210). Y da qué pensar que si escribimos 言 *yán*: *palabra, idioma* a la izquierda de 忍 *rěn*: *dominio* obtenemos el sentido de 認 *rèn*: *conocer, re-conocer, hacer distinción entre lo justo y lo erróneo*, por lo que, así como en la pintura tradicional china, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte permite a su interpretación *yán wài zhī yì*: *dejar ver entre líneas, algo sobrentendido en la insinuación* de lo deconstruido en la estructura de pregunta.

A la par, el pensamiento judío también repercute hermenéuticamente en la interpretación de la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte: en un estrato de sentido dialéctico el *dominio* puede ser interpretado talmúdicamente -en estructura de pregunta- como *posibilidad abierta e inseguridad radical*, pues con Jacob Licht y André Neher se comprende que

Similarmente, la interpretación que hace el “midrash” del sacrificio de Isaac, de los dramas de Saúl o de Job, está mucho más cercana al punto de vista existencialista de Kierkegaard o de Kafka que a los sistemas de Maimónides o de Kant. El conflicto entre Saúl y David no fue un problema ético, sino de buena o mala fortuna. Abraham, en última instancia, debía haber desobedecido el mandato divino de

sacrificar a su hijo, que estaba inspirado más por Satanás que por Dios. Job era perfectamente inocente, y sus inexplicables sufrimientos no podrían haber generado otra cosa que lágrimas. Este tema, y otros similares, que se deslizaron dentro de la literatura jasídica y talmúdica, fueron frecuentemente recogidos por los existencialistas judíos del siglo XX, tales como Martin Buber y Franz Rosenzweig. Estos culminaron en la doctrina de la inseguridad radical, cuyas fuentes pueden ser encontradas en la Biblia (Wigoder, 1981, pp. 158-159).

Aclaremos que debemos esta forma talmúdica de interpretar a nuestro maestro de pensamiento judío, el rabino León Albin Rommers, de la línea ortodoxa de los ashkenazim, quien fue también nuestro maestro del *Bereshit* y de los juicios talmúdicos *versus* juicios salomónicos -los primeros se caracterizan por su realismo; los segundos, por su inaplicabilidad (por ejemplo, no puede haber un niño repartido entre dos supuestas madres, sino dos pedazos de un cadáver en manos de dos mujeres litigantes)-. La interpretación de esta *posibilidad abierta e inseguridad radical* de la estructura de pregunta en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, de la que participa el *dominio*, es la tendencia intelectual del *jabad*, acrónimo de *jojmá: sabiduría, biná: conocimiento, daat: comprensión* de quien es *mevín: persona con discernimiento* que siente la *bat kol: hija (o eco) de la voz de la Altura*, “es decir una voz Divina que revela al hombre el juicio de Dios” (Newman, Y., y Siván, G., 1983, p. 351) y *que le da el sentido de devekut: pertenencia y participación emocional* al Ser Absoluto.

Así la actualidad de la síntesis de la estructura de pregunta, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte -con las dos formas de multiplicidad expresadas en la destrucción y deconstrucción-, que conlleva su ontología estética,

(...) entraña esa “síntesis de lo opuesto”, ya que siempre se trata de relacionar dos formas distintas de multiplicidad y, por así decirlo, de hacerlas que se compenetren. Se trata de una pluralidad meramente empírica y simplemente “dada”, pero la meta de la conceptualización teórica consiste en transformarla en una pluralidad “constructiva”. Esa transformación nunca queda concluida, pero siempre es emprendida con medios cada vez más nuevos y complejos.

Si en lugar de adoptar el punto de vista de una metafísica realista adoptamos el punto de vista de la “filosofía de las formas simbólicas”, entonces esa transformación

pierde inmediatamente una gran parte de lo paradójico que parece afectarla, puesto que lo que la “filosofía de las formas simbólicas” ha mostrado y confirmado una y otra vez desde los más diversos ángulos es que toda vida y toda evolución espiritual sólo pueden efectuarse en tales transformaciones, en tales metamorfosis intelectuales.(Cassirer,1976, p.480).

En este hilo conductor de la estructura de pregunta -que lleva a una filosofía de las formas simbólicas, que también es propia de la ontología estética y que se desvela a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-, su *deconstrucción* aparece como “desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades” (Real Academia Española, 2001, 2ª acepción de “deconstrucción”). Desde la actualidad de este horizonte de intelección se alimenta la destrucción y la deconstrucción de una ontología estética a partir de la estructura de pregunta, que se desvela por la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Así -a partir de la estructura de pregunta-, la destrucción y deconstrucción constituyen el fundamento para la comprensión de una *ontología estética del ser-ahí-en la vida*, como lo muestra dialécticamente la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, desde el quehacer de una *ontología lingüística* surgida del *Lebenswelt: mundo de la vida* -como acontecimiento lingüístico pictórico-, en el marco de una *filosofía de la identidad* absorbida en la *mediación total de la dialéctica*: es la identidad de lo subjetivo y lo objetivo, del pensamiento y del ser, de la naturaleza y del espíritu, que confluyen en la *filosofía de las formas simbólicas*. Es necesario decir que nuestra deconstrucción no llega al *deconstruccionismo*, que es la “teoría que sostiene la imposibilidad de fijar el significado de un texto o de cada una de sus partes, debido a que cada lectura implica una nueva interpretación de lo leído” (Real Academia Española, 2001, única acepción de “deconstruccionismo”).

La filosofía dialéctica de la *identidad de lo subjetivo y lo objetivo*, planteada desde la actualidad de una estructura de pregunta y entendida desde la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, puede exponerse a la luz de la *filosofía de las formas simbólicas* de la siguiente manera:

Si queremos obtener una concepción verdaderamente concreta de la “plena objetividad” del espíritu, por una parte, y de su “plena subjetividad”, por otra parte, entonces tenemos que intentar llevar a cabo en todos los campos de creación espiritual la correlación metódica (...). La consideración se ve forzada a ir más allá de las tres dimensiones de lo lógico, lo ético y lo estético; tiene que incorporar especialmente las “formas” del lenguaje y del mito si es que quiere penetrar hasta las “fuentes” subjetivas primigenias, hasta las modalidades originarias de comportamiento y configuración de la conciencia. Desde este punto de vista abordamos ahora nuestra pregunta, la pregunta por la estructura de la conciencia perceptiva, intuitiva y cognoscente (...). Más bien partimos de los problemas del “espíritu objetivo”, de las configuraciones en que consiste y se encuentra, pero no nos detenemos en ellas como mero “factum” sino que a través de un análisis reconstructivo tratamos de remontarnos hasta sus supuestos elementales, hasta sus “condiciones de posibilidad”. (Cassirer, 1976, 74-75).

Por este camino, la compleja relación de *identidad dialéctica de pensamiento y lenguaje* se transforma en una *relación de identidad de pensamiento y ser*. El *terminus a quo: punto de partida* está fijado en:

Todo lo que el concepto es y significa no lo es en y por sí mismo sino toma prestados del lenguaje su universalidad y significatividad (...) a ese problema de las mutuas relaciones internas entre lenguaje y pensamiento se planteó a la reflexión filosófica otro problema estrechamente conectado con el primero: la cuestión del significado del lenguaje para la construcción del mundo de la percepción (...): abrir el camino a la auténtica y originaria realidad, poder afirmar clara y victoriosamente el realismo de la percepción”. (Cassirer, 1976, pp. 241-242).

Este enfoque ilumina la *identidad dialéctica de naturaleza y espíritu*: “la naturaleza no necesita simplemente ser divinizada, puesto que ella misma, aunque nunca se le deba interpretar como *imagen* directa del ser divino, guarda una *relación* inmediata con la voluntad divina y su meta final” (Cassirer, 1972, p.297).

En fin, estas *identidades dialécticas* que culminan en la *inseguridad radical* hallan una expresión cohesiva en la formulación talmúdica *kulei jai veulai: todo esto y quizás*.

En otras palabras: aun cuando las condiciones aparentemente más adecuadas puedan ser reunidas, queda todavía un *coeficiente de incertidumbre* con ansia de *petitio: postulado*, es decir de una proposición teórica -cuyo incumplimiento hace aparecer una cosa como carente de sentido-, no inmediatamente inteligible ni demostrable, pero que se admite como indispensable y que, al renunciar demostrar la cosa, se admite provisionalmente en la discusión, sin perjuicio de suponer la posibilidad de demostrarla en otra parte. El coeficiente de incertidumbre abre la posibilidad del postulado de la nada, que no debe ser admitido como verdadero por ambas partes de la disputa ya que no es *suppositio: presupuesto*.

El *postulado de la estructura de pregunta* -que se muestra en la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- es el abismo de la nada que queda abierto ante la monstruosa nada de la ignorancia, con su profunda *misteriosidad*, que engendra angustia. Es la nada de la angustia. La hemos visto en la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en nuestro amigo arzobispo, en familiares e hijos y en uno mismo. Aquella nada de la angustia es un complejo de pensamientos que se reflejan en sí mismos, aproximándose más al individuo. Es la negatividad positiva de un vacío -que se refleja en la concepción de vacío, dentro del esquema compositivo, de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-. La negatividad positiva de la nada es peligrosa, toda vez que es una fuerza activa que genera angustia. Y la angustia es un fenómeno que obra en el interior acongojando. La angustia acongoja el ánimo deprimiéndolo, situándolo al borde del abismo, donde sobrecoge el vértigo. El mismo lenguaje común lo expresa cuando, por ejemplo, se dice de una persona que “se angustia de nada”. Queda, entonces y a nuestro parecer, la *pregunta*: ¿se puede superar la angustia que nos interroga

existencialmente en aquella estructura de pregunta del lenguaje pictórico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte?

Quaeso: preguntar no sólo se refiere a una búsqueda con ruegos y súplicas sino que esencialmente quiere decir *abrir* porque su raíz *scitor: preguntar* se relaciona con *scindere: abrir, interrumpir*, de *interrumpo: abrir por medio* que puede ser entendido e interpretado como *quaérito: buscar con empeño, por todas partes*. El *preguntar*, engarzado en este hilo conductor, tiene las acepciones de *quaéro: buscar*, en el sentido de *preguntar por, indagar, investigar*, para *procurar y adquirir*, que son acepciones similares a las de *quaéstio* que, además de la acción de buscar y de indagar a través de un examen, se refiere a *una cuestión como disputa de una materia o tema delicados que pueden llegar a ser una cuestión de tormento* que es *quaesítum: cuestión o pregunta fundamental*. Sólo así tiene sentido el *preguntar*, entendido como *quaérere áliquem: buscar a alguno*, con el sentido interpretado de *quaérere de mórte alicúius: informarse acerca de la muerte de alguno*. Este punto de mira es un especial *aperio: abrir* en el sentido de *profundizar, descubrir, mostrar, manifestar*, a su vez relacionado con *patefacio: abrir* que es un *franquear*, que es *pando: abrir* en el sentido de *dar a conocer, explicar, descifrar, manifestar* como un producto de *interrogo: preguntar, tomar, recoger* lo correspondiente a *patefactio: declaración, manifestación, descubrimiento*. Así, es *interrogatio: pregunta* que no es sólo *interrogación* sino *silogismo, argumento* lo que lleva a *patesco: abrir-se* entendido como *descubrir-se, mostrar-se, hacer-se claro y evidente*.

Así, la *esencia de la pregunta*, más allá de entrañar una mera respuesta, es el *abrir y mantener abiertas posibilidades* en su esfuerzo de *auto-responder-se*: la pregunta queda *planteada* cuando se determina, en su apertura, en un “*así o así*”. Se puede decir que, más que una respuesta a una pregunta es la misma pregunta que gira sobre un eje, que

muestra el cuestionable lado que oscuramente se veía a través de la interrogación. Es la misma pregunta en su respuesta o la respuesta en su misma pregunta. Pero como la pregunta tiene su dueño, su emisor y un objeto que recibe la pregunta, *ésta es objeto que se da*, que se ofrece o se descubre a sí mismo merced al movimiento suave del velo que levanta la pregunta: es la *auto-re-velación del ob-jeto*, que es el cubrirse a sí mismo con lo que está lanzado ante la realidad. Es la autotransparencia de un sujeto para él mismo, merced al objeto. Así, *la verdad del ser es la verdad del sujeto que pregunta*. El *planteamiento* implica, pues, una *fijación expresa de los presupuestos* que están en pie y desde los cuales se muestra la *cantidad de duda* que queda abierta. En la *apertura de la pregunta* está contenida una *delimitación* implicada por el *horizonte de la pregunta*.

Una pregunta sin horizonte es una *pregunta en vacío*. El *horizonte del preguntar* es el marco desde el cual se determina la *orientación de sentido* de la cosa. El *sentido* es siempre *orientación del sentido* de una posible pregunta: el sentido de lo que es correcto tiene que responder a la orientación iniciada por una pregunta. Una cosa sólo es comprendida en su sentido cuando se ha ganado el horizonte del preguntar, que como tal contiene necesariamente también otras respuestas posibles.

Τί ἐστιν ἀλήθεια: *ti estin alētheia: ¿qué es la verdad?* (Jn 18,38) es la pregunta escéptica destinada a ser entendida a partir del cosmorama del hombre doliente, del que necesariamente debe morir para vivir y dar vida, según la interpretación de lo plasmado en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Es la siempre actual pregunta en vacío del poderoso gobernador romano Poncio Pilato -representante imperial en la Palestina dominada, saturada de intrigas y persecuciones oficiales contra las ideas disidentes-; él tiene en ese momento el *ius gladii: poder de ejecución* como procurador de Judea. Es la pregunta que sobrevive en una pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en el convento de San Francisco, titulada *Jesús ante Poncio Pilato*. Allí se

puede contemplar e interpretar que la pregunta conlleva el debate acerca de la *verdad como sublimación*, desde la *verdad como acontecimiento dialógico* de una *verdad como apertura y revelación* a partir de la *verdad como testimonio*.

La ἀλήθεια: *alētheia*: *verdad* es el *acontecimiento* en el que el increyente sólo puede preguntar perdidamente y en el que al creyente -que no se cierra ante la verdad- ésta se le muestra como *apertura y revelación*, pues le dice ελήλυθα: *he venido εἰς τὸν: al κόσμον: mundo, ἵνα: para μαρτυρήσω: dar testimonio τῆ: a la ἀληθεία: verdad* (Jn 18,37), que se orienta hacia la cuestión que interroga acerca del sentido de la vida-muerte y de la muerte-vida y busca el sentido auténtico del hombre que está preocupado por su propio ser y que participa en ὁ: *el que ὧν: es ἐκ: de τῆς: la ἀληθείας: verdad*, y que se abre ante quien se le revela y le dice ἀκούει: *oye μου: de mí τῆς: la φωνῆς: voz* (Jn18,37), que hace concebir dialógica y activamente a Dios que se *exegesiza: se da a conocer* como la Verdad en Aquel a quien Él envía como la Verdad.

Desde este doble punto de mira (aplicable a nuestra ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte) de la *estructura de pregunta* de la *verdad como acontecimiento* -desde la mirada escéptica y desde la mirada confiadamente realista-, la pregunta de Pilato mantiene siempre su actualidad, pues plantea el problema fundamental de la *neutralidad en el tratamiento de la verdad* a lo previamente afirmado como verdad por un individuo doliente y próximo a la muerte, que no afecta a la verdad contingente y deleznable de un Estado. *Per modum inclinationis: por modo de derivación*, ante la cuestión de sentido que formuló Pilato, ya sea ésta un desafío escéptico respecto a la verdad “fanática” o ya sea ésta un intento cínico de poner una verdad “neutral” ante las parejas de contrarios de la verdad necesaria *versus* verdad contingente y de la vida *versus* la muerte, al ser la negación práctica de la afirmación de Jesús, no se puede negar que se abre la *posibilidad de la*

verdad como sublimación, que se produce a través de la afirmación y negación de Jesús, de la dubitativa negación de Pilato y la negación de la negación de Jesús que *re-surge* en su afirmación inicial. No es una trampa del lenguaje -y, en particular, del lenguaje pictórico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- sino la afirmación que se proyecta en la sublimada glorificación de la vida por la muerte, vista como realidad necesaria superadora de la realidad contingente por la comunicación de luz eterna para el hombre. Desde este punto de mira, *per modum analogiae attributionis: por modo de atribución analógica*, ante la pregunta τί ἐστὶν ἀλήθεια: *ti estin alētheia: ¿qué es la verdad?* (Jn 18,38), se puede entender e interpretar, a partir de la pintura sacra colonial quiteña, ubicada en el convento de San Francisco y titulada *Jesús ante Poncio Pilato*, que la ἀληθείας: *verdad* se abre a quien ἀκούει τῆς φωνῆς: *oye la voz*.

En cambio, la falta de apertura de la pregunta genera la *pregunta aparente*, la *pregunta mal planteada* y la *pregunta sin sentido*. En la *pregunta aparente* encontramos la *pregunta pedagógica*, que es aquella cuya dificultad especial y paradójica consiste en que *en ella no hay alguien que pregunte realmente*. Así también en la *pregunta aparente* encontramos la *pregunta retórica*, en la que *no sólo no hay quien pregunte, sino que ni siquiera hay nada realmente preguntado*. Mientras que la *pregunta mal planteada* no alcanza lo abierto sino que lo desplaza manteniendo falsos presupuestos, muestra una aparente apertura y susceptibilidad de decisión; como no llega realmente a lo abierto, en consecuencia no hay nada que decidir. Y la *pregunta sin sentido* es la *pérdida de orientación*; el *sentido de cualquier pregunta* sólo se realiza en el paso por la *suspensión* que la convierte en *pregunta abierta*; y la *falta de sentido* de una pregunta consiste en que *no contiene una verdadera orientación de sentido* y en que por eso no hace posible una respuesta.

Por lo dicho, *preguntar* -a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- es ir contra la firmeza de las opiniones -pues el que está seguro de saberlo todo no puede preguntar nada-; preguntar es poner al descubierto y poner en descubierto una cosa, con todas sus posibilidades que quedan en suspenso, a partir de comprender la *cuestionabilidad* de ese algo. El *sentido del preguntar* consiste precisamente en dejar al descubierto la *cuestionabilidad* de la cosa por la que se pregunta; es decir: si se quiere llegar a explicar una cosa, se tiene que *empezar por quebrantar esta cosa a través de una pregunta*. Así, pues, la apertura de lo preguntado consiste en que no está fijada la respuesta, así como no está fijada la respuesta en la pintura -situada en la recolección mercedaria de El Tejar- titulada *María Santísima de la Merced, Redentora de las almas del Purgatorio*, en la cual se contempla a María Santísima acompañada de los santos de la corte celestial y que mira a las cuestionadas y cuestionadoras almas del purgatorio.

Si en el primer capítulo tratamos, desde su principio hasta el final, de *la experiencia de sentido en la experiencia de la muerte*, en este capítulo se sospecha que en toda *experiencia* está presupuesta *la estructura de pregunta* entendida como *estructura de la apertura*, en la que *no se hacen experiencias sin la actividad del preguntar*.

La esencia de la *pregunta* es la puesta en franquía de posibilidades, es el liberarnos de estar atrapados en la obviedad. Y para poder preguntar hay que querer saber, esto es, saber que no se sabe. Lo dicho en la pregunta nunca posee su verdad en sí mismo, sino que remite, hacia atrás y hacia adelante, a lo no dicho, pues para todo conocimiento y discurso que quiera conocer el contenido de las cosas *la pregunta va por delante*. Hay muchos géneros de pregunta. La pregunta no necesita poseer siquiera una forma sintáctica para irradiar plenamente su sentido interrogativo. Una pregunta cuyo motivo ignoremos no puede encontrar respuesta. Y una pregunta retórica es pregunta sólo en la

forma; en realidad es una afirmación, porque se vuelve afirmativa al sobreentender la respuesta.

La cosa suscita preguntas. Toda pregunta tiene su motivación. Toda pregunta es a su vez respuesta, pero no aparece la mecánica de pregunta y su necesaria respuesta. Responder a una pregunta significa percibir el sentido de la pregunta y con él el trasfondo motivacional. La respuesta a una pregunta suscita necesariamente nuevas preguntas. Lo peculiar de la obra de arte y, especialmente, de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte es que nunca se comprende del todo, pues nunca se obtiene una respuesta definitiva, sino que es un movimiento circular en el que las respuestas se tornan preguntas y provocan una pluralidad inagotable de nuevas respuestas que se convierten en una rica pluralidad de preguntas. Esto hace que perdure una obra de arte, porque nunca se agota ni queda vacía.

Ni la pregunta sola ni su estructura son una suma de cosas. Por la negación de esta negación, surge el *mundo de pregunta* que es una *estructura esencial*, ante todo, *a priori, específica e individual*. Éste es una afirmación sublimadora, a partir de la negación y negación de la negación, que se despliega en una explicación. En primer lugar, si el *mundo de pregunta* es *estructura*, porque no es una suma de cosas, no es un mundo de pregunta donde *per accidens: a través de un accidente* se agrega algo a otro algo. Al contrario: la realidad del *mundo de pregunta* es *unum per se: unidad por sí misma*. O sea: en primer lugar, *el mundo de pregunta es una estructura* que tiene todas las cosas que entendemos; por esto es *esencial*, y todo lo que vamos conociendo se va incorporando a esa estructura. En segundo lugar, porque *el mundo de pregunta es una estructura esencial*, se puede decir que esta estructura es esencial en cuanto que *la esencia es la mismidad de la cosa*. En tercer lugar, *el mundo de pregunta es ante todo una estructura a priori*: el mundo de pregunta es una *estructura previa a todo lo que*

entendemos; el mundo de pregunta no es una construcción subjetivista, sino que, aún el mundo de cada uno, es una *estructuración previa a la experiencia de cada uno*. Desde este punto de mira el concepto del *a priori*, en nuestra disertación, es lo que nos da mayor base para un realismo (nuestro concepto del *a priori*, específico para el entender humano, no es necesariamente subjetivista como fue en gran parte para Kant). En cuarto lugar, *el mundo de pregunta es una estructura específica* porque es la mismidad que está más allá de la experiencia y de los *singularismos*. En quinto y último lugar, *el mundo de pregunta es una estructura individual*: además del *a priori específico*, hay un *a priori individual*, de cada uno, que no hace falta que esté en conflicto con el *a priori específico*, pues el que todos tengamos *un mundo* desde el cual entendemos no obsta a que cada uno tenga *su mundo*; esto se debe no sólo a que tenemos una experiencia distinta sino que cada uno posee un *constitutivo especial*.

Por lo expuesto, la *estructura de pregunta*, por su origen y esencia, repercute en cada actualidad con grandes impactos, registrados desde la historicidad de la historia de la filosofía; entre ellos, este asunto cuestionó a Schelling cuando fue llamado a la Universidad de Berlín, por Federico Guillermo IV de Prusia, para *destruir la simiente de dragones que había sembrado Hegel* en sus oyentes (entre quienes estuvieron los disímiles cuestionadores Feuerbach, Bakunin, Kierkegaard y Engels). Schelling valoró la *pregunta por la estructura de pregunta* y advirtió el peligro de la *tentación de Alejandro* para quien la solución consistió en suprimir la pregunta ante el nudo gordiano. Este *destructor de dragones* escribió:

Salta a la vista que la solución a tal pregunta ya no es teórica, sino necesariamente *práctica*. Pues para poderla contestar tengo que abandonar el dominio de la experiencia, es decir, debo suprimir los límites del mundo de la experiencia y dejar de ser un ser finito.

Así pues, de cada *pregunta teórica* surge necesariamente un *postulado práctico*, y el problema de toda filosofía nos conduce necesariamente a una exigencia que sólo puede ser satisfecha fuera del marco de toda experiencia. Esto me lleva necesariamente más allá de los límites del *saber*, a una región donde no encuentro

tierra firme, sino que he de *crearla* yo mismo para mantenerme firmemente en ella. (Schelling, 1993, p. 52).

Este filósofo, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, aunque a primera vista y tomada superficialmente ésta parezca lo contrario, presupuso la existencia de un mundo de experiencia asentado en la pregunta por un origen y una esencia. Esto es muy adecuado para nuestra ontología estética -basada también en la *estructura de pregunta*-, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. En esta disertación se *pre-supone* un origen (aquello de donde y por el cual una cosa es lo que es y como es) a partir de la existencia de un mundo de experiencia ontológico estética, por el cual se *re-conoce* a la esencia (lo que es y como es) de la estructura de pregunta que se ha desprendido de la contingencia y se ha elevado al ideal de captar siempre con actualidad la permanencia en lo fugitivo.

Para reencontrar la *pregunta ontológica*, desde el título y en toda nuestra disertación, damos primacía al preguntar -en su estructura de pregunta, originaria y fundamental- que es más difícil que el mero contestar. Tantas veces preguntamos -sin pretender una respuesta- por el sentido de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. En nuestras continuas visitas a las silenciosas y viejas iglesias del antiguo centro urbano de Quito, ante su pintura sacra, ensayamos sobrecogidos la *pregunta ontológica* por la caducidad de la vida, por la inevitable muerte y por el sentido de la efímera existencia ante la nada.

Tema sobrecarado, éste, que, al penetrar en nuestra conversación familiar, nos convierte en provincianos transitorios de la buena literatura, como si fuese una pintura de pregunta sacra: en algunas ocasiones, se ha centrado en la obra de Medardo Ángel Silva y de su poesía titulada “Lo tardío”, es decir, en su estructura de pregunta expuesta por sus conmovedores versos:

¡Ay! ¿Por qué no expiró el fruto de tu amor, / así como agonizan tantos frutos en flor? / ¿Por qué, cuando soñaba mis sueños infantiles, / en la cuna, a la sombra de las gasas sutiles, / de un ángulo del cuarto no salió una serpiente / que, al ceñir sus anillos a mi cuello inocente, / con la flexible gracia de una mujer querida, / me hubiera libertado del horror de la vida? (Proaño, 1978, p.84).

Son versos que -sin desconocer su hechura en la lírica parnasiana y modernista-, quizá por su utillaje mental enraizado en la *pregunta ontológica*, tienen la virtud de retornarnos al sentimiento *tenebroso-numinoso* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Así nos alimentamos desde la ontología lingüística, que es ontología estética en la estructura de pregunta literaria, para volver remozados hacia la estructura de pregunta del lenguaje pictórico de la pintura sacra en aquellas coloniales iglesias quiteñas. Y, ante la serie plástica de los profetas, en la iglesia de la Compañía de Jesús -desde la mirada de la ontología lingüística, que llega a ser la contemplación de la ontología estética-, se puede pensar en dos preguntas fundamentales en torno al profeta menor Habacuc quien podría gritar por el ser: “¿Por qué?”; y, orar con la pregunta por el tiempo: “¿Hasta cuándo?”.

Ahora, con nuestras insudadas e inquietantes preguntas acerca de la infinitud en lo finito, en la soledad de la memoria y en bien de nuestra disertación, *nos reencontramos actualmente con la pregunta ontológica* en la que el preguntar puede ser un permanente abrir, sin estar fijada la respuesta. Puede ser una apertura desde los límites del horizonte de la pregunta hacia otros horizontes de la intelección y hacia otros estratos de sentido de la propia intelección, donde cabe preguntar: ¿es acaso que la *analogia entis* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte apunta a lo que podría llamarse una *antropología teomórfica*? Se abre aquí la posibilidad de otras preguntas; pero quedan latentes porque traemos a nuestra presencia las de Martin Heidegger, con las que *también nos reencontramos* y las tomamos prestadas para aplicarlas a la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, quizá contrafactualmente *mutatis mutandis*:

Pero ¿dónde se encubre el ser? Dicho en general ¿se encubre en alguna parte? Aquella pintura de Van Gogh: un par de recios suecos, y fuera de eso, nada. *La*

imagen no representa, en verdad, nada (resaltado nuestro). Sin embargo uno está enseguida solo con lo que allí es (...) ¿Qué es aquí lo que es? ¿La tela? ¿Los trazos del pincel? ¿Las manchas de color?

¿Qué es todo lo que acabamos de mencionar, el ser del ente? ¿Cómo transitamos por el mundo y cómo estamos en él, *con nuestras tontas presunciones y refinamientos* (resaltado nuestro)? (Heidegger, 1972, p. 73).

Se hace presente la reflexión ontológica -propuesta con la estructura de pregunta- para convivir con algunas páginas ajenas, conversivas de nuestra disertación a un buen preguntar, desde la ontología estética, por la actualidad de la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. No son textos de ontología ni de estética a los que nos referimos aquí; son simplemente muy pocas preguntas leídas casi al azar, en páginas halladas estocásticamente, dentro de libros con los que hemos mantenido -hasta hoy- una distancia reverencial. Buscamos, en fin, otros puntos de mira: es decir, si partimos de nuestra experiencia individual y familiar -construida, por supuesto, desde una tradición y un horizonte cultural de sentido-, ¿por qué no abrirse a otras experiencias?

De esta *apertura de horizontes de intelección*, conservamos dos preguntas ajenas. Una de ellas es fundamental. La leemos -más bien, casi la imaginamos- como solemos leer algo importante: pasamos la vista por lo impreso comprendiéndolo estéticamente, es decir, en goce del plácido reposo que permite divagar la mente en contextos imaginados, a partir de la música clásica o de una composición pictórica que la comenzamos a imaginar o de una composición de lugar con una escena humana o simplemente del olor añejo de libro. Es un aprehender de afinidad existencial. Luego, paulatinamente -como si continuase un dormir estético, de una mente creadora, que se conduce por caminos poco transitados en el pensamiento cotidiano-, ingresamos en el tema propuesto y comenzamos a escribir y reescribir: son muy pocas ideas que logramos plasmar en nuestro manuscrito, a la manera de un boceto pictórico, trabajado penosamente en muchas páginas de borrador. Es la actitud de un poseso creador que

dibuja cada palabra tratando de lograr que viva por sí misma, aunque pocas veces lo consiga: por lo menos queda el bálsamo de que esta es “(...) la penuria del lenguaje como sólo la puede experimentar quien verdaderamente tiene algo que decir” (Gadamer, 1996, p. 256).

Desde aquella experiencia, propia de la existencia de una actitud vital, pasemos, pues, a una pregunta fundamental -ajena, en principio, a nuestra experiencia personal- para convivir con ésta, hallada a través de la relectura de pocos párrafos de una sola obra de Henri de Lubac, es *El drama del humanismo ateo*. De tiempo en tiempo, con el denuedo de un Patroclo, la hemos sacado de su digno descanso en nuestra biblioteca particular, luego de caer en la lucha de las ideas así como nuestro héroe homérico en los campos de Ilión. En un lapso de un poco más de cuarenta años hemos leído humanados, una y otra vez, cuatro páginas acerca de la ternura del ruso Fedor Mijáilovich Dostoievski, transcritas y comentadas en *El drama del humanismo ateo* (Lubac, 1967, pp. 334-337).

En ellas encontramos los indicios argumentales para exponer la pregunta ontológica, aplicable a nuestra interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, examinada y apreciada debidamente en relación a una experiencia vital de Dostoievski que le hacen digno de aprecio a este escritor y a su pregunta: escribió la esposa Anna Grigorievna Dostoievskaia, en el libro sobre su marido (Lubac, 1967, p. 336), que ellos dos, en su viaje a Génova en 1877, se detuvieron en Basilea para contemplar “un lienzo de Holbein en el que se ve a Cristo, que ha soportado un martirio inhumano, desprendido de la cruz y abandonado a la descomposición”. (Lubac, 1967, p. 336). Ante aquella pintura el escritor Fedor Mijáilovich Dostoievski se conmovió hasta el punto de mostrar síntomas de un ataque epiléptico. En aquella vivencia estética -que es una experiencia paradójica confinante con el valor visual de lo atroz-, Dostoievski

redujo a términos claros y precisos la *pregunta fundamental ontológica* que la escribió en su obra *El idiota*:

(...) Lo más extraño era la singular y apasionada pregunta que sugería la vista de este cadáver (es una copia del cuadro de Holbein -de Cristo abandonado a la descomposición-, que está, en la casa de Rogojín y atrae la atención del príncipe Muchkin) (...) Ante una visión semejante (...) ¿puede *la imaginación revestir de una forma determinada lo que en realidad no la tiene?* (resaltado nuestro) (Lubac, 1967, p, 336).

¿Qué importancia y actualidad tiene, entonces, nuestro preguntar filosófico a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Tenemos la vergüenza lacerante de haber descubierto la importancia fundamental de nuestro preguntar al tomar prestada -sin tener la capacidad de devolverla- una explicación de Gadamer que se expresa así: “La esencia de la *pregunta* es el abrir y mantener abiertas posibilidades” (Gadamer, 1977, p. 369). El sentido del preguntar -desde la estructura de pregunta, en la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- consiste en *dejar al descubierto la cuestionabilidad* de lo que preguntamos dostoievskianamente: “¿puede la imaginación revestir de una forma determinada lo que en realidad no la tiene?”.

La actualidad de la estructura de pregunta filosófica, que abordamos desde diversos puntos de mira, guía nuestro pensamiento en toda la disertación. Si se deja de formular *una gran pregunta ontológico estética y sus preguntas conexas*, se abandona toda conexión entre la dialéctica de la vida-muerte de un hombre y la razón de ser humano en su conjunto. Estas dos perspectivas del misterio de la existencia -*misterio*, en el sentido de que la existencia le engloba al hombre entero- muestran sendas *experiencias* de lo *insondable* y del *fondo abisal*, que nos proporcionan una *certidumbre abierta*:

Como lo ha notado Blas Pascal, hay certidumbres que por la nitidez con que se perciben parecen certidumbres intuitivas de cabo a cabo y que, sin embargo, parecen huir de la vista hacia horizontes siempre más y más lejanos cuando se trata de definir sus confines (Muñoz Vega, 1982, p. 293).

Para que nuestra disertación intente entender la actualidad de la estructura de pregunta, desde la construcción de una ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña, tenemos que efectuar una *ruptura epistemológica* con ésta a través de la pregunta fundamental de si su obra tiene estructura de *certidumbre abierta* para la pregunta ontológica acerca de la muerte. Es decir, se impone una separación entre la opinión común y el discurso filosófico, para reunir lo que vulgarmente se separa y distinguir lo que vulgarmente se confunde. En otras palabras, la pregunta ontológica es importante porque disipa el halo semántico que rodea a la construcción del mundo de los objetos estéticos, y somete a una crítica metódica para no tomar por datos los objetos preconstruidos en y por la lengua pictórica común: “el punto de vista -dice Saussure- crea el objeto” (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 1981, p. 51).

Por tanto, también podemos plantear -adecuada a la actualidad y en perspectiva de certidumbre abierta- una pregunta en nuestra disertación: ¿es posible que se modele la imagen de Dios para perpetuar su presencia y retener lo sagrado, aunque un dios que puede ser confinado, no es más que la sombra del hombre? No la responderemos directamente, sino que será una cuestión fundamental que deje abierta la cuestionabilidad de lo que preguntamos y que persistirá, inspiradora de sentido, con su oculta presencia, con su esencial abrir y mantener abiertas posibilidades a través de toda esta disertación -mientras se interpreta la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-, y que en el siguiente capítulo se la abordará tácitamente desde la dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta.

CAPÍTULO 3

LA DIALÉCTICA PICTÓRICO LINGÜÍSTICA QUE SE EXPRESA EN LA ESTRUCTURA DE PREGUNTA

La *dialéctica* es un *método de la ontología y de la metafísica*, a la par que es una *ley fundamental del ente y del ser del ente* y, además, es un *principio del saber*. Como *método* es un camino seguido para construir y alcanzar el sistema -conjunto ordenado de conocimientos y contenidos- que integra la esencia del saber ontológico estético, puesto en estructura de pregunta. La *dialéctica*, como *método de la ontología y de la metafísica*, es un *proceso de transformación* y un *proceso intelectual*. Como *proceso de transformación* consiste desde antiguo en llevar los antagonismos inmanentes de dos opuestos (tesis y antítesis) a su extremo contradictorio, para sublimarlos resolviéndolos en una forma superior (síntesis). Como *proceso intelectual* extrae de lo dado las esencias y se abre paso a la verdad plena, a las ideas del mundo inteligible y a las realidades trascendentales a través del choque de oposiciones antagónicas y del significado de las palabras: facilita así el ascenso a su realización fundamental y originaria de las cosas. Es la sublimación del antagonismo inmanente de la oposición vida-muerte, que está plasmada en el lienzo denominado *Tránsito de la Virgen*, situado en el coro de la catedral de Quito.

Como *ley fundamental* la dialéctica es la ordenación necesaria hacia la actividad ínsita en las cosas según la índole que rige en los entes, que se expresa en juicios de validez universal. La *dialéctica*, como *ley fundamental del ente y del ser del ente*, cobra

sentido desde sus fundamentos hasta sus aplicaciones. Desde sus *fundamentos*, suele decirse que la dialéctica se nutre de dos filosofías: la filosofía del ser y la filosofía del devenir. Éstas no se excluyen, se subliman en la ontología estética. Desde la *filosofía del ser* -de la Idea y del Logos- se ve la eternidad inmutable del espíritu, de la verdad, de la moral como reflejo del Ser por esencia: Dios. Desde la *filosofía del devenir*, en el que la afirmación y la negación sustituyen al *ser* y al *no-ser*, en el que el devenir no es sino una afirmación que es contradicha por una nueva negación superada a su vez en una síntesis ulterior, se lleva el germen de la contradicción, es la dialéctica íntima y dinámica de lo sensible a lo vital de *mutatio: cambio*, que es el principio de movimiento expresado total e íntegramente en el propio movimiento, es decir, del *devenir otro*, el *paso de un modo de ser a otro* que denota una *realidad incompleta* en cuanto es un *tránsito de la posibilidad o potencia a la realidad de una cosa o estado*, en el que se conserva invariable un *substrato común* a los estados inicial y final, que constituye la *base* del verdadero cambio, pues *el cambio no significa la desaparición de una cosa ni tampoco la producción enteramente nueva de otra*: si es movimiento en el seno de la situación, el principio de movimiento atañe a la situación; si es movimiento en el ente, el principio de movimiento atañe al ente.

Por lo tanto, en la *dialéctica* no hay sólo *cambio accidental* -que puede ser *cualitativo* (que si es actualizado en un devenir otro, de la forma exterior, se llama *cambio configurativo*), *cuantitativo* y *local* (que es sinónimo de *movimiento* en sentido estricto)- en el cual un estado de determinación accidental pasa a ser otro. En la *dialéctica* también hay un *cambio en sentido impropio que es el cambio externo*, en el cual una cosa recibe un nombre distinto a causa de un cambio que en realidad ha tenido lugar en otra relacionada con la primera sin que la cosa misma experimente cambio real: es el “cambio” de sol naciente en sol poniente por la rotación de la tierra, sin que el sol

mismo experimente cambio real. También hay un *cambio en sentido propio que es el cambio interno*, en el cual un determinante existente en la cosa o propio de la cosa misma se convierte en otro distinto. Y, además, hay un *cambio substancial*, en el que se transforma la substancia, la esencia misma. De todas maneras, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se puede pensar que todo cambio supone *un sujeto* que experimenta el cambio, *un estado inicial* en el que se encuentra el sujeto antes del cambio, *un estado final* a que el cambio conduce y produce. Éste es el sentido de la pintura *La dormición de María Santísima rodeada de los apóstoles*, ubicada en la recolección mercedaria de El Tejar y que representa el tránsito de la Virgen María a los cielos.

Y, en sus *aplicaciones* al ente, *la dialéctica es una filosofía optimista* -esperanzada y esperanzadora- del progreso, porque dirige su mirada al germen de la muerte y al germen de su propia superación que contiene el *creador principio de contradicción*. El verdadero pensamiento optimista de la esperanza es dialéctico porque está en relación con la realidad en devenir, que es también dialéctica. Así, la interpretación dialéctica de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene como base la esperanzada sensibilidad, que se llena de conocimiento cualitativo con el que pasa al conocimiento de la esencia de la realidad contingente y, por último, al conocimiento del Ser del ente, que responde a una nueva forma de conciencia sensible. De manera que, al contemplar e interpretar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el saber dialéctico parte de la conciencia sensible para volver a ella; pero ya no de manera inmediata como la primera, sino enriquecida por las determinaciones de la experiencia sacra. Al mismo tiempo que el objeto sacro percibido -acerca de la muerte- se hace menos inmediato cada vez, se va haciendo, por eso mismo, menos antagonista y más humano.

La dialéctica es *principio del saber*. Mediante la conciencia sensible cultivada, perfeccionada (que es el momento de la síntesis), el hombre recupera el contacto sacro con el ente, pero también el ente aparece ya como un objeto universal. Por lo tanto, (en griego, con genitivo) *dia: a través del -mediador- ente* el hombre recupera el contacto consigo mismo y *es*, también como un ente universal y como un ente genérico, en el sentido de que es un sujeto-objeto del ser (éste es el sentido del “*aquí*” del “*ente genérico*”). El hombre cobra conciencia de sí, porque es un sujeto-objeto del ser: el hombre se recupera mediante este conocimiento. Entre la conciencia sensible original y la segunda, que es ya mediata y enriquecida, se sitúa todo el progreso del saber humano.

Como *principio del saber*, de alguna manera, la dialéctica designa lo primero y más fundamental del conocer, que precede en cuanto al ente y al acontecer, siendo lo más primitivo en el orden ontológico lo deducido por las proposiciones fundamentales. La dialéctica es *principio del saber* porque implica una *doble etapa*, el *análisis* y la *síntesis*. El *análisis* parte desde la realidad como abstracción necesaria que se vierte sobre lo inmediato: obtiene momentos aislados y fijados de la realidad. Pero el conocimiento no puede contentarse con el mero análisis, es necesario pasar a la *síntesis*. La *síntesis* vuelve a reconducir a la realidad, pero a la realidad en toda su riqueza: mediante la *síntesis* las determinaciones abstractas del *análisis* son obligadas a *reproducir* la realidad por la vía del pensamiento. Desde este punto de mira, la realidad es realidad porque es *síntesis* de muchas determinaciones y, por lo tanto, es *unidad de lo diverso*. Las cosas son *síntesis en la diversidad de la realidad*.

Así, desde este punto de mira, en nuestra disertación, la defensa de dos enunciados contrapuestos no tiene un sentido meramente negativo, sino que apunta a la unificación superadora de lo contradictorio; así se alcanza en cierto modo la posibilidad extrema que capacita al pensamiento dialéctico de lo ontológico, que puede partir ya sea desde

unos conceptos originariamente judíos y griegos para el conocimiento del absoluto (Gadamer, 1992, pp. 354-355) o ya sea de un pensamiento de ruptura, adecuado a nuestros días y a nuestro mundo de sentido.

El *conflicto dialéctico vida-muerte* supone la puesta en marcha de los *mecanismos del pensamiento y de la acción*. El *mecanismo del pensamiento* hace que toda idea y toda existencia siga el proceso τριαδικός: *triádico* que, desde el momento mismo en que se afirma como tesis, promueve su oposición y aumenta la fuerza de lo contrario como antítesis, de la que surge la más elevada reconciliación de los contrarios como síntesis, que asume, conserva y trasciende lo que afirmaba la tesis y negaba la antítesis; es decir, lo que había de verdad en ambas. Sin la antítesis se detendría el proceso, pero sin la síntesis la lucha sería perpetua. Y el *mecanismo de la acción* hace de la dialéctica una filosofía de la fuerza: estimula al pensamiento y promueve a la acción. Hace que el espíritu penetre en el engranaje de los acontecimientos. Pone al tiempo al servicio del hombre.

La *dialéctica pictórico lingüística*, que se desenvuelve en la estructura de pregunta, expresa conceptualmente el movimiento mismo de la realidad en devenir, que se ha plasmado en la pintura sacra colonial quiteña. En ésta, la contradicción vida-muerte se resuelve en síntesis transitorias (de lo sacro) dirigidas, en nuevos procesos, hacia la síntesis superior y final de la glorificación, que asume la perfección y la riqueza del desarrollo anterior y que contiene, de manera eminente, la perfección de todas las demás síntesis en absoluto.

En esta realidad, que es un proceso noético y ontológico, cada tipo de orden artístico o sagrado, por su sola existencia, suscita infaliblemente su contrario, lo que a la vez da la existencia de algo nuevo que en sí engloba a los dos, pero de un modo superior a los anteriores, que se condicionan progresivamente desde lo inmediato a lo mediatizado,

porque tienen que pasar por un algo intermedio opositor y enriquecedor. Así: la tesis -hecha plena y altamente sí misma- reside en la síntesis. Dentro de esta perspectiva la síntesis es la verdad de la tesis, su acabamiento superior. Pero también es, al mismo tiempo, la verdad de la antítesis. Por esto, en la síntesis, la tesis y la antítesis se encuentran: suprimidas de una manera, y, de otra, conservadas. Es decir: se hallan sublimadas, transmutadas en un modo superior.

La palabra “*dialéctica*”, entre los siglos veinte y veintiuno de la era común, ha llegado al límite de la polisemia como si fuese un vaso de bordes embotados, en el que parece no haber nada más. Para seguir utilizándola con su rico contenido, empobrecemos dialécticamente sus múltiples significados antiguos y actuales y los reducimos a dos: a la concepción de dialéctica que planteó nuestro profesor Enrique D. Dussel, mientras fuimos sus alumnos en el IPLA (Instituto Pastoral Latino Americano), que traza un arco de intelección desde los antiguos griegos hasta una forma de pensamiento que trata de inscribirse en alguna corriente latinoamericana contemporánea; y, a nuestra concepción actual de dialéctica que de alguna manera mantiene un parentesco con la de Dussel, aunque la desarrollemos por una senda distinta en esta disertación. He aquí, en primera concepción, se puede leer cómo interpreta la dialéctica Enrique Dussel:

La dialéctica, como veremos, es un método (del griego *metà-hódos*) o un camino, un movimiento, radical e introductorio a lo que las cosas son. El método dialéctico es el inicio mismo. La cuestión ha sido planteada por todos los grandes filósofos. Pero, tantas serán las dialécticas cuantos sean los sentidos radicales del ser. Distintas son las dialécticas porque distintas son las épocas en que fueron formuladas en la historia del pensar. Sin embargo, y de todos modos, todas las dialécticas parten de un *factum* (de un *hecho*), de un límite *ex quo* o punto de partida. Desde ese *factum* la dialéctica partirá hacia una u otra dirección, según el sentido del ser (el sentido determina la dirección) y por ello será muy diferente el punto de llegada, el *hacia donde* (*ad quem*) del movimiento dialéctico. En todos los casos, nos importa indicarlo expresamente, el punto de partida es el mismo: para unos se llama la “conciencia natural” (por ejemplo Hegel o Husserl: *natürliche Bewusstsein*) o “actitud natural” (la fenomenología); para otros “opinión transmitida” (*tà éndoxa* en Aristóteles) o lo meramente “opinable” (*dóxa* platónica); por último “comprensión existencial” (el

nivel óntico o *existenziell* de un Heidegger), por citar algunos ejemplos, Las diversas dialécticas se comprenden no sólo por el punto de partida (que será considerado en diversos grados de negatividad), sino igualmente por el *hacia-donde* se dirige el movimiento dialéctico: en un caso hacia el ser que se im-pone (p.e. Aristóteles), en otro hacia la subjetividad que pone el ser (Kant). Por nuestra parte, superando en esto no sólo la posición sartreana sino también la heideggeriana, intentaremos una nueva formulación de la cuestión dialéctica para recuperar una “exterioridad” despreciada por el mismo pensar existenciario, que, por su parte, ha dejado ya atrás a la modernidad subjetualista. (Dussel, 1972, pp.10-11).

Y, como anunciamos en líneas anteriores, en nuestra concepción de la *dialéctica*, por *contradicción* se entiende cualquier fórmula que cualesquiera que sean los valores de verdad y de realidad tiene siempre, forzosamente, un valor de verdad y de realidad *antidesignado*. Y como la negación natural es *involutiva*, podemos concluir que una fórmula es una contradicción si y sólo si es la negación -simple o natural- de una tautología; o, lo que es lo mismo -por la involutividad de la negación natural- si su negación, simple o natural, es una tautología.

Hay que advertir que un sistema que contenga el *principio de no-contradicción* es un sistema en el que *cada antinomia es una contradicción*. Cabe preguntarse: en un sistema semejante, ¿es una antinomia cada contradicción? No, pero, dada una contradicción, se puede siempre -mediante la regla de adjunción- engendrar, a partir de ella y de la tautología cuya negación es, otra contradicción que sea una antinomia. Y, por otro lado, nada impide considerar como contradictorias por antonomasia a aquellas contradicciones (de un sistema en el que el principio de no-contradicción sea una tautología) que sean antinomias. Frente a eso, en nuestro *sistema de ontología contradictorial* hay siempre *tautologías contradictorias* -o sea: contradicciones tautológicas-, donde una antinomia es la negación de una instancia del principio de no-contradicción.

En este horizonte de la contradicción, se inscribe la propuesta de que *la negación no altera el predicamento*, que se puede vislumbrar en la interpretación de la pintura sacra

colonial quiteña acerca de la muerte, y que es la que sostiene Agustín de Hipona en el *Tratado sobre la Santísima Trinidad*:

(...) no se ha de atender en las cosas qué es lo que la índole de nuestro lenguaje permite o no permite, sino a las ideas latentes en las palabras.

Si os place, no digamos ingénito, aunque se puede decir en romance; digamos en su lugar no engendrado, que es término equivalente. ¿No es esto lo mismo que decir no hijo? La partícula negativa no puede convertir en sustancial un término que sin ella sería relativo; sólo niega lo que sin ella se afirma, cual sucede en los predicamentos restantes (Agustín de Hipona, 1968, p.334).

Si bien difiere en parte de San Agustín y de nuestra propuesta, la posición filosófica de Alfred J. Ayer es aplicable a un debate sobre la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, pues existe la coincidencia en que una proposición puede ser afirmativa y negativa según el medio que se escoja para expresarla:

Y éste no es en forma alguna un caso excepcional. Es bien sabido que una proposición fáctica universal, que tendríamos que considerar como afirmativa en tanto en cuanto viniese expresada por una sentencia de la forma “todo A es B”, puede reescribirse siempre en la forma de una existencial negativa. Y hay otros muchos casos en los que surgiría la misma dificultad (Ayer, A. J., 1979, pp.41-42).

En aquel horizonte filosófico compartido, esta *ontología contradictorial*, que es nuestra *ontología estética*, se sostiene que el *rechazo a la contradictorialidad* es una actitud, una postura, una decisión, consistente en el propósito de no aceptar ninguna contradicción. Pero rechazar algo no es lo mismo que negarlo. *Negar* una cosa es *afirmar la negación de la misma*. En cambio, *rechazar* una cosa es, justamente, *rehusar admitirla*, o sea recusarla. Normalmente, claro está, se rechaza algo si y sólo si se lo considera *absolutamente falso*, es decir *hasta tal punto falso que carece aun del más ínfimo grado de verdad*.

Lo *dialéctico pictórico* es *attractio*: *atracción* que puede penetrar hasta los más íntimos fundamentos del ente a través de la unidad de creación y contemplación, y que aparece como *attrahere*: *que se remonta sobre sí mismo*, como posibilidad de automovimiento de autorrepresentación del ente, y *que atrae hacia sí y hacia los otros*

al sendero de la propia identidad del ser en la unidad de unum (: uno)-bonum (: bien)-verum (: verdad)-pulchrum (: belleza). Éste es el núcleo estructural de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que le conforma en una unidad viva que tolera un espectro de variaciones posibles de lo bello, de sustituciones o de añadidos y eliminaciones desde aquella unidad estructurada en sí misma.

En este punto de mira dialéctico, la *lingüística pictórica* parte de la *cognitio sensitiva: experiencia estética* de unidad entre la percepción espiritual de lo bello y el orden verdadero del mundo de sentido, que produce ποτιχή ἐπιστήμη: *el saber y la capacidad del producir*. Por medio de la *lingüística pictórica sacra colonial quiteña* acerca de la muerte no se pretende esencialmente reproducir cada uno de los entes modelos, sino la esencia universal de las cosas, como es el caso de las dos gigantescas pinturas en media luna de la capilla de Villacís, en la iglesia de San Francisco, que reproducen la esencia universal de glorificación de lo humano tanto en el cuadro de la *Ascensión de Jesús* cuanto en el cuadro de la *Asunción de María*, pintados por Goríbar en el siglo XVII.

Detrás de la *constitución dialéctico lingüística de una pintura como un todo*, en la que se destaca su *estructura semántica*, está el entender-interpretar del *silencio*, que trasciende la mera imagen *en el lenguaje pictórico sacro*, que tiene su fundamento en el hecho de que *el lenguaje apunta siempre más allá de sí mismo y de lo que dice explícitamente*, como se puede contemplar en *La muerte de San Ignacio de Loyola*, lienzo ubicado en la sacristía de la colonial iglesia quiteña de la Compañía, en cuyo plano inferior está San Ignacio muerto, rodeado por los apóstoles, y, en el plano superior, San Ignacio se presenta en el cielo ante la Trinidad. El lenguaje no se *resuelve* en lo que expresa, en lo que verbaliza. No es que la *expresión* sea inexacta y esté necesitada de mejora, sino que justamente *cuando es lo que puede ser, trasciende lo que*

evoca y comunica. Porque el lenguaje lleva siempre implícito un sentido depositado en él y que sólo ejerce su función como sentido subyacente y que pierde esa función si se explicita.

Para aclarar el sentido del *silencio*, vamos a distinguirlo de *dos formas de retracción del lenguaje pictórico detrás de sí mismo: lo callado en el lenguaje y, sin embargo, actualizado por éste; y, lo encubierto por el lenguaje.*

Lo callado en el lenguaje pictórico y, sin embargo, actualizado por éste: es lo dicho pese a ser omitido. Lo que aparece dialécticamente en este caso es el gran ámbito de la *ocasionalidad* de todo discurso y que interviene en la constitución de su sentido. *Ocasionalidad* significa la dependencia de la ocasión en que se utiliza un lenguaje pictórico. Esta ocasionalidad constituye la *esencia del habla con imágenes*. Porque cada enunciado no posee simplemente un sentido unívoco en su estructura lingüística, pictórica y lógica, sino que aparece motivado multivalentemente. Sólo una pregunta subyacente en el enunciado confiere su sentido a cada enunciado.

Lo encubierto por el lenguaje pictórico. Existen dos formas más importantes de *encubrimiento mediante el lenguaje: la aceptación sin reparo de los prejuicios y el conocimiento sin presupuestos.* Respecto a la primera forma de encubrimiento mediante el lenguaje pictórico, se debe aclarar que los prejuicios no son necesariamente injustificados ni erróneos, ni distorsionan la verdad. Los prejuicios en el sentido literal de la palabra constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia. Son anticipos de nuestra apertura al mundo. Esta aceptación sin reparo de los prejuicios constituye una *estructura fundamental* de nuestro lenguaje y de todo lenguaje, al ser dirigidos por ciertos preconceptos y por una precomprensión en nuestro discurso, de suerte que *esos preconceptos y esa precomprensión permanecen siempre encubiertos y se precisa una ruptura de lo que subyace en la orientación del discurso para hacer*

explícitos los prejuicios como tales. *Esto suele generar una nueva experiencia.* Ésta hace insostenible el prejuicio. Pero los *prejuicios profundos* son más fuertes y se aseguran reivindicando el carácter de evidencia o se presentan incluso como presunta liberación de todo prejuicio y refuerzan así su vigencia propia de todo dogmatismo. Respecto a la segunda forma de encubrimiento mediante el lenguaje -consistente en el conocimiento sin juicios previos u orientación anterior-, ésta se puede convertir en la instancia suprema de procesos de decisión porque pone en duda lo obvio y provoca la resistencia de todas las evidencias prácticas al proponer un conocimiento sin presupuestos.

En la interpretación pictórico lingüística, que es a la par ontológico estética, surge la pregunta dialéctica por *la imagen, el signo y el símbolo* -que son la base de posibilidad de la *interpretación iconográfica* del ser y de la apariencia- en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte:

La obra da a conocer notoriamente otra cosa, revela otra cosa; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta todavía algo más. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo producen la noción de marco en cuya órbita visual se mueve desde hace mucho tiempo la nota característica de la obra de arte (Heidegger, 1969, p. 15).

La *imagen* y el *signo* son los dos polos dialécticos de la *tensión inmanencia-trascendencia* que ha llenado la iconografía de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. En ésta, desde una mirada superficial, la *imagen* aparece como una *reproducción ilusoria-plástica* de la cosa, es decir, de un objeto real. La *sensibilidad* de la cosa en el *dominio del conocimiento* es la función de los sentidos o capacidad para recibir sensaciones, que produce una instintiva complacencia -al verificarse el contacto con el mundo corpóreo y físicamente perceptible- y que refluye en el espíritu. La *sensibilidad* de la cosa en el *dominio de la apetición*, frente a la voluntad espiritual, es la *función espontánea de las tendencias* en cuanto éstas preceden a la consciente y querida acción directora de la persona espiritual.

La *imagen* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte supera dialécticamente el *deleite del placer* que proporciona al hombre la *capacidad mimética de las artes*, expresada en el “*éste*” que es la reproducción artística que se tiene delante, y también expresada en el “*aqué*l” que es el individuo plasmado en el soporte. El *deleite del placer* es superado dialécticamente por el *deleite de la fruición*, que se produce aun cuando no hubiese imitación en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte: el *deleite de la fruición* proviene entonces por alguna causa relativa a la ejecución excelente. El *deleite* de esta pintura coincide, pues, con lo que expone Aristóteles en la *Poética*, en cuyo pasaje 1448 b10-19 se lee:

(...) hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante (Aristóteles, 1974, p.136).

Ante esta *re*-flexión -en el marco de la dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta- la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, contra lo que podría parecer a primera vista, dista mucho de limitarse a ser sólo una mejor representación plástica ligada a la clara *percepción* -producida periféricamente por excitantes sensoriales- y a su *imagen consecutiva* subsiguiente; sino que es una plena *repraesentatio*: *re-presentación o presentación intencional de un objeto*, sea intelectual o sensorial, perteneciente a los sentidos externos o internos. En determinados tipos de eidéticos, como la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, la *imagen intuitiva subjetiva o eidética* es tan plástica que se impone con tanta fuerza por sus propiedades estéticas características, de original creatividad e intuición imaginativa, que esta *re*-presentación permite el *entender-interpretar de la ontología estética* por ser menos

nítida y menos estable, más sujeta a la suscitación y acoplamiento de las imágenes representativas en un *diálogo re-velador* por el *signo*.

El *signo* -en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- atraviesa dialécticamente la *sensibilidad* como un mensaje cifrado, deja ayuna la memoria imaginativa y estalla como bengala fascinadora en el centro del espíritu del *símbolo*. Es lo contrario del *eclipse de la cosa* -que es la ausencia, evasión, desaparición del ser del ente-, pues la *re-velación* es la supresión de los velos en este mundo del sentido de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que *re-presenta* al hombre *re-velado* frente al hombre, *en su totalidad de ser*, en la *presentificación de lo divino*. Es lo que le permite ser *phantasma: representación estricta, que es un re-actualizarse de datos sensoriales* en virtud, no de excitantes inmediatamente operantes, sino de “vestigios” dialécticos de percepciones anteriores. Según éstas sean reavivadas con mayor o menor fidelidad o se combinen libremente sus elementos, de las percepciones anteriores resultan sublimadas las *imágenes de la memoria* o las *imágenes de la fantasía*. Antes bien, en la obra y mediante la obra de esta pintura sacra, se pone de manifiesto lo oculto del ser del ente.

El *símbolo* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte viene a ser lo que, al menos desde un uso clásico del lenguaje, llamamos *alegoría*: para que se piense en otra cosa se dice algo *diferente* de lo que se quiere manifestar, aunque sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir; pero eso que se quiere transmitir también puede expresarse simbólicamente de un modo inmediato: “por ello la tarea de descubrir ciertos símbolos, mediante los cuales podemos comunicar nuestros pensamientos a los demás” (Fichte, 1996, p, 22). Y lo *diferente* de lo que se quiere decir es un *fragmento de ser*:

(...) el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de ser que promete complementar

en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital (Gadamer, 1998, p. 85).

Lo simbólico del arte de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte facilita el *re-conocimiento* del origen dialéctico de un fragmento de ser. *Re-conocer* no es volver a ver una cosa, ni una serie de encuentros son un *re-conocimiento*, sino que el dialéctico *re-conocer* significa captar la permanencia en lo fugitivo a través del símbolo y de lo simbólico, que nos permite conocer la realidad de una cosa como lo que ya se conoce y que -desprendida de la contingencia de la primera presentación- se eleva al ideal al conocerse más de lo que fue posible en el momentáneo desconcierto del primer encuentro.

Esto nos lleva a pensar que la significatividad inherente a lo sacro del arte, remite a algo que no está de modo inmediato ni en la visión ni en la contemplación. Mas, ¿qué clase de *remitir* es ese? La función propia de remitir está orientada a otra cosa, a algo que también se puede tener o experimentar de modo inmediato a partir de la contemplación. Lo simbólico no remite al significado sino que *representa el significado*: “(...) la esencia de lo simbólico consiste precisamente en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado” (Gadamer, 1998, p. 95).

Desde este horizonte de intelección, a través de la dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta, la pintura sacra colonial quiteña de Manuel Samaniego -en la capilla del Rosario, de la colonial iglesia quiteña de Santo Domingo-, en el lienzo titulado *Virgen Inmaculada intercesora de los pecadores con Adán y Eva*, rompe el esquema teológico de la culpa para evidenciar la esperanza en la vida eterna después de la muerte. ¿En esta *re-presentación* se representa algo que ella no es? Su *símbolo* es una *tarea de construcción* para la que es menester realizar las *posibilidades*

del reconocimiento en un círculo de tareas y frente a ofertas muy variadas de encuentros. El *re-conocer* el arte de la pintura sacra colonial quiteña es captar la permanencia en lo fugitivo:

La representación simbólica que el arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas. Justamente en esto estriba el carácter especial de arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demorarnos en él y a asentir a él como en un re-conocimiento (Gadamer, 1998, pp. 93-94).

Pero, ¿qué es lo que propiamente reconocemos? ¿En la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, no es precisamente el signo distintivo la presencia de símbolos que nos abren a la posibilidad del re-conocimiento? Manuel Samaniego, tanto en la iglesia de Santo Domingo como en la Merced, plasmó el reconocimiento de los símbolos en los símbolos del reconocimiento -en su obra plástica- de acuerdo a su *Tratado de Pintura*, en el capítulo que trata de los “enigmas simbólicos”. Aquel capítulo, del libro de Samaniego, coincide con el tema de la simbología del libro IX, tomo II, de la obra titulada *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, escrita por Antonio Palomino de Castro (Vargas, 1975, p. 8). A partir de estos libros hemos llegado a pensar que no sólo en *êmainai: imágenes*, sino que también en *signos* y en *símbolos* se expresa tanto la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte como la devoción popular plasmada en ella. Ser creyente equivale a tomar parte en un juego de lengua o universo de discurso, que implica hablar acerca de Dios o a Dios y participar en experiencias litúrgicas y actividades conexas con tal discurso, que caracteriza la forma de vida sacra. Es lo *verosímil* para el creyente que cree en la posibilidad y que puede ser diferente de lo real histórico o de lo posible científico.

Para el feligrés, ¿llega a ser un mundo de signos, hasta tal punto que la sensibilidad pueda prescindir de la imagen; pero nunca, del signo? ¿Este es el caso del signo de la cruz? Con la cruz, ¿lo que se quiere poner ante los ojos es la esencia oculta detrás de lo

sensible antes que una revelación aprehensible por los sentidos carnales? Desde este punto de mira, ¿la representación de la muerte podría distraer la atención y el interés de la verdad esencial y profunda del misterio? A través del sentido de estas preguntas, se puede sospechar que la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte posee así un significado ejemplar. La objetividad del creyente depende del rigor con el cual aplique la contemplación sacra a la pintura y no por la elección del código. En la contemplación sacra resulta claro y posiblemente libre de duda que la imagen no es copia de un Ser copiado, sino que comunica *ópticamente* con Él. El feligrés comprende finalmente que la pintura sacra aporta al Ser un incremento de *imaginabilidad*.

Respecto a la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se necesita poner de manifiesto si la *imagen* es o deja de ser puente para la intelección del *signo*, *símbolo* y *transparencia óptica*, porque el decir pictórico sacro es un poner a la vista lo subyacente, lo que no se discute ulteriormente. Lo *subyacente* es lo más cercano, lo que está junto a los entes, pero comúnmente no lo percibimos en su presencia -aunque es algo esencial que se viene encima, que sobreviene al hombre-. Se trata, pues, de la importancia de la *imagen-receptáculo del ser del ente*, por la cual planteamos que esta pintura sacra forma una unidad con el modelo, en cierto sentido se identifica con él; es como su sombra. Desde este punto de mira, asentado en el fundamento de la dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene una participación con el *arquetipo*. Se abre, pues, la cuestión de si el valor de esta pintura sacra puede no estar en el *parecido*, pero sí necesariamente en la *participación* con el *arquetipo*: este *vínculo* significa la *presencia* en el *símbolo* de lo que es *simbolizado*. Lo que conduce a una reflexión: la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se desvela como el *lugar óptico de la manifestación ontológica*.

Se trata, también, de la importancia de la *imagen-anuncio del ser del ente*, por la cual se plantea que esta pintura sacra es una imagen que se desarrolla hacia adentro, con una interiorización dialéctica que reside en lo inconcebible. Se abre, pues, la cuestión de si esta pintura no sólo es una imagen que hace evidente una conciencia, una voluntad, un comportamiento interior, sino que es una imagen que supera todo lo humano. Lo que conduce a una reflexión: la imagen de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se hace modelo pues se convierte en ideal de vida para el que la contempla en su más profundo estrato de sentido. Desde este punto de mira, esta pintura sacra no es una mera construcción cerebral de un individuo sino la trasposición estética de la autenticidad de la experiencia del ser del ente. Sin embargo, queda latente el problema del *error* y del *no-ser* como posible experiencia de la esencia.

En el proceso del entender la dialéctica pictórica lingüística como ontología, se examinan únicamente los rasgos principales de la dialéctica pictórica y su estructura de pregunta en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Por otro lado, ante todo se pone de relieve que la dialéctica pictórica es una *ontología lingüística*, manifestada como estructura de pregunta en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. El punto de partida de toda la argumentación dialéctica pictórica es la *presuposición de un estricto paralelismo lingüístico-ontológico*. Por lo demás la idea central de la participación descansa en tal presuposición.

Uno de los pilares de dicho paralelismo es la exigencia de que la verdad de un enunciado pictórico implique la verdad de sus partes constituyentes y que, por consiguiente, el análisis lingüístico pictórico debe corresponderse con una estructura real del estado de cosas formulado por la proposición pictórica. Esto no quiere decir, claro está, que tal estructura analítica del estado de cosas sea la única en que este último se encuentre organizado.

De aquí se desprende que no solamente la proposición pictórica, como un todo, debe tener un correlato objetivo -a saber: el estado de cosas en cuestión- sino que deben tenerlo también todos y cada uno de los constituyentes de la proposición pictórica verdadera, empezando por los *monemas* o signos pictóricos mínimos. Y dichos correlatos objetivos deben estar vinculados entre sí por relaciones equivalentes a los lazos funcionales que unen a los constituyentes, inmediatos o mediatos, de la proposición pictórica.

En este momento del desarrollo de la espiral re-flexiva, se puede ensayar una caracterización general de la dialéctica pictórica más cercana a nuestra reflexión: la de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Un punto de partida para esta dialéctica pictórica es que “(...) lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, demostración y ocultación” (Gadamer, 1998, p.87). Existe una posibilidad de interpretación al aproximar en demasía el contenido y naturaleza de la dialéctica pictórica, globalmente considerada, al significado de la dialéctica como si únicamente fuese la forma intermedia, negativa, del pensamiento, encargada de disolver la rigideces del “entendimiento” -esto es, de lo que se llama pensamiento dignoscitivo- para abrir paso a la razón especulativa, cuyo lema es la identidad de la identidad y de la no-identidad. Otra posibilidad de interpretación, en cambio, se ajusta a una concepción excesivamente estrecha de la dialéctica como un simple método anagógico-catagógico de definición conceptual.

En una primera aproximación, la dialéctica pictórica consiste, en efecto, en este proceso ascensional-descensional. El *primer momento anagógico o ascensional* consiste en elevarse de las cosas a la idea, de lo singular o particular a lo universal: así sucede en la iglesia de San Agustín -al lado de la epístola-, en el lienzo de Miguel de Santiago denominado la *Regla de San Agustín*. En la parte inferior se representa a la patria

terrestre, habitaba por más de mil caras humanas, son entes contingentes particulares que tienen la mediación de san Agustín -ubicado en el centro de esta pintura sacra colonial quiteña- y que se eleva a la parte superior del lienzo, en la que lo universal está representado entre rayos y nubes de luz.

Pero en esta *dialéctica ascensional* hay que poner de relieve varios *aspectos*. Ante todo, es necesario comprender que en esta dialéctica el *primer aspecto* se plasma directamente en la *mayéutica pictórica* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte que eleva de lo sensible a lo conceptual, que muestra, por medio de la posibilidad de formular preguntas, los peros de las definiciones pictóricas iniciales, empíricas y a ras de tierra. De aquí que, en primer lugar, esta dialéctica ascensional o anagógica tenga como objetivo disolver negativamente las opiniones pictóricas establecidas y consagradas en las nociones pictóricas. Aclaremos, sin embargo, que en esta fase del pensamiento pictórico no se trata aún, ni de lejos, de disolver lo que, desde el punto de vista especulativo, cabe denominar rigidices del entendimiento pictóricas -o sea, del pensamiento dignoscitivo-, sino únicamente de disolver opiniones pictóricas que son unilaterales desde el ángulo del entendimiento mismo, el cual, sin embargo, sigue considerando a las ideas pictóricas o universales *in essendo* de manera unilateral y rígida, conforme al principio de no contradicción. El no tener suficientemente en cuenta esta diferencia es, quizá, la principal falla de la interpretación en torno a este primer aspecto de la dialéctica pictórica de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

El segundo *aspecto* importante de esta dialéctica pictórica en su primer nivel es la incorporación de la inducción. Esta inducción consiste en confrontar unas con otras las cosas pictóricas singulares que reciben una misma denominación universal; como se ve, este aspecto -al igual que el anterior, pero más visiblemente aún- conlleva ya un

filosofar sobre el lenguaje pictórico, y es la explicitación de los supuestos ontológicos sobre los que éste se asienta y toma como punto de partida la validez ontológica del lenguaje pictórico. Mediante esta confrontación, el interlocutor se acerca a una más exacta definición del universal. El tercer y último *aspecto* de esta dialéctica es el que le da su nombre: el dialógico; y en éste se resumen los dos anteriores.

Como vemos, este primer momento de la dialéctica pictórica es algo más que un simple método formal, por cuanto que en él se incluye un aspecto correspondiente al contenido mismo del conocimiento: el de disolver las unilateralidades; pero no llega a ser ni siquiera una dialéctica negativa en sentido hegeliano, porque las unilateralidades que disuelve son sólo las sensibles.

El *segundo gran momento de la dialéctica pictórica es esencialmente el método de la διαίρεσις: diaíresis: separación, división. Este momento es el catagógico o descensional. No debe tampoco considerarse como un método meramente formal de división. Por el contrario, en él se incluye una idea característica ya del pensamiento pictórico especulativo: la de que la dualidad preside todo lo real, de suerte que la estructura dual se presenta en todas las cosas y, como las cosas pictóricas son participaciones de las ideas universales, dicha estructura se traduce en antinomias categoriales que constituyen la configuración del meollo mismo de la realidad.*

La *dialéctica diairética* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte proyecta la necesaria luz para comprender el contenido, no la forma, de esta dialéctica diairética. Lo primordial en la *diaíresis* no consiste únicamente en separar, dentro de cada concepto pictórico, dos subconceptos, las partes derecha e izquierda, sino en poner de relieve la *simploké: trabazón* y la *koinonía: comunicación, compenetración* de las ideas pictóricas. Este es el caso de la pintura, sobre el peligro inminente de muerte, titulada *La Sagrada Familia en huida a Egipto*, plasmada por Manuel Samaniego en la

capilla del Rosario, de la iglesia de Santo Domingo: San José mira a la izquierda con inconformidad, mientras la Virgen María mira a la derecha, en diagonal hacia abajo, por su naturaleza superior. Las ideas pictóricas salen así de su anterior aislamiento, hermetismo y anquilosada inmovilidad; entra en juego el devenir, la dinamicidad, que es un paso de comunicación y compenetración trabados de *ek tû me: óntos eis to ón: del no ente al ente*. Con la entrada en escena del devenir, se introduce la participación recíproca de las ideas pictóricas contrarias. Este nuevo enfoque de la doctrina de las ideas pictóricas en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene como consecuencia primordial la de que, frente a la radical dualidad de mundos, separados por un abismo, que caracteriza a la concepción de las ideas transcendentales en sentido estricto, desde el nuevo punto de vista los géneros e ideas pictóricas desembocan mediante su fusión o entrelazamiento, en las cosas mismas del mundo sensible, las cuales son, de este modo, ideas saturadas o puntos convergentes del entrecruzamiento de las ideas. De ahí que las propias cosas del mundo sensible sean denominadas *prágmata te:s ale:théias: cosas de la verdad*.

Este nuevo contenido estético queda manifiestamente insinuado como solución positiva de las aporías. Lo aporético es uno de los rasgos principales del momento anagógico de la dialéctica pictórica. Lo característico, a este respecto, es el tipo concreto de aporía o, mejor dicho, de aporías en que nos deja inmersos. No se trata simplemente de la dificultad para aprehender la esencia de un universal pictórico; se trata, antes bien, de que el razonamiento nos ha llevado por todas partes a conclusiones contradictorias. Así pues, tomándola aisladamente de toda la trayectoria filosófica, podríamos interpretar la dialéctica pictórica en un sentido exclusivamente negativo, como una especie de pasatiempo sofisticado o de callejón sin salida escéptico. Pero la dialéctica pictórica cumple una misión incomparablemente más elevada: al poner de manifiesto el

callejón sin salida en el que desemboca el pensamiento dignoscitivo, abre a la vez el anchuroso camino de la ontología estética dialéctica.

Por otra parte, el interés principal de la *dialéctica diairética* es el de mostrarnos que cada objeto pictórico cae en la línea de un número indeterminadamente grande de clasificaciones; esto es: con respecto a cualquier objeto dado, podemos encontrar ininterrumpidamente nuevas definiciones, cada una de las cuales lo encuadra bajo un género próximo que será distinto en cada caso, mediante la adjunción de una diferencia específica asimismo distinta. Esto nos muestra cómo la *dialéctica pictórica diairética* sirve para poner al descubierto la inagotable riqueza de lo real y la presencia de lo infinito en lo finito, en la interpretación de la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la contemplación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte titulada *Glorificación de María en el cielo*, situada en la colonial recolección mercedaria de El Tejar.

Por consiguiente, el momento descensional o diairético de la dialéctica pictórica tiene un contenido especulativo. Pero sería, sin embargo, exagerado identificar totalmente la dialéctica pictórica diairética y su contenido especulativo. Sino que más bien parece no haber rebasado una asociación extrínseca de forma y contenido. Por tanto, hay que huir de dos concepciones o interpretaciones extremas de la diaíresis, como serían, por un lado, el reducir ésta a un método puramente formal, relegando por entero el contenido especulativo y, por otro, incurrir en una identificación total y sin residuo de dicho contenido y de la forma de deducción pictórica diairética en la cual se expresa.

Dicho todo esto, debe quedar en claro, no obstante, que lo principal de la dialéctica específica no estriba en la *forma diairética* (la que versa sobre el *error* y el *no-ser*) sino en lo que denominamos una *aplicación de la dialéctica zenoniana*, que se transforma en

el arma más buida para batir en su propio terreno a las concepciones que las nombraremos *eleático pictóricas*. Ante las cuales un filósofo dialéctico de *cuño platónico* podría plantear la tarea, en estructura de pregunta, de desvelar si la dialéctica es aprender a ver todo junto en lo uno.

Para familiarizarnos y convivir con la dialéctica pictórico lingüística de esta disertación, que se expresa con una estructura de pregunta fundamental, recorreremos su entorno desde otros enfoques; con este fin, revisitamos algunas páginas de Paul Ricoeur, de Maurice Blondel y de Henri Bergson; las esculcamos desde diferentes puntos de mira para enterrerenglonar algunas de sus frases, dándoles forma de pregunta fundamental. Esta es la *función apofántica (descubridora)* de la *intelección lingüística dialéctica* que se puede desvelar a partir de la interpretación de la pintura del convento colonial quiteño de San Agustín, titulada *Conversión de San Agustín debajo de la higuera* (pintura del siglo XVII), en la cual se contempla a San Agustín absorto de la visión celestial, quien mira a lo alto donde se le aparecen, entre nubes, dos ángeles que sostienen un libro abierto, de cuyas páginas brota un rayo de luz que llega al santo; envueltas en la claridad, se divisan las palabras *Tolle lege, tolle lege: toma lee, toma lee*, escritas en un *contexto apofántico, descubridor*, dentro de la estructura de pregunta planteada por San Agustín en sus *Confesiones*.

A partir de lo *apofántico*, leemos a Paul Ricoeur: fijamos nuestra atención en cuatro líneas de su análisis del *Leonardo* de Freud. Tratan de la abundancia simbólica en un cuadro de Leonardo. Y transformamos su planteamiento en pregunta fundamental: ¿cómo se puede descubrir la *estructura semántica del símbolo* ante la abundancia simbólica de una pintura? (Ricoeur, 1975, p.126). Esta pregunta también es fundamental para interpretar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en el umbral de la abundancia simbólica.

Mientras que a partir de Maurice Blondel nos arriesgamos a convertir un texto suyo en una pregunta compleja: ¿no basta afirmar que el ser de las cosas sensibles es ser percibido sino que hay que decir que el que percibe existe también por el percibido? En su tesis doctoral *-La acción, 1893-* plantea la relación del ser con el conocer (Blondel, 1996, p.23), y anota que

(...) la razón es inmanente a lo sensible y lo sensible inmanente a la razón... existen (estos fenómenos), porque el sentido los experimenta y resulta ser pasivo respecto de su acción. Su ser consiste precisamente en aquello que constituye la unidad sintética de esta doble existencia. Así, por ejemplo, un paisaje no es más que un estado del alma, y la armonía objetiva de las líneas y de los colores es incontrovertible (Blondel, 1996, p.509).

¿Y en el trasfondo de estos dos enfoques, de Ricoeur y de Blondel, puede caber la afirmación de Leonardo da Vinci de que la pintura es cosa mental, y el alma es la que hace el cuerpo a su imagen? ¿La afirmación de Leonardo da Vinci puede transformarse en pregunta filosófica para interpretar filosóficamente la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Así es o parece ser si se la sitúa en el estrato de sentido que le da Bergson cuando descubre a Ravaisson, quien interpreta la semejanza entre la estética de Leonardo da Vinci y la metafísica de Aristóteles:

¿no hace del aristotelismo la filosofía misma de ese arte que Leonardo da Vinci concibe y practica, arte que no destaca los contornos materiales del modelo, que tampoco los *esfuma en beneficio de un ideal abstracto, sino que los concentra simplemente en torno del pensamiento latente y del alma generadora?* (Bergson, 1972,p.163).

Planteamos el *problema de la lingüística del pensamiento latente* en la fusión mediadora de los horizontes del interpretar y del comprender: pues, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte puede ser entendida en su *ontología lingüística*; pero aquella lingüística puede ser al pensamiento algo tan cercano que en su realización resulte algo tan poco objetivo que -por sí misma- lo que haría es ocultar su verdadero ser. Al leer con atención el trabajo de la historiadora del arte Carmen Fernández-Salvador, se puede observar que sólo llega a tratar de la lingüística en la

plástica, pero que no entra en el terreno filosófico planteado en esta disertación. Sin embargo, es muy fructífero leer a esta autora en su ponencia titulada “Palabras que pintan y pinturas que hablan: retórica e imágenes en el Quito colonial siglos XVII y XVIII” (Ortiz Crespo, 2009, pp. 209-240). Coincidimos con su opinión de que sólo a base de ponernos ante la pintura sacra colonial quiteña, ésta habla. En su proximidad, por su carácter de sacra, estamos de repente en otra parte diferente de la que solíamos estar ordinariamente.

¿Qué aspecto tiene, entonces, la función evocativa del pensamiento latente en la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Ésta deja un espacio libre que se llena al seguir la evocación pictórico-lingüística de lo sacro. Por este hilo conductor, en nuestra disertación de ontología estética se expone la *identidad del pensamiento con el discurso pintado y hablado*, que no es más que un discurso interior que el alma *pronuncia* silenciosamente y en soledad; así “Samaniego pasó al lienzo esta descripción poética”, escribió José María Vargas, O. P., respecto de la pintura sacra colonial quiteña titulada *La Divina Pastora*: “De nuestros nombres marcadas / las ovejuelas hermosas, / salen del redil gustosas, / siguiendo vuestras pisadas, / con vuestro ejemplo animadas / hallan dulce la subida” (Vargas, 1975, p. 17). Se trata, pues, de un acto sintético:

Se trata de construirlo como cuadro, leyéndolo, digamos, palabra por palabra, hasta que al final de esa construcción forzosa todo converja en la imagen del cuadro, en la cual se hace presente el significado evocado en él (...) (Gadamer, 1998, p. 76).

En otras palabras, tenemos que reunir, poner juntas las cosas: “Como suele decirse, un cuadro se ‘lee’, igual que se lee un texto escrito. Se empieza a ‘descifrar’ un cuadro de la misma manera que un texto” (Gadamer, 1998, p. 75). ¿Cuál es la solución filosófica que planteamos? No planteamos una “solución” en sentido propio sino, en su lugar, una *consecuencia de la ontología lingüística* arraigada en la *pregunta*

fundamental estética -que es la pregunta por la *estructura de pregunta* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, quizá más suscitadora en el trabajo filosófico que una solución congelada-, que nos da qué pensar acerca del *fenómeno ontológico estético*, según *el modelo lingüístico de la conversación* que tiene lugar entre dos personas.

Hay un *aspecto común fundamental* entre la situación aparentemente distinta como es la de comprender una pintura sacra colonial de la quiteña acerca de la muerte y la del ponerse de acuerdo en una conversación: es la *consecuencia de la mediación óptica*. En otras palabras, el aspecto común fundamental radica en que toda comprensión estética y todo acuerdo dialogístico *tienen presente alguna cosa que uno tiene ante sí*. El intérprete comprende la cosa que le dice el cuadro sacro acerca de la muerte que tiene ante sí. Comprende su pregunta por la cosa, por el ser del ente para la muerte, desde una estructura de pregunta. Esta *comprensión óptica* de la cosa pictórica sacra acerca de la muerte ocurre necesariamente en forma lingüística -pero no en el sentido de revestir secundariamente con palabras una comprensión ya hecha-. Ya se trate de pinturas sacras coloniales quiteñas acerca de la muerte o de interlocutores que le presentan a uno el tema, la realización de la *comprensión óptica* consiste en llegar a hablar la *cosa misma*.

Planteamos, por tanto, que, en la dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta, *un género de conversación óptica* -entre otros- *es el comprender la pintura sacra colonial quiteña sobre la muerte*. Planteamos que en esta lingüisticidad de la conversación pictórica subyace la pregunta por la estructura de pregunta -como si fuese una clave de bóveda ontológica- de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Si el lenguaje pictórico y la ontología son estructuras isomorfas, si el lenguaje pictórico puede intuir la experiencia originaria del mundo de comprensión ontológico,

la estructura de pregunta ontológica se desvela en el lenguaje dialéctico pictórico del vacío y en el arte de saber contemplarlo en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. ¿Por qué tratar del *vacío* en este caso específico del barroco, en el que se halla situada la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? Porque sostenemos, como hipótesis factual, que en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte *no existe el denominado horror barroco al vacío* -éste no es esencial al barroco quiteño-.

En dos pinturas de Manuel Samaniego, el lecho vacío ocupa el punto de mayor interés compositivo, que es adecuado para interpretar la importancia del vacío entendido e interpretado en la dialéctica ausencia-presencia. En el colonial convento quiteño de La Merced se encuentra la pintura de Samaniego titulada *Apoteosis de la Virgen Inmaculada*; con alusiones diversas, está compuesta por franjas de sentido: en la inferior se contempla el purgatorio con almas *anhelantes de redención* ante el *vacío*; sobre ellas, está el lecho *vacío* de la Virgen y, alrededor, se encuentran los apóstoles *estupefactos* ante el *vacío* que muestra la *ausencia* del cuerpo y ante la *presencia* del portento; mientras que desde el centro hasta la superior *franja de sentido* se contempla a la Virgen Inmaculada, pues al centro está la Virgen rodeada de los fundadores de órdenes religiosas acompañados por santos y rostros angélicos que cortejan a tres corazones; y, en la parte superior, la Virgen está a punto de ser coronada con tres coronas por la Trinidad. Y la segunda pintura de Manuel Samaniego, plasmada con un lecho vacío, se encuentra situada en el muro del trascoro de la colonial catedral quiteña: en un gran lienzo, titulado *Tránsito de la Virgen*, en su parte inferior se contempla el lecho vacío de la Virgen rodeado por personajes que llevan a pensar en Jesús y en los apóstoles; y, en la parte superior, se contempla a la Virgen ya coronada y acompañada por la Trinidad y grupos de ángeles que la miran.

Desde otro horizonte de intelección, pero al parecer con un mismo punto de mira hacia la dialéctica pictórico lingüística que se expresa en la estructura de pregunta, a través de la interpretación de una lejana cultura asiática -con la que mantenemos analogías culturales-, es válida y aplicable a nuestra ontología estética la noción de *vacío* de Gyatso Tenzin, el décimo cuarto Dalai Lama: “El vacío es el modo final de ser de todos los fenómenos” (Gyatso Tenzin, 1977, p. 47).

¿Es posible que la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, conserve la imagen del *vacío ontológico*? Intentamos responder a esta pregunta luego de renovadas visitas a la iglesia, convento y museo de los franciscanos en el centro antiguo de Quito. Fuimos acompañados del *Manual de Budismo Zen* de Suzuki -algo inusual para muchos visitantes del arte sacro- y observamos que en algunos cuadros puede aplicarse ontológicamente la imagen budista del vacío de los "*Diez Cuadros del Pastoreo del Buey*". Conforme al octavo cuadro -“*Buey y hombre desaparecen de la vista*”- es posible decodificar la pintura sacra titulada “*Santo Domingo de Guzmán siendo curado sus flagelos*” (cuadro que data del siglo XVIII, anónimo, y que reposa en el convento franciscano) en el sentido de que “Queda de lado toda confusión y sólo reina la serenidad” (Suzuki, 1981, p. 135). Observamos emocionados, en el mismo convento franciscano de Quito, que el cuadro sacro titulado “*San Francisco*” (siglo XVII) guarda el *espíritu de vacío* que desemboca en el simbólico *espacio vacío* o en la *esencia de las cosas*.

A partir de esta interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se desvela lingüísticamente el fundamento dialéctico de un aforismo sobre el *vacío*, el *no-ser* y el *ser* (que conforman una consistente *estructura de pregunta* para seguir filosofando): “En el ser centramos nuestro interés, / pero del no-ser depende la utilidad” (Lao-Tsé, 1982, p. 23). Aquí la figura legendaria de Lao Tan o Li Er (conocido

en occidente como Lao Tsé o Lao Zi), como presunto autor del *Dao De Jing*, propone la entidad extramental del vacío y del no-ser como formas dialécticas de ser, de las que también participan *wu= la nada: sin propiedades perceptibles* y *you=mundo visible: con propiedades perceptibles* ante el *Dao=chang: entidad primordial y trascendente y eterna e incognoscible, anterior a todas las cosas visibles, incluso a los Di: divinidades superiores*; el Dao es inaccesible a los sentidos, pero no es *wu: nada perceptible*. A la par, el *Dao: implica eficiencia universal, designa poder de realización en esferas particulares* y, por ser un *principio superior de orden*, engloba y rige las *alternativas de los opuestos en el orden natural, moral y político*. Por esta línea dialéctica, el *Dao: comunicación con otros por la palabra*, es, a la par que una *doctrina, un método, un camino o vía para circular o conducir* para poner en *comunicación los opuestos*. Este horizonte ontológico de la comprensión no sustituye otros puntos filosóficos de mira sino que los asume. Más aún, la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte abre la posibilidad de *mirae speculationes: especulaciones especiales* respecto a la originalidad doctrinal de la ontología estética.

En nuestro caso, por la *dialéctica pictórico lingüística*, planteamos la condición de posibilidad de una dialéctica de *espiral re-flexiva*, con forma estructural de laberinto en búsqueda del hilo de Ariadna: se parte desde la *dialéctica como ontología fundamental re-formada* y se dirige hasta la *dialéctica como ontología estética re-visada* en su función de palabra abierta acerca de la muerte, que constituye la clave de todo el lenguaje figurado de la pintura sacra colonial quiteña. Se emplea la dialéctica no como algo externo, extraño, sino como algo esencial que deber ser tratado *de-estructivamente* para *desmontar y analizar metódicamente su estructura de pregunta*, a partir de la *interpretación de la praxis* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que *re-presenta* la comprensión existencial colonial desde la cual surge el *pensar*, por

conversión, y a la cual se vuelca como *esclarecimiento*. Nuestro punto de partida es la estructura de pregunta, y nuestro “*hacia-dónde* se dirige el movimiento dialéctico” es la muerte como glorificación. Este *hacia-dónde* lo sugirió nuestro profesor y decano Fernando Barredo Heinert, S.J., cuya tesis de grado giró, con el fundamento de la glorificación, en torno a Platón convencido de la inmortalidad del alma sólo porque Sócrates murió.

Retornemos a pensar, pues, en *espiral re-flexiva*, acerca de la *dialéctica pictórico lingüística* de lo *simbólico*, que descansa sobre un *insoluble juego de contrarios*, de *mostración* y de *ocultación* de los dos polos ontológico estéticos de tensión creativa hacia la realidad y a la verdad estética, que constituyen la *relación* de la *imagen* con el *signo* en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte:

Toda pintura tiene una estructura, pero no es idéntica a su estructura (resaltado nuestro). Una pintura consiste en la estructura más la relación pictórica; la pintura es la relación entre los elementos considerados como elementos que tienen relaciones pictóricas con objetos exteriores. (Kenny, 1974, p. 60).

Así, nuestra ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, toma en cuenta la *estructura de pregunta* más su *relación*. Por este hilo conductor Kenny comenta la teoría pictórica de Wittgenstein, y ésta puede ser aplicable, *mutatis mutandis*, a la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte en su *estructura de relación pictórica consigo misma y con los objetos exteriores (=imagen)*. Y, a la par, cada óleo sacro lleva a conocer algo más allá de sí mismo (=signo):

La obra de arte tiene un carácter de signo (resaltado nuestro), No puede identificarse ni con el estado de conciencia individual de su autor o con cualquiera de sus lecturas ni con la obra-cosa. *La obra-cosa sensible no es sino el símbolo exterior de su objeto inmaterial* (Yllera, 1979, p. 137)

Desde un primer horizonte de sentido la imagen de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene un carácter de *signo*, que no es sino el *símbolo exterior* de su

objeto inmaterial, que es el ser del ente, que es lo infinito expresado por lo finito. Más aún, la ontología de la imagen pictórica sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene una correlación cultural: es la relación entre lo sagrado y lo profano, no sólo a través del rito, sino de la propia *imagen*, del *signo* y del *símbolo* y del propio significado de la *imagen*.

Podemos dar un paso más: para decir que también la *imagen* de un objeto significa ese objeto a partir de una correlación cultural, hay que repensar ante todo algunas ideas aparentemente ingenuas, a saber, que los llamados *signos icónicos*: (i) tienen las *mismas propiedades* que el *objeto*; (ii) son *semejantes* al *objeto*; (iii) son *análogos* al *objeto*; (iv) son *motivados* por el *objeto*. Pero como la crítica a estas cuatro primeras ideas corre el peligro de caer en el dogmatismo opuesto, hay que criticar también la suposición de que: (v) los llamados signos icónicos están *codificados arbitrariamente*.

Si es posible decir que ciertos tipos de *signos* están codificados culturalmente, sin por ello considerar que sean totalmente arbitrarios, se devuelve a la categoría de convencionalidad una mayor flexibilidad. Sólo que, una vez resueltos esos problemas, podríamos encontrar frente a una última suposición, igualmente dogmática e igualmente criticable: (vi) los llamados *signos icónicos* son analizables en unidades pertinentes y codificadas, y permiten una articulación múltiple como los *signos verbales*.

Si es posible decir que, si aceptamos (v) sin reservas, nos vemos obligados a aceptar (vi), esto provocaría mentís clamorosos. Pero si consideramos (v) con prudencia, en ese caso (vi) no se ve implicado por ello íntimamente. En otros términos, podemos considerar que los llamados signos icónicos están *codificados culturalmente* sin por ello dar a entender necesariamente que estén *en*

correlación arbitraria con su contenido ni que su expresión sea analizable de modo *discreto*. (Eco, 1977, pp. 326-328).

Si se amplía aquel horizonte de sentido, que permite ver por una ventana hermenéutica a la dialéctica pictórico lingüística y que se expresa en la estructura de pregunta de la ontología estética, la *imagen artística* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se desvela como la *forma del contenido ontológico estético*. La forma aparece como lenguaje del espíritu (de la forma de ser en la naturaleza). La imagen artística, entendida como la *forma del contenido*, encierra un simbolismo: permite *vivir un acontecimiento en imagen*. Pero es imposible que éste exista, tal cual, sin el hombre. Existe como *presencia distante* y como *aparentemente ausente*, en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Blanchot reflexiona acerca de esta *presencia distante* en lo *aparentemente ausente* (= es el signo de su simbolismo, con el significado y el significante); hacemos nuestras sus reflexiones y las aplicamos en la estructura de pregunta de la ontología estética a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte:

Vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él, como lo quería la versión estética de la imagen y el ideal sereno del arte clásico; pero tampoco es comprometerse por una decisión libre: es dejarse tomar, pasar de la región de lo real en que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indispensable, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas (García Berrio, 1973, p. 31).

Así se puede vislumbrar, por lo menos, que la dialéctica pictórico lingüística se expresa en la estructura de pregunta de un conjunto de cuatro elementos ontológicos, determinantes del vivir un acontecimiento en imagen desde su *función estética* que son: (a) el reflejo y la generalización de las propiedades, con sus rasgos esenciales, de la realidad plasmada e interpretada a partir de la pintura sacra

colonial quiteña; (b) la manifestación de la razón hacia este objeto sacro, que es imagen y signo de lo vivido desde la inculturación colonial; (c) la encarnación del ideal ontoteológico de la vida, plasmada en *imágenes artísticas*, (d) la conciencia y orientación interna de la contingencia del contemplador hacia la percepción de la muerte: la imagen no adquiere su apariencia de realidad solamente al *alejarse de la denotación* (si es así la adquiere en absoluto), sino *cuando los códigos de connotación se alejan de la situación* para pasar a una imagen donde, despojadas de la significación limitada de su encarnación material, las acciones de los códigos se vuelven una potencia: difusas, generalizadas, pero ya no inmediatamente significativas.

Al contemplar esas formas inespecíficas, vaciadas, es tarea del contemplador construir e improvisar el significado de las formas mediante la competencia que ha adquirido de su propia experiencia del funcionamiento tácito de los códigos connotativos en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Desde este punto de mira, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte no se mezcla con el mundo objetivado. No son imágenes concebidas como reflejo directo. Sus *imágenes artísticas* están compuestas por impresiones, observaciones vitales, vivencias humanas, propuestas estético sacras que confluyen en un *cosmorama religioso y ontoteológico*. A propósito de las imágenes artísticas, aunque el siguiente escrito es ajeno a nuestro pensamiento y está ubicado en un marco teórico completamente distinto al que sostenemos, sin embargo, nos es posible coincidir con el siguiente argumento de Mijail Jrapchenko, *mutatis mutandis*:

La imagen artística la aproxima a veces, o incluso la mezclan con la imagen como reflejo directo del mundo objetivado, de los procesos de la vida en la conciencia humana. Además, se subraya su adecuación directa general a la realidad. Sin embargo, estos fenómenos no sólo no tienen el mismo significado sino que, en cierto sentido, son heterogéneos. Si bien la imagen en su concepción primaria, gnoseológica general, representa la fotografía del

mundo circundante, que contempla el hombre, la imagen artística es el resultado de la elaboración compleja de las impresiones y de las observaciones vitales. Su esencia está determinada, ante todo, por el hecho de que contiene la generalización de la realidad, de la experiencia humana. Con esto está estrechamente ligada la peculiaridad, el carácter de adecuación de la imagen artística a la realidad en desarrollo. La generalización figurativa significativa abarca los fenómenos de la vida en forma infinitamente más amplia y profunda que su percepción directa. Revela en ellos principios que conservan su significado durante muchísimo tiempo, con frecuencia a lo largo de muchos siglos (Jrapchenko, 1982, pp. 83-84).

Éste es un estrato de sentido del significado de la imagen artística que cada signo icónico tiene en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. La pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte tiene signos semejantes a aquello que denotan: son los *signos* icónicos *-eikon: imagen-* que tienen las cualidades especiales de sus *campos asociativos*.

El *campo asociativo* es un halo que rodea al signo y cuyas franjas exteriores se confunden con su ambiente. En la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte hay, generalmente, un rico *campo asociativo*: existe una intrincada red de asociaciones que llegan a ser su estructura de pregunta. Unas, basadas en la semejanza. Otras, en la contigüidad. Unas surgiendo entre los sentidos. Otras, entre las formas. Y otras, a su vez, basadas en una trama y urdimbre heterogénea. Desde este punto de mira, su campo de interpretación iconográfica e iconológica es por definición abierto: algunas de sus asociaciones -entre imágenes y signos- están condenadas a ser subjetivas. A pesar de aquella condena, las asociaciones fundamentales parecen ser en general las mismas o similares para la mayoría de los contempladores de lo sacro. Pero, por otro lado, el signo icónico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte puede cuestionarse desde la semiótica de Charles Morris: "Es decir, un signo no lo es sin más para todos los seres humanos, sino sólo para determinadas personas" (Kutschera, 1979, p.86). Sin embargo, la dialéctica pictórica lingüística expresa -en estructura de pregunta- que la *ontología estética* pretende ser para todas las personas.

CAPÍTULO 4

LA ONTOLOGÍA ESTÉTICA

La *ontología* es deudora parcial de la *metafísica* o ciencia del *esse: ser*, que es *simple*, porque no puede cambiar ni empezar a ser ni dejar de ser, y que es *perfección* por la cual algo es *ente*. Centramos nuestra atención en la *ontología* a partir de la reflexión dialéctica acerca del ente ante el ser como al no-ser, y consideramos que su punto de partida es la ciencia del *ens: ente*, entendido como lo contingente existente y como lo contingente posible; el ente es *compuesto* a partir de dos principios, uno de los cuales es el aspecto “unidad” y el otro aspecto es “multiplicidad”: la ley de todo empezar a existir del ente es la *composición* de un indefinido y de una determinación; lo *indefinido o ilimitado* da la razón del reparto en *individuos sin número*, mientras que la *determinación* explica la *unidad de cada ser en sí mismo*. He aquí el *problema ontológico de lo uno y lo múltiple* que se aborda de varias maneras en esta disertación.

Desde este punto de mira se trata de tomar distancia cualitativa respecto a lo que denominamos *ontología bivalente verifuncional*, que puede ser llamada también “*ontología clásica*”, la cual admite dos, y sólo dos, valores de verdad, que son, pues, exhaustivos y mutuamente exclusivos. Se advierte que cualquier *ontología no-clásica* es, o bien *ontología no-verifuncional*, o bien *ontología multivalente* (o sea: tal que reconozca más de dos valores de verdad).

Proponemos que la *ontología estética* debe ser abordada como una *ontología paraconsistente*, que tolera la existencia de contradicciones verdaderas, por oposición a

una *ontología superconsistente* que no tolera en modo alguno la existencia de contradicciones verdaderas. Entre las aplicaciones más interesantes, de lo que denominamos y consideramos como nuestra *ontología paraconsistente*, está la de permitir un tratamiento más considerado de numerosas concepciones contradictorias, las cuales habían sido desechadas como insostenibles por los adeptos de las que llamamos *ontologías superconsistentes*, que, hasta hace bien poco, detentaban un monopolio de hecho en amplios sectores.

Buscamos, pues, en esta disertación, alguna evolución del saber ontológico que obligue a replantearse muchos problemas. Para el efecto, asentamos que ya no es lícito desechar una doctrina por el mero hecho de que es contradictoria y de que “la” ontología no puede admitir contradicción alguna. Para rechazar *meramente* por contradictoria una doctrina, habrá que *postular* que tal rechazo debe llevarse a cabo; y para postularlo podrá, eso sí, fundarse en una ontología particular, pero esa ya no dispondrá de ningún título legítimo que le permita presentarse como “la” ontología. Y sería arbitrario decir que sólo son ontológicas aquellas que obligan a rechazar cualquier contradicción.

La *ontología* puede ser vista no sólo como la ciencia del ente en cuanto tal y de lo que esencial y directamente le pertenece, sino como la relación del ente con su *logos*: *ámbito en que se revela el ente en cuanto tal o en su ser*. El *objeto* de la ontología se da en la *experiencia humana*, que es una *experiencia de ser*. Mientras que el *juicio de existencia*, que es una afirmación de valor absoluto, *restituye* el contenido del concepto de ser a un *objeto de experiencia*. Tiene sentido, pues, pensar en una ontología estética a partir de la experiencia e interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

La *problemática ontológica* se enlaza con la *esencia de la experiencia o vivencia estética del contemplador*. Y, desde aquel punto de mira antropológico-existencial, la *problemática ontológica* hunde raíces en su *quidditas: esencia ontológico-metafísica* que responde a “*qué*” es un ente tanto en la *esencia individualmente determinada*, que es el núcleo sustancial del ente en su concreta individualización de cada persona, cuanto en la *esencia de lo finito* que sólo comprende un sector de las posibilidades del ente finito entre sus principios de potencia subjetiva y existencia como acto que expresa “que” es la *res: cosa*, es decir, que pertenece a los *determinantes fundamentales del ser* (trascendentales) y, por la misma razón, de todo *ente* el cual *destaca la existencia dinámica*, ante la *esencia estática* de la *cosa*, que es *el ser tal del ente* que designa lo *individual, concreto, espacio-temporal*, que sale al encuentro en la experiencia sensible como *objeto* acerca del cual -al tener su raíz común con el verbo *reor: lo que se piensa o se cree-* se formulan proposiciones o se emiten juicios como *prueba y argumento*.

En otras palabras, la *existencia* de una cosa consiste en que esté simplemente en sí y de por sí *ahí*, que denota el fondo esencial interno de la cosa que se desvela y se hace inteligible por oposición a su forma aparente exterior. Su realidad contingente clama por un ser necesario para poder existir, por lo que se vislumbra la necesaria *esencia de Dios* que abraza la plenitud infinita del ser. Aquí se ubica nuestra interpretación a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, a la que le corresponde un *fondo esencial inmanente propio*, que representa a la vez una *participación del fundamento último trascendente*, del Ser Absoluto, y refleja, por ello, analógicamente lo *xunon: común* de las propiedades de Él.

La *ontología* ocupa un lugar destacado en la reflexión sistemática de esta disertación porque el *on: (ser) ente* es absorbido por el *logos: espíritu de la relación* que desvela el *Theo: Ser Absoluto*. Por esta interpretación que pretende ser una de las más profundas

de la ontología, se pone en relación al *ente* con el *espíritu (logos)*: éste aparece como el ámbito en que se revela el ente en cuanto tal o en su ser. Por aquel hilo conductor, el *espíritu (logos)* se presenta como arquetipo del ser en el cual éste alcanza su plenitud, que es el estar enteramente consigo. Así, pues, cuanto más se aproxima un ente al *espíritu (logos)* o mayor es su espiritualidad, tanto más elevado se encuentra en la escala del ser.

Con arreglo a su etimología griega la *ontología* aparece como el acceso a *hen to sophon*: a la *única sabiduría* que puede entenderse e interpretarse como la cualidad de ὀπ υπ(τ)εύω: *mirar con inquietud, vigilar*, que es ὄπις: *observación con temor, respeto, veneración* de la *mirada* al ὁδός: *odos: camino, modo de vida* del ὄν: *on: ente*, participio presente de εἶμι: *existir, vivir, haber*, porque la ontología en su mirada a la realidad -en cuanto τὰ ὄντα: *las cosas reales, el mundo real*- aborda como propios los problemas que plantean todos los entes, en tanto, precisamente, que son entes: el *mundo*, que es el *horizonte* de todos los entes; el *Absoluto*, que no puede situarse fuera del ser de los entes; los *valores* que *hincan sus raíces en el ser*, so pena de perder todo valor fundamental para los entes; la *existencia*, que es el ser, según el *sentido* del verbo en infinitivo.

El *ente* es, en primer lugar, *lo existente*: algo a lo cual corresponde su actualización (como sucede a partir de esta interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte). Ahora bien, puesto que lo *finito* sólo “*tiene*” ser y, en consecuencia, no existe necesariamente, *su existir se basa en la pura posibilidad*. El *ente*, en segundo lugar, tomado en acepción amplia, abarca también lo *posible*; denota, entonces, algo a lo cual *corresponde o puede corresponder el ser*. Todos los otros significados de *ente* se reducen a este sentido primitivo; por eso, fuera de la existencia no se da ningún modo de ser enteramente sustantivo, debido a que cada uno de los entes es *quasi infinitas*

finita aut deus creatus: como una infinitud finita o un dios creado. Su totalidad, el universo de entes, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, es *Deus sensibilis: Dios tal y como se hace visible.*

Tradicionalmente y en *sentido estricto* la ontología es la *doctrina de los principios del ente en cuanto tal.* “En cuanto tal” quiere decir “por el sólo hecho de ser”, “por ser ente”, “por ser”. Y en *sentido amplio* el significado de la ontología *se extiende a los principios del conocer*; no es una cuestión arbitraria sino pedida por la misma naturaleza de las cosas:

Una cosa es, pues, que la cosa esté en el entendimiento, y otra entender que la cosa existe en la realidad. Pues, cuando el pintor piensa lo que ha de hacer, lo tiene ciertamente en el entendimiento, pero no entiende que exista todavía en la realidad lo que todavía no hizo. Sin embargo, cuando ya lo pintó, no sólo lo tiene en el entendimiento, sino que también entiende que existe en la realidad, porque ya lo hizo (San Anselmo, 1970, p.37).

Y también en *sentido amplio* el significado de la ontología se extiende al *sistema de principios sobre la realidad vivido en una cultura*: en este sentido el hombre *siempre ha hecho ontología de forma implícita*, en toda cultura, aunque no se hayan puesto a reflexionar sistemáticamente sobre el ente, sobre el ser y sobre el ser del ente.

Aquí, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se puede proponer la sospecha ontológica ante la cuestión planteada por la ontolingüisticidad de esta pintura. Se *re-flexionan* aquí las ideas metafísicas de Ravaisson a través de Henri Bergson. He aquí el riguroso texto en cuestión:

Toda la filosofía de Ravaisson deriva de la idea de que *el arte es una metafísica figurada* (resaltado nuestro), que *la metafísica es una reflexión sobre el arte* (resaltado nuestro), y que es la misma intuición, diversamente utilizada, la del filósofo profundo y del gran artista (Bergson, 1972, p. 163).

Se pueden tomar prestadas dos de estas ideas tuyas que alimentan aquella sospecha ontológica que la hacemos nuestra. Como punto de partida, se puede sospechar que la metafísica es una reflexión sobre el arte. Como punto de llegada, se puede sospechar

que el arte es una metafísica figurada. Puntos de partida y de llegada que abarcan cuatro preguntas a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. La *pregunta fundamental ontológica*: ¿puede la imaginación revestir de una forma determinada lo que en realidad no la tiene? La *pregunta filosófica del lenguaje*: ¿cómo se puede descubrir la estructura semántica del símbolo ante la abundancia simbólica? La *pregunta gnoseológica como trasfondo ontológico*: ¿no basta afirmar que el ser de las cosas sensibles es ser percibido sino que hay que decir que el que percibe existe también por el percibido? La *pregunta filosófica de antropología estética*: ¿la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte y su estética son cosa mental, y el alma es la que hace estéticamente al cuerpo a su imagen?

A la par, es cuestionador un texto de Hartmann relacionado con aquellos pensamientos pertinentes de Ravaisson y Bergson:

Éste justamente es el problema: cómo un producto real, dado sensiblemente como otras cosas materiales, puede hacer “aparecer” un contenido enteramente diverso de él y de una especie de ser heterogénea con la suya. Aquí no cabe apelar a la actividad del artista; pues éste no se repite. Más bien es el contemplador quien pone en movimiento la suya, pero no a capricho, sino fijamente determinada por la obra visible. Tampoco sirve de nada apelar un milagro de la “forma artística”. Pues justo esta forma contiene ya toda la relación que llamamos aparecer. En cuanto artística, es justo aquella conformación de un producto real que conjura la aparición de esa otra cosa, no efectiva -pero una aparición en plena determinación y concreción-. Este problema indica claramente el punto desde el cual *se convierte la estética en metafísica de lo bello* (resaltado nuestro). Pero en la medida en que en la estratificación expuesta se trata de una relación de unidad entre dos maneras de ser, evidente es que *el problema es un problema ontológico* (resaltado nuestro) (Hartmann, 1965, pp. 27-28).

Y esta es la cuestión que de alguna manera planteó Leonardo da Vinci y que también es posible proponerla, aquí y ahora, desde la estructura de pregunta que se desvela en una interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Ésta da qué preguntar a partir de lo plasmado en sus lienzos, pues concentra su archiproblemática fuerza cuestionadora en la idea ambivalente, paradójal, de lo sacro y de la muerte. Si trazamos un arco hermenéutico desde la filosofía antigua, podemos acuñar a esta idea

como *paradoja heracliteana*: “Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre (todos los opuestos, éste es su significado)” (Kirk, G. S., y Raven, J. E., 1979, p. 271). Y, desde una fusión de horizontes de la ontoteología -rama limítrofe entre la filosofía y la teología- con el veterotestamentario, podemos nombrarla como *paradoja del pensamiento judío*.

En este hilo conductor se inserta el cuadro que representa al profeta Isaías (pintado por Nicolás Javier Gorívar, en la colonial iglesia quiteña de la Compañía). La *paradoja del pensamiento judío* de Isaías expresa que el Absoluto “hace la luz y las tinieblas, da la felicidad y la desdicha” (Is 45, 7). Y se filtra la *paradoja del pensamiento judío* en el tamiz de la muerte ambivalente en la pintura sacra colonial quiteña, que se expresa en la contingente afirmación humana: “Tú eres el Dios que hace morir y que da la vida” (1 Sam 2, 6); y, también, en la necesaria sentencia divina dirigida a Moisés -invadido de sentimiento numinoso, de temor sacro-: “Nadie puede verme y permanecer con vida” (Ex 33, 20).

Aquel sentimiento de lo sacro -ante la impresión de la presencia dialógica de lo absolutamente otro, desconocido y misterioso-, es también producido por el acercamiento bifacético de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte hacia lo numinoso (lo incomprensible de lo absolutamente otro). Aquel sentimiento de lo sacro se muestra como *mysterium tremendum*. Causa terror *la orgé: ira de Dios*. En la *ira dei: ira divina* persiste el sentido de la tremenda majestad de Dios, ante la cual el hombre experimenta el anonadamiento, el estupor ante lo que es inconmensurable con la esencia humana y le hace retroceder espantado. Pero aquel sentimiento de lo sacro se muestra también, a la par, como *mysterium fascinosum*. Atrae irresistiblemente con el poder del rapto y enajenamiento; embarga y fascina como algo indecible.

El enojo y la misericordia no son opuestos sino correlativos. Habacuc -otro profeta pintado en la iglesia de la Compañía- reza: “En la ira recuerda la misericordia” (3: 2). Es la *paradoja del pensamiento judío* (Heschel, 1973, p. 229) vertida en la serie sobre los profetas de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en la iglesia de la Compañía. Es la *paradoja de la filosofía del optimismo acerca de la soledad ontológica del hombre*, de su única realidad vital cierta: la muerte. “Su meta principal es la redención de las deficiencias de la finitud y, fundamentalmente, del fluir de la temporalidad”. (Soloveitchik, s.f.p., pp. 83-84). La *paradoja del pensamiento judío* tiene la siguiente estructura de pregunta abierta: “¿Cuál fue el propósito del Creador (...) al permitir que las incertidumbres y dudas prevalecieran entre sus criaturas?” (S’adyá, 1959, p.21).

Este fenómeno estético fundamental se traduce en el cosmorama griego de lo τραγικός: trágico, majestuoso, patético, enfático, cuyo sustantivo masculino es τραγωδός: poeta trágico, actor trágico, que canta o baila en el coro trágico, que es un τραγωδέω: *hablar en tono trágico* dentro de la τραγωδία: *tragedia, drama heroico o canto* del τράγος: *macho cabrío*. Así, el fenómeno estético fundamental de lo trágico muestra sus dos afectos, ἔλεος: *éleos: compasión, piedad ante la desolación* y φόβος: *phóbos: terror, miedo, temor, espanto, susto, fuga, huida*. *Éleos* no es la “compasión”, de resonancia demasiado subjetiva ni es el contenido de su cambio de valoración; *éleos* es la *desolación* que le invade al hombre frente a lo que se llama desolador. *Phóbos* no es el “temor”, pletórico de subjetividad y cambiante de valoración; *phóbos* es un *escalofrío* que le hiela la sangre al hombre sacudido por el estremecimiento del *terror* que se le apodera. La *desolación de éleos* y el *terror de phóbos* son *formas del éxtasis* - del estar fuera de sí- que dan testimonio del hechizo irresistible de lo que desarrolla ante el contemplador de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

La *estética*, al ser *teoría de la percepción y del sentimiento*, no se refiere a la belleza en sí, sino al aspecto del hombre que es el *vivir humano, re-pensado en la paradoja del pensamiento judío* y en la *paradoja del cosmorama griego*. Mientras que por el *entendimiento del pensamiento*, en el *conocimiento intelectual*, se hacen posibles la *filosofía del arte* y el *arte -como forma de vida de la verdad-*, la *estética* es la forma de ser que *percibe* por los sentidos y perfecciona el *conocimiento sensorial* -en el cual reside la *belleza vivida humanamente*, tanto artística como natural-, desde el punto de mira del ente y del ser del ente, en dirección a la *ciencia de lo bello* que es una doctrina enraizada en la parte de la ontología dedicada a los *conceptos trascendentales* -uno, verdadero, bueno, bello, santo, fuerte, poderoso- que se *aplican* a todos los *entes* y se *resumen* en el concepto *ser*. El *nivel trascendental del ser* está dividido en *esferas*: unidad, verdad, bien, belleza, santidad, fuerza, poder. Y la *esfera de la belleza* se expresa por la *pasión estética del ser, del ente y del ser del ente* en el nivel de las facultades del espíritu, que están en contacto con cada esfera, llamada así porque es toda la realidad vista bajo un aspecto totalizante. En este estrato de sentido la *ontología estética* trabaja y juega a partir de la *esfera de la belleza*.

Ahora bien, la íntima relación de la *estética* con la *ontología* se muestra desde la *antropología filosófica del conocimiento sublimado en la imaginación*: el *hombre* con su *pensamiento estético* penetra la realidad del *ente* y del *ser del ente*, y *concibe* la realidad. A propósito de lo dicho, aunque el siguiente texto no pertenece a nuestro período ni a nuestro espacio colonial, aunque su autor está muy distante del asunto de esta disertación, no nos deja de admirar la agudeza de pensamiento del cual nos sentimos deudores en este punto:

Concebimos el trabajo bajo una forma en la cual pertenece exclusivamente *al hombre*. Una araña ejecuta operaciones que recuerdan las del tejedor, y una abeja avergonzaría, por la construcción de las celdillas de su panal, a más de un maestro albañil. Pero lo que distingue ventajosamente al peor maestro albañil de la mejor

abeja es que el primero ha modelado la celdilla en su cabeza antes de construirla en la cera. Al consumarse el proceso de trabajo surge un resultado que antes del comienzo de aquél ya existía en la *imaginación del obrero*, o sea *idealmente*. El obrero no sólo *efectúa* un cambio de forma de lo natural; en lo natural, al mismo tiempo, *efectiviza su propio objetivo*, objetivo que él *sabe* que determina, como una ley, el modo y manera de su accionar y al que tiene que subordinar su voluntad. Y esta subordinación no es un acto aislado. Además de esforzar los órganos que trabajan, se requiere del obrero, durante todo el transcurso del trabajo, la voluntad *orientada a un fin*, la cual se manifiesta como *atención*. Y tanto más se requiere esa atención cuanto menos atrayente sea para el obrero dicho trabajo, por su propio contenido y la forma y manera de su ejecución; cuanto menos, pues, disfrute el obrero de dicho trabajo como de un juego de sus propias fuerzas físicas y espirituales (Marx, K., 1975, p.216).

El hombre, con su *pensamiento estético e imaginación*, modela *idealmente y efectiviza su propio objetivo*, es decir, expresa la *verdad estética* del mundo, *esclarece* su mundo, que se hace *transparente* hasta para sí mismo y que tiene un *valor* para sí y para otro. Y por el *entendimiento* de ese *pensamiento estético* se hace posible el *arte*, la *filosofía del arte*, la *estética* y toda la *actividad intelectual* como *forma de vida de la verdad*, es decir, sobre la persuasión de que el mundo en sí es inteligible para el hombre y de que el mundo puede hallar el reflejo en la inteligencia del hombre. Por eso en las cosas hay una identidad ontológica, hay leyes estéticas, paradigmas de pinturas sacras que se los puede extraer hacia el arte, por los que paulatinamente se puede dominar estéticamente al mundo. Así el arte y la estética -de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- comienzan por estar en la mente del hombre bajo la forma de algún ideal, y pasa a la realidad por las obras humanas.

Desde este foco de reflexión y en nueva voluta ontológica, correspondiente a la espiral del pensamiento dialéctico pictórico lingüístico, retornamos a pensar desde la ontología lingüística para comprender al *hombre estético*, quien concibe el mundo ya no sólo en fórmulas abstractas o matemáticas, sino en *símbolos*, en *imágenes* que figuran *relaciones reales, análogas rítmicas, en equilibrio tanto simétrico como asimétrico*. Coincidimos con el punto de mira de José Manuel Pelegrín Santacruz y Beatriz

Tarazona Vento, debatido personalmente con nosotros y expresado en su libro sobre la fugacidad y permanencia a propósito de su trabajo con Álvaro Siza en la iglesia y capilla mortuoria de Santa María (1994-1996), ubicada en Marco de Canavezes, lugar de nieblas frecuentes en Portugal

El símbolo no intenta imitar o sustituir. El símbolo mediatiza y en esa mediatización construye, unifica y torna presente la realidad. Lo sagrado no es imitado o sustituido por el símbolo. Lo sagrado se recoge en el símbolo y no se agota ni consume en él. Este recogerse en el símbolo lleva en sí un retirarse más allá de él porque todo símbolo es inadecuado (...). Y en su elevarse e instituirse en mundo trae a Dios a la habitación, para utilizar una terminología heideggeriana (Pelegrín y Tarazona, 2014, p.60b).

Aquellas *relaciones simbólicas* aparecen en el colonial convento franciscano de Quito, en la pintura titulada *San Juan Evangelista*, del siglo XVII, atribuida a Miguel de Santiago, cuyos *símbolos* pueden ser interpretados como *atributos*: entre ellos, está plasmada el águila porque significa al ave que más alto vuela y que más se acerca al sol, análogamente a los escritos de San Juan que volaron a la gran altura de la luz divina; mientras que el atributo de una copa con un pequeño dragón tiene el sentido de la existencia misericordiosa de Dios ante el veneno que San Juan se vio forzado a tomar en Éfeso ante el sacerdote del templo; y el símbolo de la caldera, junto a la puerta latina de Roma, recuerda el portento de haber salido ileso de la pena de ser hervido en aceite, luego de lo cual escribió el Apocalipsis en la isla de Patmos.

Y las *relaciones simbólicas* de las obras de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte son como el centro de la fraternidad de las cosas y de la elaboración del hombre. Y aquellas obras, en que se plasma el ideal, permiten al *simbolismo percibido* hacerse comunicable. Por esto en cada obra de arte, de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, tanto el creador como el contemplador comunican en *una misma realidad simbólica* -medio *misteriosa*, por lo mismo- lo *inconceputualizable*, en una

misma *verdad*, que parece lejana. La pintura sacra vive así, con una vida especial recibida de un hombre y que la ofrece a otros hombres.

Aunque la sustancia material en que está plasmada esta pintura sacra puede ser grosera (por su soporte de lienzo o lino, madera u otros materiales), hay como un pueblo de *ideas* y *símbolos* que resuenan, llaman la atención y provocan una especial admiración: por ello, esta pintura sacra une a los espíritus en un *mundo indefinible*, que difícilmente se puede *definirlo* y *conceptualizarlo* pero que es realísimo. Por su interpretación general, así como por el pensamiento emanado de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se desvela que *toda vida* se penetra de este *aspecto estético* que toma la *verdad*. Y, de este mismo modo, *toda vida* está suspendida de la *verdad estética* como una *luz*.

Profundicemos ahora en esto: hasta *dónde*, con qué *profundidad* percibe el pensamiento esa *verdad estética*. Nuestra actividad intelectual, durante el *encuentro estético sacro*, no consiste simplemente en captar sucesivamente objetos al azar, sino que se desarrolla principalmente en un doble sentido: en el de la *extensión* y en el de la *profundidad*. Se desarrolla en el *sentido de la extensión*, por el que *la inteligencia capta más y más objetos, más y más perfecciones*. Se desarrolla en el *sentido de la profundidad*, por el que *la inteligencia comprende más y más perfectamente los objetos y capta más y más perfección*.

La *determinación ontológica de lo estético* reposa sobre un *rendimiento abstractivo* por el que nuestra percepción pensada como adecuada no es nunca un simple reflejo de lo que hay y de lo que se ofrece a los sentidos; siempre será su acepción como tal o cual cosa, que puede estar en el centro de una observación o bien ser meramente “*co-percibido*” y quedar al margen o por detrás. Toda acepción como *sacro* en la pintura colonial quiteña acerca de la muerte *articula lo que hay al abstraer de lo profano*, al

atender al entorno de la mentalidad humanístico religiosa, al reunir su percepción como la contemplación barroca de la vida-muerte. La conciencia estética descubre y permite tener existencia por sí mismo a lo que constituye a la obra de arte. La conciencia estética posee el *carácter de simultaneidad* que es un producto integrador de la vida, pues pretende que en ella se reúne todo lo que tiene de valor artístico.

La problemática ontológica de esta estética filosófica se desarrolla a partir de *ars bene discendi: el arte de hablar bien* en cuanto es *ars pulchri cogitandi: el arte de pensar bellamente* o *estética* o *ciencia del discernimiento* de la esencia de *καλός: kalós: lo bello* -que es un *trascendental ontológico*, en relación de proximidad tanto con la unidad cuanto con la verdad y la bondad-, que es lo *noble, honesto, glorioso, puro, perfecto, excelente*, que es la satisfacción desinteresada de lo *natural* desvelado como una clase de *verdad*, cuya *crítica* es la *experiencia* misma del goce de lo bello, de τὸ καλόν: *la belleza*, que consiste en *magnitud y orden*; así *lo bello* no sólo debe tener *orden* entre sus partes, sino también una *magnitud* que no puede ser cualquiera. Es decir, *lo bello* -en general como en particular- es *quae visa placent: aquello que agrada los sentidos* y, en el caso de la *pintura sacra, a la vista* -entendido e interpretado como *schön: bello, contemplable, digno de verse, luminoso, brillante, resplandeciente-*, desde la vivencia de la belleza del *splendor formae: resplandor de la forma*; e indica su fundamento en el mismo objeto bello que tal vivencia produce y que no se agota en el ente *conceptualmente* aprehendido sino que le añade un nuevo trascendental y que tiende a *intelligibile in sensibili: un contenido aprehensible intelectualmente en lo sensorial*, pues busca una aprehensión de la *inmediatez-mediada* de lo esencial en lo empíricamente dado, ya que no se aprehende inmediatamente y sin esfuerzo alguno la esencia específica de las cosas.

La *forma* denota la *esencia* y, con ello, el *núcleo del ser de los entes*. En la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, no es usual una intuición de la “*esencia*” sin más sino que el hombre, con su *pensamiento*, penetra la realidad con su *percepción de la forma*, que no se identifica con la suma de las impresiones parciales sino que, en las *vivencias sensoriales*, hay *hen panta: unidad de lo real*, que es el *primado de la totalidad estructural o formal* sobre la vivencia de las partes, y se cumple con una suerte de autodeterminación que transpira el gozo de representarse a sí mismo.

Por lo tanto, en esta ontología estética se parte del *ente hombre, entendido como existencia*, a partir de cuyos hechos se buscan sus *condiciones de posibilidad*. *Conditio: condición* es la índole, naturaleza o propiedad de las cosas; la *condición* es aquel estado, situación especial, constitución primitiva y fundamental, calidad y circunstancia necesaria por la que es preciso que intervenga para la existencia de un ente. Es *conditio sine qua non: condición sin la cual no se hará una cosa, o se tendrá por no hecha*. Ésta es la *conditio* del Ser Absoluto que se experimenta desde los hechos humanos, como *condición de posibilidad*. Estos hechos nos llevan más allá de lo experimentable, al dejar que la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se manifieste y hable por sí misma y deje al descubierto los fenómenos, para encontrar en ellos mismos las pistas trascendentales.

La *estructura* -que es el aspecto formal- de la *ontología estética*, respecto del *modelo para pensar el ente*, proviene de la fuente antropológica de la ontología judía, del diálogo hombre-Dios (del *Yo-Tú*). A partir de su estructura, se distinguen dos planos. El primero de ellos es el *plano óptico*, que es el de los *entes* o realidades concernientes a lo que se nos da o a lo que puede ser manipulado, utilizado, sometible o sometido a nuestras técnicas. Y el segundo es el *plano ontológico*, que es el *plano de la*

fundamentación o el *plano de las condiciones de posibilidad y de inteligibilidad de los entes*, es el *plano del Logos o de la razón de ser del ente*, es el *plano del sentido último del hombre y del universo*. Éste es el plano de nuestra disertación acerca de la estructura de pregunta en la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Cabe recalcar que Dios pertenece al *plano ontológico* cuando se afirma de Él como el *Fundamento Uno, Intensivo, Dinámico, Radical del ente*. De forma que, si se llega a afirmarlo, de ninguna manera se lo afirmará como una mera *construcción o postulado de la mente*, sino como *Alguien exigido por la realidad: como Alguien que se da, sin poder no dar-se*; o como *Alguien que hay, sin poder no haber*. A este punto de mira del *plano ontológico* llegamos a través de la interpretación que parte del contemplar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, cuyas raíces penetran también en el antiguo y fértil suelo veterotestamentario, es decir, del pensamiento judío. Por esta razón -a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- es connatural a nuestra ontología estética remitirse a fuentes anejas, que mantienen vital al suelo veterotestamentario; entre ellas, el סידור: *Sidur: arreglo, orden*, que es el libro judío cotidiano de plegarias del rito ashkenazita, en el cual, dentro del “Servicio Matutino”, en “Los trece artículos de fe, rimados y ordenados”, se establece el *plano ontológico* -que coincide con el planteado en nuestra disertación- por el que:

Sea Dios enaltecido y loado, pues existe mas el tiempo no confina su esencia. Él es uno y singular por su unidad, inconcebible e infinito por su unicidad. No posee ni imagen ni cuerpo, no es dable apreciar su santidad. Precedió toda la creación como primero, no hay anterior a su prioridad. He aquí el Señor del Universo, todo ser manifiesta su majestuosidad y reino (*Sidur*, 1985, p.3).

¿Por qué todo esto? La pregunta nos lleva nuevamente a la interpretación que parte del acto de contemplar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, cuyas raíces, así como penetran en el suelo veterotestamentario y cobran vida, también se

alimentan del nutricio suelo neotestamentario que *re-interpreta* aquella antigua *tradición de sentido*: en este caso, se trata del Logos desvelado en el prólogo de San Juan. Porque el *Logos del ente* nos remite con toda forzosidad al *Ser por antonomasia del Logos*: en el momento en que se busca la razón de ser de los entes, se llega necesariamente a la razón de ser del Ser. ¿Es o no es esto una verdad? Para ver si es o no es posible aquella verdad, una de las vías que llevan a una dilucidación es la del significado y valor del contenido de la idea de Dios en la interpretación ontológica de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

En una primera característica -en nuestra ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-, *significa* Dios el *Ser Absoluto* -irreductible a cualquier ente-, más allá del cual ya no se puede cuestionar y del cual *depende absolutamente todo y en Él está todo lo demás*.

En una segunda característica, *significa* Dios el *Ser Trascendente*: es superior entitativamente al mundo y a todo lo mundano, sin común medida con ningún otro ser; entre Él y todos los entes hay verticalidad, no horizontalidad; es el enteramente Otro, que no se lo puede homogenizar con otro ser. Los límites en que terminan los otros no son los límites en que comienza Él. Sin embargo *trascendencia* no implica mera distancia: distancia *entitativa*, sí; pero no lejanía espacial. Muy al contrario: el Trascendente debido a su trascendencia es el Enteramente Inmanente. Él está presente íntimamente en todo; en este sentido suele decirse que Dios está en todo y todo está en Dios, pero sin que Dios sea todo ni que todo sea Dios.

En una tercera y última característica, *significa* Dios el *Ser Persona*: no es un mero fundamento impersonal sino que Dios es Alguien (*no algo*), portador de vida espiritual, dotado de voluntad libre y amor; Dios es el Tú Absoluto que puede escucharnos y

respondernos; es el Hacia Quien tiende el ansia de amor y solidaridad del corazón humano.

En torno de esta interpretación, a partir de la contemplación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se puede observar que el hombre en cada uno de sus actos experimenta la insuficiencia de todo objeto finito con respecto a su tendencia y capacidad de ir más allá: tiende al infinito. La *tendencia del hombre al infinito* plantea necesariamente la cuestión del Ser Absoluto bajo cuatro formas: el hombre manifiesta su *tendencia al infinito* como la *capacidad de abarcar más y más objetos*, pero no en desorden sino *en unidad*, que le lleva a una *mayor penetración*.

Respecto de la *unidad*, surge la estructura de pregunta: ¿habrá *algo* en que *todo* se *unifique* con alguna forma de unificación ante todo ontológica, es decir, de vinculación ontológica? Si en la *unidad extrema se tangunt: los extremos se tocan*, éstos no se suceden sino que coexisten. La plenitud de contradicciones implica polaridades que se dan en un dualismo dramático, del que nace la persistente aspiración hacia la unidad de los entes, en una unidad de toda la existencia: unidad de Dios y mundo, que incluye lo divino con lo santo y lo trascendente no como la tercera esfera que es *Dios*, ante la esfera mundo y ante la esfera hombre, sino *la unidad como factor vivencial del aquí y ahora realizados*.

Y surge la pregunta acerca de la tendencia humana de penetrar más y más hondamente en otros aspectos de los objetos: ¿habrá *algo tan profundo* en que pueda descansar plenamente la tendencia inquisidora del entendimiento? El hombre, en su tendencia al infinito, va cada vez hacia una *mayor perfección*. Entonces se plantea la pregunta: ¿habrá algún objeto que sea perfección pura, *omnipfecto*? Por último, la *tendencia al infinito* del hombre está presente en las *relaciones de originación*. Entonces aparecen las preguntas: ¿por qué, para qué el hombre *inquiére cada vez más y*

más?, ¿habrá algún *origen radical* de todo?, ¿habrá un *objeto original y originante* de todo?, ¿en estas cuestiones se incluye el preguntar ontológico por la plenitud de perfección realizada en el Bien, en lo Bello?

Por esta vía, la concepción de la autoidentidad como condición y marca de lo real, de lo que denominamos *cuño netamente eleático pictórico*, debía lógicamente conducir, aplicada con severa intransigencia, a un monismo estático, rígido y estéril. Si la plenitud de perfección es realizada tan sólo en la idea del Bien o en la de lo Bello, entonces únicamente esa idea puede gozar de una cabal identidad consigo misma, ya que la perfección de que se trata no es sino la perfección de la realidad, es decir, la cabal autoidentidad. Todo lo demás, las restantes ideas pictóricas y, no digamos, las cosas del mundo sensible, deben ser consideradas como pura y simplemente irreales, como lisa y llanamente ficticias. En efecto: entre la identidad y la no-identidad no cabe, en el ámbito de una lógica binaria y bivalente que es característica del pensamiento dignoscitivo, ningún término medio. De ahí que, para salvar la pluralidad en el marco de un monismo dinámico, complejo y flexible, se introduzca una corrección importante en el punto de vista pictórico: el reconocimiento de la realidad de lo irreal en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Pero sería injusto desligar esta nueva óptica del conjunto de problemas y concepciones del sistema de la ontología estética. La idea misma de la *participación*, que conscientemente tiende en dicho sistema a asegurar un cierto ser a lo precario y deficiente, sin menguar en nada la *autoidentidad* como característica de lo realmente real, es ya un paso importantísimo hacia el *reconocimiento de la contradictoriedad* en, al menos, una parte de la realidad. Lo principal de dicha *doctrina de la participación* es la *inseparabilidad del ser y del no-ser* en el ente participante -la cosa pictórica singular, por oposición a lo que se puede pensar como la idea universal subsistente-, pues dicho

ente es y no es al mismo tiempo la idea pictórica de la que participa. Así pues, la noción pictórica de participación revela la *inseparabilidad e indiscernibilidad* del estar y no estar a la vez de la idea pictórica en los entes que participan de ella. Se puede señalar ese carácter contradictorio de la doctrina de la participación como prueba de su naturaleza prelógica. En verdad se trata más bien de un testimonio de su pertenencia a una lógica superior, especulativa, que deja atrás el principio de no contradicción.

Ahora bien, la adopción de un punto de vista especulativo para la fundamentación de la ontología estética a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte y, particularmente, de la teoría de los *universales pictóricos*, significa, al levantar todo el andamiaje de la teoría de las *ideas trascendentes*, la *contradictoriedad de lo real*. El reconocimiento de la contradictoriedad de lo real se muestra en que lo contradictorio es asimilado e incorporado a la unidad de lo idéntico consigo mismo, apareciendo así como un momento en el *despliegue de la autoidentidad* que caracteriza al universal subsistente (y de ahí que, a la vez que la quietud misma se reviste de movilidad, el movimiento adquiera así estabilidad): este es el caso de la pintura titulada *Nacimiento del Niño Dios*, pintada por Samaniego en la Catedral de Quito, en que el movimiento del nacer es un comenzar la quietud del morir; por esta espiral dialéctica se representa la quietud revestida de movimiento plasmado como estabilidad.

Así pues se conserva la idea de la igualdad persistente como relación inalterable de sí mismo a sí mismo en lo Absoluto -que es el ámbito de los universales subsistentes-; pero esta *autoidentidad* no puede ya ser considerada como el acartonado amazotamiento de un bloque monolítico y sin fisuras, como las interpretaciones generalizadas del ente de Parménides o del en sí de Sartre, sino que, precisamente, en la relación de igualdad consigo mismo se muestra un desdoblamiento y, por tanto, una

diferencialidad, de suerte que la autoidentidad es siempre identidad de dos términos que se revelan como los mismos, esto es: unidad y dualidad a la vez, indiscernibles e inseparables.

A este respecto es preciso mencionar el punto de vista según el cual las ideas pictóricas son lo realmente real sólo a título de esencias desexistencializadas. Ciertamente se coloca en la subipseidad la contradicción y la marca de lo real. Desde esta óptica, el devenir, como ruptura de esa autoidentidad, es, en cambio, una marca de irrealidad. Ahora a lo irreal pictórico erigido en real se le reconoce una participación en lo real, mientras que lo real mismo adquiere, por su parte, una dosis de irrealidad, al mostrarse lo irreal como un momento necesario en el propio autodespliegue de la identidad. Pero esta relación de identidad consigo mismo que caracteriza al ser no es la de una pura esencialidad, sino que engloba el momento de la existencialidad, por ser presencia plena del ente ante sí mismo y para sí mismo y, por consiguiente, inseidad radical e insuprimible. En esta línea de pensamiento pictórico se mantiene la *revalorización del devenir* dotado de una *anankaia usía: esencia necesaria*, plasmada en la pintura de Jesús crucificado ubicada en la nave norte de la iglesia de San Francisco: “Porque ¿cómo entender la belleza de la cruz sin el abismo tenebroso en que se sumerge el crucificado?” (Balthasar, 1985, p. 109).

La dialéctica pictórica en la ontología estética no se comienza con la afirmación de que el no-ente no es, sino que tal afirmación es más bien el coronamiento de demostraciones estéticas. Se trata, en efecto, de demostrar que -de aceptarse los puntos de vista contrarios a la que denominaremos *doctrina parmenídea pictórica*- se incurre inevitablemente en contradicciones. Por eso, es un razonamiento estético que nos brinda, efectiva o aparentemente al menos, una conclusión probable pero no segura. Y eso es precisamente lo que se hace en los razonamientos pictóricos por reducción al

absurdo. Así se puede ver que, si las cosas son una pluralidad, entonces serán, a la vez, finitas e infinitas y, por tanto, ni lo uno ni lo otro.

Es éste el tipo de razonamiento que va a constituir el modelo de la dialéctica pictórica. Sólo que las argumentaciones dialécticas de esta ontología estética lo que hacen es “darle la vuelta a la tortilla”, puesto que tienden, precisamente, a refutar la que denominamos *doctrina eleática pictórica*, al aprovechar los procedimientos demostrativos ideados precisamente para apuntalarla. Mientras se corre el peligro de limitarse a extraer consecuencias contradictorias de las hipótesis contrarias al punto de vista que denominamos *parmenídeo pictórico* (es decir, de la hipótesis de la existencia de lo múltiple o del movimiento), en cambio, en la ontología estética planteada vamos a extraer consecuencias contradictorias tanto de la existencia de lo uno como de la de lo múltiple, pero muy principalmente de la de lo uno. De este modo, la dialéctica puramente negativa, ideada para consolidar la doctrina de la identidad absoluta, se convierte ahora, sin dejar de ser dialéctica negativa, en un corrosivo poderoso que disuelve lo uno en lo múltiple y lo múltiple en lo uno, el ser en el no-ser y el no-ser en el ser.

Aplicamos lo *ex-puesto* en nuestra interpretación ontológico estética de la inscripción que aparece en la pintura sacra colonial quiteña titulada *Transverberación del Corazón de San Agustín*, en la que se lee “Señor, te amo de tal manera (*Domine, ita amo te...*), que, si por un imposible, yo fuese Dios y Tú fueras Agustín, yo elegiría ser Agustín para que Tú sólo fueses Dios”: aquel episodio agustiniano, plasmado en este lienzo, es la *dialéctica negativa* pintada por Luis Cadena para la escalinata principal del convento de San Agustín, en Quito. Para esta dialéctica pictórica es, en el fondo, un acompañamiento puramente accidental de diaíresis conceptual, lo mismo que la forma dialogada. Medular es, en cambio, el examen de las conclusiones contradictorias que se

desprenden, tanto de la formulación de una hipótesis dada, como de la de su opuesta y, por tanto, la demostración de la necesidad de concebir a los contrarios a la vez en su coincidencia y en su incompatibilidad.

Según el punto de vista que denominamos *eleático pictórico*, lo múltiple no existe, pues, si existiere, entonces esos entes múltiples existentes serían a la vez semejantes y desemejantes; ahora bien, como esto es imposible, puesto que vulneraría el principio de no contradicción, se sigue de ahí que no existe lo múltiple y que sólo se da lo uno. Esta ontología estética le va a jugar la mala pasada al *eleatismo pictórico*: llegará a conclusiones también contradictorias a partir de la existencia y unidad de lo uno.

Frente a las tesis eleáticas pictóricas resumimos nuestra teoría ontológico estética, de las *ideas pictóricas trascendentes*, en virtud de la cual cabe distinguir en cada cosa singular diferentes aspectos, correspondientes a otras tantas participaciones en ideas distintas y aun contrarias; lo que no puede ocurrir es que la misma idea, por ejemplo la de lo semejante, se convierta en su contraria, en este caso la de lo desemejante. Un ente puede así participar a la vez de lo uno y de lo múltiple o lo múltiple uno. Por tanto, las *ideas* no pueden nunca mezclarse entre sí, mas las *cosas singulares* sí pueden participar de ideas distintas y aun opuestas.

Ahora bien: esta argumentación tiene como fundamento la existencia de ideas pictóricas trascendentes, puras, sin mezcla, perfectamente separadas unas de otras; si sólo existiera lo singular, entonces, dado que en cada ente singular todos sus aspectos se hallan identificados unos con otros, no podría haber en él, por un lado, algo uno y, por el otro, algo múltiple; por un lado, algo semejante y, por el otro, algo desemejante. Al menos, no podría haber en la cosa esos diversos aspectos previamente a la consideración de la mente; con lo cual estaríamos en pleno conceptualismo o incluso nominalismo.

La teoría de las *ideas pictóricas trascendentales* evita el caer en ese peligro y salva así el valor objetivo del conocimiento estético. Mas dicha teoría parece ser contradictoria, ya que, si cada cosa participa de la totalidad de la forma o idea pictórica correspondiente, entonces dicha idea será a la vez una y múltiple y se encontrará, a la vez, cabe sí (por ser la que es y lo que es) y separada de sí misma (por estar, toda ella entera, en cada uno de los singulares). En cambio, si cada cosa participa sólo de una parte de la idea pictórica, la idea o forma en cuestión se encontrará troceada y repartida, un pedazo por aquí y otro por allá, mas entonces dejará de tener su unidad y se perdería también el fundamento para la atribución, en la plenitud de su comprensión lógica, a las cosas de conceptos pictóricos universales. De ahí se seguiría que una cosa que recibiera una pequeña parte de lo igual -por tanto, una parte más pequeña que lo igual en sí- podría con ello hacerse igual a otra cosa. Asimismo, una cosa que participara de sólo una parte de la pequeñez tendría menos pequeñez que lo pequeño en sí, lo cual sería entonces grande comparado con esa cosa.

Pero, frente a estas y otras dificultades más, se pone de manifiesto el hecho de que -si pensamos que las ideas son meros conceptos de la mente y que carecen de realidad en sí, con el fin de evitar una caída en tales contradicciones- entonces resultará que cada uno de los pensamientos o conceptos universales será una unidad, pero en cambio será pensamiento de nada, ya que nada que se dé verdaderamente en la realidad corresponderá a tales pensamientos. Esta nada extremada, entendida y explicada como nada absoluta, pone de raíz en tela de juicio todo sentido y toda actitud ética del hombre. Aquí, en la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, aparece la posibilidad del postulado ético de sentido de la existencia contra la amenaza absoluta del *absurdo absoluto y universal*, que arranca de la *experiencia de la nada*: si todas las cosas indiscriminadamente y para siempre están condenadas a la nada,

que es una nada absoluta y completa, entonces no hay cosa alguna que tenga un verdadero sentido. ¿Las grandes interrogantes en presencia del dolor no tienen respuesta alguna? ¿A nada conduce el servicio a los enfermos o el servicio desinteresado de la libertad y la justicia?

En esta estructura de pregunta aparece la conciencia lógico-ontológica de la *miseria humana ante la nada*: la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte es *preambula fidei* que destruye todo absoluto terrestre construido por manos humanas, y muestra la impotencia real de los proyectos contingentes que parecen omnipotentes. Es la impotencia humana plasmada en la pintura de la crucifixión de Jesús (situada antes en la iglesia de San Francisco; ahora, en el convento franciscano), compuesta en tres franjas horizontales; en la franja inferior de la pintura están las almas implorantes del purgatorio; en la central, Jesús crucificado acompañado de San Francisco de Asís y de la Virgen María; en la superior, un tranquilo coro celestial de ángeles que contrasta con la desesperación del purgatorio. Desde este punto de mira, la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se ubica en la encrucijada de Hércules, donde se debe escoger entre el *absurdo* y la *esperanza*. En esta encrucijada no se puede delegar a nadie para que lleve la cruz de su elección: se está condenado a elegir, pues la vida da un solo camino para venir al mundo, pero muchos para salir de él.

Desde este punto de vista ontológico estético, ¿la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte es una lista de esperanzas decepcionadas? Su interpretación abre ante los ojos del hombre una sima terrible: el abismo de todos los *sentidos* que el hombre construye con sus manos. Así en la pintura sacra colonial quiteña la intuición de la nada o el *vértigo patético* -ante la posibilidad trascendental de la muerte- es la discordancia interna de la *síntesis fundamental*, cuya *relación* se refiere a sí misma. Cabe pensar aquí en la comprensión existencial de la libertad para la muerte sobre el

fundamento de la nada. La muerte es la única posibilidad del hombre que le es propia, porque en ella nadie puede sustituirle. El hombre ya no está simplemente lanzado hacia la muerte; está lanzado a la angustia de la muerte que es la revelación de la nada, esto es, de la imposibilidad en que está la existencia de ser cosa distinta de la nada. Desde este horizonte de comprensión, la libertad no es más que libertad para la muerte.

Luego de este ejercicio mental de *re-flexión*, cabría imaginar que la realidad misma está hecha de pensamientos. Esta concepción panlogística no puede, sin embargo, ser aún abrazada antes de sentar los cimientos de una nueva teoría de la participación, desde un ángulo especulativo. Y es que tal hipótesis hace surgir una nueva y grave dificultad: esos pensamientos que constituyen lo real ¿piensan o no piensan? En el primer caso, toda la realidad estaría pensando, lo cual es inverosímil. Mas la otra alternativa parece contradictoria.

Una posible solución, desde el ángulo dignoscitivo, es la de concebir las ideas pictóricas como meros modelos o paradigmas, siendo así las cosas copias o imitaciones de ellas. Esto significa reemplazar la *noción de participación* por la de *imitación*. La tesis de la imitación podría resolver a lo sumo la cuestión concerniente al fundamento de la quiddidad de las cosas, pero dejaría en pie un problema más hondo: el de la relación entre las ideas pictóricas y las cosas. Lo semejante en sí y las cosas semejantes sólo podrían ser, a su vez, semejantes entre sí por imitación de lo semejante en sí, ya que, para que algo sea semejante a algo, hace falta que imite a la semejanza en sí y lógicamente esta última, para ser a su vez semejante, deberá imitar a otra forma. Así pues, no podría haber semejanza alguna entre las ideas pictóricas y las cosas, a menos que se multiplicara indefinidamente el número de ideas imitadas, lo cual no sería sino un expediente para hacer retroceder más y más la dificultad sin resolverla.

Tras este conjunto de consideraciones aporéticas, acerca de las ideas pictóricas transcendentales en la estructura de pregunta ontológico estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se investiga consecutivamente cada una de las tres hipótesis de que lo Uno es uno, de que lo Uno es y de que lo Uno no es, ante la cuestión de quién da el sentido, porque -para la pintura sacra colonial quiteña- la vida sólo tiene un sentido, esto es, cuando existe un sentido junto con la muerte. Lo que importa es el sentido de la vida en su totalidad, que incluye también la muerte. Una totalidad, que abraza la vida, el sufrimiento y la muerte, no está a disposición de las fuerzas del hombre ni de las fuerzas de la humanidad, sino que está a disposición de las tres hipótesis de lo Uno.

Se puede abordar la primera hipótesis de ellas. Como lo Uno es uno, no puede tener partes, ni ser un todo, ya que entonces aparecería como compuesto y participaría de la pluralidad. Tampoco puede tener comienzo, ni fin, ni medio, por la misma razón. Carecerá también de figura, pues toda figura está compuesta de partes. Por consiguiente, no se encontrará en ningún lugar. No se encontrará en otro que no sea él, pues para encontrarse en otro tendría que estar circundando por ese otro y, por ende, constar de partes. Ni puede estar en sí mismo, pues entonces tendría dos partes: la circundada y la circundante, y ya no sería uno. No puede estar en movimiento, pues todo movimiento es o bien de alteración, o bien de desplazamiento; ahora bien, la alteración implica el paso de lo uno a lo otro, es decir una alteridad, lo cual resulta incompatible con que lo Uno sea uno; en cuanto al desplazamiento de lugar, de cualquier especie que sea, implica que lo móvil sea una figura y por tanto que conste de partes. De manera radical: *gígnesthai: el devenir*, de cualquier clase que sea, indica que no se es todavía aquello que se llegará a ser, sin que pueda, no obstante, decirse que está totalmente fuera de ello, ya que se está dando el movimiento hacia serlo. Pero esto implica, de nuevo, una composición de

partes, aunque sean inextensas o inmateriales. Pero lo Uno tampoco podrá estar inmóvil, ya que estar inmóvil implica encontrarse siempre en el mismo sitio, aun cuando ese “sitio” sea lo inmóvil mismo, una determinación inespacial; mas como, según hemos visto, lo Uno no puede encontrarse en ningún lugar, tampoco podrá estar inmóvil. No será, pues, ni móvil ni inmóvil.

Tampoco será idéntico a otro ni a sí mismo, ni diferente de sí mismo o de otro. Evidentemente no puede ser idéntico a otro, pues entonces sería ese otro, y no lo Uno, tampoco puede ser idéntico a sí mismo, ya que toda identidad entraña ineluctablemente un desdoblamiento, implica, pues, una dualidad de términos idénticos: decimos $A=A$, desdoblado así a A , duplicándola de algún modo, mas esto resulta imposible con respecto a lo Uno que es indesdoblable e induplicable. Diferente de otro tampoco puede ser, pues ser diferente de otro es ser otro que lo otro y, por tanto, ser otro, pero lo Uno no puede ser otro, ya que lo otro es lo contrario de lo Uno. Tampoco puede ser, evidentemente, diferente de sí mismo.

Estas consideraciones ontológicas, como se ve, se atienen estrictamente a las estructuras sintácticas y semánticas del lenguaje corriente, en el cual lo Uno se contraponen tanto a lo múltiple como a lo otro; lo que, desde una óptica diferente, podría parecer una plurivocidad carente de lógica, es una polisemia ontológicamente fundada y esclarecedora, por cuanto que pone al descubierto la igualdad de determinaciones diferentes, en este caso la identidad entre lo Uno como singularidad y lo Uno como mismidad.

A partir de aquí, se prosigue la argumentación en la misma línea. De las diversas perplejidades que van surgiendo de esa manera de interpretar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, nos interesa poner de relieve la que concierne a la imposibilidad de que lo Uno sea más viejo o más joven o de la misma edad que sí

mismo o que otras cosas. La imagen colonial sacra del Padre Eterno viejo, para estar en una de estas relaciones, necesitaría, a la vez, participar del tiempo y de la semejanza o desemejanza. Ahora bien la temporalidad misma es algo contradictoria. Al poner esto de relieve, se anticipa en alguna medida la definición de la temporalidad, a saber: aquella determinación en virtud de la cual los entes, en la medida en la que son, no son; y, en la medida que no son, son. En efecto, todo lo que está inserto en la temporalidad, al avanzar hacia el futuro, avanza también hacia un estado en el que será más viejo que sí mismo, pero ello es al precio de ir dejando atrás, en el pasado, otro estado en el cual pasa a ser más joven que sí mismo; y ambos estados, pasado y futuro, se encuentran en cierto modo identificados e indiscernibles en el presente (el pasado y el futuro están presentes en el *presente*, que se podría denominar *agustiniano*). Por consiguiente, todo lo que participa del tiempo tiene en cada caso la misma edad que sí mismo y se hace, a la vez, más viejo y más joven que sí mismo; todo lo cual es incompatible con lo Uno, como se puede contemplar en el convento franciscano de Quito la pintura del siglo XVII, atribuida a Miguel de Santiago, titulada *Inmaculada Eucarística*, en la cual encontramos al Dios Trino y Uno representado por tres personas siempre jóvenes e idénticas, entre las cuales el Espíritu Santo da la mano al Padre y al Hijo y así unidos miran complacidos a la Virgen (esposa del Espíritu Santo, hija bendita del Padre y tierna madre del Hijo).

La pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte muestra una estructura de pregunta por el presente sublimado en la mortalidad del hombre que es el enigma mayor de la existencia humana, al ser la muerte el fin del espacio y del tiempo experimentados por el hombre: para cada individuo llega con su muerte el último día. Es la *parusía* para ese hombre: al pasar a través de la muerte, aparece ante Dios o Dios se le aparece. Así, pues, en la interpretación filosófica a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de

la muerte, la venida de Dios no ocurre con la muerte del último hombre, sino con la muerte de cada uno de los hombres. Como después de la muerte ya no existe el tiempo físico que nosotros podemos experimentar, para el individuo llega con la muerte el último día. ¿Es la venida del Uno en un presente eterno?

Pero lo Uno, en tanto que uno, no puede participar ni del ser ni del hacerse o llegar a ser. Si participara del ser, habría que decir del Uno que fue o que es, o que será; y, si participara del hacerse, habría que decir que se hizo, se hace o se hará. Pero todas estas denominaciones implican el tiempo. Ahora bien, toda temporalidad, incluso el mero presente, implica o complica a los otros momentos, pretéritos y futuros, del despliegue temporal. Por consiguiente, lo que de ningún modo participa de la temporalidad no puede participar ni del pasado, ni del futuro, ni tampoco del presente -ya que no hay presente sin que haya, con relación a él, algo pretérito y algo por venir-. La objeción que cabría formular a este respecto es que tales consideraciones son válidas únicamente en lo tocante a su presente temporal, pero no a un presente eterno, sin antes ni después; mas una respuesta probable a tal objeción sería la de que un presente intemporal, o bien debería consistir en una subsunción o disolución de todo antes y todo después en la actualidad perpetua y omnipresente -y en ese caso se pone de relieve aun más visiblemente la contradictoriedad inherente a ese presente eterno-; o bien sería una pura ausencia del antes y del después y, en ese caso, se trataría de un mero instante, es decir, no de la presencia constante y simultánea de todos los momentos del despliegue temporal -que es la auténtica eternidad- sino, en definitiva, de una carencia de duración que se revela como no-ser.

Por consiguiente, del Uno no puede decirse ni que es ni que se hace uno; como evidentemente tampoco puede decirse de él que fue o que llegó a ser ni que será o llegará a ser uno. Lo Uno no participa, pues, en modo alguno, en el ser; ni es uno ni es

-a secas-. Al no ser, no tiene ni puede tener nada *suyo* (*el ser y el tener son correlativos*), ni, por consiguiente, es denominable -para serlo debería tener un nombre *suyo-*; no hay de *él* (porque no es) ni razón, ni ciencia, ni sensación u opinión. Es inexpresable e incognoscible. No podemos decir que se da lo Uno, que hay lo Uno. Y todo lo que acabamos de decir acerca de él, así como lo que ya venimos diciendo desde hace rato, no se puede decir. Nos encontramos aquí ante una perplejidad: la de que carece de sentido incluso todo lo que se ha estado diciendo en la presente disertación y de que ésta debe desecharse como una escalera después de haber subido.

Como vemos, tales resultados son no menos contradictorios que los que se desprenden, de manera consecuente y rigurosa, del principio de no contradicción a la hipótesis de la existencia de lo múltiple. De ahí que el propio principio de no contradicción nos lleve, precisamente en la misma medida en que se trate de aplicarlo consecuentemente, a la asunción de la contrariedad de lo real y de la analogía con las dos determinaciones fundamentales: nacimiento y muerte.

Con respecto a la segunda hipótesis, cabe decir que, si lo Uno es, participa del ser. Entonces ese ser será el ser de lo Uno, sin por ello ser idéntico a lo Uno, ya que, de serlo, el ser no sería ser *de* lo Uno -sino ser a secas-, ni lo Uno participaría en el ser, sino sólo en sí mismo, ya que ambos términos serían puros sinónimos. Así pues, es preciso que lo Uno y el ser tengan diverso significado. Por tanto, en lo Uno que es hay dos partes: lo Uno y el ser; pero cada parte no carece de la otra, aun cuando no se identifique con ella. Por tanto cada una de estas partes posee, a la vez, lo Uno y el ser; y consta de estas dos partes, de suerte que lo Uno comprende siempre el ser y el ser, a su vez, engloba siempre a lo Uno, de tal modo que se está engendrando continuamente una díada a partir de cada uno de los lados o polos de la díada superior. Y, como ese número infinito de díadas están contenidas en lo Uno que es, hay que considerar que ese Uno

(que es) constituye una pluralidad o multiplicidad ilimitada, por contradictorio que ello sea.

Más, por otro lado, lo Uno es uno y no múltiple, habiendo que distinguir entre lo Uno que es y el ser de lo Uno. Por consiguiente, lo Uno que es tendrá que ser uno y múltiple. Lo Uno pasa de sí a lo múltiple a sí, con lo cual es uno y múltiple y no es ni uno ni múltiple, se separa y se reúne y no se separa ni se reúne, etc., etc. Se desvela aquí la posibilidad del diálogo ontológico estético acerca de la Trinidad representada en el cuadro de San Ignacio de Loyola, pintado por Hernando de la Cruz, en la sacristía de la iglesia de la Compañía.

Siguiendo con la misma hipótesis de que lo Uno es, hace falta examinar también qué es lo que experimentan, en tal caso, los otros que no son lo Uno. Se trata de los otros; por tanto no son lo Uno. Pero, a la vez, tienen que participar de lo Uno, ya que constituyen *un* conjunto y cada uno de ellos es *una* parte. Así pues, los otros se diferencian de lo Uno, precisamente por ser los otros, pero se identifican con lo Uno, tanto porque cada uno de ellos es uno como porque el conjunto de ellos es también uno. Si lo Uno es, los otros son y no son y, a la vez, ni son ni dejan de ser. Esta hipótesis aparece en el examen de *lo uno* en Meister Johannes Eckhart:

No existe distinción ni en la naturaleza de Dios ni en las Personas según la unidad de su naturaleza. La naturaleza divina es Una, y cada Persona es también lo Uno y el mismo Uno que es su naturaleza. La distinción entre el ser y la esencia es captada como Uno y es Uno. Sólo allí donde este Uno no está ya en sí mismo recibe, posee y produce él una distinción. Es por esto que en el Uno se encuentra a Dios y aquél que quiere encontrar a Dios debe transformarse en uno. “Un hombre partió”, dice Nuestro Señor. En la distinción no se encuentra ni el Uno ni el ser, ni Dios, ni reposo, ni beatitud, ni satisfacción. Sé uno, a fin de que puedas encontrar a Dios. En verdad, si fueras verdaderamente uno, seguirías siendo uno también en la diversidad, y la diversidad se convertiría en uno para ti y no podría obstaculizarte absolutamente en nada. Lo uno sigue siendo igualmente uno, en un millar de veces un millar de piedras tanto como en cuatro piedras, y mil millares de piedras es tan ciertamente un número simple como cuatro es un número (Eckhart, 1982, p.160).

Por último, se aborda la hipótesis de que lo Uno no es. De este uno que no es, tenemos conocimiento para poder hablar con sentido. Para que tengamos conocimiento de él, tiene que ser algo; es *ese* Uno que no es, por lo cual participa del *ese* y de todos los términos o cosas parecidas. Por tanto, lo Uno que no es no participa evidentemente del ser, pero sí participa de una multitud de cosas, precisamente para ser lo Uno que no es y no otra cosa; participa también de lo diferente, ya que es diferente de los otros, sean o no sean. Participa de la ciencia, puesto que de él tenemos ciencia, etc., etc.

Ese Uno que no es, es diferente de los otros, según hemos visto. Pero es entonces forzosamente semejante a sí mismo, pues si es lo Uno, todo lo que de él podamos decir no versará acerca de lo Uno, ni la hipótesis que hemos formulado será válida para él, sino para algo diferente. Mas, por otro lado, como estamos suponiendo que lo Uno no es, al no ser, no puede ser nada, ni por tanto puede ser idéntico con respecto a sí mismo, porque eso sería ya ser algo.

Ahora bien, si lo Uno que no es idéntico a sí mismo, es necesario que participe del ser; en efecto; porque es idéntico a sí mismo es tal como es. Además, si no fuera tal como es, no diríamos la verdad cuando afirmamos que lo Uno no es. Ahora bien, si decimos la verdad, está claro que decimos lo que él mismo es, a saber: que no es. El vínculo que lo liga al no-ser es el ser no siendo (o no “siente”). Del mismo modo, todo lo que es tendrá el no-ser no-siendo, para poder ser con la plenitud. La plenitud de realidad, la máxima expresión de la positividad es una negación de la negación.

Por consiguiente, tanto lo que es como lo que no es participan, a la vez, del ser y del no-ser, de la vida y de la muerte. El no ser que no es, no es; el no-ser de ese no-ser que no es, es su negación, por un lado, y, en esa medida es, pero también es su propio no-ser y, en esa medida, no es. Por tanto, lo que es participa del no-ser y lo que no es participa del ser. Ahora bien, puesto lo Uno, según la hipótesis formulada, no es, participa

necesariamente del ser para poder no ser; pero, evidentemente participa también del no-ser.

La *muerte*, por su participación del ser y del no-ser, aparece en el horizonte de la *cuestión de sentido del devenir* en la pintura sacra colonial quiteña. Y aquí viene la entrada triunfal del *devenir*, previamente rechazado como perteneciente al mundo meramente fenoménico de lo sensible, en el mismo mundo inteligible. Participar en el ser y en el no-ser a la vez es algo únicamente posible para lo que cambia de estado, para lo que se encuentra en devenir. Por consiguiente, lo Uno que no es, es móvil. Mas, si hemos supuesto que lo Uno no es, entonces tampoco los otros serán, puesto que los otros participan de lo Uno. Y si lo Uno, por el hecho de no ser (o de ser lo Uno que no es) es móvil, móviles deberán también ser los otros.

Más por otro lado, a lo que no es de ningún modo, no le es posible ni contener a otra cosa ni ser contenido en otra cosa. Por tanto, al Uno que no es le será imposible moverse por un desplazamiento de lugar, ya que lo que no es no puede encontrarse en los entes. Mas tampoco podrá mostrar alteración en sí mismo, y ello independientemente de que sea o no sea, ya que entonces no estaríamos hablando de lo Uno, sino de otra cosa. Por tanto, lo Uno que no es permanece inmóvil y se mueve simultáneamente. Mas de ahí se desprende que lo Uno que no es, por un lado, llega a ser y perece y, por otro, ni llega a ser ni perece.

Pero de lo que no es hay que decir que no participa en el ser en modo alguno; que por tanto no llega a ser ni perece, ni es inmóvil; ni es grande, ni pequeño, ni igual; ni semejante o diferente, ya sea con respecto a sí mismo o con respecto a los otros; ni se puede decir de él que sea éste o aquél, o algo, o que se dé ahora o antes o después; ni se puede hablar de él; pues todas esas determinaciones son tan sólo aplicables a lo que es, no a lo que no es.

Es más: si lo Uno no es, entonces los otros deben ser *otros*, diferentes con respecto a algo; pero este algo no puede ser lo Uno, dado que éste no es; por consiguiente, serán otros en relación mutua. Pero entonces cada uno de ellos deberá jugar, -en relación con los demás- el papel de Uno, y por tanto no ser. Mas de nuevo tenemos que si cada uno de los otros no es, para poder jugar el papel de lo uno y permitir así los restantes otros ser *otros*, precisamente en esa medida no será él -esto es, será inexistente- y los otros no podrán ser otros con relación a él, sino en su relación mutua unos con otros. Y así irán siendo eliminados uno por uno todos los otros. Si lo Uno no es, entonces no hay nada. Pero, por otro lado, decir de lo Uno que no es significa decir que no participa del ser, o sea que hay algo (el ser) de lo cual, precisamente, no participa lo Uno. Ese algo será algo *otro* con respecto a lo Uno. Nuevamente tenemos, frente a frente, dos conclusiones contradictorias entre sí de la misma hipótesis.

Pero, en verdad, la multiplicidad de conclusiones con definiciones posibles no es sino una muestra de la *inagotabilidad y contradictoriedad de lo real*, pues esas definiciones subsumen a cada objeto bajo determinaciones que pueden revelarse como contradictorias entre sí. Y, por ello, se mostrará en el transcurso de esta ontología estética que tal multiplicidad de definiciones podría manifestarse con respecto a cualquier objeto, ya que en todo lo real se entremezclan el ser y el no-ser, incluso, por supuesto, en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Pues bien, ya es hora de un balance doctrinal de nuestra ontología estética. Se lo puede hacer desde otras facetas, ajenas a la nuestra. Una de ellas es el pensamiento ontológico estético de Hegel, que nos dio pie para caminar por la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Si se pregunta por la *esencia de la existencia para la muerte*,

No olvidemos que toda esencia, toda verdad, para no permanecer como abstracción pura debe *aparecer*. Lo divino debe ser *uno*, tener una existencia que

difiera de lo que llamamos apariencia. Pero la apariencia en sí está lejos de ser algo inesencial; por el contrario, constituye un momento esencial de la esencia. (Hegel, 1977, p. 30).

En la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte aquel *aparecer* es la *luz* joánica, es la *revelación*. Es la oposición y eliminación de su opuesto, las *tinieblas*. El presupuesto necesario para la vida es *phôs*: *la luz misma* que, al cobrar sentido figurado, es *φάος*: *luz de la vida*, que se entiende como *ὄρᾱν φάος ἡελίοιο*: *ver la luz del sol*, *vivir*, en el sentido de *ἐν φάει εἶναι*: *estar vivo*, que es opuesto a *λείπειν φάος ἡελίοιο*: *dejar la luz del sol*, *morir*. Y aquellos opuestos de *la luz y la vida*, de *la oscuridad y la muerte* están relacionados entre sí, también en el pensamiento del jesuita Pierre Teilhard de Chardin, a quien se le impone -simbólica- la luz de la luna sobre la bélica trinchera:

Cuando los últimos espasmos que hoy sacuden la civilización parezcan tan extraños y lejanos a nuestros descendientes como nos parecen hoy a nosotros mismos, en este rincón de Francia, la invasión de los primeros nómadas, por encima de la humanidad concentrada sobre su idea de progreso, tú te levantarás, oh Luna, como esta tarde sobre las trincheras humeantes, la misma también sobre nuestros biznietos. Y sobre los vivientes adormecidos después de su tarea cotidiana, sobre aquellos también entregados a las guardias nocturnas, tú dejarás caer tu melancólica sonrisa.

Luna pálida, luna aterida, los que te contemplen entonces llenos de fuerza sobre una tierra envejecida, ¿comprenderán el sentido último de tu muda figura?

El asceta coloca ante sus ojos la imagen fúnebre de un cráneo blanqueado.

¿Qué nos recuerda, astro apagado, tu rostro pálido, suspendido ante todas las edades sino que la Humanidad crece, ligada a un cadáver? (Lubac, 1967, p. 79).

¿Es aquella luz *phaínō*: *aparecer, hacerse visible, mostrarse, salir a la luz* que puede interpretarse en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte? ¿En ésta se vive el *phaínomai*: *dejarse ver (=horáō=) aparecer, tener el aspecto del ser del ente* semejante a *phéngos*: *el brillo, el resplandor, la luz* de la revelación de *kalýptō*: *abrir, ocultar, esconder*, que se muestra en *ginóskō*: *dar a conocer*? ¿En la muerte, el ente se detiene ante la luz de su ser que se le aparece? Ante estas cuestiones de sentido y a través de la dialéctica voluta ontológica del hilo conductor de nuestra disertación, se puede considerar como una respuesta tentativa que:

En la obra de arte, la verdad de lo existente se ha puesto en obra. “Puesto” se dice en este caso, o sea se ha detenido. Un existente (...) se detiene en la obra a la luz de su ser. El ser de lo existente llega a lo permanente de su aparecer (Heidegger, 1969, p. 29).

En esta estructura de pregunta, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se ha llegado así a un estado del pensamiento ontológico estético donde, como en un vertiginoso fuego de artificio, se presentan unas *conclusiones más allá del aparecer (phainō)*. Se refieren a si lo Uno no es, los otros tampoco son; no serán uno ni pluralidad, ni semejantes ni desemejantes, ni idénticos ni diferentes. Si lo Uno no es, nada es:

Cuando se dice de Dios, por ejemplo, que es simplemente lo *uno*, el ser supremo como tal, enunciamos sólo una abstracción inerte, producto del entendimiento irracional. Semejante Dios, por el hecho de que no es concebido en su verdad concreta, no proporcionará al arte, sobre todo al arte plástico, ningún contenido. Por esta razón los judíos y los turcos, cuyo Dios no es tal abstracción del entendimiento, no lo han representado jamás en el arte de una manera positiva, como los cristianos hacen con el suyo. En el cristianismo, por cierto, la idea de Dios es la de un Dios verdadero, una persona, un sujeto, y más precisamente, un espíritu. Que aparenta ser espíritu queda exteriorizado para la representación religiosa en la forma de una trinidad que es al mismo tiempo unidad. De este modo se realiza la unidad de lo esencial, de lo general y lo particular y es esta unidad la que constituye lo concreto. Pero, así como un contenido no es verdadero sino en tanto que es concreto, de igual modo el arte exige para sus representaciones contenidos concretos, porque lo abstracto y lo general no está hecho para expandirse en particularidades y en apariencias, sin quebrar su propia unidad (Hegel, 1977, p, 114).

De que lo Uno sea o no sea, depende que los otros sean o incluso que parezcan ser. Estas *re-flexiones*, si se las hace también a la luz del pensamiento cusánico, animan a pensar en la ontología estética como ontología negativa: “Por esto se manifiesta cómo las negaciones son verdaderas y las afirmaciones insuficientes (...) y por lo mismo las negaciones que remueven las cosas más imperfectas de lo que es perfectísimo son más verdaderas que las otras” (De Cusa, 1961, p. 100).

Lo Uno es; si no, ni sería él ni habría nada. Pero participa a la vez del ser y del no-ser. Y el ser participa, por su parte, del no-ser, lo mismo que éste participa del ser. Lo Uno es uno; pero también es no-Uno, es decir, múltiple. Lo Uno no es los otros, pero

también lo es y ellos lo son. En resumen: todos los universales *in essendo*, constitutivos de lo real, se encuentran en una participación recíproca de los opuestos. Tal participación es, a la vez, identidad y no identidad, tránsito de la una a la otra en el cual ambas resultan indiscernibles.

Ahora bien, parecería que la conclusión a que nos llevaba la argumentación dialéctica a raíz de la primera hipótesis era, más bien, una conjunción negativa total: un omnipresente “ni...ni”. Y podría creerse que este momento queda excluido de nuestra conclusión final, el cual reviste la forma de un “tanto...como”. Obsérvase, sin embargo, que en el “tanto...como” está ya incluido el “ni...ni”. Y esta es la otra cara de la conclusión final: que las dos principales conclusiones parciales decían, en el fondo, lo mismo. Así, decir que lo Uno no es uno ni múltiple significa decir que lo Uno, en cuanto es múltiple, no es uno y, en cuanto es uno, no es múltiple. Hemos así llegado a la máxima expresión ontológica del meollo mismo del *pensamiento especulativo*: la identidad, en su sentido más hondo, de la positividad y de la negatividad, de la identidad y de la oposición; en ese sentido más hondo la identidad no es ya identidad pura, sino tránsito de la identidad a la diversidad y de la diversidad a la identidad.

A este respecto, podemos interpretar este *conjunto de desarrollos dialécticos y conclusiones especulativas* como resultado inevitable de la concepción ontológico estética que *define al ser por la autopresencia y autoidentidad consigo mismo*. Si el ser se caracterizara por la autoidentidad, entonces el ser será unidad, un uno que es; mas ese uno que es se escinde en el Uno puro, despojado de toda entidad, y en el *que es*. En esta línea de pensamiento se inscribe la *re-flexión* de que

Si hubiera mas de un solo Dios, habría una infinidad: si una infinidad de Dioses, ninguno habría absolutamente: porque cada Dios, no siendo, como no sería mas que lo que él es, sería finito, y ninguno habría á quien no faltase lo infinito; esto es, ninguno de ellos sería infinito: ó sería preciso entender uno, que lo contuviese todo, y desde este punto este sería solo. (Bossuet, 1785, pp. 12-13).

Y de aquí arrancaríamos lo mismo que de la idea del Bien, el Uno trascendente con respecto al ser, pues cuanto tiene opuesto no se predica de Dios con propiedad. Este pensamiento entra en debate con la línea escotista, que mantiene lo siguiente:

Esencia se dice de Dios, pero propiamente no es una esencia: ser se opone a no ser. Por lo tanto es *hyperoúsios*, superesencial. Se afirma que es bondad, pero no es propiamente bondad, ya que la bondad se opone a la malicia; mejor es *hyperágathos*, es decir, “más que bueno”; e *hyperagathótes*, esto es, “más que bondad”. Se le llama Dios, pero no es propiamente Dios, ya que la ceguera se opone a la visión y el vidente al ciego; será por lo tanto *hypértheos*, “más que Dios”, si *Théos* se interpreta Vidente. Y si recurres al otro origen del nombre *Théos*, Dios, y entiendes que no deriva del verbo *theorô*, es decir, ver, sino del verbo *théo*, correr, tropiezas con la misma dificultad: corredor y no corredor se oponen como lento y rápido. Será por lo tanto *hypértheos*, “más que el que corre”, tal como está escrito: “Su palabra corre velozmente”, ya que entendemos que se refiere al Verbo divino que inefablemente corre por todo cuanto para que sea.

(...) E igualmente será “más que vida”, ya que ciertamente a vida se opone muerte. De la misma manera debe tratarse luz: frente a la luz se alza la tiniebla. Por el momento opino que ya se ha tratado suficientemente el tema. (Escoto, 1984, pp. 70-71).

Este enfoque, sin ser simplemente falso, es inexacto y unilateral, puesto que, según hemos visto se ha examinado una por una las diversas hipótesis con respecto a lo Uno (que es uno, que es, que no es). Y lo que cualquiera de estas hipótesis nos ha hecho ver es que en la medida en que nos agarramos al principio de no contradicción, las propias exigencias mutuamente incompatibles de ese principio provocan por todas partes el estallido violento de las contradicciones; de ahí la necesidad de formular unas normas de rigor lógico que sobrepasen la estrechez de dicho principio.

Por consiguiente, los desarrollos dialécticos pictóricos que hemos seguido no constituyen, en modo alguno, el fracaso de una *ontología de la esencia*, pues en ellos sólo encontramos *ontologías del ente*. Lo que muestra cada uno de estos desarrollos dialécticos pictóricos, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte y sus conclusiones especulativas, son los límites infranqueables de toda ontología estética dignoscitiva.

Así, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, ha surgido la novedad estético lingüística de la ontología estética. La innovación más radical -desde el ángulo de la ontología estética identificada con la filosofía del lenguaje- es la *identificación entre lenguaje pictórico y pensamiento*, punto de partida para toda la argumentación dialéctica pictórica. Nunca debemos subestimar lo que una palabra pictórica pueda decirnos en la pintura sacra colonial quiteña: en nuestra existencia sensitivo-espiritual la palabra pictórica es un anticipo del pensar consumado ya antes que nosotros.

Una conclusión no abiertamente expresada pero sí insinuada es que el lenguaje pictórico no refleja genuinamente la realidad ni puede, consiguientemente, ser un camino de acceso para el conocimiento de lo realmente real. Pero este conocimiento se obtiene de manera directa mediante la contemplación de esa auténtica realidad; esto es, respecto de las ideas pictóricas, una vez contempladas, el hombre conoce también lo que hay de substancial, de auténticamente real -por modo de participación-, en las propias cosas del mundo sensible.

La pura contemplación de las ideas pictóricas, desprovista de toda carga o revestimiento lingüístico, es, no una meta a alcanzar, sino algo ya previamente realizado en esencia con anterioridad a la existencia. Pero lo que sí constituye una meta a alcanzar es la reminiscencia estética de esa contemplación. Tal reminiscencia estética no constituye un saber puramente intuitivo o inmediato, sino una inmediatez mediada por la dialéctica anagógica o ascendente, que, evidentemente, opera en el ámbito lingüístico, pero que conduce a un resultado -la reminiscencia estética- de índole netamente supralingüística.

Por el contrario, en esta ontología estética se expone la identidad del pensamiento y del discurso tanto pintado como hablado, no siendo el primero más que un discurso

interior que el alma *pronuncia* silenciosamente y en soledad. Se extrae de dicha identificación todas sus consecuencias, la principal de las cuales es que no hay un orden de ideas pictóricas o conceptos objetivos y absolutos carentes de expresión lingüística pictórica, sino que esas mismas ideas objetivas y absolutas son autoexpresiones absolutas y que, dado que constituyen el armazón y la estofa de todo lo real, cualquier ente real está constituido por autoexpresiones lingüísticas. Aquí aparece que la gramática del lenguaje de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte revela la estructura lógica de este lenguaje, en el que nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro.

Poder ir así, con ese *horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible*, constituye la *esencia* de lo que se llama *espíritu*. Éste abre una ventana al paisaje del *lenguaje* y su *gramática*, que en esta pintura sacra no podrían existir independientemente. Así pues, cabe decir que, de algún modo, todo lo real se expresa y habla de sí mismo y que su ser es ese mismo expresarse, de suerte que las concepciones acerca de la ἀνάμνησις; *anamnesis: el recuerdo* pictórico y de la contemplación puramente inmediata de las ideas pictóricas pierden su razón de ser sobre la base de esta nueva teoría *lingüística-ontológica-estética*, con su proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar.

CAPÍTULO 5

EL PROCESO DE ESCLARECIMIENTO DEL COMPRENDER EN EL ENTENDER-INTERPRETAR DE LA ONTOLOGÍA ESTÉTICA

Processus: proceso no sólo es la acción de ir hacia adelante ni es sólo el transcurso del tiempo; tampoco se reduce solamente a su acepción jurídica de hacer, formar y sustanciar una causa civil o criminal, con todas las diligencias y solemnidades requeridas por derecho, hasta ponerlo en estado de sentencia. El *processus: proceso* es ese conjunto de fases sucesivas en progreso dialéctico e incremento espiral que permite designar muy diversas relaciones de lugar, tiempo, orden, número, medio, causa, materia, origen, etc., desde la varia significación del *ex: de, desde, por, a causa de, según, etc.*; así como desde el *clarescere: venir a ser claro para la inteligencia*.

El *ex clarescere: esclarecer* es el *percipere: percibir*, que es *conseguir y lograr* el *comprehendere: comprender*, consistente en apoderarse de algo rodeándolo y penetrándolo por todas partes con *comprehensa sententia: pensamiento expresado* hacia el *intendere: entender: que no es mera opinión y criterio sino la razón de la experiencia de dirigir, encaminar y seguir con rigor* el tener una *idea clara* y un *saber con perfección algo de las cosas*, a través del *discurrir, inferir y deducir*, cuyo sentido fundamental se desvela en el *interpretari: interpretar* que busca la *interpretatio: conjetura y traducción* para lograr la *explicatio: el desplegar, el poner de manifiesto* la razón de ser.

El *entender* es una de las *estructuras existenciales del hombre*. No es una propiedad ni cualidad, sino que es uno de los rasgos que constituyen su existir. La estructura de pregunta de la ontología estética comienza con el ideal de encontrar una *inmediatez: un entender que es la acción de acercarse inmediatamente a la realidad*. Mas el *entender* camina por una senda *mediada* por el *interpretar*. Es decir que ese *ir a las cosas*, a través del *entender-interpretar*, no es tan fácil pues requiere un complejo *método* en el *proceso de esclarecimiento del comprender*. Así, pues, en el *comprender* (aquel *entender-interpretar*) el *objeto* ya está presente, actúa desde el comienzo y de una forma inmediata: el *objeto* dirige todo el *proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar*, y al *objeto* se va a llegar luego de todo el *proceso* que culmina en la *prasología*. La *prasología* viene del griego πρᾶσσω: *prassō: practicar, realizar la teoría*, que es la *presencia anticipada de lo “después”*, que se la descubre como si fuese en un recorrer el mar: es una travesía por la que se puede avanzar en la *respuesta ya contenida en su pregunta*, porque la *prasología* se refiere particularmente a los hechos reales, positivos, prácticos, porque la *prasología* da reglas sobre la práctica, sobre el proceder. La *prasología* no lleva en sí la idea de precepto, no manda. Más bien, la *prasología* guía la conducta, como se puede admirar en la iglesia colonial quiteña de la recoleta de San Diego de Alcalá, en cuyo púlpito está la pintura de Santa Isabel de Portugal, reina que renunció a su poder terrenal -luego de quedar viuda- para servir a Dios: en su mano derecha lleva simbólicamente una rosa que representa la guía de su conducta para ofrendar su vida a Dios.

La ontología estética -a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- se explica por dos aspectos de un método o proceso global único: la *sensación* y la *intelección* -que engloba, claro está, al *entender* y al *interpretar*-. Hay una *base de sensación* a la que se sobrepone la *intelección*: así nos ponemos primero en

contacto con el *mundo espacio-temporal* aprehendiéndolo en *imágenes*; y, después, de aquellas *imágenes concretas* la mente abstrae *ideas abstractas*; y, finalmente, con estas *ideas abstractas* el hombre elabora lo más típico de su forma de ser que es su *logos*: *relación, proporción, analogía*. Por su *logos*, su *pensar le lleva a descubrir la realidad absoluta, universal*, sacándola de lo contingente y particular: lo *característico del hombre es sacar de lo particular lo necesario y eterno*, ideas que son inagotables y que se nos dan en el mundo. Así tendríamos que *el proceso de sensación-intelección* (con el *entender-interpretar* auestas) está *condicionado* por la *experiencia re-flexionada por la ontología estética*.

En el proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar de la ontología estética, a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el *λόγος*: *logos* ilumina el *entender* y el *interpretar* con su gran variedad de significados léxicos, por los cuales se puede aplicar el principio de que *el sentido de la palabra pictórica hay que encontrarlo en cada caso por el contexto*. La gran variedad de significados de *λόγος*: *logos* se explica principalmente por razones *filológicas* y por causas *filosófico teológicas*. Una razón filológica es su raíz *λεγ-* que constituye una *amplia unidad de sentido*: *reunir, coleccionar, seleccionar, añadir, enumerar, narrar, hablar, etc.* Entre las causas filosóficas está la influencia ejercida por el concepto del *λόγος* en Heráclito de Éfeso (550-480 a.e.c.) sobre el filosófico entender e interpretar hasta más de veintisiete siglos después. Mientras que el trasfondo teológico está constituido por la traducción cultural del hebreo hacia Occidente -y, en éste, hacia la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- de *דָּבָר*: *dābār*: *palabra, relato, orden, cuestión, asunto* por *λόγος*: *logos* como por *ῥῆμα*: *rhēma*.

Λόγος: *palabra, cosa, suceso, relación, proporción, analogía* que designa, por un lado, el *objeto de la acción de decir* y el *objeto de la acción de tener*; por otro lado,

designa el *objeto del recuerdo*, dependiendo de la percepción a través de los sentidos, de la acción de entender o de no-entender y de la acción de recibir o tomar y de creer, que llega hasta el término cristológico de profundísimo sentido en el prólogo del Evangelio de Juan, que es, *con su marcada contraposición y síntesis*, la afirmación sublimada más profunda sobre el λόγος.

Λόγος: *logos* y ῥῆμα: *rhēma* coinciden parcialmente, pues se denota con λόγος: *logos: lo coherente, lo significativo y lo racional* por contraste con ῥῆμα: *rhēma: la expresión o sentencia particular*, más cargada de afecto, pero que a pesar de todo se ajusta a una determinada estructura verbal, de tal manera que la cosa esencial es aquí el *hecho de hablar*. Es ῥῆμα: *rhēma: la palabra de quienes -interpelados- tratan inútilmente de comprender*, cuando no logran reconocer, cuando se acuerdan de ello o cuando obran en consonancia. Así como también es ῥῆμα: *rhēma: la palabra de Dios* con anterioridad a la actividad pública de Jesús y también según la fórmula de la tradición profética.

Tratemos, pues, en primer lugar, de *entender al entender* filosófico de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Existen dos raíces -con vertiente latina- unidas en una sola fuente, vívidamente encarnada en la *estructura de pregunta* que busca *entender e interpretar*. Se trata de *intus: interiormente (dentro)* y de *legere: recoger*, con las acepciones de *examinar, inspeccionar*, así como también llegó a significar *recorrer y pasar a lo largo de*, además de referirse a las acciones de *escuchar o leer para entresacar*. Estas dos raíces, con sus ricos contenidos, confluyen en *intellegere: análisis, inmediatez*, que es el *entender* así como el *comprender, reconocer, distinguir, discernir, experimentar y sentir*.

El *entender* es, por lo tanto, *intendere: meterse dentro de, meterse profundamente en la realidad de las cosas* debido al *tender, extender, dirigir, encaminar, aplicar,*

prepararse, empeñarse en, sostener, intentar, provocar, seguir con rigor, continuar que, al contemplar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, no es *intendere vincula collo: echar cuerdas al cuello* porque no se ha cumplido el que *quocumque intenderat, res adversae erant: doquiera volviera la mirada no encontraba más que obstáculos*. Y, para librarnos de uno que otro obstáculo en el proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar de la ontología estética, es preciso recurrir a las raíces hebreas de su tradición sacra que repercute tanto en la pintura colonial quiteña acerca de la muerte cuanto en su interpretación. Comencemos con בִּין: *bīn: entender*.

בִּין: *bīn: entender* tiene su raíz בִּין que está relacionada con el sustantivo *bayin: intersticio*, empleado como preposición *bēn: entre*. Por este hilo conductor, el significado fundamental es de *bīn: distinguir, hacer claro, comprensible*; éste es el sentido de הָ בִּין: *hā bīn: distinguir* (1Re 3,9), donde Salomón pide *entendimiento para distinguir*, como buen juez, entre el bien y el mal (1Re 3,11). De esta manera, בִּין designa un *entrar en razón* a partir del acto de considerar en su justa medida una cosa, es decir, *prestar atención, fijarse en el percibir o escuchar* algo para hacerlo *bayyinun: claro, evidente*, por el uso de בִּינָה: *bīnāh: inteligencia, entendimiento*.

Entender una cosa material es penetrarla completamente con un discurrir, inferir, deducir e inducir para creer, pensar y juzgar a través de la explicación y reducción a causas o leyes necesarias confrontándolas con su fundamento originario, con su razón suficiente y con su finalidad. La pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte es un *proficisci subsidio alicui: ir en socorro de alguno*; aquí, va en socorro espiritual nuestro y de nuestro filosofar. *Entender una cosa espiritual* es recurrir a los fines y aprehender la individualidad espiritual como vida espiritual en su realización de sentido y de valor.

Interpretar es la realización de la comprensión misma, es la concreción del sentido mismo al explicar o declarar el sentido de algo. Por este camino del *interpretar* nos

conducimos hacia la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir, precisamente, de la *interpretación* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. La *interpretación* no es un medio para producir la comprensión, sino que se introduce por sí misma en el contenido de lo que se comprende al *concebir, ordenar, expresar de un modo personal la realidad, y comprender* implica siempre *interpretar lo que puede ser entendido de diferentes modos*. Y la estructura de pregunta es un fenómeno hermenéutico del *interpretar*, es también un *proficisci subsidio alicui: ir en socorro de alguno*.

La *estructura de pregunta* de la pintura sacra colonial quiteña se muestra como un *interpretar* la muerte como *condición de posibilidad* de la vida, a la manera de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte que se titula *Santa Úrsula, Auxiliadora*, quien sostiene con su mano izquierda la palma del martirio y el arpón con que fue atravesada, según se contempla en aquel cuadro colocado en el claustro alto o segundo piso del convento de San Agustín, en Quito; así también ha sucedido en el entender-interpretar que el

Padre Ribera, al comprometer a Miguel de Santiago para la realización de las pinturas, le impuso ciertas condiciones (estético-ontológicas), que iban a encauzar su orientación artística futura (...) Para el desarrollo del tema *se le obligó a interpretar* (resaltado nuestro). (Justo, 2008, p.42).

Este *interpretar* estudió Ángel Justo Estebananz en su libro *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*, trabajo previo a su tesis doctoral en historia del arte por la Universidad de Sevilla, España; allí (Justo, 2008, p. 243) se puede repensar filosóficamente el análisis al lienzo del convento de San Agustín (en Quito) titulado *Transverberación de San Agustín* (San Agustín herido de amor a Cristo), cuya escena es una interpretación metafísico metafórica del pasaje de las *Confesiones* donde se dice: *saggita veras tu cor deum charitate tua: traspasaste mi corazón con el dardo de tu caridad*.

Desde este punto de mira -que repiensa filosóficamente el sentido de la narración figurativa de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-, podemos situar la interpretación ontológico estética en medio de un debate contemporáneo imaginario, para asegurarnos -quizás ingenuamente- de la actualidad que tiene nuestro interpretar en clave de estructura de pregunta. Pongamos, pues, frente a frente a Eco y Antiseri. Esto es fácil, por lo menos sobre nuestro escritorio. Pero, si nos abrimos a la hermenéutica de sus textos, el asunto se vuelve complicado. Ellos escriben acerca de la sospecha y de la interpretación. Y éstas son dos elementos esenciales de nuestra disertación filosófica. Están fuertemente cuestionados por el un autor, aunque de alguna forma son aplaudidos por el otro.

Umberto Eco explica su motivo para escribir *El péndulo de Foucault*: busca denunciar la “enfermedad de la interpretación”. Ésta se ha apoderado de la cultura y de la política contemporánea (incluso en la teología y en la vida psicológica), denuncia Eco. Aquella “enfermedad” se manifiesta en el *síndrome de la sospecha* y en su instrumento, la “*trastología*”: ésta última propone irrealmente que detrás de un hecho se esconde otro hecho complejo, hasta el infinito. Pero, ¿no es esto precisamente lo que perseguimos en nuestra disertación?: ¿estaremos “enfermos de interpretación”? ¿Le contagiaremos a nuestra disertación? Abrigamos la esperanza de no interpretar bien a Eco; o de que, quizás, Eco esté equivocado.

Ahora bien, la estructura de pregunta, planteada en nuestra disertación, surge como hipótesis contrafactual al planteamiento de Eco, y la ponemos provisionalmente a la sombra actual de Antiseri, con quien reforzamos nuestra interpretación ontológico estética de la estructura de pregunta -que, a nuestro entender, es también el fundamento de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte-; dice Antiseri y queda en debate que

Los artefactos humanos son refutables. En palabras de Paul Tillich, el empirista se encuentra en el país de los símbolos rotos. Pero alguien podría pensar todavía, con Descartes, que, más allá de toda duda, persiste un residuo indestructible de certeza, el *ubi consistam* de la conciencia. Nietzsche, Marx y Freud, como ha dicho Ricoeur, han puesto en marcha la “escuela de la sospecha” (Antiseri, 1976, pp. 198-199).

Esta cita puede ser tomada como *proficisci: tomar como punto de partida*, porque es un *proficiscor: partir y traer su origen desde el horizonte del mundo de sentido* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte al *ubi consistam: residuo indestructible de certeza* de la sospecha, que está más allá de toda duda porque no se duda que se sospecha. Desde este horizonte del mundo de sentido, asentado en la base de un razonamiento de sospecha en estructura de pregunta, se empieza a caminar en función de la ontología estética, la cual se desprende como una fracción del todo filosófico para que el hombre pueda determinar-se en lo suspenso de su origen para su muerte. Se trata aquí del *entender-interpretar* que da cabida al *horizonte* que, al ser del sujeto, es el *proceso de sensación-intelección condicionado por la experiencia* y que es el *límite último* que se pone a nuestra percepción: abarca todo sentido y delimita, abarca, circunscribe y condiciona. Así, también, el *mundo* que tenemos *condiciona* todo lo que *entendemos-interpretamos* en un *movimiento hacia el ser* que se topa con imágenes sensibles orientadas a la idea.

Aquí se trata de *entender* del hombre, que es *interpretar* el *proficiscor: partir y traer su origen desde* lo indudable, inevitable y necesario de su muerte. Es un proceso continuo, dialéctico, en *espiral re-flexiva*, que no comienza en cero sino que su voluta viene de más atrás y sigue hacia adelante. Lo que está antes es el *dar a entender*, es la comunicación que debe haber -es el *dar a comunicación*, algo que se ha llegado a conocer, a otro- en el transcurso de un tiempo.

En un primer momento, se requiere de una *comprensión previa*, que no es una manera cotidiana de entender sino algo más profundo, esencial al hombre. Es la

dimensión filosófico religiosa del entender humano que exige una sintonía o entender al sentido general previo de lo que quiere entender, para poder descubrir tanto el núcleo del mensaje cuanto para *re-interpretarlo* en el *aquí y ahora*.

En un segundo momento, aparece la *relación filosófica Yo-Tú*. Al tratar de entender e interpretar, se plantean dos preguntas: ¿es cierto que sólo en el *Yo* se tiene el camino para llegar a las bases absolutas de la realidad?, ¿o, al abrirse al *Tú*, se abre un nuevo camino para encontrar los fundamentos de la realidad?

Y, en un tercer momento, caracterizado por el *problema del entender*, se encuentra que siempre la filosofía trata de entender, aunque quiera pensar cualquier otra cosa, *porque el hombre es el entender*, porque el filosofar es una ocupación del hombre respecto de sí mismo y parece que el entender es el canal para salir a las otras cosas. *El entender es una de las estructuras existenciales del hombre*, que no es una propiedad ni una cualidad, sino que es uno de los rasgos que constituyen su existir. *Y todo entender es necesariamente interpretar*.

Para asegurarse del *entender e interpretar* la pintura sacra colonial quiteña, se busca tener la *inmediatez*; es decir, un punto que sea inmediatamente accesible, evidente: es la sensación de la muerte, es la idea clara y distinta de la muerte; en fin, es la seguridad de la muerte. Este *comienzo absoluto* es el *punto inmediato*, es el *principio trascendental*. Esta *inmediatez original* es la *intuición fundamental de la muerte*, que es la percepción íntima e instantánea en la cual se le aparece como evidente -al hombre que la tiene- que no sólo es el *Yo* sino que es el *Absoluto* al que se lo capta en la intuición fundamental de la muerte, como acto primero y fundamental del entender e interpretar. Este *deseo de inmediatez al Absoluto* está presente en los intentos del entender humano a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que es un querer saciar la seguridad en un contacto con lo más inmediato, con lo Absoluto.

Pero en la dialéctica del entender e interpretar también está el *mediar*, que es ponerse entre dos cosas a fin de *facilitar un puente entre ellas*. La problemática de esta disertación puede reducirse en parte a la *mediación del entender*, que nos facilita el *mediar* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Mas entender e interpretar la realidad no es cosa fácil, porque lleva la posibilidad propia de la actividad humana de *engañar-se*, porque entender e interpretar la realidad es algo arduo, difícil y ambiguo, que sólo se logra *por medio de* un esfuerzo especial. Así, son varios los *medios* especiales para entender que pueden llamarse *métodos (camino)*. En este hilo conductor se engarza la *mediación*, que es el *método* o la *síntesis metódica*, con los recursos especiales por los cuales nuestra ontología estética cree llegar al entender e interpretar auténtico.

Existe, sin embargo, el *peligro de engañarnos* respecto del entender e interpretar *por no buscar los medios adecuados*. El hombre tiene la persuasión de que se mete profundamente en la realidad de las cosas. Pero ese *ir a las cosas* no es tan fácil: el hombre no se puede quedar en la *mediación puramente exterior*, que consiste en la captación interna de la realidad de la que se da cuenta el hombre y de la que cree haberla captado. Por esta vía de *re-conocimiento* el hombre debe darse cuenta que el entender e interpretar no es una acción o un proceso del “acercarse inmediato”, sino que *el proceso es también de mediación, de elaboración (mediata) por diversos pasos* que consisten en el *intus-legere*, es decir, en el *intus: dentro, interiormente del legere: recoger, escoger, analizar y sintetizar los datos de la captación*.

En la *interpretación* se busca la inmediatez que jamás excluya la mediación; además la inmediatez debe estar mediada por la *totalidad* de la experiencia. Así, la *inmediatez mediada* -que es el punto de partida para la *autenticidad en el entender e interpretar*- es aquella que tiene como *mediación* la *totalidad de la experiencia*. Significa una

pretensión más titánica todavía que la de llegar a la inmediatez con el Absoluto. Esta posición cree que el *dato original* de la realidad es algo que no puede ser concebido como un objeto ni como un sujeto -la pura conciencia-: el *dato original* es una cosa compleja no sólo en sus elementos, sino que también *es una cosa compleja la manera cómo se dan sujeto y objeto en una inmediatez mediada*. Esto que se admite como necesario es como una ley: no sería ni siquiera posible llegar a un entender que fuera tan inmediato, tan evidente, tan simple que no hubiera que interpretar. En otras palabras: sea cual sea la condición del entender e interpretar la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se debe tratar con los *dos factores*; el uno, *mediato*; el otro, *inmediato*.

Si el concepto de esta unidad *entender-interpretar* es una *inmediatez mediada*, surge la pregunta: ¿a qué? El concepto de *entender-interpretar* nos refiere a una cosa que ¿está o no subordinada al *entender-interpretar*? ¿A qué se aplica este *entender-interpretar*? ¿Puede haber un *entender-interpretar* sin entendiente? ¿Qué relación hay entre el *entender-interpretar* y el entendiente? ¿El mismo *entender-interpretar* es el entendiente?

Todas estas preguntas pasan por el embudo de la respuesta que nace como *apophansis: enunciado* filológico y vive-muere como *apophansis: enunciado* ontológico. En el *entender-interpretar* hay la *mediatez* del *logos apophantikós: discurso, proposición* = *διάνοια: dianoia (ratio): pensamiento, discurso* por el cual subsisten rasgos del *entender-interpretar* en la *inmediatez* del *nous: entendimiento, agente*, que es intuitivo y superior a la *dianoia* pero que requiere discernir y necesita de esta razón para poder actuar. Entonces, la *mediación discursiva* permite *distinguir y unir*; y al ser, a la vez, *mediación racionalista* permite ver *partes y todos*. El *entender-interpretar* es *nous: inmediatez* y *dianoia: mediada*. Así, el *entender-interpretar* es el

mismo *nous* que pasa a través de las mediaciones (es decir: por la multiplicidad, por las inferencias, por las relaciones). El *nous* subraya lo que va a la unidad y totalidad, en oposición a *dianoia* que va a la pluralidad y a las partes.

Διάνοια: *dianoia*: *mediada* es la función del *entendimiento* de la *manera de sentir*, que es una función central de la existencia consciente y que se muestra a través de la *disposición del pensamiento*, expresada por su verbo correspondiente *διανόημα* que designa el resultado del pensamiento. *Noûs* es el *entendimiento*, desde la *mente* por la *razón*; su significado no es uniforme: *voûs* puede designar el hecho de *entender* una cosa, la *facultad individual de juicio*, y también las *opiniones y convicciones humanas*, propias del interpretar que muestra una *renovación de la mente y de la manera de pensar*. Pero *αὐτὸς voûs* expresa la *unidad* que sustituye a las facciones y que se traduce en una misma *manera de sentir*, en una misma *γνώμη*: *convicción*. Desde este punto de mira, el *voûs* -que significa la *racionalidad* y la *reflexión serena*- determina el *pensar claro*, en el que el *πνεῦμα* está sometido al control del *entendimiento*.

A la par, se pone un punto de referencia más allá del problema de *nous*: *uno* y *dianoia*: *múltiple*, aunque la *unidad* y la *totalidad* escapan a la percepción del *contemplador*, pues se recurre en esta ontología estética a otra *referencia* que está *fuera de la cosa misma*, ésta es el *ser*. Desde este punto de mira, *el ser aparece de una necesidad captada en el análisis del conocimiento humano*: *es la tendencia fundamental de inmediatez del nous*, es una tendencia que *va dirigida al ser* porque el entendimiento humano está fundamentalmente dirigido al corazón mismo de la realidad -que es el *ser*-; por esto mismo puede captar la totalidad, la mismidad de una misma cosa. En cambio, la *διάνοια*: *dianoia (ratio)*: *pensamiento, discurso*, tiene la particularidad de detenerse en las partes y descubrir los *entes*: éste es un *aspecto* de la misma *fuerza del entender-interpretar* que va a los *entes*.

Pues bien, el *nous* es una *apertura al ser* (especie de quintaesencia) y -dentro de este movimiento de apertura- se puede *captar la cosa en su mismidad, en su unidad total*. Mientras que la *dianoia* muestra que el *entendimiento humano* -en este mismo movimiento de apertura- puede *detenerse, desbrozar y captar entes particulares*. Por esto, hay duplicidad y colaboración en la unidad del *nous* (que va al *ser* y a sus leyes) y de la *dianoia* (que va a los *entes* y a sus leyes).

Por lo tanto, se puede decir que *la inmediatez exige la mediación*; pero, a la par, *la mediación supone y realiza la inmediatez*; y estos dos procesos se dan en cada uno de los pasos y de los intentos del *entender-interpretar*. Lo que sucede es que en el *entender-interpretar* existe la *mediación* no solamente como *instrumento de método* para acercarse al sentido de alguna cosa, sino que *la mediación es el constitutivo mismo de la cosa*. Y no sólo tiene que estar al principio *lo inmediato* sino *en todo el proceso*, porque el *proceso del entender-interpretar* es la *mediación de la inmediatez*: no podemos aislarlas como si fuesen dos elementos en éste proceso. Más aún, no son elementos. Al contrario, se debe decir que *es una realidad compleja y a la vez elemental en apophainesthai: automanifestación de lo dicho*.

Por lo visto anteriormente la *interpretación* de la ontología estética, a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, guarda el sentido latino de *interpres: mediador, agente*; en fin, es lo que *explica* y lo que *traduce*. Es *interpretatio: exposición y conjetura* con evidente relación a *interpretor: interpretar y explicar en tal o cual sentido, exponer o conjeturar acerca de una cosa*. La interpretación conserva, así, su función de *voluntatem interpretari: interpretar la voluntad*. ¿Este hecho nos lleva a un conflicto de interpretaciones? Por lo que se ha visto, existe la posibilidad de una serie de interpretaciones que disputan la primacía en un ambiente de aparente conflicto. ¿Hay que escoger una sola interpretación? No necesariamente, porque sí

puede solucionarse el conflicto por un esfuerzo hermenéutico, cuyo primer paso principal consiste en hacer una semántica de las formas simbólicas, y su segundo paso principal es hacer un juicio sobre el puesto relativo de los diversos sistemas de interpretación.

Aquel primer paso principal afirma que la *realidad* y el *sentido* tienen *formas simbólicas*, que aquel *sentido* tiene *capas* y que cada una de las cuales manifiesta una cosa ligada a otra más profunda o ligada analógicamente. Se descubre a estas *capas del sentido* luego del análisis de las coincidencias simbólicas con que operan las diversas interpretaciones y del examen de las estructuras del sentido, en las que coinciden los diversos métodos interpretativos, a pesar de lo aparentemente disparatado en las diversas interpretaciones.

Necesariamente, como resultado y como segundo paso principal, hay que señalar criteriológicamente -sin exclusión- que no se trata de hacer una amalgama, sino de reconocer que *el sentido es necesariamente plurivalente y destruye -en principio- el conflicto de las interpretaciones*.

Este proceso de esclarecimiento del comprender en el entender-interpretar de la ontología estética, a partir de la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, privilegia el significado ontológico de la *reconstrucción e integración*, como tareas hermenéuticas de aquella estructura de pregunta. A la par, se trata de advertir dos peligros: la *pérdida* y la *enajenación*. ¿En qué consisten dichos peligros? En que, al observar una pintura sacra, se puede perder la tradición de lo representado. Para evitar esta ausencia, el contemplador -desde su función- debe reconstruir la *determinación original de la obra pictórica sacra* y fijar el *centro de interés simbólico* de la pintura. En el *contexto originario* de la pintura sacra la expresión plasmada puede inspirar nobleza, dulzura, espiritualidad. Pero la pintura sacra colonial

quiteña acerca de la muerte puede llegar, al contemplador, desarraigada de su mundo original. Esto se debe a que la pintura sacra pierde algo de su significatividad al arrancársele de su contexto originario, ya sea por el paso del tiempo u otro factor inevitable, como lo apunta Schleiermacher (citado por Gadamer):

Una obra de arte está en realidad enraizada en su suelo, en su contexto. Pierde su significado en cuanto se la saca de lo que le rodeaba y entra en el tráfico; es como algo que hubiera sido salvado del fuego pero conserva las marcas del incendio (Gadamer, 1977, p. 219).

La pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte no es un objeto intemporal. Pertenece a un mundo espiritual, de pensamiento, que determina su significado. Por tanto, el verdadero significado de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte sólo se puede comprender plenamente a partir del *mundo espiritual* que re-crea y de su origen:

¿No implica esto que la obra de arte sólo tiene su verdadero significado allí donde estuvo en origen? ¿No es la comprensión de su significado una especie de reconstrucción de lo originario? (Gadamer, 1977, p. 21).

Así, se puede coincidir incluso con Gramsci que (dentro del proceso dialéctico de esclarecimiento del *entender-interpretar*) se puede regresar la mirada al *comprender*, para percibirlo que está situado entre el momento inicial del *sentir* y el momento final del *saber*:

Paso del saber al comprender, al sentir, y viceversa, del sentir al comprender, al saber. El elemento popular “siente”, pero no siempre comprende o sabe; el elemento intelectual “sabe”, pero no siempre comprende y, sobre todo, no siempre “siente”. Los dos extremos son, pues, la pedantería y el filisteísmo, por un lado, y la pasión ciega y el sectarismo por otro. No es que el pedante no pueda ser apasionado, al contrario; la pedantería apasionada es tan ridícula y peligrosa como el sectarismo y la demagogia más desenfrenados. El error del intelectual consiste en creer que se puede *saber* sin comprender y, especialmente, sin sentir y estar apasionado (no sólo por el saber en sí sino también por el objeto del saber), es decir, que el intelectual sólo puede llegar a intelectual (no a puro pedante) si se diferencia y se separa del pueblo-nación, o sea, sin sentir las pasiones elementales del pueblo, comprendiéndolas, explicándolas y justificándolas en la determinada situación histórica, y relacionándolas dialécticamente con las leyes de la historia, con una concepción superior del mundo, científica y coherentemente elaborada, el “saber”; no se hace

política-historia sin esta pasión, es decir, sin esta conexión sentimental entre los intelectuales y el pueblo-nación (Gramsci, 1978, p.152).

Aparece, así, la *circulación* que *condiciona* -amplía, modifica, etc.- al *sentir*, al *comprender* y al *saber*, incluye los tres momentos que caracterizan a la realización de la comprensión entendida como entender e interpretar y aplicar: *subtilitas intelligendi: el entender propiamente dicho, subtilitas explicandi: la interpretación, subtilitas applicandi: la aplicación*. Es significativo que estos tres momentos reciban el nombre de *subtilitas: saber hacer, que requiere una particular finura de espíritu*. Esto es: los tres momentos no se comprenden como un método disponible sino como una unidad interna del comprender como מְחִזֵּר: *majzor: ciclo, rotación*. Unidad interna de entender y de explicar el interpretar. Unidad interna de entender y de aplicar. *Intelligere: entender* es siempre *explicare: interpretar*, pues la interpretación no es un acto complementario y posterior al de entender, sino que la interpretación es la forma explícita del entender. En relación con esto, el lenguaje es reconocido como un momento estructural interno de la comprensión. A la par, en la comprensión tiene lugar una aplicación de lo que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. La aplicación es un momento integrante de toda comprensión porque es constitutiva la tensión que existe entre lo que se quiere entender por una parte, y el sentido que alcanza su aplicación al momento concreto de la interpretación, por la otra. *Intelligere: entender* es siempre también *applicare: aplicar*. De aquí se desprende que *la comprensión es un proceso* que tiene como presupuesto el estar dentro de un *acontecer*; no es un método a través del cual se acercaría la comprensión al objeto elegido para alcanzar su conocimiento objetivo. *La comprensión misma se muestra como un acontecer condicionado*.

El *condicionamiento* del momento del entender así como de toda la circulación del comprender no es una cosa ya hecha, sino que hay un *proceso dinámico*, abierto de

muchas maneras al influjo de las cosas, hasta darnos lo *auténtico*, que es el modo de entrar en el sentido mismo de las cosas, así como sucede con la pintura titulada *Ecce homo* (o también *Señor de la caña*), situada en el lado derecho del retablo principal del altar mayor de la colonial iglesia quiteña de la recoleta de San Diego de Alcalá, en la que se plasmó el acontecer condicionado del momento en que Jesús fue juzgado. Desde este punto de mira, caracterizado adverbialmente por ser *multipliciter: de muchas maneras* aquel *mundo del significado* frecuentemente adjetivado como *diversa: contrario* a la mera acumulación de las cosas presentes, numerables o innumerables, conocidas o desconocidas, *tampoco es* un objeto que esté ante nosotros y pueda contemplarse, *ni es* un marco imaginario representado para que se añada a la suma de lo presente.

El mundo *se muestra*, es decir, *diverse: diversamente, de diverso modo en capas*, y se circunscribe a descartar lo que al principio del camino podría extraviar la visión esencial de lo que debemos recorrer. Ésta es la función de la obra como obra: la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, *por su calidad de ser-obra, instala un mundo*, pues *la obra tiene abierto lo abierto del mundo*.

Por lo tanto, si a cada *campo del entender-interpretar* le corresponde una *capa del sentido*, esto quiere decir que “*lo que uno entiende*” tiene *capas*. Y si el *mundo* es la suma de las cosas no necesariamente el *sentido del mundo* es igual a la suma de los otros sentidos. Al contrario, *el sentido del mundo es la capa última de sentido* desde la cual avanza el hombre hacia las otras *capas de sentido*: desde ese *horizonte* entiende el hombre al resto de *capas*. Este *horizonte* es un *concepto formal: indica la función*; se desprende, por lo tanto, que *el horizonte tiene la misión de fundamentar*. Mientras que *mundo* es un *concepto material: indica el contenido*.

El *aspecto más material* del *concepto de mundo* es el *contenido*: en todas las acepciones de *mundo* hay dos elementos: una *totalidad que resume y que engloba*, es el primer elemento; y el segundo precisa que es una *totalidad desde un aspecto unificativo*. Aquí tenemos no ya “una” totalidad sino *la totalidad*, pues *el mundo es algo nuevo* que no resulta de sumar todas las cosas. Es una *totalidad* que no se muestra aparentemente como *uno*, sino que el *mundo* es una *totalidad especial* que es desde un *aspecto unificativo especial: es la función*. La *función del mundo es abarcarlo todo*: lo que abarca es *original* y, al par, *condiciona* lo abarcado. Así el *mundo* tiene un *sentido englobante* dentro del cual están todos los demás sentidos. El *mundo* es el *horizonte del entender*. En este sentido podemos hablar del *mundo* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, o sea, del *horizonte del entender* a ésta y a partir de ésta.

Para que uno *esté en el mundo* -es decir, para que *tenga mundo de hecho-*, es necesario el elemento *a posteriori: la experiencia para tener mundo*. Para que el contemplador de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte pueda entenderla e interpretarla, debe tener un *mundo* desde el cual la perciba. Pero para tener un mundo es necesario entender algo actualmente; es decir, es necesario el *a posteriori* para que tengamos mundo. Ante esto, se encuentra aquí una especie de círculo aparentemente vicioso: la expresión parece viciosa, pero los hechos dan un *fenómeno original*, complejo para el hombre que no sabe sino expresarse así. ¿Qué es, entonces, la *experiencia* de aquel *a posteriori*? La *experiencia* del hombre es fundamentalmente personal y social: *sobre y a través de lo interpersonal* se forja el *hombre que es una pregunta que busca respuesta* en la *experiencia personal y social*. Así, el *mundo que da sentido* cambia continuamente.

¿Qué es la *totalidad del mundo* en el proceso de esclarecimiento del comprender, en el entender-interpretar de la ontología estética? Podemos señalar cinco características

para tratar de responder a esta pregunta. Una *primera característica de la totalidad del mundo* es ser *a priori* y *a posteriori*. Antes de las experiencias individuales hay un *proyecto* de cómo tienen que ser las cosas, debido al cual el hombre, cuando empieza a *entender-interpretar* algo, sabe más o menos hacia dónde confluye todo (*a priori*). El mundo está dado como un *plan*, pero *no existe como condicionante actual* si no se *conforma* con algunas *experiencias (a posteriori)*. Se puede, entonces, afirmar que *a priori* y *a posteriori* se constituyen o se juntan en una *unidad irreductible y original*. Estos *a priori* y *a posteriori* se convierten en el *a priori de toda nueva experiencia*. Así el mundo de la vida de cada uno, que hasta este momento tiene constituido, es el *a priori de nuevas experiencias*: todo lo que cada hombre ha recogido configura el *plan final de aquello que vendrá*. Si es que hay algo verdaderamente nuevo, esa *experiencia a posteriori* es un *nuevo elemento para este mismo mundo*: es un elemento que revoluciona lo ya constituido, *re-estructurándolo*.

Una *segunda característica de la totalidad del mundo* supone la *actividad y pasividad del hypokeimenon: sujeto como subjectum: lo que subyace a todo lo demás*. Cada hombre hace el mundo y lo recibe en una *unidad irreductible*. Esto fluye de lo anterior: si el mundo es *a posteriori* el *sujeto es activo*, pues *pro-yecta* su mundo; el *tener mundo* surge de una actividad del sujeto cuyo “yo” proyecta el mundo a la manera de la atarraya que lanza el pescador sobre la *X incógnita*. Si el *tener mundo* es una actividad del sujeto, también es una *pasividad del sujeto*, quien se encuentra de *ante-mano* en un mundo con historia, sociedad y naturaleza que se le imponen; entonces se puede interpretar, en esta estructura del sentido, que el *mundo sacro* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte *se constituye* mediado por el lenguaje, la historia y la experiencia interpersonal.

Una *tercera característica de la totalidad del mundo* consiste en que es *algo esencialmente dinámico*. El mundo no es un recipiente cerrado que pueda llenarse hasta un cupo limitado. Sino que *el mundo es un todo indefinido* que, en cuanto proyecta, tiene cada vez más y más cabida para más. Pero éste no es el sentido más importante del mundo. Hay algo más: el mundo, en cuanto mundo, *en su función de horizonte del sentido, es algo dinámico, es algo abierto*. Lo que cada uno tenía como condicionante *se cambia* a medida que nuevos sentidos entran en el *horizonte del entender* de cada uno: ese *horizonte* se sigue configurando de otras y otras maneras; siempre está en formación. Sin embargo, ni el mundo ni el horizonte pueden experimentar toda clase de cambios, pues ese *pro-yecto* ya *pre-figura lo por venir*. No se trata de sumandos -de la continua accesión de lo nuevo y la permanente continuidad de lo viejo-, sino que se trata de entender la *realidad compleja de la estructura fundamental*. Por ser así el mundo -dinámico, complejo, evolutivo, flexible- es capaz de recibir influjos de otros horizontes. De suyo *es abierto el horizonte* y, por eso, *cambiante*.

Una *cuarta característica de la totalidad del mundo* radica en que el mundo es subjetivo y objetivo *en una unidad original*. Como el mundo es *a priori* es *subjetivo*. Como el mundo es *a posteriori* es *objetivo*. El mundo es *subjetivo* lo mismo que *objetivo*. No son dos sentidos que se excluyen, sino que en esta *realidad radical* se dan dos *aspectos* en una *unidad original e irreductible*. La realidad no es sólo lo objetivo, sino que la realidad es un *dato más complejo* que abarca los dos elementos, es decir, lo subjetivo y lo objetivo. Este mundo subjetivo y objetivo es el *mundo real*, porque la realidad es tanto lo subjetivo como lo objetivo. Este es el *realismo crítico* que integra a los elementos subjetivo y objetivo.

Una última y *quinta característica de la totalidad del mundo* advierte que, cuando se habla de la totalidad del mundo, *conviene hablar del concepto de ser*. El *ser es el*

horizonte último del mundo: es el horizonte del horizonte, es lo absoluto que se toca en el mundo relativo.

De esta forma, para evitar malentendidos y falsas actualizaciones, tres *medios de re-construcción estética* pueden proteger la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Hacen comprensible el verdadero significado de una pintura sacra: (a) *la re-construcción del mundo* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte; (b) *la re-construcción de su función de horizonte*; (c) *la re-construcción de la forma de ser* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Este saber -de los tres *medios de reconstrucción estética*- suple lo perdido y reconstruye la tradición: *devuelve lo emocional y lo originario de su sentido ontológico*. Consideramos que éste es el presupuesto tácito de la hermenéutica estética, que no es otro sino la estructura de pregunta entendida como construcción y *re-construcción* del horizonte y del mundo del sentido.

El problema central de la construcción y *re-construcción* del sentido es el *ontológico* del no-ser, para plantearse la cuestión central a saber: el problema de la realidad y naturaleza del error y del no-ser. Manuel Samaniego, en su *Tratado de la Pintura*, en la sección “Enigmas simbólicos”, escribió simbólicamente acerca del error: “Hombretosco con hábito de caminante o peregrino, vendado, tatonando con el bordón por hallar el camino, los ojos vendados, enseña la ceguedad del entendimiento; el bordón significa que sin la dirección buena, caerá en el error” (Vargas, 1975, p. 101). En todo caso ¿a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña es posible equivocarse y hacer afirmaciones falsas? Pero, ¿es esto posible? Reconocer la posibilidad de la falsedad implica la audaz suposición de que el no-ser existe, ya que un enunciado falso es el que enuncia lo que no es, esto es, un no-ser (en lo cual se distingue del enunciado

verdadero que enuncia el ser); pero si el no-ser no es de ningún modo, ¿cómo va a poder ser enunciado?

Ahora bien, dado el paralelismo entre el orden lingüístico y el orden real, se pone de relieve la imposibilidad de mencionar el no-ser sin incurrir en contradicción. En efecto: decir algo del no-ser implica, como mínimo, colocar dicho no-ser como sujeto de una proposición en la cual la cópula “*es*” lo unirá a un predicado nominal. Y, si, en vez de una oración a base de un predicado nominal, escogemos otra a base de un predicado verbal, la estructura predicativa fundamental subsiste, ya que siempre cabe la posibilidad de proceder a una transformación de la frase de predicado verbal en frase de predicado nominal, transformación que correlaciona dos proposiciones equivalentes, no en el sentido de que su contenido semántico sea exactamente uno y el mismo, sino en el sentido de una igualdad de lo desigual, caracterizada por la solidaridad de sus valores veritativos. Ahora bien, tal colocación entraña que el sujeto quede afectado por la singularidad o la pluralidad (se hablará, en efecto, del no-ser o de los no-seres) y, por consiguiente, lo que no es quedará caracterizado por una determinación numérica, es decir, perteneciente al orden del ser.

Además cuando decimos que el no-ser es puramente irreal (o, según la expresión consagrada en la tradición del pensamiento dignoscitivo, de que el *no-ser* es, en cuanto tal, un mero *ente de razón*), estamos, en todo caso, afirmando del no-ser que tiene tal o cual predicado, que es tal o cual cosa; es decir, en resumidas cuentas, que *es*. Si no fuere, no se podría decir de él que es esto o lo otro o lo de más allá; no cabría entonces más que divorciar radicalmente el orden lingüístico y el real, mas entonces se erguiría ante nosotros el insalvable escollo de la necesidad de expresar tal divorcio precisamente en ese mismo lenguaje cuya estructura no estaría reflejando la de lo real. El peligro de la inefabilidad de lo real aparecería entonces como algo insoslayable.

Así pues, al proseguir en la misma línea de argumentación dialéctica, en esta ontología estética se llega a la conclusión de que es indispensable superar el principio fundamental, a saber, que sólo el ser es, mientras que el no-ser no es, y que es absolutamente imposible que algo sea y no sea a la vez. Las conclusiones contradictorias que se desprenden de esa tesis básica no se limitan a eso, sino que explícitamente señalan la necesidad de revisar los propios cimientos de un implacable y desolador sistema, esto es: los inflexibles principios de identidad estricta, de no contradicción y de tercio excluso.

Desde el punto de vista dignoscitivo, hablar del no-ser es no hablar de nada, o sea: no hablar. Con lo cual resultaría que la mentira, el error, la falsedad son imposibles y que hablar y decir la verdad (esto es: decir lo que es, no lo que no es) son dos expresiones sinonímicas. Pero entonces sería necesario eliminar del lenguaje todas las expresiones negativas y, por tanto, todos los enunciados negativos, a menos que se acceda a tal empobrecimiento radical del lenguaje, que reduciría a la mitad o menos la experiencia transmisible en la comunicación interhumana, no queda otro recurso sino aceptar la realidad del no-ser y, por tanto, ir más allá del principio de no contradicción.

En cambio, decir del no-ser que es una imagen forjada por la fantasía o un mero ente de razón equivale a decir que el no-ser no es; esto es: que no es nada real, pero que, sin embargo, *es* realmente un mero producto de la fantasía. Así, lo real tiene determinaciones reales, es realmente algo. Esto pone de relieve que, cuanto más se esfuerza el pensamiento dignoscitivo en separar mediante profundos fosos y altas empalizadas las determinaciones recíprocamente contradictorias, más se obstinan éstas en revelar su insuprimible imbricación y entrelazamiento mutuos.

Desde el ángulo dignoscitivo, el no-ser se revela como algo imposible de pronunciar, de expresar, de pensar, como algo indefinible, inefable. Mas la mera afirmación de su

inefabilidad no puede en modo alguno ser una solución lógicamente satisfactoria, ya que resulta contradictorio *decir* del no-ser que es inefable. Evidentemente, cabe entonces la posibilidad de considerar al no-ser como algo perteneciente a un orden de cosas en el cual el lenguaje conceptualizador y raciocinante no puede entrar sin incurrir en contradicción, como algo perteneciente a ese orden de lo inexpresable al cual no puede referirse el lenguaje más que de una manera cifrada e indescifrable, dándose un mentís a sí mismo; este autodesdecirse del lenguaje sería considerado, en tal óptica, sólo como un testimonio en contra del propio lenguaje y de la lógica que inseparablemente lo acompaña y a favor de la existencia de ese orden transconceptual y transracional -en definitiva, un orden ilógico, irracional-, que el lenguaje pictórico puede sugerir, sin poder propiamente expresar (y aun tal sugerencia sólo puede hacerla el lenguaje pictórico a costa de vulnerar su propia lógica).

Una orientación así, y que se podría caracterizar como un *misticismo de lo inefable* en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, no es, sin embargo, la que parece ocurrírsele y ofrecérsele al pensamiento ontológico estético. Un camino más natural resulta para él la revisión de las normas lógicas de las que se ha partido para llegar a una conclusión incompatible con la misma. De este modo, permanece en el marco de una estricta y rigurosa racionalidad. Es más: al ensanchar y robustecer dicha racionalidad, al englobar dentro de la misma cuanto inicialmente hubiera podido mostrarse como irracional, incomprensible o inexpresable, el pensamiento ontológico estético logra dar una solución, satisfactoria al problema de la relación entre el ser y el no-ser y salvaguarda la fundamentación ontológica del lenguaje pictórico. Legitima así a éste en su pretensión de constituir la vía fidedigna de acceso a la realidad.

Resultados contradictorios surgen, por lo demás, no sólo de decir algo sobre el no-ser, sino de cualquier negación. Cuando decimos de algo (y, por tanto, de un ente) que

no es esto o lo otro, hace falta que tal ente *no sea* (esto o lo otro), que participe del no-ser. De ahí que toda *determinación quiditativa* pueda ser expresada por medio de una multitud de determinaciones negativas, con lo cual se manifiesta la coincidencia que queda superada únicamente cuando nos elevamos al plano de lo infinito, pero, según veremos más abajo, ello ocurre precisamente porque, y en la medida en que, en la positividad desbordante e ilimitada queda englobada y disuelta la negatividad que es, empero y por ello mismo, inseparable de ella.

Este conjunto de consideraciones descansa en el *principio del paralelismo lingüístico ontológico estético*, aplicable a la interpretación puesta en acto a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Se pone de relieve cómo este paralelismo choca contra los estrechos límites del principio de no contradicción. En efecto: hemos visto cómo cada vez que decimos de algo que no es esto o lo otro estamos diciendo y presuponiendo que ese algo participa del no-ser. Pero para ser algo tiene que ser un ente, o sea que tiene que participar del ser. Y, de este modo, el ser y el no-ser se encuentran unidos uno a otro.

Cabría entonces sostener que el objeto que participa simultáneamente del ser y del no-ser, se comporta, en efecto, a la vez como ente y como no ente, pero que tales determinaciones, si bien, en sí y absolutamente consideradas, son contradictorias, se encuentran presentes en dicho ente bajo aspectos distintos. Mas semejante respuesta, como todas la que pueden invocarse para apuntalar el punto de vista dignoscitivo, sólo logra desplazar el problema, ya que, de todos modos, siempre que partamos del supuesto del paralelismo lingüístico ontológico estético -que es el verdadero baluarte que deberían tratar de expungar quienes se esfuercen por presentar como incoherente e insostenible al pensamiento especulativo- habrá que reconocer la realidad del no-ser. Pero si el no-ser en cuanto tal es real, lo es precisamente en tanto en cuanto es no-ser y,

de este modo, la distinción de aspectos para soslayar la contradictoriedad de lo real se muestra como un expediente capaz tan sólo de desplazar la ubicación del problema sin lograr resolverlo.

Por otro lado, la *ontología estética* pone de relieve cómo no sólo en las negaciones sino también en las proposiciones afirmativas el nexo predicativo implica una *igualdad de lo desigual* y una *unidad de lo múltiple*. La *ontología estética* hace resaltar, a este respecto, que partiendo como puede partirse del endurecido principio de no contradicción se, incurre en la lamentable e inconfesada contradicción de infringir su propia prohibición de dar a una cosa una denominación diferente de la suya propia o de atribuirle cualidades de las que participen cosas distintas de ella.

Al obrar así se debe recurrir a las expresiones: *ser, aparte, otros, en sí*, etc. y mezclarlas unas con otras, de suerte que sus denominaciones se entrecruzan y aquello de lo que se hable, el sujeto de la proposición, resulta de uno u otro modo caracterizado por denominaciones que se colocan como predicados nominales y que constituyen la mera repetición del sujeto. Sospechamos que por esta vía se puede ensayar una interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, es decir, se puede recurrir al procedimiento de la deducción lingüístico-trascendental.

Si se sigue la línea misma del razonamiento dialéctico pictórico, se puede mostrar las conclusiones contradictorias que se desprenden tanto de la hipótesis de la unicidad del ser como de la de su pluralidad. Si se adopta esta última, es preciso reconocer que lo real es el conjunto de los varios entes que hay; ahora bien, si lo real es tal conjunto, en ese caso lo real no se identifica con ninguna de las partes del conjunto, aunque las englobe a todas. Cada parte no sería entonces lo real y, bajo el ángulo de los principios de no contradicción y tercio excluso, habría que concluir que cada parte es irreal; o sea: que lo real o lo existente está constituido por irreales o inexistentes.

De otro lado, conclusiones no menos contradictorias resultan del principio de la unicidad de lo real (monismo yerto o estricto). En efecto; no habría más que un ente. Pero, cuando expresamos *un ente*, estamos diciendo dos cosas: *un* y *ente*. Cabría suponer que son sinónimos; mas, en tal caso, se estaría reconociendo que hay dos nombres, es decir: que hay *dos*. Por lo demás, aunque solamente hubiere un nombre, si este nombre lo es de alguna cosa distinta de sí mismo, la dualidad aparece como algo innegable e imposible de ocultar; por eso el monismo rígido y estático debe llevar a la conclusión de la sola existencia de un nombre que no designe nada más que a sí mismo y que, por tanto, no es nombre en el sentido corriente de la palabra.

En todo caso, el monismo rígido impide, según hemos visto, hablar de *un ente*, tanto si consideramos sinonímicas, esto es: si pensamos que cada una de ellas designa a un correlato objetivo diferente. Por consiguiente, el monismo rígido sólo puede ser posible con la condición de ser inexpresable e impensable. He aquí otro ejemplo de la penetrante manera en que la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, lleva a cabo una deducción lingüístico-trascendental.

Por la misma razón, tanto si adoptamos un punto de vista monista, como si nos atenemos a una concepción pluralista -lo cual resulta siempre menos cuesta arriba-, habrá que optar por admitir o no admitir la idea de un todo y por equiparlo o no equiparlo con el ser. Sin admitir el todo, no se podrán admitir tampoco las partes, en cuanto partes, ni, por consiguiente, utilizarse el plural que es correlativo de una multiplicidad, la cual, en cuanto *una*, es un todo o conjunto. Mas tampoco cabrá utilizar el singular, en el cual hay siempre que distinguir (y por tanto sumar) el sustantivo colocado en singular y la determinación singular que él añade (y esto es verdad aún en el caso de que tal determinación singular se expresa mediante lo que la moderna ciencia

del lenguaje denomina morfema caro). Si se identifica el todo con el ser, sus partes quedan privadas de realidad. Y si se considera que el ser es sólo una parte del todo -esto es: si se distingue entre el todo y el ser-, entonces, como toda la parte del todo que no es ser *es* de todos modos, pues el todo mismo es, resulta que algo de lo que es no es ser y que así el ser se falta a sí mismo, está privado hasta cierto punto de sí mismo. Por consiguiente el ser mismo participa del no-ser.

Sin embargo, consecuentemente aplicados, los principios de identidad estricta y de no contradicción aparecen como incompatibles con cualquier reconocimiento de los universales en la realidad y, consiguientemente, se manifiesta así la necesidad de optar. Por ello, el reconocimiento de la contradictoriedad de lo real permite reafirmar la existencia real de los universales, pero obliga a modificar sensiblemente la concepción de los mismos, haciéndoles perder su rígida inmutabilidad, su aislamiento hierático y una buena dosis de su trascendencia. Lo principal es, de todos modos, que tal reconocimiento resulta ser la condición de posibilidad para aceptar y comprender la legitimidad y cimentación gnoseológicamente trascendente de las expresiones lingüísticas y pictóricas.

Otra de las más importantes tesis que podemos plantear en la ontología estética es *la infinitud de los géneros y lo inagotablemente complejo de la estructura que los une*, es decir: de sus *participaciones mutuas*, plasmadas en la pintura titulada *Las mil caras*, obra de Miguel de Santiago que representa la *Genealogía* o la *Regla de San Agustín*; es la apoteosis de San Agustín. Está colgado en la pared lateral del presbiterio, al lado de la epístola, en la iglesia colonial quiteña de San Agustín. Este cuadro es complejo en su estructura y tiene dos áreas de participaciones mutuas, entre las que San Agustín ocupa el centro de la pintura, a la manera de tronco del gigantesco árbol agustiniano: este santo está sentado en su trono, y señala con el índice de su diestra el primer capítulo de

su regla en un libro abierto, sostenido por un religioso, mientras que apoya su mano izquierda sobre el mismo libro. En el área superior de la pintura, en el cielo, entre rayos y nubes de luz, está en lo más alto el Padre Eterno; en la sección media del cielo está el Espíritu Santo en forma de paloma; y, debajo de la paloma, está Jesucristo con su cruz: tiene a su derecha a la Madre Santísima -la Virgen María- y a su izquierda a San Juan Bautista; allí se representa, pues, la patria celestial de las almas santificadas bajo la Regla de San Agustín. En el área inferior de esta pintura se halla plasmada la patria terrestre, habitada por los santos fundadores que tomaron la Regla de San Agustín para sus institutos, congregaciones y órdenes. Se puede decir que el punto de vista al cual llega es que, si bien los géneros no están aislados unos de otros, a solas cada uno consigo mismo, tampoco participa cada uno de ellos de todos los demás. Sin embargo, ésta no es una conclusión, sino tan sólo una de las hipótesis formuladas en el transcurso de la argumentación dialéctica, enunciada, como toda las demás, con la intención reiteradamente fracasada e impotente, de mantenerse asido al principio de no contradicción, hasta desembocar resueltamente en la aceptación de la contradictoriedad de lo real. Tan pronto como dicha contradictoriedad queda reconocida y consagrada, se pone de manifiesto que cada género o ideas no tiene lugar a voleo o al buen tuntún, no constituye un enmarañado revoltijo, sino que se da según un orden infinitamente complejo, pero perfecto.

En el coro de la iglesia de San Agustín, en la pintura sacra colonial quiteña titulada *Traslado del Cuerpo de San Agustín desde Cerdeña a Tisino* (cuyo autor es Miguel de Santiago), se contempla una imponente procesión ante el mar en movimiento, mientras el yerto cadáver de san Agustín es trasladado en hombros del rey y de los agustinos: así, a partir de los *tres géneros del ser*, el *movimiento* y el *reposo*, surgen, al ponerse al descubierto las relaciones entre ellos, los nuevos géneros de *lo mismo* y *lo otro*. Cada

género es *lo mismo* que él mismo, es decir: participa de lo mismo, es lo mismo; en tal medida, movimiento y quietud se identifican, pues cada uno de ellos es -de algún modo- lo mismo. Pero también cada *género* es *lo otro* que cualquier otro, participa de lo otro. Y en la medida en que los contrarios participan de lo otro se identifican con lo otro; y como dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí, resulta que son (de algún modo) lo mismo: su propia alteridad los identifica. Así la alteridad y la mismidad son, una con respecto a otra, a la vez lo mismo y lo otro.

Por otra parte, no hay que olvidar que también cada *género* participa de lo mismo, en la medida y sólo en la medida en que es lo mismo que sí mismo, de suerte que la participación común en la mismidad es lo que, hasta cierto punto, aísla a cada *género*, apartándolo de los demás. Con lo cual, en tanto en cuanto todos los *géneros* participan de lo mismo se distinguen unos de otros. Y así la propia mismidad se revela como alteridad. Pero de nuevo esto no hace sino unir más estrechamente una con otra a la *alteridad* y la *mismidad*.

De esta manera con nuestra interpretación ontológico estética -a partir de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- llegamos a uno de los resultados principales: los *géneros* se mezclan unos con otros, *el ser* y *lo otro* penetran en todos ellos y, lo que es más, se penetran mutuamente, de suerte que lo otro, al participar del ser, existe en virtud de esta participación, sin ser empero aquello de lo que participa y, por ser lo otro del ser, es necesariamente no-ser. Mientras que, por su parte, el ser, al participar de lo otro, es otro con respecto a los demás géneros, siendo así solamente sí mismo, y, en tal medida, se equipara al no ser, del cual participa, precisamente para poder no ser los otros (equiparación que no es, sin embargo, una identificación sin residuo).

En efecto, si, según hemos visto más arriba, la realidad del no-ser se pone de manifiesto en el mero hecho de que una cosa no sea otra, con mayor razón queda

evidenciada si tenemos en cuenta que cada objeto -cada ente caracterizado por una determinada quiddidad- *no es el ser*, sino que es algo distinto, otro con respecto al ser; en esa medida es no-ser. Y el propio ser, como no es los otros, precisamente en tanto en cuanto estos otros son, se identifica él mismo con el no-ser. En esta ceñida y sutil dialéctica se encuentran los antecedentes del complejo modo de pensar con el que se puede expresar la relación entre Dios y las criaturas, en lo tocante a la denominación de aquél y de éstos como ser y como no-ser.

Precisemos, por otro lado, que la mezcla o imbricación mutua de *ideas* o *géneros*, no debe ser concebida como una derivación de las *ideas complejas* a partir de supuestas *ideas simples*, en lo que constituiría una especie de atomismo lógico. Incluso el número de tres o cinco *géneros “primitivos” o categorías fundamentales* aparece como un mero momento -o, más exactamente, como dos momentos sucesivos- en el desarrollo dialéctico de la argumentación. Lo que en ésta se pone de relieve es más bien la *infinita complejidad de los géneros* en su trabazón mutua, lo inagotablemente rico de la “composición” de todos y cada uno de los géneros y, por consiguiente, el hecho de que, cualesquiera que sean los géneros que tenemos como punto de partida, el examen dialéctico de los mismos nos llevará a proseguir indefinidamente en el análisis de su complejidad y de su trabazón recíproca con los demás géneros. Esto no excluye, claro está, la posibilidad de tener determinados géneros como categorías fundamentales.

Pero no se trata en modo alguno de categorías en sentido aristotélico -*géneros supremos* que no comunican entre sí y de los cuales participan todos los entes mediante la adjudicación de diferencias genéricas y específicas-. Las *categorías de la ontología estética* no son, propiamente hablando, primitivas, sino que participan unas de otras y, como nos lo revelaría fácilmente cualquier prosecución de la argumentación dialéctica, cada una de ellas participa de otros géneros no enumerados en la lista de las categorías.

Lo que surge aquí es, por tanto, una *interpenetración y, por ende, interdefinibilidad universal de todos los géneros*.

El carácter privilegiado de las *categorías* no queda por ello eliminado, sino que son aquellos *géneros* cuyo conocimiento, particularmente en lo que respecta a sus mutuas relaciones, constituye el contenido de la dilucidación de un problema ontológico fundamental, como lo es, en el caso de la ontología estética, el de la posibilidad misma del error. A fin de alcanzar tal dilucidación se toma un punto de partida: las conclusiones contradictorias que se desprenden de toda pretensión de hablar del no-ser, como correlato del error, y se detiene la argumentación dialéctica en un punto que se considera apropiado y suficiente.

Como vemos, la lista de *categorías* que podamos elaborar en el transcurso de un determinado razonamiento dialéctico dependerá del punto de vista escogido en el mismo, el cual determinará tanto el punto de partida como el de llegada. Esta relatividad de toda *tabla de categorías* con respecto a un determinado punto de vista no entraña en modo alguno un quebrantamiento de la objetividad de las mismas, ni tampoco una colocación de todas ellas en pie de igualdad desde el ángulo de su importancia y valor filosóficos, ya que los diferentes puntos de vista están jerarquizados en lo tocante a las preocupaciones teóricas del filósofo.

La infinitud e inagotabilidad del contenido mismo de cada idea y de la estructura que une a las ideas unas con otras introduce una nota intelectual-interpretativa totalmente nueva en la ontología estética. El mundo de las ideas pictóricas -en un proceso de esclarecimiento- es concebido como lo perfecto, lo cual es visto como forzosamente medido, finito, de-finido, de-limitado. Pero a nuestra ontología estética le falta aún una representación religiosa de lo Absoluto, suficiente como para poder aprovechar convenientemente en su conceptualización los recursos que su propio pensamiento

especulativo es capaz de ofrecer a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

En una filosofía como esta ontología estética, el trasfondo netamente racionalista lleva a plantearse como problemas los de la mera apariencia, el error, el no-ser y, por consiguiente, la precariedad y el mal, expresados en la pintura titulada *La cruel flagelación de Jesucristo en las vísperas de su pasión* y que se la contempla en la colonial recolección mercedaria de El Tejar. Por esta vía se puede plantear una estructura de pregunta a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte: ¿cómo tiene el hombre una experiencia de sentido ante la muerte? Es la experiencia de sentido ante la muerte tratada por Samuel Guerra Bravo en *La emergencia del espíritu*: “La sabiduría de generar sentido para la muerte física y entrar a/en la inmortalidad” (Guerra, 2009, pp. 119-122). Y también tratada en *El discurso de Jesús*:

Aquí no se trata de investigar qué dijo e hizo Jesús para ser considerado “filósofo”, sino cómo la filosofía puede reconocerse en el pensamiento, acción, vida y muerte de Jesús y re-establecer los rasgos que la definen: visión de totalidad, sentido crítico, historicidad, coherencia, discursividad, dialecticidad, significatividad, sentido y teleología, valoración del presente (Guerra, 2012, p. 44).

En este hilo conductor se engarza *El infierno*, que es una pintura en la que Lucifer preside toda la escena, pletórica de catequesis moral (Micó, 2003, p. 42); está situada en la nave norte de la iglesia de la Compañía en Quito y propone -con palabras e imágenes- una estructura de pregunta acerca de la muerte: ¿tiene realmente un sentido el amor y la fidelidad?, ¿cómo mantener en serio la distinción entre justicia e injusticia, entre verdad y mentira, entre libertad y esclavitud? A partir del cuadro del infierno, es posible interpretar que el mal no termina con la muerte física. La tortura -padecida en espiral dialéctica de eterna contradicción- consiste en estar enfermo de muerte sin poder morir la muerte, en un morir eternamente al bien sin poder morir al mal. El morir no es el

término del mal, sino un término interminable que se transforma continuamente en un vivir la tortura del mal, que recuerda al condenado la imposibilidad metafísica de cambiar para quedar en paz.

La contradicción no resuelta del mal es el inextinguible fuego del infierno que devora la esperanza del arrepentimiento. Aquella desesperanza es la ausencia de la esperanza trascendental. Es la acumulación de la desdicha -pintada en el cuadro del infierno- de quien no puede consolarse ni soportarse ser él mismo. A la par, el infierno se puede interpretar como la impotencia de la voluntad de la autodestrucción: es el suplicio de no perderse de un sí mismo que se hunde eternamente en el abandono eterno, en el vacío abominable del otro como un tú antialogante, como la forma de un puñal que no sirve para matar pensamientos.

Realidad, valor y racionalidad son términos equivalentes, designan lo mismo. Pero tal mismidad no debe entenderse como una sinonimia absoluta, en el sentido de que la sustitución de uno de esos términos por otros no aumentara ni disminuyera en nada el contenido semántico de una proposición, sino como sinónimos relativos, tales que su mutuo reemplazamiento no altera el valor de verdad de la proposición. De ahí que la idea del Bien sea concebida como lo máximamente real y lo máximamente inteligible. Es, por tanto, todo lo que se caracterice por su deficiencia, incomprendibilidad o desvalor lo que debe ser explicado y justificado.

Pero una ontología racionalista y optimista es imperfecta en la medida en que no logre justificar el mal, subsumiéndolo en el bien, al no-ser subsumiéndolo en el ser, lo irracional subsumiéndolo en lo racional. Mas el ensanchamiento y, por decirlo así, la *absolutación* del racionalismo que logra la ontología estética al adoptar unos cimientos nuevos, especulativos para la teoría de las ideas pictóricas, traen como contrapartida la introducción de la negatividad, de la carencia, en la cúspide misma del ámbito de las

ideas. Tal introducción despeja el camino para una nueva comprensión de lo Absoluto, que puede, sobre la base de dicha concepción especulativa, ser entendido como una actualidad pura y, a la vez e indiscerniblemente, como mera potencialidad radical.

Así, el Absoluto, como hontanar de todo lo real, pone a las demás cosas en el ser -creación-, mediante la participación que les da de Sí mismo. Esa puesta en el ser brota necesariamente de lo Absoluto en virtud de la naturaleza de éste, infinita bondad difusiva de sí misma y posibilidad absolutamente activa, es decir: omnipotencia. Lo Absoluto, pues, como causa de todo lo real contiene la perfección de sus efectos, es la potencia de poner esos efectos en el ser y de llevarlos así a una perfección de la que formalmente carecían cuando eran meras *potencias quiditativas* inmersas y diluidas en la infinita potencialidad activa de lo Absoluto. En el lienzo titulado *Tránsito de la Virgen*, de Manuel Samaniego, ubicado en el coro de la catedral de Quito, se puede entender que lo Absoluto puede, de ese modo, dar lugar a algo nuevo. Y el proceso de causación logrará escapar así de la tediosa y monótona repetición de lo mismo que produce lo mismo.

Pero un desarrollo semejante, habría refutado por anticipado una de las críticas contra la teoría de las ideas trascendentes, a saber: la impotencia de las mismas en lo tocante a la causación y al movimiento y, por ende, su radical ineficacia, superada por la línea de pensamiento especulativo de la ontología estética. A través de ese cauce la filosofía recibirá una noción nueva; no la de un infinito cualquiera, sino la de infinitamente infinito. Pero esta representación alcanzará su más adecuada conceptualización filosófica mediante la tesis de la compenetración de los contrarios, mas, eso sí, añadiéndole un matiz propio que escape al ámbito de lo finito: que en lo Infinito es la finitud, el no-ser, la carencia o potencialidad, lo que se encuentra disuelto, absorbido y desleído en la masa ígnea de la positividad y perfección absolutas; esto no

quiere decir empero que su presencia, aun en ese estado de disolución y pérdida de su propia fisonomía, sea superflua o baldía, pues es esa presencia lo que posibilita que la plena actualidad de lo Absoluto sea, a la vez e indistinguiblemente (imposibilidad de distinguir que no se refiere a la limitación de nuestro entendimiento, sino a la naturaleza misma de la fusión de las determinaciones en lo Infinito), potencia ilimitada, esto es: omnipotencia. Nada tiene, pues, de extraño que de los pensadores cristianos se recoja para la pintura sacra esa representación conceptual filosóficamente enriquecida de lo Absoluto y se la erija en cimiento de una interpretación filosófica de los misterios de la religión revelada (como se lo puede hacer particularmente a partir de Mario Victorino en su polémica contra los arrianos y del autor del Corpus Dionysianum).

Esta cuestión acerca de la concepción de lo Absoluto en el marco de la ontología estética entraña, como uno de sus principales aspectos, el problema de saber si lo Absoluto es algo irreal. Limitándonos aquí a plantear el problema dentro de la ontología estética, parece en verdad desacertada la opinión según la cual esta filosofía tendería a hacer proceder toda la realidad de un más allá de lo real que estaría constituida por la idea del Bien y por el Uno. En cuanto a la idea del Bien, cabe decir que el hecho de que tal idea se encuentre *epókeina*: más *allá de la esencia* no quiere decir en modo alguno que sea algo no real, un valor que valga sin ser.

Encontrarse más allá de la esencia significa aquí no estar sujeto a ninguna *quiddidad*. Pero esto no merma en nada el carácter real, máximamente real, de la idea de las ideas. Dentro del *onto:s ón: de lo realmente real*, que es el mundo de las ideas pictóricas, el Bien ocupa el lugar supremo, por lo cual llama la ontología estética a su contemplación *te:n tu aritu en tois usi: la del mejor entre los entes*. En esta ontología estética denominamos también al Bien *tu óntos to phanúaton: lo más autorrevelador del ente*, *to eudaimonéstaton tu ontos: lo más feliz del ente*.

Si la idea del Bien está más allá de la esencia es porque no se encuentra afectada por ninguna *de-limitación*, por ninguna particularización. Lo máximamente real no es ninguna esencia precisamente porque es, con absoluta necesidad, lo máximamente universal. Ahora bien, siendo de tal modo, se ve claramente que la idea del Bien no puede ser finita. Por lo demás, la concepción según la cual las ideas pictóricas, en cuanto realidades perfectas, son finitas, mientras que lo sensible es infinito e indeterminado choca visiblemente con el hecho de que, a diferencia de los entes singulares del mundo sensible, las ideas pictóricas realizan una quiddidad en su plenitud, sin ningún tipo de limitación; esta antinomia sólo podrá resolverse en el marco de una *ontología estética infinitista*.

Por todo ello, los desarrollos y revisiones que experimenta la teoría de las ideas pictóricas en la estructura de pregunta de la ontología estética a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que estamos esclareciendo, constituyen el resultado natural de la problemática ya implícita en las formulaciones anteriores de dicha teoría. Por lo demás, el hecho mismo de que el Bien -o, en otros casos, lo Bello- fuera considerado como Idea pictórica suprema, como Idea de las ideas y de que, por consiguiente, las demás participan de esa idea suprema, marca ya el camino hacia una comunicación y trabazón entre las ideas y con ello, hacia la introducción del nexo participativo dentro del propio ámbito de las ideas y no sólo entre dicho ámbito, por un lado, y el mundo sensible, por otro. Todo ello desembocará, lógicamente, en la concepción dinámica y relacional acerca de las ideas pictóricas que surgen en la ontología estética.

Visto desde otro ángulo el proceso de esclarecimiento del comprender, notamos que entre el *entender-interpretar* y el *sentido* no sólo hay una dirección: así como no sólo se puede describir y captar lo que es el entender-interpretar sin referirse al sentido,

tampoco se puede comprender el sentido sin recurrir al entender-interpretar. Sin el entender-interpretar humano las cosas pierden sentido, es decir, referencia a un entender-interpretar. No decimos una tautología: el sentido puede definirse por y en sí mismo pero, en último análisis, el sentido nos *re-lanza* hacia el entender-interpretar. El *sentido* no se define por el *entender-interpretar* sino por las *estructuras* que constituyen la *estructura de pregunta* y que lo constituye.

El *mundo de la estructura de pregunta* no es un *conjunto* de *puras estructuras subjetivas* ni de *puras estructuras objetivas*. Más bien se tiene que girar en un esfuerzo dialéctico por llegar a una *realidad que las interrelacione* y que busque darle al problema alguna solución. Es decir, *se supera así el esquema sujeto-objeto*. La *realidad original* no es algo en que están separados *sujeto* y *objeto* sino que *disuelve la exterioridad sujeto-objeto*.

Si el *entender-interpretar* fuera absolutamente exterior al sentido, pudiéramos concebir *campos del sentido* unos muy distintos de otros. Hay *tendencia a aislar los campos del sentido*, de manera que *cada uno pide un método distinto*. Pero, si admitimos que *el sentido no es exterior al entender-interpretar*, resulta que todos los *campos del sentido* deben estar *relacionados y estructurados entre sí*. Si el *sentido* tiene referencia al *entender-interpretar*, si elementos diversos se refieren a un mismo punto, *podemos estructurar todos los campos del sentido entre sí*. Si tienen esas *esferas* una *referencia esencial*, es decir, una *referencia constitutiva al entender-interpretar*, es un *sentido*, es el *sentido que está interiormente estructurado*. Por esto, las *capas del sentido están estructuradas*.

En fin, el *sentido* es el *objeto* que entra en la comprensión del *sujeto*. Desde este punto de mira, nuestra interpretación descubre que a la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte le interesa fundamentalmente la vida, la muerte para la “vida” y la

Vida para la muerte. Esta pintura sacra no enseña a pensar, enseña a vivir. *Vivir* es otorgarle un *sentido* a la *existencia* ante la *muerte*.

El *sentido de la realidad es la integración dialéctica* de cielo y tierra, humanidad, materia y espíritu, que no son polos sino facetas y puntos de mira dinámicos para *comprender-interpretar* la existencia. No es dicotomía, no es dualismo. En sus ficticias divisiones radica el drama, cuando no la tragedia, del hombre. Más bien: el mundo del sentido está hecho de relaciones. Cada hombre es sus relaciones. El sentido de cada vida-muerte nuestra depende de la orientación de nuestras relaciones. O podemos asumir frente a los hombres que nos rodean la postura fundamental de considerarlos cosas -que están para nuestro uso, para nuestro provecho, para nuestra contemplación, para nuestro conocimiento-, o podemos asumir la postura fundamental de la relación que se produce *entre* hombres como acontecimiento entre ambos, un *yo* y un *tú* en auténtica *autenticidad*, como un *presente definitivo*.

Pero cuando nuestra actitud vital y la estructura de pregunta de nuestro mundo del sentido nos obligan a objetivar, a cosificar, se produce la *caducidad del encuentro* que impregna a nuestra existencia de *melancolía*: el encuentro transitorio es la melancolía del presente que no dura, que no puede perpetuarse, que se tergiversa de inmediato en el presente del encuentro que ya no es sino la *nostalgia de la memoria*. De ahí la *angustia de muerte*, ante la paradoja de la muerte (que se plantea en el contenido medular ontológico estético).

CONCLUSIONES

LA PARADOJA DE LA MUERTE EN EL CONTENIDO MEDULAR

ONTOLÓGICO ESTÉTICO.

Παρά-δοξον: *paradoxon: paradójico, extraño, extraordinario, maravilloso, inesperado, raro, singular, increíble*, es una voz griega compuesta de παρά: *para: contra*, y de δόξα: *doxa: manera de ver, idea, parecer, creencia, opinión*. Παρά γνώμην: *contra la opinión, contra el gusto*, que es ἀπὸ δόξης, παρά δόξαν: *contra la opinión, contra lo esperado*, con el propósito de δόξαν παρέχειν: *hacer pensar*, a través de δόξῃ ἐπίστασθαι: *imaginarse*, en clara negación de la negación de παρ' ἐλπίδα: *contra toda esperanza*. Por lo tanto, la acepción griega de *paradoja* es, pues, equivalente -aunque mucho más rica en contenidos de sentidos- a la acepción latina de la *paradoxon: paradoja* que remite a los sentidos del neutro plural *paradoxa: paradojas, proposiciones o principios contrarios en apariencia a la razón*.

En el hombre hay una *paradoja* y se puede creer que es la más íntima y profunda: es la que se presenta entre el *anhelo de vivir* y la *inevitabilidad de la muerte*, que es el *contenido medular* de la estructura de pregunta del pensamiento ontológico estético a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña. Y esta paradoja afecta al ser íntimo del hombre. Por esto, el enfrentamiento con la muerte va a colocar al hombre íntegramente en cuestión. La muerte le toma al hombre entero, total, íntegro, pues nadie puede decir con verdad que este asunto no le concierne a él ni le interesa, porque el

hombre no puede escapar a ser hombre, y lo que le constituye como ser dotado de actividad es ese anhelo de vivir y de evitar la muerte.

La *muerte*, entendida -desde la estructura de pregunta- como *mediación limitante* de lo *finito* y lo *infinito*, no es el vencimiento de la vida del individuo sino que es el *nacimiento del símbolo* -el nacimiento de la posibilidad absolutamente propia, incondicional, irrebasable, segura- de la *eternización del deseo del sujeto*. En los entretelones de esta reflexión, recordamos a un Empédocles que dejó al pie del Etna sus sandalias -como si fuesen figuras de la muerte- antes de lanzarse a su última aventura: abandonó para siempre lo que estaría presente en la memoria de los hombres, es decir, este acto simbólico de su ser-para-la-muerte, entendido como afirmación existencial limitante de la vida -que es la forma de reconocer la esencia de la muerte-, de donde la existencia toma el sentido que tiene. Este *sentido mortal de la existencia* se revela en el *lenguaje estético* y se manifiesta en la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

A partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña, para tratar el problema del enfrentamiento con la muerte, se puede examinar el deseo de vivir, con sus limitaciones y en su contenido, en ese *in diversas sententias distrahi: estar perplejo entre varias opiniones*, respecto a las cuales se nos advierte incluso desde un pensamiento lejano al nuestro que, “en cuanto a nosotros, volvamos a los (problemas) que nadie va a resolver si nosotros no lo hacemos” (Lenin, V.I.,s.f.p., p.233).

Intelectualmente se puede declarar como normal la duración de la vida, dada la condición física y las condiciones del medio. Por otro lado -por la relatividad de toda medida- puede parecer como eterna una duración de la vida humana frente a la vida de múltiples bichos que nacen o mueren a cada instante. Pero, desde otro ángulo opinable, si enfrentamos los años de nuestra vida a los millones de años que tarda la evolución de

las nebulosas espirales, la vida humana parece un instante -algo enteramente efímero- por más larga que haya sido esa duración humana.

En todo caso la vida es una realidad objetiva que comienza, dura un tiempo y luego acaba. Si se ve intelectualmente esto, tiene que ser así porque es lo normal. Pero este dictamen no toma en cuenta el hecho interior del que está viviendo. Vivimos y nos sentimos impulsados a vivir por el instinto de conservación. Por eso mismo, en toda época, en toda edad *non dubito plerosque fore: no dudo que habrá muchos* que hablen de la brevedad de la vida. Por ejemplo, en la Biblia Hebrea o Antiguo Testamento, los patriarcas -a los que se hace vivir cientos de años- dicen qué breves y malos han sido los días. Esta afirmación significa -más que la brevedad de la vida- la *caducidad* propiamente dicha. Así, con Cicerón se puede decir "*Autem: Ahora bien, omnia brevia debent esse tolerabilia: todas las cosas breves deben ser tolerables, etiamsi sint magna: aunque sean grandes*" (Cicerón, 1989, p.129), "(...) *quoniam res humanae sunt fragiles caducaeque: puesto que las cosas humanas son frágiles y caducas (...)*" (Cicerón, 1989, p.127).

Si se tuviera presente esa como duración normal, entonces se podría decir que la muerte ha llegado a una hora oportuna. Pero no es así, y el hombre lo único que hace es *resignarse* a no vivir más; pero de ninguna manera se satisface con lo vivido. Parece que nadie mira la muerte como normal, aunque afirme que tiene que morir y que es natural que venga la muerte. El deseo natural, el instinto del hombre, parece que no está de acuerdo con esa manera de hablar.

Por eso, dicho con otras palabras, también parece que nadie propiamente consiente morir ni aun cuando ve la muerte como un mal menor (al tratar de entender esto, tratamos de explicarlo con el síndrome de Judas: el que se ahorca de la desesperación cree que va a evitar un mal mayor, pero nada más). Posiblemente la muerte siempre se

presenta como antinatural, como algo que se impone a la fuerza. Es que el hombre es un viajero que se siente de camino, en tránsito hacia una cosa o hacia algo diverso que aquel término que parece imponerle la muerte. La imposición de la muerte tiene la imagen de Judit y Salomé, dos seres de presa en su ir y venir con dos cabezas cada una: la suya y la cortada. La muerte es análoga a estos seres de caza, con sus dos naturalezas a costas (la muerte y la vida), por las que se sufre el equívoco propio de lo que es término y extremo: en la limitante vida-muerte tanto para el hombre en general como la que imponen Judit y Salomé, no se sabe a ciencia cierta si la línea en que parecen terminar sus cuerpos es el perfil que les pertenece o es el espacio invadido del *otro*, es decir, de la víctima que las limita. Así, la vida aparece como el espacio invadido por aquel *otro*, que es la muerte.

El impulso recibido en su ser -que puede considerarse como físico en cuanto al cuerpo y espiritual en cuanto al espíritu- parece que no puede agotarse por un corte físico y brutal como es el de la muerte. El hombre se siente algo así como eterno, que quiere perdurar en la vida ante el término inoportuno y hasta asombroso de la muerte. La aspiración a la vida se quiere que jamás se vea truncada: se acepta todo como supervivencia. Se cree en la vida; y sus protecciones espontáneas buscan eternizarla antes de toda reflexión, antes de toda deliberación.

A pesar del anhelo de vivir, siempre el hecho de la muerte es absolutamente inevitable: la muerte tiene la mirada del doble rostro de Jano, el dios del equívoco, que está presente en la muerte relacionada con la mirada al futuro de cada hombre; y, en la vida relacionada nostálgicamente con la mirada al pasado de cada hombre. Desde esta perspectiva del Jano Bifronte, a la muerte y a la vida se las ha situado *in thesi: en teoría* como contradictorias (que se repelen entre sí), pero *in praxi: en la práctica* estos dos polos de la realidad se acercan, equívocamente a veces, en torno a la esencia de la

existencia. El hombre vive, así, como trágica herencia, la amenaza del doble rostro de Jano con su equívoca mirada hacia el presente, que le convierte al hombre en víctima por la ansiedad de su mirada en un incierto futuro y por la nostálgica mirada a un persistente pasado, sin tener la libre posibilidad de regresar a ver.

Cada momento somos lo que hemos de morir, y cada uno de esos momentos sería otro si nuestro destino no fuese el que es. Por eso suele decirse que el hombre desde que nace ya está suficientemente maduro para morir, y aun antes -apenas es concebido-: todo el proceso vital, desde la primera manifestación de vida, preanuncia ese fin; jamás estamos fijos en el ser, vamos siendo y dejando de ser; somos esencialmente tiempo, un continuo verterse del *será* en el *ha sido* y que deja como fruto algo yerto. Aun cuando imaginamos la vida como un ascenso, llegará a la culminación de la que resbalaremos indefectiblemente hasta acabarnos, y lo grave es que como individuos, desde ese instante final de la vida de cada uno, no volveremos a subir a pesar de haber vivido la *paradojal tentación de Sísifo neurótico regresando a su roca*, que se convierte en ese instante estético de conciencia del hombre que vuelve sobre su vida y contempla la muerte a través de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña.

La vida-muerte del hombre es la posibilidad de negar la paradoja de Sísifo neurótico, quien -inclinado a predecir un resultado distinto del que se ha producido con más frecuencia en su pasado inmediato- tiende a repetir la acción que mata la esperanza y que siempre tiene consecuencias desagradables en el continuo reencuentro con su carga, en su esfuerzo por alcanzar la cima de sus anhelos, aunque, por fuerza de las circunstancias, vuelve a rodar a la sima de las decisiones fallidas.

Por supuesto que se dice que el hombre muere como todo ser orgánico pero, a diferencia de los demás, *sólo él sabe que tiene que morir*. Y este saber de la muerte inevitable determina intrínsecamente toda su vida. La muerte es la más visible expresión

de la finitud del hombre. Ante ella, la nada -presente en el origen pasado como riesgo de no haber sido- se yergue una vez más amenazadora en el horizonte futuro como riesgo de no ser ya más. Estamos suspendidos entre esas dos nada. Entonces, la muerte aparece como la autoliberación de lo finito; y puede parecer que en esto coincidimos parcialmente con el pensar de Hegel:

La muerte es la primera autoliberación espontánea, natural de lo finito respecto a su finitud; la vida sensible de lo singular tiene su fin en la muerte (...). Esta vida sensible se pone *realiter* como lo que es, en su desaparición. En la muerte se pone *realiter, actualiter* lo que la vida natural es en sí, en la muerte se pone esta vida como algo superado. Pero la muerte es tan sólo la negación abstracta de lo negativo en sí; es él mismo algo nulo, la nulidad manifiesta. Pero la nulidad *puesta* es a la vez la nulidad superada y el retorno a lo positivo (Hegel, 1998, pp.175-176).

Se acepte o no la propuesta hegeliana, esta vía le plantea al hombre, de manera ineludible, la pregunta sobre la totalidad de su ser y sobre la totalidad del destino de toda la humanidad. La estructura de pregunta se hace patente al cuestionarse el hombre sobre el sentido de sí mismo y sobre el sentido de la humanidad entera. ¿Tiene o no sentido la vida de cada hombre? ¿Qué significa la muerte para un hombre? ¿Se acaba aquí la dignidad de cada hombre? Esta estructura de pregunta *perdurará* y no sólo para consigo mismo sino también para la humanidad como un todo. Nada logrará evitar que el hombre se pregunte sobre sí mismo y se pregunte a sí mismo en cuanto a la *totalidad de su ser y de su destino*.

Y la imposibilidad de respuesta en las *dimensiones intramundanas* necesariamente parece indicar que el hombre está abierto a otra dimensión, a un futuro extramundano, a un futuro absoluto. Y aquí de nuevo, desde la estructura de pregunta, la pregunta de siempre: ¿existe o no existe ese *futuro absoluto* o, por el contrario, el hombre queda frustrado en su más íntimo anhelo, en lo que constituye su ser más íntimo? ¿Qué sentido tiene entonces la vida del hombre?

Así, en *El Triunfo de la Cruz*, que es una pintura sacra colonial quiteña ubicada en el convento franciscano, su estructura de pregunta permite interpretar que a través de la muerte llega la vida con Cristo crucificado. En este cuadro sacro, Cristo está al centro; la Virgen Inmaculada, a la izquierda; está además la Trinidad con varios ángeles y arcángeles (entre ellos: Miguel, Gabriel y Rafael), acompañados de casi treinta santos, dispuestos en una media luna que recorre desde lo inferior del cuadro hasta sus costados medios. Esta pintura resuelve dialécticamente, en la Pasión de Cristo, el dolor y tristeza que causa en los hombres la crucifixión por sus pecados; y la alegría, por la benignidad de Dios.

A partir de esta pintura sacra, se puede interpretar que se dice con imágenes lo expresado con palabras por un filósofo que desde su infancia tuvo una vida rica en reveses del destino, y quien, a la manera de un corolario a sus cuarenta y cuatro años de edad, escribió once lecciones de *La exhortación a la vida bienaventurada o la Doctrina de la Religión*. Este filósofo fue Fichte que en su primera lección trató de la muerte tras el velo de la vida:

(...) toda nuestra vida anterior muere hasta que la recibimos de nuevo como una leve concesión de la nueva vida que ha nacido en nosotros. Éste es el destino inevitable de la finitud; sólo a través de la muerte llega a la vida. Lo mortal tiene que morir, y nada queda liberado de la violencia de su esencia; muere continuamente en la vida aparente. Donde comienza la vida verdadera muere la muerte en la infinitud, en la única muerte, para siempre y para todos los que en la vida aparente aguardan la suya. (Fichte, 1995, p. 34).

Iván Frolov escribió también sobre la muerte, pero desde un horizonte de intelección completamente contrario al de Fichte y al nuestro. Frolov en su epígrafe retomó así un punto de mira muy distante al cosmorama de Fichte -sin embargo, análogo en su vivencia-; Frolov, a través de su ensayo acerca de León Tolstoi, reescribe el siguiente aserto tolstoiano: “La vida verdadera es solo aquella que continúa la vida pasada, contribuye al bien de la vida actual y futura” (Frolov, 1984, p.80). Este argumento

tolstoiano podemos compartirlo, con precisiones y distinciones, sin mucha dificultad; pero nos alejamos de la posición froloviana al leer a renglón seguido, cuando Frolov inicia su reflexión desde la estructura de pregunta y cuestiona: “¿Para qué vivir? Podría parecer abusivo plantear el interrogante sobre el sentido de la vida humana en términos tan tajantes” (Frolov, 1984, p.80). Por aquella analogía y ante esta forma de pregunta parece haber surgido anacrónicamente la respuesta anticipada de Fichte -cuya propuesta nos ayuda a debatir nuestras ideas, para deconstruirlas y volverlas a construir, en nuestro afán de estructurar un pensamiento ontológico estético-, cuya posición filosófica antagónica la expuso en el siglo anterior a Frolov. Según Fichte:

Concretamente para esta vida caracterizada brevemente en general está prometida aquí la *Exhortación*: Me he propuesto mostrar el medio y el camino por donde esta vida bienaventurada viene y se trae a sí. Esta exhortación se puede comprender en una única advertencia: no le está concedido al hombre procurarse a sí mismo la eternidad, de lo cual él jamás sería capaz. La eternidad está en él, y le rodea sin interrupción. El hombre sólo debe salirse de lo caduco y vacío, con lo que la eternidad jamás puede unirse, y con esto la eternidad, con toda su bienaventuranza, le vendrá en el acto. Nosotros no podemos procurarnos la bienaventuranza, pero somos capaces de despojarnos de nuestra miseria, y en el acto la bienaventuranza por sí misma ocupará su lugar. La bienaventuranza, como hemos visto, es reposo y persistencia en lo uno. La miseria es estar disperso sobre lo múltiple y plural. Y entonces el movimiento del *hacerse bienaventurado* (*Seligwerden*) es el retorno de nuestro amor desde lo plural a lo uno. (Fichte, 1995, p. 33).

Respecto a esta cuestión fichteana de lo múltiple y plural frente a lo uno, hemos encontrado su representación en la *Apoteosis de la Virgen Inmaculada*, situada en el convento colonial quiteño de la Merced; esta pintura está compuesta en seis franjas horizontales; en la inferior, las almas de los muertos claman la salvación; en las intermedias, están los santos y los ángeles; en la superior, la Trinidad que le rodea a la Virgen Inmaculada. En la interpretación de lo múltiple y plural frente a lo uno, pintado en este cuadro, se puede citar la tesis según la cual la afirmación y la negación, el sí y el no, el ser y el no-ser, no son contrarios entre sí sino tan sólo distintos.

No obstante, es preciso encuadrar bien esta tesis dentro del marco general de la ontología estética. Lo que se quiere decir es que los contrarios, lo positivo y lo negativo -expresados en el *Descendimiento (Pietà)*, pintura de Manuel Samaniego, siglo XVIII, en el costado sur, al fondo de la capilla del rosario, ubicada en la iglesia colonial quiteña de Santo Domingo-, no son nunca de tal naturaleza que se excluyan entre sí de manera absolutamente tajante, sino que a la vez *se excluyen* del ser y el no-ser, de lo igual y lo desigual, de lo uno y lo múltiple. Lo verdadero es esa unidad de los contradictorios. Aquí no nos referimos a un problema filosófico del lenguaje que se plantea separado de la cuestión ontológica -sino como sucede en el mural *La última Cena*, ubicado en la Catedral de Quito- en el cual la negación no altera el predicamento; al respecto, nos inspiramos en San Agustín quien dice que

(...) no se ha de atender en las cosas qué es lo que la índole de nuestro lenguaje permite o no permite, sino a las ideas latentes en las palabras.

Si os place, no digamos ingénito, aunque se puede decir en romance; digamos en su lugar no engendrado, que es término equivalente. ¿No es esto lo mismo que decir no hijo? La partícula negativa no puede convertir en sustancial un término que sin ella sería relativo; sólo niega lo que sin ella se afirma, cual sucede en los predicamentos restantes (Agustín de Hipona, 1968, p. 334).

Nos referimos a la contradictoriedad ontológica vislumbrada en el hilo conductor que engarza lo platónico, agustiniano, cusanista y escotista. En la paginación de la *Patrología Latina Migne*, en la 459A se lee:

Los opuestos relativos de tal manera siempre son opuestos entre sí, que simultáneamente empiezan a ser y simultáneamente desaparecen, tanto si son de la misma naturaleza -como “simple” respecto a “doble”, “contenido” a “continente”-, como si son de diferente naturaleza -como “luz” y “tinieblas”-, o según privación -como “muerte” y “vida”, “voz” y “silencio”-. Éstos son los atribuidos por la recta razón a las cosas que están sometidas a orto y ocaso, pues cuanto en sí mismo contiene la discordia no puede ser eterno. Si fueran eternos no serían discordes entre sí en sí mismos, puesto que la eternidad necesariamente es siempre semejante y subsiste en sí misma como una unidad simple e indivisible, toda en todo; de todo tiene un único principio y un único fin, ni uno ni otro discordes en algo (Escoto, 1984, p. 69).

Desde el punto de mira ontológico, esta mutua compenetración entre las ideas contrarias, esa introducción de la contradictoriedad dentro incluso del ámbito de las ideas, es lo que permite a éstas ser concebidas, no como algo caracterizado por una yerta inmutabilidad, sino como dotadas de movilidad, de vida y de pensamiento. Claro está, este pensamiento propio de las ideas impersonales no es un pensar consciente. Aquí tenemos, claramente aceptada, la solución al problema de los universales subsistentes que todavía se proponía como una hipótesis nada más, señalándose, por añadidura, su carácter contradictorio: las ideas pictóricas son pensamientos objetivos o inconscientes. Pero, según hemos indicado, nuestra ontología estética defiende la total identidad entre pensamiento y lenguaje.

Es la identidad entre pensamiento y lenguaje la que se propone en la leyenda “Jesús, Jesús”, que aparece escrita entre los rayos de luz plasmados en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la *Muerte de Santa Mónica en Ostia* (ubicada en el convento de San Agustín, en Quito). Las ideas son, pues, expresiones objetivas y absolutas, cada una de las cuales agota, de manera ilimitada y, por tanto, inindividuada, una determinada perfección, pero constituyendo en su conjunto la esfera de lo máximamente real, esto es: del ser, que es, a la vez, la del pensamiento absoluto o la autoexpresión absoluta. Esa esfera es tal que, en su inmutabilidad, incluye como un momento en ella absorbido y disuelto, el devenir, englobando, del mismo modo, en su plenitud desbordante de realidad, el no ser; en su infinitud, la determinación; en su autoidentidad, la alteridad.

Que lo máximamente real es autoexpresión, es *Palabra*, significa aquí, primordialmente al menos, que es luz, inteligibilidad; que es un signo *elocuente*, diáfananamente revelador, no de otra cosa, sino de sí mismo; que está dotado de la objetividad propia de expresión lingüística, que no es para mí ni para ti (como no es propiedad ni fruto de la elaboración de ningún particular), sino que posee una validez

intangible, una plena transparencia al significado y una profunda motivación (que se realiza a pesar de, e incluso por medio de, lo aparentemente arbitrario del signo lingüístico) y que está articulado, de suerte que la mediación, la concatenación, no casual sino necesaria, constituyen su propia savia. En nuestra interpretación ontológico estética, éste es el sentido de la leyenda “Jesús, Jesús”, escrita entre rayos de luz, de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la *Muerte de Santa Mónica en Ostia*

Por este hilo conductor, interpretamos que la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte -siempre y cuando no nos dejemos intimidar por la censura de la forma aparente- tiene una *forma eterna de sentido*. Es una *forma plurivalente -de sentido ontológico lingüístico y de sentido ontológico estético*, entre otras formas de *sentido-que habla siempre la misma lengua ontológico simbólica* de la Palabra a través de los tiempos múltiples de los entes. Ésta es la que posibilita retomar contacto con el más allá del cuadro, como si el primer lenguaje de la forma aparente se abriera a la posibilidad de desarrollar en la obra una segunda lengua ontológica (ontológico simbólica, ontológico estética), que es la de la Palabra.

La certidumbre del primer lenguaje - el de la apariencia- se llena de incertidumbres en el choque con el segundo lenguaje -profundo, simbólico-, que es precisamente el lenguaje de los sentidos múltiples. El segundo lenguaje sublima al primer lenguaje, superándolo, en la pintura *San Agustín entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen* (ubicada en el convento colonial quiteño de San Agustín); en este segundo lenguaje, pletórico de símbolos de vida-muerte, San Agustín vive dialécticamente la feliz incertidumbre de las dos glorias: Cristo le envía un chorro de sangre; la Virgen María, otro de leche; lo que le hace exclamar a San Agustín aquello que aparece en la inscripción de la pintura: *Positus in medio qui vis vertam nescio?; Hinc pascor ab*

vulnere et Hinc lactor ab ubere: Pues en medio no sé a qué lado me dirijo; Aquí me apaciento con la sangre y Aquí me sustento con la leche.

En la pintura sacra colonial quiteña la segunda lengua ontológica es el soñar el sueño de la muerte (en la línea del más puro pensamiento barroco calderoniano, vertido en el monólogo de Segismundo). Este sueño de la muerte tiene sus avenidas que están trazadas sobre la forma en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte de San Luis Gonzaga, situada en la colonial iglesia quiteña de la Compañía: allí habla la segunda lengua ontológico simbólica de la obra. El código segundo de esta pintura es *ontológicamente limitativo (el límite de la muerte)*, no prescriptivo: la obra acerca de la muerte de San Luis Gonzaga traza *volúmenes de sentido*; no se queda atrapada en las líneas aparentes. Esta pintura sacra colonial quiteña funda ambigüedades ontológicas acerca de la muerte; no se fija en un sentido apariencial. Abre la posibilidad de una *crítica del lenguaje estético* y de una *crítica de la estética acerca de la muerte*. Es, en fin, la ontología estética expresada literalmente por el jesuita ecuatoriano Juan Bautista Aguirre en su “*Carta a Lizardo*”: “si feliz muerte conseguir esperas / es justo que advertido, / pues naciste una vez, dos veces mueras” (Proaño, S. J., 1978, p.19).

La pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte no es *estética trivial* que condene la vida y la muerte al *silencio*; ni a la obra, a la *insignificancia*. La *estética trivial* quita importancia a todo: hace que no se destaque lo que es trivial en la vida, y hace que se trivialice lo que no es trivial en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. La trivialización de la imagen consiste en conservar el significado superficial o aparente de los signos y símbolos; y, en pensar que el discurso pictórico literal no tiene más que un sentido, “el bueno” -es decir, el otorgado por el pensamiento dignoscitivo y la lógica formal divalente-. El discurso pictórico trivial *no tiene valor referencial*, sólo tiene *valor mercante*: sirve para *comunicar* -así como se hace en la más chata de las

transacciones-, no para sugerir. Al contrario de un discurso pictórico trivial, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte sirve para *sugerir*, así como sugieren las pinturas tituladas *Una religiosa mercedaria junto a los instrumentos de la Pasión* y *María Santísima junto a la columna que fue atado su Divino Hijo*, ubicadas en la colonial recolección mercedaria de El Tejar, en Quito.

Existe la posibilidad que el lenguaje pictórico sacro colonial quiteño, acerca de la muerte, proponga más que la certidumbre de la trivialidad de pensar acerca de que la vida misma es de fácil unívoco sentido. Al contrario, la cuestión de la estructura de pregunta consiste en saber si tenemos o no la posibilidad de leer en el discurso pictórico literal otros estratos de sentido que pueda tener la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Ésta puede ser interpretada como un *metalenguaje* o *lenguaje que habla del lenguaje de la misma obra*. Es la *palabra pictórica desdoblada* de la ontología lingüística que *estructura una segunda escritura pictórica -simbólica, en potencia-*: es un abrir el camino a márgenes imprevisibles, es suscitar el juego infinito de los espejos contrarios, puestos frente a frente, en la forma dialéctica de la ontología estética.

Si existe una *disposición de la obra a la apertura*, ésta hace posible la *obra abierta* de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Interpretamos que *se abre desde un hecho antropológico a uno ontoteológico*: cuestiona como misterio el vivir y el morir del hombre, que no son un mero problema que sólo toquen a una parte del hombre pero no a todo el hombre. Es, pues, una apertura a los más variados y profundos estratos de sentido de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Por esto, es simbólica: *el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de sentidos* desde un hecho antropológico hacia un hecho ontoteológico, como es el caso de una pintura en el colonial convento quiteño de San Francisco, allí, en la pintura de la *Sagrada Familia*, Dios, con canosos cabello y barba, bendice con la mano derecha -entre nubes en óvalo- mientras que su

mano izquierda sostiene al globo terráqueo coronado por una cruz; debajo, y el Espíritu Santo aparece en forma de paloma entre rayos de luz, similares a los que se desprenden de la cabeza del Niño Dios, quien sostiene con la mano izquierda la cruz y bendice con la derecha. Mientras tanto, San José le sostiene la muñeca izquierda y la Virgen María la muñeca derecha. Por lo tanto, entre Dios Padre, la Virgen María el Niño Jesús y San José existe una composición en rombo que encierra al Espíritu Santo: en otras palabras, es el difícil y aparentemente inestable equilibrio asimétrico de la pluralidad de sentidos.

El “*símbolo*” sacro colonial quiteño acerca de la muerte no es el sentido unidireccional de la semiología, en cuyos sentidos simbólicos una sola forma puede plantearse. En este punto de *re-flexión*, entre varias pinturas de los arcos de la nave central de la iglesia colonial quiteña de San Agustín, se contempla la pintura titulada *San Agustín en el refectorio episcopal con cuatro convidados*, en la que se avistan viandas que llevan la naturaleza muerta para alimentar la vida humana, cuya simbólica cobra más vigor en el elemento compositivo de la parte alta y plana de una cómoda (sobre la que descansa una jarra), en la que está inscrita la pluralidad de sentidos de la inscripción latina *Quisquis amat dictis absentum ródere vitam -Hanc mensam indignam nóverit esse sibi: Ninguno del ausente aquí murmure -Antes, quien piense en esto desmandarse, procure de la mesa levantarse*. Al contrario, aquí el “*símbolo*” pertenece a la *semiótica estética*: el sentido superficial y aparente designa otro, que es el *sentido ontológico de la estructura de pregunta*, desvelada en la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, que atraviesa y sobrepasa los estratos contingentes de sentido, a la manera de una forma paraconsistente y plurivalente que llena con valores uno tras otro estrato; esta pintura sacra insinúa algo y se ofrece al *desciframiento* (en lo cual se la reconoce simbólica): es menester que el *símbolo* vaya a buscar el símbolo.

Éste es el sentido ontológico del símbolo abierto que va a buscar el símbolo en el desciframiento de la pintura sacra *San Agustín, luz de los doctores* (ubicada en el claustro colonial quiteño de San Agustín), cuya presencia en la memoria vida-muerte, al superar las coordenadas tempo espaciales, ilumina el pensamiento de Gregorio, Jerónimo, Buenaventura, Tomás de Aquino y Ambrosio.

A esta concepción especulativa que formula la ontología estética se opone el punto de vista común que admite una cosa o determinación y *también* su opuesta, pero separadamente, estando unidas, todo lo más, por un nexo superficial que no penetra en el corazón de ninguna de ellas, de suerte que los dos contrarios se separan con toda naturalidad y comodidad en los distintos aspectos en los que el pensamiento los considera. Pero también contrapone la ontología estética a su propio punto de vista especulativo que meramente identifica a los contrarios en una *identidad simple y banal*. Así, en aquel punto de vista banalizado, puesto que lo negativo no es y puesto que tan sólo es el ente, no hay nada falso; todo es, algo que no fuere no podría ni conocerse ni nombrarse. Por consiguiente, todo es verdadero, ya que lo que cada hombre siente, aquello que se representa, es un contenido afirmativo, positivo y, por tanto, existente.

Quizá el trasfondo de esta doctrina es menos relativista que lo que normalmente se ha creído, ya que las diferentes realidades o verdades relativas a un determinado punto de mira individual podrían encuadrarse en una verdad o realidad global. Pero de todos modos, al equiparar sin más el sí o no, el ser y el no-ser -esto es: al identificar ambos términos, sin residuo, con el primero de ellos- se pierde cualquier diferencia entre la verdad y la falsedad, cualquier jerarquía entre los diversos estratos de lo real y cualquier posibilidad de acceso a visiones abarcadoras, o al menos más y más abarcadoras, de esa multiplicidad de estratos de lo real.

De ahí que ninguna discusión tiene sentido y que cada hombre está incapacitado para enriquecer y perfeccionar sus puntos de vista mediante el contraste con los de los demás. A una conclusión similar y a un aislamiento parecido se llega al plantear que todo lo positivo se hunde sin residuo en la nada, en la negatividad radical. También aquí el sí y el no se identifican plenamente, pero lo hacen en el no, en la inexistencia absoluta y en la falsedad universal. Por su parte, un pensamiento vulgar, yendo más allá, llega a la conclusión de que el ser y el no-ser son sinónimos absolutos y estrictos, sin que ninguno de los dos polos deba ser absorbido por el otro. Esto se manifiesta en los discursos que tan pronto “demuestran” una tesis como su contraria o contradictoria.

Estas argumentaciones a favor o en contra de lo que sea pueden dar la impresión de una simple palabrería hueca y desvergonzada. No obstante, hay en su trasfondo una tesis filosófica importante, que no sólo no se debe ignorar, sino que es preciso valorarla debidamente, pues a ella debe la ontología estética una buena parte de la inspiración que ha posibilitado la elaboración de su propio pensamiento especulativo. Se trata de la tesis de la identidad del ser y del no-ser, pero unilateralmente concebida, con una simplicidad anodina e insulsa, como mera indistinción o indiferencia. Cabe demostrar que S es P y que al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto S no es P, cabe afirmar y a la vez negar el ser de una cosa, simplemente porque da igual decir sí o no, porque entre el sí y el no, entre el ser y el no-ser, existe una equivalencia e indistinción totales. Habría así una coincidencia estricta entre el ser y el no-ser, de suerte que ninguna parcela, ningún aspecto del ser caería fuera del no-ser, y ninguna parcela del no-ser caería fuera del ser.

La ontología estética asimila cuanto hay de justo y valioso en estas concepciones del pensamiento vulgar, cuya profundidad e interés no se le escapan. Pero va más allá y señala sus insuficiencias. La necesidad de reconocer la realidad del no-ser, con todas sus contradicciones y consecuencias, se ha revelado en la relación de alteridad de un ente

con respecto a otro. Ahora bien: alteridad implica dualidad. El ser y el no-ser participan recíprocamente uno de otro; pero esto no suprime su dualidad, su alteridad.

Así, al ir desentrañando la intrincada red de relaciones en las que se unen indiscerniblemente la identidad y la alteridad y que se dan entre los diferentes géneros, se señala que la participación simultánea por parte de un género en dos determinaciones contradictorias no debe entenderse en el sentido de una simple diferencia entre ellas. En vez de reconocer así la complejidad de lo real, que desborda y rebosa el principio de no contradicción, lo que estaríamos haciendo sería empobrecer y simplificar aún más la realidad.

Estas consideraciones no constituyen la figuración del principio de no-contradicción en su formulación aristotélica, ya que lo que la ontología estética quiere dar a entender es que la *copresencia* en un objeto de dos *determinaciones contradictorias* ha de entenderse como una *triplicidad de momentos*: en un momento o aspecto, el objeto posee una y sólo una de esas dos determinaciones; en otro de sus momentos constitutivos y, por tanto, bajo otro aspecto distinto, posee únicamente la otra determinación; pero, como se trata de un mismo objeto, debe haber forzosamente un momento de transición, que aúne, mediante un vínculo entitativo, los dos momentos susodichos, de suerte que quedan así englobadas y como fundidas ambas determinaciones contradictorias.

El momento de transición es la *mirada divina* que *interpela* al contemplador, entre *la vida y la muerte*, en la pintura sacra colonial quiteña titulada *El Señor de la Amargura* (ubicada en el altar lateral, a la entrada de la iglesia de San Agustín); el pueblo, en el tiempo colonial, veneró esta imagen con sus ocho personajes que realzan el encuentro de Jesucristo con su Santísima Madre en la Calle de la Amargura, cargado de su cruz camino al Calvario; su Santísima Madre le sale al encuentro, y se postra ante el Divino

Redentor, quien, sudoroso y jadeante, dirige su *mirada* no a su Madre sino al *contemplador*. Desde un estrato de sentido, muestra al hombre que tanto el hábito y el acto del don de temor como el de su pasión se dio en Cristo, en cuanto que su apetito huía de la lesión corporal; pero no se dio en Él la incertidumbre del futuro ni el vicio de la timidez actual o habitual. Y desde otro estrato de sentido, esta pintura muestra los momentos de la *mirada* divina. Es la trascendencia de Dios que se manifiesta en la inmanencia de los seres humanos, sobre todo de los pobres. Para Jesús, los pobres de su tiempo (y de todo tiempo) son el “*ser-aquí*” de Dios.

La ontología estética insiste en esta tesis del “*ser-aquí*” de Dios contra la confusión entre el punto de vista especulativo y el punto de vista vulgar que identifica en una crasa igualdad de indiferencia lo mismo y lo otro, lo semejante y lo desemejante, lo grande y lo pequeño, etc. *Especulativo* es lo contrario del dogmatismo de la experiencia cotidiana. El punto de vista especulativo, que no tiene un ser para sí, que es como una “aparición” que no es aquella y que sin embargo permite que aparezca espejada la imagen original misma, como ocurre con el reflejo en un espejo, que es como una duplicación pero no es más que la existencia de uno solo, en la que por el carácter inasible de la imagen y por el carácter etéreo de la pura *re-producción*, al *reflejar-se*, se muestra como una especie de suplantación continua de la imagen devuelta al aspecto del original a través del centro que es el contemplador. Así, el *pensamiento especulativo* no se entrega directa e inmediatamente a la solidez de los fenómenos o a la determinación fija de lo que se opina en cada caso, sino que sabe reflexionar. Y una *idea* es *especulativa* cuando la relación que se enuncia en ella no puede pensarse como atribución inequívoca de una determinación a un sujeto, de una propiedad a una cosa dada, sino que hay que pensarla como una relación refleja en la que lo que refleja es,

por su parte, pura apariencia de lo reflejado, igual a que lo uno es lo uno de lo otro y lo otro es lo otro de lo uno.

La ontología estética califica al punto de vista o *pensamiento vulgar* como propio de novatos que acaban de tomar contacto con lo real y, frente a él, manifiesta la necesidad de salvaguardar, juntamente con el momento de la coincidencia de los contrarios, el de la diversidad irreductible entre ambos y su mutuo rechazo -dualidad de momentos que acarrea, claro está, el requerimiento de un tránsito entre ambos-.

Pues no se trata de señalar únicamente por un lado la identidad y por otro la diversidad o separación, sino de llegar a una síntesis de ambas relaciones entre el ser y el no-ser. Se trata de aprehender la identidad de la identidad y de la no identidad, el paso de la una a la otra, esto es: el momento en el cual el ser y el no-ser pasan de su diferencia a su identidad y de su identidad a su diferencia, coinciden a la vez que se oponen, sin que en tal momento su igualdad y su desigualdad resulten discernibles.

Por este camino de reflexión, de *síntesis de relaciones* de la coincidencia de los opuestos, la estructura de pregunta de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se desvela en una gramática pictórica que dice el tipo de objeto que es la cosa, a través de las tareas hermenéuticas de destrucción, deconstrucción, reconstrucción e integración. En otras palabras, se parte por el camino de la *relación* que es el *conducirse* por el *se habere et habitudo: el haberse* de un ente con respecto a otro, que en el hombre -al entrar en su constitución esencial- tiende a una *relación trascendental* o *unidad necesaria y esencial* con *determinantes absolutos del ser* en su relación de criatura con respecto a Dios, que supone el *sujeto* hacia el *término* con el *fundamento* de la misma.

Esta gramática pictórica desvela un mundo determinado por la participación en una forma de vida que es muerte y de muerte que es vida, en la que en *lo finito del hombre*

está *lo eterno del infinito*, en una *síntesis de relaciones* en la que en la muerte se sella lo *infinito de lo posible* y lo *finito de la necesidad*. A la par, el hombre en la muerte se enfrenta a la falta de lo posible y a la falta de necesidad; éste es un estrato de sentido de la muerte que muestra la pintura titulada *El Juicio Final* (situada a la entrada de la nave sur de la iglesia colonial quiteña de la Compañía), en la que *la muerte está en el vértice del enigma de la condición humana*; similar temática está plasmada en la colonial recolección mercedaria de El Tejar en su pintura titulada *El Juicio*, que es parte de la colección de nueve lienzos de las *Verdades Eternas*, propia de la Casa de Ejercicios de El Tejar y que fue donada en 1764 por Cayetano Sánchez de Orellana.

En la interpretación ontológico estética de estos dos lienzos sobre el *Juicio*, pertenecientes a la pintura sacra colonial quiteña, la *muerte* aparece como la *relación fundamental* en la *síntesis de relaciones*: la muerte es el *retorno de la relación hacia sí misma* que lleva a todo lo posible pasado como un presente, y cierra el futuro como una carencia presente. La *muerte como relación* se abre al sentido que plantea la estructura de pregunta paraconsistente y polivalente por la indisolubilidad de vida y muerte. Es una síntesis entendida como relación de dos términos, que no se consume en el vivir-morir del hombre sino en el vivir la muerte en el instante que sintetiza el tiempo y el espacio y termina en una coincidencia de los opuestos.

Cabe decir que este conjunto de reflexiones especulativas, de la estructura de pregunta de la ontología estética, constituyen el resultado *no de una ontología de la esencia*, sino de una ontología que -partiendo de los propios supuestos del pensamiento dignoscitivo, consecuentemente aplicados- desemboca en la necesidad de ir más allá de los supuestos. Tanto si se concibe que la identidad consigo mismo es marca de condición del ser como si se afirma que el ser es algo inconceptualizable, un puro *estar-ahí* como dato bruto, en su simple crudeza, en cualquiera de estos dos casos, con tal de

que se insista de todos modos en considerar la autoidentidad, si no como lo característico, al menos como corolario forzoso de todo lo real (es decir: siempre que uno se atenga al principio de no contradicción, o al de identidad estricta, y cualquiera que sea el significado que atribuya a la palabra “ser”), seguirá siendo cierto que cada ente es lo mismo que sí mismo y lo otro con respecto a los demás, que cada ente no será un uno que es -uno como propiedad transcendental del ente- y de ahí se derivarán, ineluctablemente, el no-ser del ente que es, la realidad de lo no real, la mutua imbricación y participación del ser y del no-ser, de la vida-muerte y la muerte-vida que se expresa en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte.

Es la mutua imbricación que se encuentra plasmada en el *Calvario*, obra de arte sacro junto al púlpito de la vieja iglesia franciscana de San Diego, vecina del más grande y antiguo cementerio laico, en los extramuros del centro colonial de Quito. Se contempla en la zona superior del *Calvario* al Padre Eterno con los brazos abiertos para recibir a su Hijo y con las manos flexionadas en actitud de bendecir al mundo. Su כְּבוֹד: *kābōd*: *gloria, majestad*, del hebreo veterotestamentario, equivale a las formas y matices griegos novotestamentarios de δόξα: *dóxa*: *dignidad, gloria, glorificación escatológica* (Rom 2,7.10; 1 Pe 1,7; 2,7; Jn 12,26), que llevan al sentido de Ἐνδοξάζομαι: *endoxázomai* como sinónimo de δοξάζομαι: *doxázomai*: *ser glorificado* (2 Tes 1,10-12), relacionado con δοξάζω: *doxázo*: *glorificación privada* que alienta la “esperanza de la gloria” (Col 1,27; cfr. Ef 1,18; 2 Tes 2,14; 2 Tim 2,10), basada en la revelación epifánica del morir de Jesús en la unidad paradójica de la muerte-vida en la que su Ζωή: *Zōē*: *Vida* se identifica con el Κύριος: *Kyrios*: *el Señor resucitado*.

Aquel sentido no guarda en su seno ni una conclusión forzada y estrecha ni un epílogo cerrado e incuestionable, sino que, con su *estructura abierta de pregunta*, se

abre paso a la muerte como *glorificación*, en el contenido medular del pensamiento ontológico estético, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña.

En medio de esta *dialéctica vida-muerte y muerte-vida*, para subir al púlpito en la colonial iglesia quiteña de San Diego, hay una puerta en cuyo anverso está pintado San José (obra sacra que data alrededor del año 1600 de la era común). Sus manos cruzadas significan que acepta la voluntad divina y que está ya próxima su muerte: San José comprende que aprender a morir es aprender lo esencial. Y nos enseña que *aprender a vivir la muerte* significa ajustar dialécticamente nuestro obrar y no-obrar a lo esencial de la enigmática muerte entendida como un misterio que se sustrae, cualquiera sea la manera en que se oculta la sustracción. A la par, en este contenido medular de la dialéctica del pensamiento ontológico estético, la muerte es la maestra de la vida porque se deja aprender; esto es el enseñar como maestra: la muerte enseña la vida, deja aprender que *lo esencial de la vida es la glorificación en la muerte*. Esto es lo que se puede interpretar en la galería norte del claustro del convento colonial quiteño de San Agustín, al contemplar la pintura titulada *Visión del obispo Tajón*, en cuyo ángulo superior izquierdo compositivo *se abre un rompimiento de gloria*, es decir, un rompimiento de cielo en que se representa la Trinidad rodeada de nubes; y, arrodillado a sus pies, está San Agustín; Samuel Tajón, obispo de Zaragoza, aparece arrodillado en oración en la basílica de San Pedro mientras tiene la visión de una gran procesión de santos, quienes le indican dónde se encuentran los buscados libros morales de San Gregorio; y el propio San Gregorio le dice a Tajón que San Agustín no está con ellos sino en un lugar más prominente y cercano a la Trinidad, es decir, que en la *gloria o estado de los bienaventurados en el cielo* -que se define por la contemplación de Dios, de los que han sobresalido en virtudes o merecimientos- San Agustín goza de una bienaventuranza más cercana.

La muerte como *glorificación* es entendida-interpretada desde el sentido de *transformación* como una *nueva creación*. A partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña se puede pensar que el cielo no es, como se ha pensado casi siempre, la escena permanente y última de la gloria. La *gloria* se revela desde el cielo, pero su objetivo es la *glorificación de la creación y de la humanidad*. Por eso, dentro de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el teatro en que se manifiesta la gloria es la *creación transfigurada*, por la que el glorificado es exaltado en la gran hora que todo lo consuma: a partir del entender e interpretar aquellas imágenes sacras, el contemplador puede pensar que Dios en gratuidad de proceso nos comprende con su mirada, nos escoge con su gracia y nos atrae con su amor, que nos da la posibilidad de ver a Dios como es, cuya visión nos asegura nuestro modo de ser transfigurado que nos asemeja a Dios. Y ese poder transfigurador de la gloria actúa ya desde ahora en los creyentes.

Si, también en la interpretación ontológica de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, *doxazō: glorificar* es honrar y alabar, es *doxa: honor, esplendor de poder*, y la *gloria* es la *contemplación del esplendor visible del poder divino*. Esplendor de luz, visible y no obstante celestial, que en parte es contemplado visionariamente por medio de una gracia especial, y que en parte irrumpe desde lo alto y se hace visible en el espacio. Es el esplendor reflejado por el que el hombre es también esplendor reflejado e imagen de Dios. Detrás de la luz visible del cielo se halla *la* esfera invisible e inaccesible de la luz divina. A esto se refiere la novena acepción del diccionario de la Real Academia Española, al decir que *gloria* es “en pintura, rompimiento de cielo, en que se representan ángeles, resplandores, etc.” (Real Academia Española, 2001, 9ª acepción de gloria), como, entre muchos cuadros de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, además de la concepción filosófico teológica de la gloria, también

esta acepción ontológico pictórica aparece en varios de los profetas plasmados en la iglesia quiteña de la Compañía: Joel, Jonás, Nahum, Malaquías, Oseas, Amós, entre otros.

Así como en la barroca pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, de alguna manera relacionada con la contrarreforma, la combinación de *doxa* y *timē*: *precio*, *valor*, *honor* aparece en la traducción alemana que ofrece el reformador Lutero de τιμηῆς ἠγοράσθητε, en 1 Cor 6,20; 7,23: “*ihr seid teuer erkauf*” (Luthers, 1902, p.168a; p.169a), que se puede traducir como aquel *comprados a precio caro*, que sigue el sentido marcado por la Vulgata Latina de *pretio magno* (Bover, 1952, p.501; p.503). La *glorificación en la muerte del hombre* es el analogado secundario del *rescate sagrado* en el analogado principal, que demuestra que el precio pagado fue alto: el de la entrega que Jesús hizo de sí mismo, al ponerse bajo la maldición de la ley. La glorificación de Jesús no acontece a través de su mera entrada en el cielo, sino que se realiza al mismo tiempo a través de su pasión, de su muerte, de su resurrección y, por último, a través del testimonio del espíritu.

Así como la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte nos lleva a la combinación de *doxa* y *timē*, así también nos conduce a la frase *k^ēbōd Yahveh*: *fuerza de la divina aparición* que corresponde al Dios trascendente que se revela en los fenómenos meteorológicos terrestres, por ejemplo, en la oscura nube tormentosa de muchos cuadros de esta pintura sacra colonial. El *k^ēbōd Yahveh* aparece unido con la *‘ānān*: *nube*. Esta nube es sólo el velo de la verdadera aparición de Dios, del fuego y luz celeste abrazadores, que, sin velo, aniquilaría al hombre. El *k^ēbōd Yahveh* es Dios mismo en cuanto se revela en solemne epifanía entre truenos y relámpagos, tempestad y terremoto. El *k^ēbōd Yahveh* no es Dios en sí mismo -en su verdadera esencia incognoscible-, sino Dios en cuanto se da a conocer a los hombres.

Así, por su fondo, *k^lbōd Yahveh* significa el poder, majestad y gloria de Dios, pero igualmente su aparición luminosa y su celeste substancia de luz en la glorificación.

A partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se desprende la conclusión acerca de la originalidad que tiene la cuestión de Dios respecto a la glorificación: tanto en el corolario de la ontología estética cuanto en la ontoteología, se puede apreciar en todo su esplendor a la cuestión del Ser Absoluto y de la glorificación, más que nada, al ver el fondo de las tendencias y del enfrentamiento con la muerte. De allí la *inevitabilidad* que la cuestión de Dios tiene para la vida y la muerte del hombre si quiere ser plenamente hombre; de lo contrario se mutila en su ser más íntimo de hombre. Su *dimensión de apertura hacia el Ser Absoluto* es la más honda y la que constituye íntegro el ser del hombre. Por eso, cuando al hombre se le aparta o quita el Ser Absoluto se le *des-humaniza* de hecho y totalmente al hombre.

Así, esta *dimensión de apertura* entra y pertenece a fondo a las *cuestiones fundamentales* llamadas en nuestra introducción *cuestiones de sentido*. De manera que, al averiguar o plantear la cuestión de la existencia de Dios y de la glorificación que Él nos brinda en nuestra muerte, nos estamos cuestionando por el *sentido integral y último de la vida humana*. Y esta *dimensión de sentido de la existencia humana* es enteramente heterogénea a toda otra dimensión que se da también en la vida humana (entre otras: la dimensión pragmática del hombre preocupado por la utilidad, la dimensión hedonista del hombre preocupado por el placer, la dimensión cientista del hombre obsesionado por evidencias matemáticas o explicaciones verificables).

Ni la utilidad, ni el placer, ni la ciencia explican toda la actividad humana y su muerte; tampoco fundamentan todo lo que el hombre aspira a fundamentar. Hay un residuo de preguntas y cuestiones de inquietud que quedan inevitablemente más allá de todas las ciencias y técnicas, y eso es precisamente lo que origina la cuestión de Dios.

A pesar de que las respuestas que se han dado de la cuestión de Dios como cuestión del hombre, en su vida y en su muerte, por diversas circunstancias del desarrollo de la humanidad, y a pesar de que se haya entremezclado con realidades deplorables y solubles en otras dimensiones, eso no quita el valor de la cuestión misma. En la vida puede mezclarse, falsificarse o falsearse, pero la cuestión de Dios no se confunde con ninguna de las otras dimensiones: es algo enteramente original.

Así, pues, en la contemplación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se puede interpretar la cuestión de Dios y de la glorificación a partir de *kalós: lo bello* (Platón, 1972, p.135a), si se cumple con una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo, si se sitúa en la encrucijada del *momento de la forma* (*species* según Santo Tomás) -que es el *momento del percibir*- con el *momento del esplendor* (*lumen*) que es el *momento del ser arrebatado* como preámbulo a la glorificación. Aquella encrucijada se presenta en las cinco *formas del ser*: en la primera forma del ser, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte presenta su estructura visible en su configuración exterior, contorno, figura; en la segunda forma de ser, su expresión exterior es del pensamiento sacro acerca de la muerte; en la tercera forma de ser, su *forma esencial o substancial* es la teleológica, que plasma en el soporte tanto la *forma pura* esencialmente separada de la materia que constituye por sí sola un todo, cuanto su *forma subsistente en sí* plasmada en el soporte como capaz de existir separadamente, en el caso del alma humana; en la cuarta forma de ser, su *forma accidental* es la *maxime formale: más formal* plasmada en el soporte de tal manera que el accidente se opone a la substancia, la existencia se opone a la esencia, y el par de conceptos materia-forma se acerca así al par potencia-acto; en la quinta forma de ser, la *forma ontológica y metafísica*, por ejemplo, la naturaleza humana, constituye sobre todo el fundamento de la cognoscibilidad del ente frente al sujeto individual siempre

envuelto para nosotros en una cierta oscuridad en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte. Estas formas en la encrucijada de la representación coaprehenden a la materia o sujeto en la percepción sensorial y en el concepto concreto. De alguna manera se coincide con Hegel en este punto, cuando escribe:

Que el espíritu humano es finito es algo que de un modo popular oímos asegurar todos los días, y hay tres formas bajo las que se manifiesta la finitud, a saber, bajo la existencia sensible del hombre, bajo su reflexión y bajo el modo en que se encuentra en el espíritu mismo y para el mismo (Hegel, 1998, p.174).

En este recorrido dialéctico que hemos hecho por la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la voluta de sentido de la contemplación y la percepción de lo bello sacro, comprendemos que no se puede percibir lo bello sin ser arrebatado por la *belleza ontoteológica* que es la *gloria*. La *esencia de la gloria* es la *belleza trascendental*, plasmada por ejemplo en la pintura de Bernardo Rodríguez, del siglo XVIII, titulada *Asunción (tránsito) de María* y situada en el costado sur, al fondo de la capilla del rosario, de la colonial iglesia quiteña de Santo Domingo. Esta pintura sacra colonial muestra que, para llegar a la belleza trascendental, lo que importa es la *mediación* (incluso si ésta perdura), que es la *glorificación* entendida-interpretada como *la totalidad de la belleza* en su *elevación* o *sublimidad* sobre la cosa bella particular. Y la *muerte* humana llega a la *belleza trascendental* por la *mediación* de la *posibilidad de glorificación* del hombre.

La glorificación es entendida así a través del desocultar y mantener desoculta la esencia de lo bello, de lo bueno y de lo santo, revelada en el *presente-patente*, como límite del ente contingente, que lleva a la pregunta por la permanencia del *ser-patente*, pensado como un irradiar en el sentido de un luminoso y esclarecido manifestarse, que es la muerte que atraviesa la duplicidad de que un ente es en el ser y el ser es el ser del ente. Se llega a desvelar esta conclusión en la estructura de pregunta de la ontología estética, a partir de la interpretación de qué manifiesta la pintura sacra colonial quiteña

acerca de la muerte, porque, en fin de cuentas, “el arte es fundamentalmente expresión, manifestación, epifanía” (de Begoña, 1951, p. 83).

Desde este punto de mira -desde lo que denominamos, en la dedicatoria de esta disertación, como “*epifanía de la verdad en la glorificación*”-, Erasmo, al referirse a “Sócrates el platónico” (quien “no dudó un punto” de la sobrevivencia de la esencia del hombre), alimenta la estructura de pregunta: “¿por qué motivo hemos de recriminar a la muerte, siendo así que tan no perece del todo quien muere, que más que defunción parece renacimiento y que más que tránsito parece arribo?” (Erasmo, 1964, p. 472b). El mismo Platón llegó a creer en la inmortalidad del alma porque Sócrates murió, y pensó en la muerte como glorificación.

Si “la muerte es el ingreso en la visión de lo divino” (Platón, 1972, p. 611b), *la glorificación en la muerte es lo que nos mantiene custodiándonos, apacentándonos en nuestra esencia*: la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, en los murales de los dos coros de la iglesia colonial quiteña de Santo Domingo, plasma la glorificación como si fuese un pastorear sobre los campos. Allí están plasmados los pasajes de la *Divina Pastora*, en los que se ve, entre amplios paisajes paradisiacos, a la Virgen María pastoreando y mimando a las simbólicas ovejas en la glorificación, entendida como *esperanza* llena de *inmortalidad*, ante la *mortalidad* del hombre que no significa el *mero hecho* de que todos los hombres tengan que *morir*, sino que señala la *caducidad humana*.

El aenōš: *hombre, humanidad* -en idioma hebreo- es el “mortal”, el “ser débil”, acerca del cual con frecuencia asoma la idea de *caducidad*: “como hierba son sus días, como la flor del campo florece” (Sal 103, 15). Esta *experiencia de caducidad* marca la interpretación de la *glorificación como participación* -divinización- en la naturaleza inmortal de Dios. Desde este u otros puntos de mira, inclusive abiertamente contrarios,

queda vigente en la estructura de pregunta una *re-flexión*: lo que hay en el hombre de mortal es absorbido por la vida. ¿Es éste su sentido? Sea cual fuere la respuesta, Platón finaliza la *Defensa de Sócrates* con una estructura de pregunta, abierta a la cuestión de sentido: “(...) yo he de marchar a morir, y vosotros a vivir. ¿Sois vosotros, o soy yo quien va a una situación mejor? Eso es oscuro para cualquiera, salvo para la divinidad” (Platón, 1972, 218b).

En cuanto a la *contingencia*, el hombre es finito e histórico. Donde se ve más amenazada su autonomía es en el hecho de su propia *contingencia*. El hombre está implantado en su *existencia*, pero *existe para la muerte*. Estos son *dos datos existenciales* que hacen patente hasta qué punto *está el hombre amenazado con la nada*.

El *ser para la muerte* pertenece a la misma *constitución humana*: por ser *menesteroso* y estar en vías de realización, el hombre está ligado a la *pro-yección* del “*aún no*” de la existencia, que abre en todo momento la proyección a una meta. Hay una meta de maduración abierta a la exigencia de la propia constitución y asumida por la propia decisión personal, pero la *muerte* -sea o no un verdadero *telos*: *fin, meta, realización*- es, desde luego, un *término*. Pudieran coincidir la *meta* y el *término*, pero puede ser también que al alcanzar el *término* aún no se haya alcanzado la *meta*. Sea lo que fuere, la *muerte* está ahí como un *hecho irremediable, definitivo*. Por eso, la *muerte* no es un *mero acontecimiento* que pudiera no acontecer en el hombre, ni siquiera es un *modo de estar*, un encontrar-*se* el hombre en el fin, sino que la *muerte* es el *modo mismo de ser del hombre*: el hombre desde que nace tiene a la *muerte* como su *posibilidad* más propia, más absoluta, más insuperable.

Si el hombre no fuera una *unidad radical*, podría afrontarse la muerte con la *alegre serenidad de Sócrates*, quien podría decir: al fin, lo más nuestro -el espíritu, lo eterno que habita en la temporalidad del cuerpo- se ha liberado de su enajenación. Pero si el

hombre no es como pensaba Sócrates sino que más bien implica unión de cuerpo y alma, la *inmortalidad es una perspectiva imaginada* y, frente a eso, *la muerte es el total acabamiento*. Con otras palabras: el *morir* es el *tránsito agónico de la desintegración de esa unidad radical*, es el *caer vencido por el poder del espíritu*. En este caso *la muerte es el riesgo de la nada*, entendida aquí como la posibilidad de dejar de ser, de no ser ya más.

De allí que esa *nada*, que aparece en el horizonte futuro de la existencia, ha estado ya presente en el origen pasado: el hombre fue implantado en la existencia; le implantaron, él no se dio la existencia a sí mismo, no puso sus propios cimientos, no ha existido antes de su fundamentación. Por lo tanto: estar *implantado en la existencia* es estar *implantado en su fundamento* y *existir* desde esa implantación. Esta es otra de las *más radicales fisuras de la constitución humana*: el hombre, en su *origen último*, no se funda ni existe desde sí mismo. Esta enajenación del hombre en el origen afecta, de una vez para siempre, su constitución de estructura de pregunta. Se presenta de nuevo el *riesgo de la nada*, entendido como la posibilidad de no haber sido. El hombre no existió antes, y después sólo existe como estructura de pregunta desde un fundamento que no se ha dado a sí mismo.

Alimenta esta estructura de pregunta -propia de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte- el cuadro *Penitencia de San Agustín en el desierto* (obra de arte sacro colocada en un arco de la nave central de la iglesia de San Agustín, en Quito): San Agustín, de rodillas y descubierta su espalda sostiene con su mano izquierda una calavera, y con su mano derecha sacude unas duras disciplinas que desgarran su carne, mientras fija su vista en los rayos de luz, en las alturas; aunque tras San Agustín -entre la oscuridad- aparece el *tentador infernal en forma humana* con las manos alzadas y alas de murciélago.

¿Entonces puede corresponder al hombre el epitafio a Faetonte, fulminado en medio cielo por empeñarse locamente en regir la irresistible cuadriga solar de Apolo? Si aquel epitafio elogioso decía *magnis tamen excidit ausis: cayó, mas fue su audacia hazaña insigne*, bien puede alimentarse esta *estructura originaria de pregunta* (propia del hombre, por ser hombre, porque interpela el sentido del *ser-en-el-mundo* como *ser-para-la-muerte*, entendido como *experiencia esencial* en la insuperable *circulación del logos*) con el corolario humanista del recordado jesuita ecuatoriano Padre Aurelio Espinosa Pólit dirigido “a quien haya desfallecido en la empresa quimérica de domeñarla, queda el consuelo de que al menos tuvo valor para acometerla” (Espinosa Pólit, 1953, p. 20).

Podemos establecer a continuación una cadena de conclusiones a través de un estudio comparado de los rasgos principales de la metafísica y ontología usualmente conocidas y de los rasgos principales de la ontología estética expuesta en esta disertación.

Conclusiones comparadas del planteamiento filosófico tradicional con nuestra ontología estética en su *aspecto material (=contenidos)*:

Tradicionalmente la *realidad* puede considerarse ya sea como *universal* o como *particular*, mientras que el *lenguaje* y la *mente* pueden considerarse como *abstracto* o *concreto*; y el lado de la *realidad* en el que más se fija es el *esencial*. En *nuestra ontología estética* el lado de la *realidad* en el que más nos fijamos es en el *existencial*.

Tradicionalmente el *movimiento* es concebido desde un mundo de comprensión *estático*. En *nuestra ontología estética* el *movimiento* es concebido desde un mundo de comprensión *dinámico*.

Tradicionalmente la concepción del hombre es sustancial (lo general invariable). En nuestra ontología estética la concepción del hombre es personal dialógica (lo cambiante de lo individual en lo comunitario).

Tradicionalmente la concepción del mundo es espacial. En nuestra ontología estética la concepción del mundo es temporal, del devenir.

Tradicionalmente la facultad del espíritu es dignoscitiva, propia de un planteamiento superconsistente y formal bivalente. En nuestra ontología estética la facultad del espíritu es paraconsistente.

Tradicionalmente el modo de formulación de la ontología y la metafísica es conceptual. En nuestra ontología estética el modo de formulación es simbólico.

Conclusiones comparadas con el planteamiento tradicional en su *aspecto formal (=estructura).*

Tradicionalmente según el modelo para pensar el ente la estructura metafísica y ontológica ha sido cosmológica (las cosas de la naturaleza, físicas). En nuestra ontología estética, según el modelo para pensar el ente, la estructura ontológica es teoantropológica (el hombre como Yo-Tú ante el Tú Absoluto).

Tradicionalmente según las categorías (físicas) derivadas del modelo para pensar el ente la estructura metafísica y ontológica ha sido física. En nuestra ontología estética, según las categorías (existenciales) derivadas del modelo para pensar el ente, la estructura ontológica es existencial.

Tradicionalmente, respecto y según los diversos sentidos que han adquirido los cinco conceptos básicos (ser y ente, acción, duración, individuo), la estructura metafísica y ontológica, respecto al ser y al ente, es de permanencia ante la vista; respecto de la acción, es de perfección de los diversos grados de entes; respecto de la duración, es la constancia dentro de la sucesión temporal; respecto del individuo, es el número de la

especie particularizado en un aquí y en un ahora. En nuestra ontología estética, respecto y según los diversos sentidos que han adquirido los cinco conceptos básicos (ser y ente, acción, duración, individuo), la estructura ontológica, respecto al ser y al ente, es de fidelidad en la preocupación por Otro; respecto de la acción, es de libertad de enfrentamiento dialógico; respecto de la duración, es mantenerse firme en una relación personal; respecto del individuo, es lo intransferible de cada ser humano.

Concluimos también al decir que *nuestra ontología estética* aborda el tratamiento de lo secular y lo sagrado desde una idea peculiar centrada en la creación, por la que lo secular y lo sagrado es una *actitud* que consiste en considerar los entes como desprovistos de todo carácter divino, puesto que todo lo divino se concentra en la Persona de Dios Creador. En consecuencia, a partir de la idea peculiar centrada en la creación, se considera en todos los entes su valor y fuerzas propias (=su autonomía) frente a Dios, en la que no se descarta la *contingencia óptica* del objeto mismo y ésta, por su parte, descansa en última instancia en la *contingencia metafísica* del ser de todo lo intramundano; en este sentido, es contingente todo ente al cual la existencia no es esencialmente necesaria.

Por lo tanto, concluimos que nuestra ontología estética aborda el tratamiento de la *coincidentia oppositorum: coincidencia de los contrarios* como una poderosa consecuencia de la *teoría del despliegue* de Dios en el universo: los *predicados ontológicos* -que, en otro caso, sólo tendrían validez para la esencia de Dios- se extienden, aun cuando en forma modificada, al conjunto del universo -ante todo, las notas de *óptimo (perfectísimo)*, de *infinitud* e incluso de *coincidencia de los contrarios*. En el universo, como un todo, coinciden los contrarios (cosmológicos). El infinito despliegue universal de la coincidencia divina no tolera una diversidad absoluta de centro y periferia del mundo, de reposo y movimiento. No hay ningún arriba ni abajo

absoluto en el universo. No hay, sobre todo, la oposición de valores de esencias (un “mundo sublunar” frente a las esferas estelares). Por todas las partes del universo de entes, en toda la infinitud del mismo, reina igual esencia, igual orden, igual plenitud de vida.

La base de la idea de la *coincidentia oppositorum* es de antiquísimo origen: la doctrina de que toda multitud, la diversidad y la oposición de las cosas remite a un ser originariamente uno y simple, exento de toda división, es una *presuposición fundamental* de la metafísica desde Anaximandro como lo afirma Simplicio en su *Física*, 150, 20, D: “Él (Anaximandro) no hace consistir la generación en un transformarse de la sustancia elemental, sino en el separarse de los contrarios por obra del movimiento eterno” (Mondolfo, 1964, p.43); así también dice Aristóteles en su *Física* Γ4, 203 b7 y A, 187 a 20 [DK 12 A 9], respectivamente:

(...) lo infinito no tiene principio (...), sino que parece ser ello el principio de los demás seres y que todo lo abarca y todo lo gobierna, como afirman cuantos no postulan otras causas fuera de lo infinito, tales como el espíritu o la amistad; el infinito, además, es un ser divino, pues es inmortal e indestructible, como afirman Anaximandro y la mayoría de los físicos teóricos (Kirk y Raven, 1979, pp.165-166).

Pero los otros dicen que de lo Uno se separan los opuestos que hay en él, como afirma Anaximandro y cuantos dicen que existe lo uno y lo múltiple, como Empédocles y Anaxágoras: pues también ellos separan de la mezcla las demás cosas (Fernández, 1974, p.7).

Y la base de la idea de la *coincidentia oppositorum*, de antiquísimo origen, también forma particularmente la base no sólo de todas las teorías neoplatónicas sobre lo Uno e Infinito sino también del pensamiento del cardenal Nicolás de Cusa:

Y puesto que todas las cosas existen del modo mejor que pueden existir, sin número no podría existir entonces la pluralidad de los entes. Quitado el número cesa la discreción, el orden, la proporción, la armonía, e, incluso, la misma pluralidad de los entes. Y si el número mismo fuera infinito, puesto que entonces sería máximo en acto, con el cual coincidiría el mínimo también, de modo semejante, cesarían todas las cosas dichas antes. En la misma cosa, pues, ocurre que el número es infinito y que es mínimamente (...). Pero la unidad no puede ser un número, ya que el número, como admite algo que le precede, no puede ser de ninguna manera mínimo ni máximo absolutamente. Es, por el contrario, el principio de todo número, en cuanto mínimo; y el fin de todo número, en cuanto máximo. La unidad absoluta, a la que

nada se le opone, es, pues, la absoluta maximidad, la cual es Dios bendito. Esta unidad, por ser máxima, no es multiplicable, puesto que es todo lo que puede ser. Ella misma no puede, por tanto, convertirse en número (Cusa, 1961, pp.36-37).

En resumidas cuentas y finalmente, como conclusión y en última instancia, desde un punto de mira de la estructura de pregunta, en la esfera de la ontología estética, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña, acerca de la paradoja de la muerte, se ha tratado de *re-pensar* lo *con-creto* del latino *con-cretum*: *con-crecido* del ente finito, del hombre mismo, como *ens*: *ente*, *receptáculo de lo que tiene ser o participa de él*, ante su *no-ser* interpretado lejos del pensamiento dignoscitivo y *proyectado* al Ser Infinito, el *ipsum esse*: *ser mismo* porque es esencialmente el Ser en toda su plenitud. Esto se *des-vela* en la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, es decir, del paso dialéctico de su figura hacia lo Absoluto de cualquier figura, que se convierte en el paso de la ontología estética *ad infinitum simplex absolutissimum etiam ab omni figura*: *a lo infinito simple y absolutísimo, incluso desde cualquier figura*.

En esta disertación: ha sido el paso inicial, dado a partir de la culminación de la experiencia plena de contempladores de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, el que nos ha llevado a la interpretación filosófica, a través de la *re-construcción* o estructura de pregunta, de una suerte de *tiempo propio* impuesto al contemplador que conduce a la *re-lectura* de cada imagen de la pintura sacra en su coherencia interna, elocuente, rica y múltiple que alcanza, en este *proceso-de-tiempo contemplativo*, la intuición en una *inmediatez mediada* de la *correspondencia* adecuada a nuestra finitud que se llama *anhelo de eternidad*.

Aquel *tender teleológico a la eternidad* es la búsqueda esperanzada humana del fin, es decir, de la *duración* de un ser que excluye todo comienzo, fin, mutación o sucesión: es la posesión total, *simultánea* y perfecta de una *vida interminable* que conviene

únicamente a Dios. Contrariamente a la *disteleología*, a la falta de finalidad, aquella *finalidad* reside en la inserción de los entes y de sus fines en un orden total, integrado por órdenes parciales jerarquizados entre sí (los grados inferiores se subordinan a los superiores), pero subordinados todos a la construcción de la totalidad cósmica. Mientras que el *fin último inmanente* en el universo es la perfección plena intelectual, moral y religiosa del hombre, el cual, llevado al conocimiento del Creador por la autorrevelación de Dios en la naturaleza, debe conducir el mundo a su último fin trascendente: *la glorificación de Dios*. Frente y ante Él, la *intemporalidad* de los entes no es *eternidad*: la posibilidad de las cosas, así como las verdades abstractas, no son eternas sino *intemporales*, es decir, valen independientemente de cualquier tiempo, no están ligadas en su realización a uno determinado.

En palabras conclusivas finales, la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte es *tá hierá*: *imagen tomada como objeto cultural* en un *tó hierón*: *lugar de culto*. En este hilo conductor, en la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte se evoca al hombre en el *conocimiento de la realidad*, de un orden diferente al de las realidades meramente naturales, que se muestra distinto de lo profano, por ser una *forma* particularmente *luminosa* de reflejar el universo de los entes en un microcosmos, como *despliegue* esencialmente paulatino -de aproximación nunca finalizante- de una *tendencia infinita*: esa *manifestación de lo sagrado* es la *hierofanía*, cuyo *ιερός*: *hierós*: *santo, sagrado* es, en un primer sentido, lo perteneciente a la esfera divina; en segundo sentido, lo santificado por lo divino o determinado o lleno de poder divino y, en tercer sentido, lo consagrado a tal poder, que constituye el aspecto culminante y principal del *ιερός*: *hierós*: *santo, sagrado*. Por este contenido, la *hierofanía*, a partir de la interpretación de la pintura sacra colonial quiteña acerca de la muerte, se explica así:

(del gr. *hieros*, sagrado y *faíno*, mostrar). Noción definida y utilizada por M. Eliade para designar las innumerables formas bajo las cuales se manifiesta lo sagrado

en las diferentes concepciones religiosas del mundo: la hierofanía es “la revelación de una modalidad de lo sagrado” (De La Brosse, Henry, Rouillard, 1986, p.354a-b).

Por lo tanto, la *hierofanía* es lo *santo en sí mismo* con prescindencia de todo juicio ético es decir, es *algo sagrado que se muestra* ya no como él mismo sino paradójicamente como un objeto que *se convierte en otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, en otras palabras, su *realidad inmediata se transmuta en realidad sobrenatural, en sacralidad cósmica*. Desde este *mundo del sentido*, la vida del hombre no es una aprehensión del en sí de las cosas mismas seguida en la muerte de un pleno reposo. Así, en la sacristía de la iglesia colonial quiteña de San Agustín, se puede contemplar e interpretar la pintura *El Beato Alonso de Orozco, agustino* quien, con los ojos levantados y fijos en el cielo, es sostenido por tres ángeles alados, de los cuales uno porta en su mano derecha la cruz, mientras el beato sube camino de la gloria y deja atrás el globo terráqueo o mundo terrenal. En el hombre, pues, la *muerte* es un *momento* de su *despliegue*, por lo que la muerte del hombre no puede ser un reposo absoluto:

Pues toda existencia humana está constituida por una serie de pruebas, por la experiencia reiterada de la ‘muerte’ y la ‘resurrección’ (...) Como hemos visto, es la experiencia de lo sagrado la que fundamenta el Mundo, e incluso la religión más elemental es, antes que nada, una ontología (Eliade, 1979, pp.175-176).

A esta *epifanía consumada del ser en el ente*, a través de la muerte, responde el juego perfecto y la actividad compenetrada de las fuerzas anímicas, es decir, un *estado estético excelso del hombre*, que es un *preámbulo ontológico* de la *muerte* entendida como *glorificación*, a la manera de un cuadro símbolo, sin título, que está colocado en el claustro alto o segundo piso del colonial convento quiteño de San Agustín: con sus veinte personajes: se representa el amor de Dios a los hombres, a través de la muerte; pues, en la parte superior se contempla al Padre Eterno con los brazos abiertos y rodeado de ángeles; mientras que en el espacio central, con un fondo rojizo de fuego, dos corazones cuestionan al contemplador, el uno con corona de espinas y plantada en

él la cruz del amor de Jesús, Dios encarnado, y el otro se desvela en su sentido del amor de la Madre María, atravesado por una espada aunque ha brotado de él una azucena florida; así dispuesta la composición superior y central, en el espacio inferior, entre encendidas llamas del purgatorio, muchas almas levantan esperanzadas sus manos suplicantes en demanda de auxilio ante cinco corazones llameantes, con dos ángeles a los extremos, el uno con una azucena y el otro con una cruz, quienes -dispuestos en estructura de pregunta, ante la paradoja de la muerte en el contenido medular ontológico estético- anuncian la *epifanía del ser en el ente* y velan por el *preámbulo ontológico de la muerte como glorificación*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín. (1968). *Tratado sobre la Santísima Trinidad*. (3ª ed.). Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Anselmo. (1970). *Proslogion*. (5ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Antiseri, D. (1976). *El problema del lenguaje religioso*. Madrid, España: Cristiandad.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. (Ed. trilingüe). Madrid, España: Gredos.
- Ayer, A. J. (1979). *Ensayos filosóficos*. Barcelona, España: Ariel.
- Bergson, H. (1972). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, Argentina: La Pléyade.
- Blondel, M. (1996). *La acción*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bossuet, J. B. (1785). *Elevaciones del alma a Dios, sobre todos los misterios de la religión cristiana*. (Vol. I). Madrid, España; Real Compañía de Impresores y Libreros.
- Boudon, R., y Lazarsfeld, P. (1979). *Metodología de las ciencias sociales. Volumen I: Conceptos e índices*. (2ª ed.). Barcelona, España: Laia.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., y Passeron, J.-C. (1981). *El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos*. (5ª ed.). México, D.F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas: El pensamiento mítico*. (Vol. II). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas: Fenomenología del reconocimiento*. (Vol. III). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Cicerón, M.T. (1989). *De amicitia*. (2ª ed.). Madrid, España: Gredos.
- Crombie, A. C. (1974). *Historia de la ciencia de San Agustín a Galileo: La ciencia en la Edad Media, siglos V al XIII*. (Vol. I). Madrid, España: Alianza.
- De Begoña, M. (1951). *Arte, ciudad, Iglesia: Lo artístico, lo social, lo religioso*. Madrid, España: Ediciones Studium de Cultura.
- De Cusa, N. (1961). *La docta ignorancia*. (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Aguilar.

- De Lubac, H. (1967). *El drama del humanismo ateo*. (2ª ed.). Madrid, España: Epesa.
- De Lubac, H. (1967). *El pensamiento religioso del Padre Pierre Teilhard de Chardin*. Madrid, España: Taurus.
- Dussel, E. D. (1972). *La dialéctica hegeliana*. Mendoza, Argentina: Editorial Ser y Tiempo.
- Eckhart, M. J. (1982). *Los Tratados*. Rosario, Argentina: Ediciones del Peregrino.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.
- Eliade, M. (1979). *Lo sagrado y lo profano*. (3ª ed.). Barcelona, España: Guadarrama.
- Erasmus, D. (1964). *Obras escogidas*. (2ª ed.). Madrid, España: Aguilar.
- Escoto, J. (1984). *División de la naturaleza*. Barcelona, España: Orbis.
- Espinosa Pólit, A. (1953). *Lírica horaciana*. Cotacollao-Quito, Ecuador: Editorial Clásica.
- Feng, T. et. al. (1986). *La inteligencia a los ojos de los pensadores chinos*. Shanghai, República Popular China: Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras.
- Fernández, S.I., C. (1974). *Los filósofos antiguos: Selección de textos*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fichte, J.G. (1995). *La exhortación o la vida bienaventurada o la Doctrina de la Religión*. Madrid, España: Tecnos.
- Fichte, J.G. (1996). *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*. Madrid, España: Tecnos.
- Frolov, I. (1984). Vida, muerte e inmortalidad. *Ciencias Sociales*. 56 (2), pp. 80-99.
- Gadamer, H. –G. (1977). *Verdad y método*. (Vol. I). Salamanca, España: Sígueme.
- Gadamer, H. –G. (1992). *Verdad y método*. (Vol. II). Salamanca, España: Sígueme.
- Gadamer, H. –G. (1996). *Mis años de aprendizaje*. Barcelona, España: Herder.
- Gadamer, H. –G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García Berrio, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, España: Planeta.
- Gramsci, A. (1978). *Introducción a la filosofía de la praxis*. (4ª ed.). Barcelona, España: Península.
- Guerra Bravo, S. (2009). *Conócete a ti mismo: Filosofía del cambio existencial*. Quito, Ecuador: Imprenta Friends.

- Guerra Bravo, S. (2009). *La emergencia del espíritu: Ejercicios espirituales antiimperialistas*. Quito, Ecuador: Imprenta Friends.
- Guerra Bravo, S. (2012). *El discurso de Jesús: Aproximación al pensamiento del hombre de Nazaret*. Quito, Ecuador: Imprenta IdeaZ.
- Gyatso, T. (1977). *El Budismo del Tíbet y la Clave del Camino Medio*. (2ª ed.). México, D. F., México: Diana.
- Hartmann, N. (1965). *Ontología: Fundamentos. (Vol. I)*. (2ª ed.). México, D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Lecciones de estética*. Buenos Aires, Argentina: La Pléyade.
- Hegel, G.W.F. (1998). *El concepto de religión*. (2ª reimp.). México, D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1964). *¿Qué significa pensar?* (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Nova.
- Heidegger, M. (1969). *Sendas perdidas*. (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Heidegger, M. (1972). *Introducción a la metafísica*. (3ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Nova.
- Heschel, A.J. (1964). *El shabat y el hombre moderno*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Jrapchenko, M. (1982). Horizontes de la imagen artística. *Ciencias Sociales*, 48 (2). Moscú, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas: Nauka.
- Justo Estebaranz, A. (2008). *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. (2ª ed.). Quito, Ecuador: FONSA.
- Kenny, A. (1974). *Wittgenstein*. Madrid, España: Revista de Occidente.
- Kirk, G.S., y Raven, J.E. (1979). *Los filósofos presocráticos*. Madrid, España: Gredos.
- Lao-Tse. (1982). *Tao-Te-King*. Madrid, España: Luis Cárcamo.
- Lenin, V.I. (s.f.p.). *La cultura y la revolución cultural*. Moscú, URSS: Progreso.
- Marx, K. (1975). *El capital: El proceso de producción del capital. (Tomo I, volumen I, libro primero)*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Micó Buchón, J.L. (2003). *La iglesia de la Compañía de Jesús en Quito*. Quito, Ecuador: Fundación Pedro Arrupe, Residencia de San Ignacio.
- Mondolfo, R. (1964). *El pensamiento antiguo: Historia de la filosofía greco-romana. Tomo I: Desde los orígenes hasta Platón*. (5ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Muñoz Vega, P. (1982). *Introducción a la síntesis de San Agustín*. (2ª ed.). Quito, Ecuador: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Ortiz Crespo, A., et al. (2009). *Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII*. Quito, Ecuador: FONSA.
- Pelegrín, J.M., y Tarazona, B. (2014). *Álvaro Siza. Fugacidad y permanencia. (XIX Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito)*. Porto, Portugal: BAQ.
- Platón. (1972). *Obras completas*. Madrid, España: Aguilar.
- Proaño, E.B. (1978). *Literatura ecuatoriana*. (6ª ed.). Quito, Ecuador: Don Bosco.
- Ribadeneira, E. (1987). *Teoría del arte en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador y Corporación Editora Nacional.
- Ricoeur, P. (1975). *El conflicto de las interpretaciones: Hermenéutica y psicoanálisis. (Vol. I)*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Editorial La Aurora.
- S'adya Gaón. (1959). *Libro de las creencias y de las doctrinas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial S. Sigal.
- Soloveitchik, J. B. (s.f.). *La soledad del hombre de fe*. Jerusalem, Israel: Departamento de Educación y Cultura religiosa para la Diáspora de la Organización Sionista Mundial.
- Suzuki, D. T. (1981). *Manual de budismo zen*. (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Kier.
- Tomás de Aquino. (1947). *Suma teológica*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Vargas, J. M. (1975). *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. Quito, Ecuador: Editorial Santo Domingo.
- Von Balthasar, H. U. (1985). *Gloria. Una estética teológica: La percepción de la forma. (Vol. I)*. Madrid, España: Encuentro Ediciones.
- Von Kutschera, F. (1979). *Filosofía del lenguaje*. Madrid, España: Gredos.
- Von Schelling, F.W.J. (1993). *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Madrid, España: Tecnos.
- Wigoder, G., et al. (1981). *Valores del judaísmo*. Jerusalem, Israel: Keter Publishing House.
- Wittgenstein, L. (1972). *Sobre la certidumbre*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Nuevo.
- Yllera, A. (1979). *Estética, poética y semiótica literaria*. (2ª ed.). Madrid, España: Alianza.

TEXTOS SACROS

- Autores varios (D. Martin Luthers). (1902). *Die Bibel*. Berlin, Deutschland: Britische und Ausländische Bibelgesellschaft.

- Autores varios. (1952). *Novi Testamenti. Biblia Graeca et Latina*. (3ª ed.). San Cugat del Vallés, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tipografía Rivadebeyra.
- Autores varios. (1975). *Biblia de Jerusalén ilustrada*. Bilbao, España: Desclée de Brouwer.
- Autores varios. (1985). סידור *Sidur Avodat Israel*. Tel-Aviv, Israel: Sinai Publishing House.
- Autores varios. (s.f.p.). חומשי תורה *Tanaj (Torá, Profetas, Escritos)*. Buenos Aires, Argentina: Yehuda.

DICCIONARIOS

- Brugger, W. (1972). *Diccionario de filosofía*. (7ª ed.). Barcelona, España: Herder.
- Chávez, M. (1992). *Diccionario de hebreo bíblico*. Nashville, U.S.A.: Mundo Hispano.
- De Andrea, P. (1954). *Diccionario manual latino-castellano, castellano-latino*. Buenos Aires, Argentina: Sopena.
- De La Brosse, O., Henry, A.-M., y Rouillard, Ph. (1986). *Diccionario del cristianismo*. (2ª ed.). Barcelona, España: Herder.
- Feyerabend, K. (1959). *Taschenwörterbuch Hebräisch-Deutsch zum Alten Testament*. Berlin-Schöneberg, Bundesrepublik Deutschland: Langenscheidt.
- Instituto de Idiomas de Beijing. (1983). *Breve diccionario chino-español*. Beijing, República Popular China: Editora Comercial.
- McKibben, J.F. (1963). *Léxico Griego-Español del Nuevo Testamento*. El Paso, Texas, Estados Unidos de América: Casa Bautista de Publicaciones.
- Newman, Y., y Sivan, G. (1983). *Judaísmo A-Z: Léxico ilustrado de términos y conceptos*. Jerusalem, Israel: Departamento de Educación y Cultura Religiosa para la Diáspora de la Organización Sionista Mundial.
- Pabón, J.M. (1980). *Diccionario manual griego-español*. (13ª ed.). Barcelona, España: Biblograf.
- Pertsch, E. (1999). *Großes Schulwörterbuch Lateinisch-Deutsch*. (3ª ed.). Berlin-Schöneberg, Bundesrepublik Deutschland: Langenscheidt.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. (22ª ed.). Madrid, España: Espasa-Mateu Cromo.
- Schoen, Th., y Noeli, T., autores de la primera parte español-alemán; Wiske, Fr., y Noeli, T., autores de la segunda parte alemán-español. (1974). *Diccionario moderno Langenscheidt de los idiomas alemán y español*. (5ª ed.). Madrid, España: Héros.

Seco, M. (2002). *Diccionario de dudas y dificultades*. (2 t.). Madrid, España: Espasa.
Calpe.