



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
SEMINARIO DE HERMENÉUTICA

COORDINADOR  
Juan Nadal Palazón

PERSONAL ACADÉMICO ADSCRITO  
AL SEMINARIO DE HERMENÉUTICA

Mauricio Beuchot  
Tatiana Bubnova  
Raúl Buendía Chavarría  
Manuel Lavaniegos  
Ricardo Martínez Lacy  
Consuelo Méndez Tamargo  
Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh  
Rafael Mondragón  
Juan Nadal Palazón  
Silvana Rabinovich  
Alberto Vital  
Verónica Volkow

SERVICIO SOCIAL  
Jair Rafael Solórzano Urrutia

Las imágenes que ilustran las secciones de este número son  
obra fotográfica de LAURA MIRANDA

ARTÍCULOS: *Contrastes 2*. Fotografía digital, 2019  
RESEÑAS: *Contrastes 1*. Fotografía digital, 2019

IMAGEN DE LA PORTADA  
Ayutthaya (Tailandia). Consuelo Méndez Tamargo  
Fotografía digital, 2019

DIRECCIÓN LEGAL: Seminario de Hermenéutica, Instituto de Investigaciones Filológicas,  
Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México

CORREO ELECTRÓNICO: [interpretatio@unam.mx](mailto:interpretatio@unam.mx)

VERSIÓN ELECTRÓNICA: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio>

DOI del número: [doi.org/ 10.19130/irh.2023.2](https://doi.org/10.19130/irh.2023.2)



Este trabajo está amparado por  
una licencia Creative Commons  
Atribución-No Comercial, 4.0

 INTERPRETATIO  
Revista de Hermenéutica

Publicación semestral  
Seminario de Hermenéutica  
Instituto de Investigaciones Filológicas

Volumen 8 | Número 2  
septiembre 2023-febrero 2024



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Interpretatio** Revista de Hermenéutica  
vol. 8, núm. 2 (septiembre 2023-febrero 2024)  
Publicación semestral del Seminario de Hermenéutica  
Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2016-050311331400-102

DIRECTOR: Rafael Mondragón Velázquez

CONSEJO EDITORIAL

Sixto Castro  
Universidad de Valladolid, España

Patrick Charaudeau  
Universidad de París XIII, Francia

Jesús Conill  
Universidad de Valencia, España

Jordi Cortadella Morral  
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Rafael Cúnsolo  
Universidad del Norte/Santo Tomás de Aquino, Argentina

Touraj Daryaee  
Universidad de California, Estados Unidos de América

Maurizio Ferraris  
Universidad de Turín, Italia

Carlos Emilio Gende  
Universidad del Comahue, Neuquén, Argentina

Jean Grondin  
Universidad de Montreal, Canadá

Margarita Mateo Palmer  
Universidad de las Artes, Cuba

Rubén Ortiz  
Instituto Nacional de Bellas Artes, México

Andrés Ortiz-Osés  
Universidad de Deusto, España

Jorge Armando Reyes Escobar  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Stefano Santasilvia  
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

Blanca Solares  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Ambrosio Velasco  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

DIRECTOR FUNDADOR: Mauricio Beuchot

EDITORA: Consuelo Méndez Tamargo

SECRETARIO DE REDACCIÓN: Raúl Buendía Chavarría

CUIDADO EDITORIAL DEL VOLUMEN: Maribel Madero Kondrat

DISEÑO DE INTERIORES Y MAQUETACIÓN: Guadalupe Martínez Gil

LOGOTIPO: Elsa R. Brondo e Itzel Nájera L. | DISEÑO DE LA PORTADA: Elsa R. Brondo

*Interpretatio Revista de Hermenéutica*, vol. 8, núm. 2 (septiembre 2023-febrero 2024), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, en el Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 55 56 22 72 50, ext. 49182, URL: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio>>. Correo electrónico: [interpretatio@unam.mx](mailto:interpretatio@unam.mx). Editora responsable: Consuelo Méndez Tamargo. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2016-050311331400-102. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17190. ISSN: 2683-1406. Impresa en los talleres de

de 2023, con un tiraje de 100 ejemplares; tipo de impresión: digital, en papel Cultural de 90 g para los interiores y papel Couché de 300 g para los forros. El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del consejo editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2023, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México. [www.iifilologicas.unam.mx](http://www.iifilologicas.unam.mx) / Teléfonos: 55 5622 7347, 55 5622 7349

ISSN: 2683-1406

Impreso y hecho en México

## Índice

### Artículos | Articles

PILAR GILARDI

- Una lectura fenomenológico-hermenéutica de la *interpretación*. El caso del conocimiento de la historia | A Phenomenological-Hermeneutical Reading About the *Interpretation*. The Case of the Knowledge of History ..... 9

EDGAR BENNETTS

- Neohinduismo: recepción, reinterpretación y universalización de la idea de liberación en Ram Mohan Roy y Swāmi Vivekānanda | NeoHinduism: Reinterpretation and Universalization of the Idea of Liberation in Ram Mohan Roy and Swāmi Vivekānanda ..... 23

ADRIÁN DÍAZ HILTON

- Introducción a la funcionalidad del símbolo | An Introduction to the Functionality of the Symbol ..... 47

CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA

- La perspectiva pragmática de Habermas | The Pragmatic Perspective According to Habermas ..... 65

JULIETA DE ICAZA LIZAOLA

Las mil caras de Sin Cara. La recepción afectiva de Kaonashi | The One Thousand Faces of No-Face. Kaonashi's Affective Reception ..... 87

EFRÉN GIRALDO

Rocky Balboa contra Marcel Duchamp. Trabajo artístico y consunción en el último capitalismo | Rocky Balboa vs. Marcel Duchamp. Artistic Work and Consumption in Late Capitalism ..... 109

### Reseñas | Reviews

VERÓNICA VOLKOW FERNÁNDEZ

*Lenguajes y mundos de Juan Rulfo*. María Esther Guzmán Gutiérrez (ed.) ... 139

CANDELARIA PALOMO AUBÉ

*Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Beatriz Colombi (coord.) ..... 147

**Normas editoriales de *Interpretatio*** ..... 151

***Interpretatio* Editorial Guidelines** ..... 159

 Artículos | Articles



# Una lectura fenomenológico-hermenéutica de la *interpretación*. El caso del conocimiento de la historia

## A Phenomenological-Hermeneutical Reading About the *Interpretation*. The Case of the Knowledge of History

Pilar Gilardi

Universidad Nacional Autónoma de México

pilargilardi@gmail.com

ORCID: 0000-002-3405-2496

**Resumen:** El artículo propone una lectura fenomenológico-hermenéutica del fenómeno interpretativo a partir del pensamiento de Martin Heidegger. En concreto, de aquel que va de las primeras lecciones (1920-1923), hasta *Ser y tiempo* (1927). Desde este horizonte de comprensión, la *interpretación* no debe entenderse como mero sinónimo de opinión subjetiva, sino como fenómeno ontológico y estructural.

**Palabras clave:** interpretación, comprensión, hermenéutica, Martin Heidegger, historia.

**Abstract:** The article proposes a phenomenological-hermeneutic reading of the interpretative phenomenon, based on the thought of Martin Heidegger. Specifically, from the one that goes from the first lessons (1920-1923) to *Being and Time* (1927). From this horizon of understanding, *interpretation* should not be understood as a mere synonym of subjective opinion, but as an ontological and structural phenomenon.

**Keywords:** interpretation, understanding, hermeneutics, Martin Heidegger, history.

**Recibido:** 16 de enero de 2023

**Aceptado:** 28 de abril de 2023

### Introducción

A lo largo de las páginas que siguen nos hemos propuesto pensar, desde una lectura heideggeriana que podemos denominar fenomenológico-hermenéutica, el



carácter trascendental, léase: estructural, del fenómeno interpretativo y el lugar que la interpretación, así comprendida, tiene en el conocimiento de la historia. Para poder hacerlo, en un primer momento nos detendremos en esa suerte de naturalización que el uso cotidiano del término *interpretación* pone de manifiesto. Posteriormente, analizaremos la concepción que de la interpretación tiene Heidegger para solo así, finalmente, poder advertir su función en el conocimiento histórico o de la historia (aquí tomados como sinónimos).

## I

En su artículo dedicado al vínculo entre percepción e interpretación en el campo de la filosofía heideggeriana, Ramón Rodríguez señala: “Interpretación es hoy un concepto completamente habitual en nuestra práctica lingüística. [...] El uso del término interpretación resulta ser del dominio de todos los campos, disciplinas y ámbitos del saber, a tal grado que se ha convertido en un tópico prácticamente incuestionable”.<sup>1</sup> Parece que todos entendemos de qué se trata cuando se habla de interpretación, en efecto:

*Interpretación* funciona hoy como un concepto transgenérico que se usa sin recato en todos los ámbitos de la vida, desde los aspectos más cotidianos y triviales hasta las consideraciones más sesudas en filosofía, historia, política, economía, incluso deporte. Los profesores saben bien que en el aula equivale crecientemente a opinión: “tener una interpretación” es tanto como opinar sin más sobre algo y las opiniones, como se dice, son siempre “subjetivas” [...].<sup>2</sup>

La consecuencia de este uso indiscriminado del concepto lleva consigo la omisión de la pregunta sobre su naturaleza. No sabemos con claridad *qué significa interpretar*. Que esta claridad no se logre en el ámbito de nuestra vida cotidiana no representa ningún problema, pero que su sentido permanezca en la ambigüedad, cuando no en la obscuridad, resulta un problema importante en el campo de la reflexión y el análisis del conocimiento científico.

Es bien sabido que en el siglo XIX Dilthey propone una distinción del conocimiento basada en el objeto de estudio que compete a las ciencias, a saber, la

<sup>1</sup> Cf. Ramón Rodríguez, “La percepción como interpretación. La fenomenología de la percepción de Heidegger y la tradición hermenéutica”, *Studia Heideggeriana* 2 (abril de 2012): 179.

<sup>2</sup> *Ibíd.*

naturaleza y el mundo del espíritu. Al primer ámbito de conocimiento lo denomina ciencias de la naturaleza, al segundo, ciencias del espíritu. A cada uno pertenece un método de estudio distinto. Mientras que las primeras tienen como parámetro de verdad aquello que es posible medir y cuantificar, las segundas tienen como objeto lo que podríamos denominar la vida del espíritu. De tal suerte, las primeras se rigen por el principio de causalidad y las segundas por la comprensión (*Verstehen*), que debe distinguirse de la explicación, y da cuenta de la finalidad e intencionalidad de las manifestaciones del espíritu humano.<sup>3</sup>

A la comprensión (*Verstehen*) le es propia la interpretación (*Auslegung*) como forma de realización. Reconocer el carácter interpretativo de dichas ciencias sin llevar a cabo cuestionamiento alguno supondría abandonar a la ambigüedad el conocimiento que nos proporcionan y a renunciar a acceder a la verdad que se busca en cada una de ellas.

Probablemente el caso de la ciencia histórica sea uno de los más ilustrativos con respecto al problema de la interpretación. En efecto, la aspiración del historiador de dar cuenta del pasado suele enfrentarse con la disyuntiva entre la teoría del conocimiento de raigambre positivista, según la cual es necesario volver a los hechos brutos, a los datos puros, o la respuesta a esta postura, enfáticamente pronunciada por Nietzsche, según la cual “no hay hechos, solo interpretaciones”.<sup>4</sup> El problema de esta disyuntiva, según la fenomenología hermenéutica, es que la contraposición entre hechos e interpretaciones supone la idea de que existen *hechos en sí mismos* o *sentidos en sí mismos*, de manera que toda intervención por parte de un sujeto cognoscente llevaría consigo, irremediablemente, su distorsión.<sup>5</sup>

Una concepción de este tipo descansa sobre una comprensión determinada del sujeto y de la *realidad*.<sup>6</sup> Ciertamente, desde este punto de partida, el hombre

<sup>3</sup> Cf. Encyclopaedia Herder en línea, s. v. *ciencias del espíritu*.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Fragmentos Póstumos* (Madrid: Tecnos, 2008), Fragmento 2 [148], 2[149].

<sup>5</sup> “[...] la contraposición de hecho e interpretación que se maneja en este contexto reposa en la idea de que hecho significa necesariamente ‘hecho en sí’ (o ‘sentido en sí’), es decir, algo que estaría por principio fuera de todo proyecto comprensivo, de toda ‘interpretación’. Un hecho que se diera ya dentro de un ámbito de sentido dejaría de ser hecho, dejaría de ser algo propiamente dado, para convertirse en el resultado de una interpretación, de una previa introducción humana de sentido, lo que le haría perder el ‘prestigio’, la fuerza obligante de la realidad” (Rodríguez, “La percepción como interpretación”, 202).

<sup>6</sup> Sobre los distintos sentidos del término realidad, véase Juan Diego Véjar, “Sobre los múltiples sentidos de la realidad: hermenéutica para una ontología realista” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, defendida con mención honorífica el 6 de marzo de 2023), 6-45 y 89-138.

se entiende como un sujeto que se enfrenta al mundo como a una realidad neutral. Sin embargo, es precisamente esta noción de realidad la que debe ponerse en tela de juicio. Por *realidad* suele comprenderse “*un ámbito de las cosas cuya existencia es autónoma, aquello que es por sí y no por otro, a diferencia de las cosas cuya existencia depende de la mente como, por ejemplo, el conocimiento*”.<sup>7</sup> Así considerada, la realidad sería el conjunto de las cosas existentes fuera de nosotros en el que la conciencia humana no tendría ninguna incidencia, sería lo meramente subsistente y, en consecuencia, la verdad vendría a ser el resultado de la adecuación o concordancia con la cosa que está simplemente ahí, esperando a ser conocida.

De acuerdo con la fenomenología hermenéutica, no es a la realidad —entendida como aquello que subsiste con independencia del sujeto—, sino al *mundo* al que la existencia humana está dirigida. En efecto, al cuestionar el esquema sujeto-objeto, propio de la modernidad, resulta que aquello a lo que irremediable y estructuralmente está referido el hombre es al mundo y este forma parte de su modo de ser. La comprensión del hombre como ser-en-el-mundo supone que antes de toda representación o reflexión estamos en medio de lo otro y de los otros, *tratando* de manera significativa con todo aquello que nos rodea y forma parte de nuestro mundo circundante. En la medida en que el hombre es ser-en-el-mundo, todo aquello que le es dado surge ya *desde* el sentido. Precisamente, una de las tesis fundamentales de la fenomenología hermenéutica consiste en afirmar que el sentido no es algo que se agrega posteriormente a los hechos, sino el horizonte o fondo desde el cual estos tienen lugar. Aquí radica el carácter “previo”, *a priori* del sentido, que justifica por qué hablar de interpretación no implica, en ningún caso, abandonar el pensar al ámbito de lo meramente relativo y “subjetivo” de la opinión, sino un retorno de la mirada a su carácter estructural. Por ello: “La interpretación no arroja ‘significado’ sobre el nudo ente que está ahí, ni lo reviste con un valor, sino que lo que comparece dentro del mundo, ya tiene siempre, en cuanto tal, una condición abierta en la comprensión del mundo, y esta condición queda expuesta mediante la interpretación”.<sup>8</sup>

## II

Sin duda, el problema de la interpretación pertenece al ámbito de la hermenéutica. En sus inicios ligada a la retórica y a la comprensión de los textos sagrados,

<sup>7</sup> Cf. *ibíd.*, 9.

<sup>8</sup> Cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002), 153.

en el siglo XIX será vinculada al ámbito de la vida por Schleiermacher y al campo de las ciencias del espíritu por Dilthey.<sup>9</sup>

A principios del siglo XX, Martin Heidegger puso en tela de juicio la consideración que dichos autores habían llevado a cabo de la interpretación, ya que, a sus ojos, dichas formas de entender la hermenéutica pierden de vista el objetivo de verdad de toda comprensión e interpretación,<sup>10</sup> y propuso una radicalización de la hermenéutica que implicaba un desplazamiento de la interpretación (*Auslegung*) como operación cognitiva a condición o forma de la existencia (*Dasein*). Su concepción de la comprensión (*Verstehen*) como distinta de la explicación, propia del conocimiento teórico y representativo, fue determinante para lo que en adelante se entenderá por filosofía hermenéutica. En efecto, lo que en los siglos XX y XXI se comprende bajo dicho rótulo es deudor del cuestionamiento heideggeriano. Autores como Gadamer o Ricoeur no vacilaron en reconocer este legado en su propio pensamiento. Comprensión (*Verstehen*) e interpretación (*Auslegung*) no fueron ya entendidas como operaciones de la conciencia, sino como formas de la existencia, a saber, del hombre comprendido como *Dasein* y, por ende, como ser-en-el-mundo. En efecto, “La apertura del comprender concierne siempre a la constitución fundamental entera del ser-en-el-mundo”.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ciertamente: “La historia de la hermenéutica es, en esencia, la historia de la interpretación. La propia palabra *hermenéutica* aparece en el siglo XVII cuando Dannhauer denominó con ella al arte de la interpretación [*Auslegungslehre*]” (cf. Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* [Barcelona: Herder, 2008], 21). Claro que en ese primer contexto de aparición, y desde antiguo, este *arte* era aplicado a la interpretación de los textos, específicamente los que tenían importancia capital, a saber: teológicos (*hermeneutica sacra*), jurídicos (*hermeneutica iuris*) y filológicos (*hermeneutica profana*). Después de esta aplicación específica de la interpretación, Dilthey buscó su expansión a las denominadas ciencias del espíritu, alcanzando así la hermenéutica un carácter, más bien, general. Y fue Heidegger quien, no solo con su revolución respecto del fenómeno de la comprensión, sino con su crítica a la modernidad y a la tradición, pudo volcar la interpretación no solo a un carácter universal, sino fundamental, esto es, inherente y constitutivo de toda posible articulación práctico-operativa y, aún más, teórico-especulativa. Tal y como él mismo escribe: “los supuestos ontológicos del conocimiento histórico trascienden fundamentalmente la idea del rigor de las ciencias más exactas. La matemática no es más rigurosa que la historia, sino tan solo más estrecha...” (Heidegger, *Ser y tiempo*, 177). “Esta priorización del ser humano en el esquema ontológico —y subsecuentemente epistemológico— fue el impulso decisivo para posteriores elaboraciones de la hermenéutica entendida como ciencia-metodología fundamental” (Véjar, “Sobre los múltiples sentidos de la realidad”, 31).

<sup>10</sup> Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?*, 30.

<sup>11</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, 168.

En tanto que *ser-en-el-mundo* y no *frente al mundo*, el hombre debe ser comprendido como instancia de sentido, esto es, como *lugar de encuentro* con aquello que llamamos mundo. Como lugar de encuentro supone que todo lo que nos es dado, inevitable e irremediabilmente, nos es dado *desde* la comprensión y, por ende, desde la interpretación. *Comprensión e interpretación* no son sinónimos; esta última debe ser entendida como el desarrollo de la primera; en efecto: “[La interpretación] es el *desarrollo* en el que el comprender se apropia de lo previamente comprendido”,<sup>12</sup> de modo tal que: “En la interpretación el comprender no se convierte en otra cosa, sino que llega a ser él mismo. La interpretación se funda existencialmente en el comprender, y no es este el que llega a ser por medio de aquella”.<sup>13</sup> En este sentido, es posible afirmar que comprender e interpretar, en la medida en que pertenecen al modo de ser de la existencia humana, tienen estatuto ontológico, lo cual significa que tienen carácter estructural y por ende irrenunciable. El encuentro con el mundo se lleva a cabo, necesariamente, de manera significativa; por ello el sentido no es algo que agreguemos a las cosas ya conocidas, sino el horizonte *desde* el cual comparecen.<sup>14</sup>

Ahora bien, *comprender* y *entender* son términos que cotidiana y regularmente están vinculados y que técnicamente deben distinguirse. Que el *comprender* determine el *entender* y el *conocer* pone en evidencia la primacía de lo preteórico frente a lo teórico, suelo originario al que Heidegger pretende conducir el quehacer filosófico. La interpretación (*Auslegung*) entendida como estructura básica de la vida humana,<sup>15</sup> pone de manifiesto que nuestro modo de ser en el mundo, primeramente, no tiene carácter reflexivo o teórico sino práctico y significativo.<sup>16</sup> De manera que:

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 72.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> “Que el comprender sea una estructura ontológica de la existencia humana, coextensiva con el hecho mismo de estar en el mundo, que anticipa siempre un campo de sentido dentro del cual se realizan todos los comportamientos humanos, determina que estos tengan siempre carácter interpretativo, es decir, que las cosas y sucesos del mundo que comprendemos son siempre resultado de su articulación con ese campo abierto” (Rodríguez, “La percepción como interpretación”, 200).

<sup>15</sup> En efecto, “la interpretación es la estructura básica de la vida humana, por lo que toda acción propiamente humana es interpretación y de ahí que posea un carácter universal, en el sentido de que es la condición de posibilidad de las acciones humanas” (Véjar, “Sobre los múltiples sentidos de la realidad”, 37).

<sup>16</sup> Sobre la rehabilitación de la filosofía práctica en la filosofía de Martin Heidegger, cf. Franco Volpi, *Heidegger y Aristóteles*, traducción de María Julia De Ruschi (Buenos Aires: FCE, 2012); Ángel Xolocotzi, *Fenomenología de la vida fáctica* (México: Plaza y Valdés / UIA, 2004); Alejandro Vigo, *Arqueología y aleteología y otros estudios heideggerianos*

lo que precede a la interpretación y la funda es [...] un *tener* [y un *ver*] ya previamente lo que va a ser percibido, consistente en la pura familiaridad práctico-operativa con una trama de relaciones como posibilidades de acción, en la que la cosa está inserta [...] Ambos, *tener* y *ver* previos, son perfectamente atemáticos y preconscientes e indican una instalación en el mundo siempre significativa, un moverse ya en campos de posibilidades de acción que constituyen horizontes de sentido. Por eso la interpretación no *constituye* el sentido, no lo alumbraba o inaugura, sino que lo supone [...].<sup>17</sup>

Sin duda, el ser humano comprendido como *Dasein* no es un sujeto frente a un mundo, sino en el mundo (*In-der-Welt-sein*) en medio de los entes (*Sein bei*) que le rodean y le incumben. En la medida en que somos en el mundo y no frente al mundo, nuestro conocimiento siempre está determinado por el sentido, de modo que, todo nos es dado *desde* un horizonte que suele pasar desapercibido.<sup>18</sup> Que la interpretación se funda en la comprensión implica que siempre se da sobre algo, a partir de algo, desde un contexto. No hay interpretación que brote del vacío. Por eso, en sentido estricto, hay que afirmar que: “La interpretación no arroja cierto ‘significado’ sobre el nudo ente que está-ahí, ni lo reviste con un valor, sino que lo que comparece dentro del mundo, ya tiene siempre, en cuanto tal, una condición respectiva abierta en la comprensión del mundo, y esta condición queda expuesta por medio de la interpretación”.<sup>19</sup>

Si nos atenemos a la experiencia en términos fenomenológicos, esto es, a la cosa misma en su darse, hay que reconocer que nunca experimentamos simplemente cosas o entes. Las cosas en cuestión están ya siempre revestidas de sentido, no les agregamos, en un momento secundario, etiquetas con un significado preciso. *El sentido no es una propiedad o una cosa, sino el fondo u horizonte desde el cual comparece lo que me es dado*. De tal forma, es posible afirmar que:

La interpretación no es jamás una aprehensión, sin supuestos, de algo dado. Cuando esa particular concreción de la interpretación que es la interpretación exacta de los

---

(Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008) y Jesús Adrián Escudero, *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser* (Barcelona: Herder, 2010).

<sup>17</sup> Rodríguez, “La percepción como interpretación”, 190, y Heidegger, *Ser y tiempo*, 173 y ss.

<sup>18</sup> “Heidegger toma el término *Horizont* de la fenomenología de Husserl, pero lo disocia de la percepción. Para Heidegger, un horizonte es habitualmente una posición, un punto panorámico desde el que se pueden “ver” ciertos asuntos, comprender diferentes situaciones, es decir, constituye una prefiguración significativa” (Jesús Adrián Escudero, *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927* [Barcelona: Herder, 2009], 114-115).

<sup>19</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, 173.

textos apela a lo que “está allí”, lo que por lo pronto está allí no es otra cosa que la obvia e indiscutida opinión previa del intérprete, que subyace necesariamente en todo quehacer interpretativo como aquello que con la interpretación misma ya está “puesto”, es decir, previamente dado en el haber previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa.<sup>20</sup>

Si, tal y como hemos dicho, toda interpretación tiene como base la comprensión, y si ambas nociones tienen carácter *a priori*, entonces es necesario afirmar que el conocimiento se mueve en un círculo. Desconocerlo y considerarlo como *círculo vicioso* (*circulus vitiosus*) significa no comprender en absoluto la estructura del conocimiento. En efecto, “El argumento del círculo [...] tiene una importancia capital para entender la labor hermenéutica, ya que lo que podría parecer en principio una refutación es más bien ‘...una positiva posibilidad del conocimiento más originario’”.<sup>21</sup> Heidegger lo dice así:

[...] el cumplimiento de las condiciones fundamentales de toda interpretación exige no desconocer de partida las esenciales condiciones de su realización. Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él en forma correcta. Este círculo del comprender no es un circuito en el que gire un género cualquiera de conocimientos, sino que es la expresión de la *estructura* existencial de *prioridad* del Dasein mismo.<sup>22</sup>

Así las cosas, es posible afirmar que en el círculo hermenéutico se expresa la naturaleza misma del conocimiento más originario, esto es, aquel que precede de la experiencia comprendida como nuestro inmediato estar-en-medio-de-las-cosas que nos rodean, de manera que cualquier tipo de conocimiento basado en la representación y susceptible de ser conceptualizado tiene necesariamente carácter derivado.<sup>23</sup>

En este sentido, resulta importante advertir que, desde esta consideración estructural de la interpretación, esto es, previa o *a priori*, la verdad no está en la

<sup>20</sup> Ibíd. 174.

<sup>21</sup> Véjar, “Sobre los múltiples sentidos de la realidad”, 33.

<sup>22</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, 176.

<sup>23</sup> “[En el círculo] se encierra una positiva posibilidad del conocimiento más originario, posibilidad que, sin embargo, solo será asumida de manera auténtica cuando la interpretación haya comprendido que su primera, constante y última tarea consiste en no dejar que el haber previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa le sean dados por simples ocurrencias y opiniones populares, sino en asegurarse el carácter científico del tema mediante la elaboración de esa estructura de prioridad a partir de las cosas mismas”(ibíd.).

consecución de lo objetivo e imparcial, sino justamente en la atención a su naturaleza eminentemente comprensiva e interpretativa. Por ello, es posible afirmar que en los fenómenos de la comprensión y la interpretación se hace patente lo inadecuado que sería, por un lado, comprender al hombre como separado del mundo, y, por el otro, la búsqueda de neutralidad y objetividad respecto del objeto conocido.<sup>24</sup>

### III

Resulta muy importante advertir que la hermenéutica parte de la base de que la experiencia humana está atravesada por encubrimientos, en efecto, el llamado fenomenológico *¡a las cosas mismas!* pone de manifiesto que estas no nos son dadas libres de encubrimiento. Ser inmediatamente en el mundo no significa que nuestro encuentro con los otros entes —tanto con aquellos que tienen nuestra misma forma de ser, como con los entes intramundanos en general— sea transparente. Inmediatez no es sinónimo de transparencia. En efecto, cotidianamente estamos a tal grado inmersos en el mundo, tanto prácticamente, por ejemplo, cuando preparamos el café de la mañana, escuchamos una clase, estamos listos para comer, caminamos para reunirnos con alguien; como teóricamente, cuando leemos y estudiamos un texto determinado, que no advertimos hasta qué punto eso, con lo que se establece un encuentro, está determinado por múltiples e implícitas interpretaciones que pueden *encubrir* el asunto en cuestión dándolo por obvio.

Recordemos que el objetivo de la fenomenología es precisamente dar cuenta de las cosas mismas, tal y como nos son dadas y en los límites en los que nos son dadas.<sup>25</sup> En su lección de 1923, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Heidegger hace explícita esta determinación: “La fenomenología tiene como propósito dar cuenta del *acceso a las cosas mismas*”.<sup>26</sup> En este sentido, hay que decir que:

<sup>24</sup> “[...] en la estructura de la comprensión no es posible elaborar a cabalidad una disociación entre el ser comprensor y lo comprendido; la supuesta objetividad lograda con la “suspensión” o “eliminación” de los *prejuicios* u *opiniones* propias del intérprete, no es más que su ocultamiento. Más bien, de acuerdo con lo expuesto, la actitud adecuada sería poner al descubierto y someter a cuestión estos *prejuicios* y con ellos al propio intérprete” (Véjar, “Sobre los múltiples sentidos de la realidad”, 28).

<sup>25</sup> Cf. el libro de mi autoría: Pilar Gilardi, *Huellas heideggerianas en el pensamiento de E. O’Gorman* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2015) en el que es posible encontrar una exposición más detallada del método fenomenológico-hermenéutico.

<sup>26</sup> Martin Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, traducción de Jaime Apunza (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 95.

“Fenomenología es ante todo un *modo* de investigar: hablar de algo tal como ese algo se muestra y solo en la medida en que se muestra”.<sup>27</sup> De lo anterior se desprende que la idea de *método*, esencial a la fenomenología, debe deslindarse de la noción de *metodología*, si por esta se entiende un conjunto de técnicas o herramientas para la investigación. En efecto, para Heidegger: “El método no es ningún procedimiento externo, sino que se halla en estrecha relación con su objeto [...]. El método filosófico no es, pues, ningún medio técnico o herramienta, sino solo posible al incluir al ‘objeto’ por investigar. En sentido estricto, el método es determinado por el ‘objeto’”.<sup>28</sup> Para la fenomenología, *fenómeno* no refiere a cierta región de entes o a determinados temas que habría que desarrollar, sino al *modo de acceso* a las cosas mismas: “El término *fenómeno* no es una categoría sino que hace referencia al cómo del acceso, de la aprehensión y la verificación”.<sup>29</sup> Por eso, resulta fundamental hacer énfasis en que la fenomenología no hace referencia a un “qué”, sino al “cómo”, esto es, al modo, en que tiene lugar el encuentro con el ente.

Puesto que el encubrimiento que afecta la posibilidad de aprehender la cosa misma no es total: “La hermenéutica [interviene] como movimiento de descubrimiento, de des-velamiento, des-enmascaramiento. [...] En efecto, la invocación a las cosas mismas supone que no las vemos en sí mismas, sino encubiertas en un campo que las distorsiona y desfigura (como, por ejemplo, el de una tradición que nos enseña qué cosas vemos y cómo tenemos que verlas)”.<sup>30</sup> Este movimiento de des-velamiento no tiene como propósito aniquilar los supuestos, sino ponerlos al descubierto, hacerlos relevantes, de manera que es posible afirmar que la tarea de la fenomenología hermenéutica consiste en tratar de sacar a la luz la *historia del encubrimiento*.<sup>31</sup> Su propósito consiste en remontar la tradición que constituye y determina el conocimiento hasta las fuentes del asunto.<sup>32</sup> Esta tarea solo puede llevarse a cabo a través de una *crítica histórica radical*, que necesita del *desmontaje*. Solo a partir del desmontaje crítico de la tradición es posible configurar de nuevo la posición originaria *desde* la cual se lleva a cabo el comprender y la interpretación.<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ángel Xolocotzi, *Fenomenología de la vida fáctica* (México: Plaza y Valdés / UIA, 2004), 51-52.

<sup>29</sup> Heidegger, *Ontología*, 95-97.

<sup>30</sup> Escudero, *Heidegger y la genealogía*, 476-477.

<sup>31</sup> Heidegger, *Ontología*, 99. Las cursivas son mías.

<sup>32</sup> Ibid. Cita modificada.

<sup>33</sup> Ibid., 99-100.

El proceder crítico que se desarrolla a partir del desmontaje recién aludido es denominado por Heidegger destrucción (*Destruktion*).<sup>34</sup> Esta forma parte de uno de los tres momentos del método hermenéutico fenomenológico.<sup>35</sup> Y constituye la piedra angular de la hermenéutica; en efecto, Heidegger señala que

*La hermenéutica cumple su tarea solo a través de la destrucción. [...] La destrucción es más bien el único camino a través del cual el presente debe salir al encuentro de su propia actividad fundamental; y debe hacerlo de tal manera que de la historia brote la pregunta constante de hasta qué punto se inquieta el presente mismo por la apropiación y por la interpretación de las posibilidades radicales y fundamentales de la experiencia.*<sup>36</sup>

En las lecciones del verano de 1923, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, vuelve sobre lo antes dicho y señala: “En este sentido, la verdadera tarea de toda investigación, que pretenda llegar a lo más originario, consistirá en una labor destructiva y crítica. La hermenéutica es desestructura. [...] Todas las indagaciones deben comenzar en el ahora mismo y ser de modo concreto siempre desestructuras de lo histórico decisivo determinado”.<sup>37</sup>

En *Ser y tiempo* (1927), Heidegger reitera la importancia de la destrucción de esta manera: “[...] la destrucción no tiene el sentido negativo de un deshacerse de la tradición ontológica. Por el contrario, lo que busca es circunscribirla en lo positivo de sus posibilidades, lo que implica siempre acotarla en sus límites, es decir, en los límites fácticamente dados en el respectivo cuestionamiento y en la delimitación del posible campo de investigación bosquejado desde aquel”.<sup>38</sup>

En efecto, el cometido de la destrucción supone una revisión profundamente histórica anclada en la propia historicidad del hombre; sin embargo, esta última

<sup>34</sup> En nota al pie, José Eduardo Rivera, traductor de *Ser y Tiempo*, señala: “*Destruktion* es un concepto fundamental en la filosofía de Heidegger, un concepto que debe ser entendido en el sentido más literal de la palabra, esto es, como de-structura, o sea como el trabajo de desmontar algo que ya está montado, para ir a los fundamentos que lo constituyen. La destrucción ontológica no tiene un sentido negativo, sino que significa, como lo dice el texto mismo: despojar de su rigidez lo que a lo largo de la tradición se ha anquilosado, y mostrar de esta manera los elementos vivos y fecundos, las grandes intuiciones que están a la base del edificio tradicional” (Heidegger, *Ser y tiempo*, 458).

<sup>35</sup> Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, traducción de Juan José García Norro (Madrid: Trotta, 2000), 44-49.

<sup>36</sup> Martin Heidegger, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Informe Natorp)*, traducción de Jesús Adrián Escudero (Madrid: Trotta, 2002), 51-52.

<sup>37</sup> Heidegger, *Ontología*, 135.

<sup>38</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, 46

tiende a ser olvidada. La tendencia deshistorizante del conocimiento científico se extiende a la filosofía y a la historia misma, la cual silencia su propia historicidad y se pierde en objetivaciones que hacen del pasado algo así como un fósil anquilosado, que ya nada dice de la conexión fundamental entre vida e historia. Se olvida que del carácter histórico del hombre nace la posibilidad de la ciencia histórica y en general de toda ciencia.

#### IV

Así pues, tal y como lo hemos señalado, comprensión e interpretación ponen de manifiesto la necesidad de mediación que caracteriza el conocimiento humano. En el caso del conocimiento de la historia la necesidad de esta mediación es, todavía, más evidente, ya que su objeto de estudio no se da nunca de manera “presencial”. El pasado, como objeto de la historia, nos es dado siempre e inevitablemente desde un presente que lo determina, pero al que dicho pasado ya no pertenece, por ello, el conocimiento histórico es un querer saber de lo ausente, de lo que ya no está, y, por ende, de los muertos.<sup>39</sup> No es casual que, desde otro campo del conocimiento, a saber, el de la sociología y el de la epistemología de la historia, Michel de Certeau afirme que la historia es una *heterología*. Ciertamente: “Las ciencias humanas, entre las que se encuentra la historia, podrían calificarse como saberes heterodoxos; saberes cuya finalidad es alterar la propia ortodoxia”.<sup>40</sup> En efecto, la historia elaborada de alteridad y ausencia consiste en el reconocimiento del otro en tanto que otro.<sup>41</sup> Y la interpretación que la constituye debe advertir y atender esa distancia insalvable entre el presente en el que se lleva a cabo, y el pasado del que intenta dar cuenta: “Hacer historia es construir, después de ciertas operaciones, lo diferente y no lo semejante [...]. Cuando entendemos que ayer las cosas se habían percibido, pensado, razonado desde un *a priori distinto del nuestro*, en ese momento surge la inquietud, y ella siempre expresa la existencia de la extraña familiaridad, es decir, de que el mundo no siempre ha sido como el nuestro”.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Afirma Fernando Betancourt: “La historiografía, como escritura, se despliega en términos de heterología, es decir, como ciencia de la diferencia, una operación escrituraria marcada por la separación respecto al otro (el pasado, el cuerpo, la tradición)” (Fernando Jesús Betancourt Martínez, “De ausencias y retornos: historiografía y psicoanálisis en la obra de Michel de Certeau”, *Cuicuilco* 11, núm. 30 [enero-abril, 2004]: 20).

<sup>40</sup> Alfonso Mendiola, “Michel de Certeau: las ciencias heterológicas como teoría de la creencia”, *Historia y Grafía*, núm. 40 (enero-junio 2013): 136.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 145.

<sup>42</sup> *Ibíd.*

En este sentido, la hermenéutica, y con ella la interpretación, se convierten en una suerte de traducción, no ya solo de textos, sino de la vida misma, que consiste en convertir (sin deformar) lo extraño en familiar. En efecto: “La interpretación, en resumidas cuentas, es un procedimiento de transferencia de algo desconocido a algo conocido. Es un proceso de traducción en el que se transforma algo en otra cosa”.<sup>43</sup> El malentendido y el error tienen lugar cuando no se reconoce la distancia y la labor de traducción que toda interpretación lleva consigo. El no reconocimiento de la distancia violenta la comprensión y homogeniza la diversidad de los sentidos. En el campo de la historia esto suele suceder cuando no se advierte la multiplicidad de registros y matices interpretativos que constituyen el hecho mismo. El peligro del anacronismo en la construcción del conocimiento histórico tiene lugar, precisamente, cuando se sitúa una persona o una cosa en un periodo que no se corresponde con el que le es propio.<sup>44</sup> Cuando no se advierten los distintos registros interpretativos de quien ha dado cuenta de lo sucedido y de los diversos registros desde los cuales tenemos noticia de determinado hecho histórico. Además, claro está, de reconocer nuestra propia situación o condición interpretativa.

Advertir esta diversidad de registros interpretativos permite poner al descubierto el horizonte de interpretación desde el cual tenemos noticia de los hechos y por ende la posibilidad de conocerlos con verdad. Existe, pues, una paradoja inherente a la hermenéutica que consiste en el reconocimiento de que la interpretación como una forma de traducción que consiste en *hacer familiar* lo desconocido, solo se logra cuando se reconoce la distancia, a veces infinita, que caracteriza toda forma de alteridad.

## Bibliografía

- BETANCOURT MARTÍNEZ, Fernando Jesús. “De ausencias y retornos: historiografía y psicoanálisis en la obra de Michel de Certeau”, *Cuicuilco* 11, núm. 30 (enero-abril, 2004): 109-136.
- CATOGGIO, Leandro. “La estructura hermenéutica de los seres vivos y de los artefactos técnicos”, *Revista CTS* 7, núm. 19 (diciembre 2011): 123-129.
- ESCUDERO, Jesús Adrián. *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder, 2009.

<sup>43</sup> Leandro, Catoggio, “La estructura hermenéutica de los seres vivos y de los artefactos técnicos”, *Revista CTS* 7, núm. 19 (diciembre 2011): 124.

<sup>44</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.6 en línea, s. v. *anacronismo*.

- Encyclopaedia Herder*, en línea, Herder Editorial, 2017.
- ESCUADERO, Jesús Adrián. *Heidegger y la genealogía de la pregunta por el ser*. Barcelona: Herder, 2010.
- GILARDI, Pilar. *Huellas heideggerianas en el pensamiento de E. O’Gorman*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2015.
- GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, traducción de Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, traducción de Juan José García Norro. Madrid: Trotta, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*, traducción de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Informe Natorp)*, traducción de Jesús Adrián Escudero. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- MENDIOLA, Alfonso. “Michel de Certeau: las ciencias heterológicas como teoría de la creencia”, *Historia y Grafía*, núm. 40 (enero-junio 2013): 133-161.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Madrid: Tecnos, 2008.
- REAL Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.6 en línea.
- RODRÍGUEZ, Ramón. “La percepción como interpretación. La fenomenología de la percepción de Heidegger y la tradición hermenéutica”, *Studia Heideggeriana* 2 (abril 2012): 179-212.
- VÉJAR, Juan Diego. “Sobre los múltiples sentidos de la realidad: hermenéutica para una ontología realista”, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022 <[https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TESO1000775067](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TESO1000775067)>.
- VIGO, Alejandro. *Arqueología y aleteología y otros estudios heideggerianos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.
- VOLPI, Franco. *Heidegger y Aristóteles*, traducción de María Julia De Ruschi. Buenos Aires: FCE, 2012.
- XOLOCOTZI, Ángel. *Fenomenología de la vida fáctica*. México: Plaza y Valdés/ UIA, 2004.

### **Pilar Gilardi**

Doctora en Filosofía por la UNAM, investigadora titular C del instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Profesora de los Posgrados de Filosofía e Historia de la UNAM. Su línea de investigación gira en torno a la fenomenología y la hermenéutica; en concreto, al pensamiento de Martin Heidegger. Entre sus principales publicaciones destacan: *La apropiación de Heidegger*, en coautoría con Delmiro Rocha, 2022; “De la utilidad del olvido para la vida”, 2019, y *Heidegger. La pregunta por los estados de ánimo*, 2014.

# Neohinduismo: reinterpretación y universalización de la idea de liberación en Ram Mohan Roy y Swāmi Vivekānanda<sup>1</sup>

## Neohinduism: Reinterpretation and Universalization of the Idea of Liberation in Ram Mohan Roy and Swāmi Vivekānanda

Edgar Bennetts

Universidad Nacional Autónoma de México

bennetts.edgar@gmail.com

ORCID: 0009-0005-6818-3039

**Resumen:** En este artículo analizo la postura de dos de los más importantes pensadores modernos de la India: Ram Mohan Roy y Swāmi Vivekānanda, señalando su tendencia a reinterpretar, homogenizar y/o descontextualizar la idea de liberación espiritual, en contraste con la idea de liberación tradicional. Así pues, hay dos tendencias de concebir la idea de liberación: la antigua o tradicional y la moderna, solo que, de la segunda, siempre se asume una reinterpretación de la primera, pues mientras que la idea de liberación tradicional es estrictamente religiosa (solo para adeptos o discípulos), dogmática y excluyente; la idea de liberación moderna es laica, abierta e incluyente (sin distinción de raza, nacionalidad o suscripción religiosa).

Para dar cuenta de esta reinterpretación o descontextualización, fue necesario hacer un balance del horizonte hermenéutico entre Europa e India, es decir, un análisis general de cómo se relacionan, afectan e influyen mutuamente dichas culturas, y cómo, a raíz de este encuentro, la India comienza una tendencia a reinterpretarse. A esta tendencia generada en la modernidad, a raíz del encuentro con Europa, se le ha acuñado el término *neohinduismo*, el cual explicaré, aunado a sus variantes terminológicas.

**Palabras clave:** Ram Mohan Roy, Vivekānanda, reinterpretación, liberación espiritual, neohinduismo.

**Abstract:** This article analyzes the position behind the back of the most important modern thinkers in India: Ram Mohan Roy and Swāmi Vivekānanda,

<sup>1</sup> El presente artículo, en parte, es resultado de mi investigación de maestría: *La idea de salvación en la filosofía de la India: modernidad y tradición*, Programa de Posgrado en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2021



pointing out their tendency to reinterpret, homogenize and/or decontextualize the idea of spiritual liberation, in contrast to the idea of liberation traditional. Thus, there are two tendencies to conceive the idea of liberation: the ancient or traditional and the modern, only that, of the second, a reinterpretation of the first is always assumed, because while the idea of traditional liberation is strictly religious (only for followers or disciples), dogmatic and exclusive; the idea of modern liberation is secular, open and inclusive (without distinction of race, nationality or religious subscription). To account for this reinterpretation or decontextualization, it was necessary to balance the hermeneutic horizon between Europe and India, that is, a general analysis of how they relate to, derive from, and influence these cultures, and how, because of this encounter, the India begins a trend to reinterpret. This trend generated in modernity, because of the encounter with Europe, has been coined the term *neohinduism*, which I clarified, together with its terminological variants.

**Keywords:** Ram Mohan Roy, Vivekānanda, reinterpretation, spiritual liberation, *neohinduism*.

**Recibido:** 21 de febrero de 2023

**Aceptado:** 20 de abril de 2023

## 1. Horizonte hermenéutico entre Europa e India: del sentido de los términos *hinduismo*, *neohinduismo*, *neovedānta* y *neoadvaita*

Los encuentros entre Europa e India responden a diversos momentos y temperamentos de la historia. La relación que se desarrolló en el periodo helenístico no es igual a la que se consolidó en la modernidad. Ni la Europa del siglo II es la misma, como tampoco lo es la India actual. Así, la relación entre Europa e India se puede estudiar por etapas y periodos de diálogo. No es la intención de este apartado hablar de la relación o diálogo en general, sino hablar de la relación que se da entre ambas en la modernidad y, a partir de ahí, entender este fenómeno llamado “neo-hinduismo”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Como se verá a lo largo de este apartado, neohinduismo se refiere a un fenómeno de reinterpretación de la tradición india (del canon indio) a partir del encuentro/diálogo moderno entre Europa e India. Por ende, cuando se habla de neo-hinduismo, se tiende a señalar el Bengala como su lugar de origen, pues efectivamente fue el centro de intercambio y capital de la conquista inglesa en la India. Por supuesto, existieron otros fenómenos semejantes en otras partes de la India; sin embargo, ninguno fue tan relevante e importante como el surgido en este lugar, ya que dio a luz a una serie de pensadores (Roy, Ramakrishna, Vivekānanda) que serán fundamentales para la formación de dicha tendencia reinterpretativa y de la independencia de la India. Así pues, me remitiré al marco delineado por Wilhelm Halbfass para exponer el neo-hinduismo y sus respectivas consecuencias, también, por medio de este, se justifica la selección de los autores que presento

En este sentido, el encuentro moderno entre estas dos culturas asume un complejo y problemático tema de reflexión, pues ¿desde qué premisas y desde qué aparato conceptual se acercan el uno al otro?, ¿el propósito de Europa al acercarse a la India es la comprensión o la conquista? Al responder a las demandas de Europa, ¿habla India desde su propia voz y aparato conceptual, o reinterpreta su cultura para comunicarla a Europa?, ¿qué sentido toma, si es el caso, esta aparente occidentalización, subyugación y sumisión intelectual de la India frente a Europa?, ¿la occidentalización de la India asume solo alienación o representa, a su vez, la vitalidad y potencialización universalista de la India?, ¿será que la colonización y occidentalización despertaron de manera peculiar la fuerza del espíritu indio? Preguntas así saltan a la mente cuando se revisa el encuentro entre ambas culturas, encuentro que, como ya anticipé, posee varios matices y especificidades históricas. Sin embargo, es crucial entender que los primeros acercamientos entre estas dos culturas son asimétricos, pues, desde sus inicios, fue la cultura griega la que tuvo interés por conocer y descubrir la India, no al revés.

Las expediciones militares de Alejandro Magno son un hecho sobresaliente en este asunto, pues desde entonces surgió el interés directo por entender a la India.<sup>3</sup> El mismo Alejandro Magno fue el primero en mandar historiadores a obtener información del subcontinente indio. Plutarco narra el encuentro de Alejandro con 10 “gimnosofistas”<sup>4</sup> y a Pirrón de Elis se le recuerda en compañía de los filósofos desnudos de la India. Al respecto, Diógenes Laercio dice:

---

aquí. Por lo tanto, es imprescindible (cf. Wilhelm Halbfass, *India y Europa: ejercicio de entendimiento filosófico*, trad. Óscar Figueroa [México: FCE, 2013]).

<sup>3</sup> Parece ser que, desde los inicios de la cultura griega, ya había una intención de conocer la India; de hecho, el famoso texto *Vida y obra de los filósofos ilustres*, de Diógenes Laercio, comienza su desarrollo mencionando: “Hay quienes piensan que la Filosofía se originó entre los bárbaros, pues como dice Aristóteles en su *Mágico*, y Soción en el libro XXIII *De las sucesiones*, los magos la inventaron entre los persas; los caldeos, entre los asirios y babilonios; los gimnosofistas, entre los indios, y entre los celtas y galos, los druidas, con los llamados semnoteos [...]. Los egipcios dicen que Vulcano, hijo del Nilo, fue quien inició la Filosofía, y que sus profesores eran sacerdotes y profetas” (véase Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, trad. Carlos García Gual [Madrid: Alianza, 2013], 15).

<sup>4</sup> Todo indica que Plutarco fue el primero en utilizar la palabra *gimnosofista*; con anterioridad los griegos usaban la palabra *brahmán* o *sramanas* para referirse a los “filósofos de la India” (palabras que probablemente aprendieron de escucharlas). *Gimnosofista* fue un nombre que se les dio a los “filósofos” de la India, pero que reduce el fenómeno y lo descontextualiza, pues era una forma despectiva de referir que los “filósofos” de la India; no eran tal; eran una especie de sofistas (charlatanes) desnudos; también se ha llegado a corroborar que los “filósofos desnudos” a los que se refiere Plutarco fueron un grupo

Se habría quedado impresionado al oír a un hindú denostar a Anaxarjos, porque este, en lugar de mejorar a otros con la enseñanza, servía en la corte del rey. En vista de que Pirrón también realizaba en la vida práctica su abstención escéptica, al señalar como meta del sabio la indiferencia frente a la existencia y la serenidad de ánimo, se ha pensado muchas veces que han debido ser decisivas para la elaboración de su doctrina influencias recibidas por él en la India.<sup>5</sup>

Respecto al periodo antiguo, de todas las formas posibles en que se puede trazar una relación entre Europa e India, el elemento más importante es que Europa tuvo una apertura a conocer y entender a la India,<sup>6</sup> mientras que, hasta donde se ha podido documentar, la India nunca tuvo un interés en conocer de manera sistemática a Europa, a pesar de los documentos que indican que algunos indios viajaron a Occidente de manera aislada.<sup>7</sup> El diálogo antiguo entre ambas partes es asimétrico, y la razón se debe a los fundamentos que dan origen a ambas culturas. Esta asimetría, y el ensimismamiento cultural de la India se perderá, al menos en parte, en la modernidad, una vez que la colonización inglesa y la influencia tecnológica europea despierten el espíritu de intercambio cultural e intelectual de la India, lo cual denotará —a pesar de los presupuestos de Said—<sup>8</sup> una India activa, propositiva, competitiva y no exclusivamente víctima del orientalismo.<sup>9</sup> Así pues, el siglo XIX puede verse como el despertar del letargo indio de

---

de digambar del jainismo. No eran *los* filósofos de la India; era solo un grupo de jainas (véase Plutarco, “Alejandro”, en *Vidas paralelas*, trad. Carlos Alcalde y Marta González [Madrid: Gredos, 1999], 75, y María Teresa Román, “Encuentros entre la India y Occidente en el mundo antiguo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, núm. 1 (1999): 71-85, serie II/Historia Antigua).

<sup>5</sup> Laercio, *Vidas y opiniones*, 486.

<sup>6</sup> Aunque dicha pretensión de conocimiento del otro tenga una carga de autodefinición y de conquista. La pretensión occidental de conocer y entender a las diversas regiones del mundo, como lo muestra —por lo menos— la obra nietzscheana, es de conquista y dominación. El aparato cultural europeo se define, en primera instancia, por medio del otro, es decir, genera su identidad cultural partiendo de la diferencia. En segunda instancia, consolida su identidad a través de la expansión de su aparato cultural. En pocas palabras, Europa, en la época de Alejandro Magno, no quería conocer la India por mera exquisitez, sino para entender al enemigo y saberlo dominar.

<sup>7</sup> Halbfass, *India y Europa*, 283-285.

<sup>8</sup> Son imprescindibles (cf. Edward Said, *Orientalismo* [Barcelona: Penguin Random House, 2008] y Ronald Inden, *Imagining India* [Indiana: University Press, 1990]), pues en ambos textos, con sus respectivas diferencias, se dibuja esta imagen de una India víctima del orientalismo.

<sup>9</sup> Por orientalismo entiendo un modo occidental de inferiorizar o sobajar a las culturas asiáticas con el fin de dominarlas/conquistarlas, habiendo en ello, siempre, un esquema victimario/víctima. Estoy de acuerdo con Said, siempre y cuando entendamos que

no presentar, ante Europa, una posición e identidad cultural; de hecho, en la India antigua existía la prohibición directa de “ salir de la India y cruzar el océano”, prohibición tradicional aplicada principalmente a la casta brahmánica.<sup>10</sup> Así, la India estuvo encerrada en sí misma, en su tradición<sup>11</sup> y en la delimitación geográfica de lo que se ha denominado el subcontinente indio (Indostán). Los primeros indios intelectuales en salir de la India y viajar a Europa con finalidades de conocimiento, diálogo y difusión fueron Ram Mohan Roy y Vivekānanda, ambos en el contexto de la modernidad (siglo XIX).

Al parecer, tanto Ram Mohan Roy como Vivekānanda se percataron de que los ingleses, y en general Occidente, tenían cosas que la India nunca tuvo en su origen; por ejemplo, un discurso racional universalista que englobaba o explicaba el origen y desarrollo de su propia cultura, así como una administración cultural unívoca y ordenada lógicamente que permitía el desarrollo y expansión de Occidente.<sup>12</sup> Las diferencias entre Europa e India eran muy marcadas, pero una muy

---

esto solo es de Occidente a Oriente, y que no siempre se va a cumplir de manera plana, como si ciertas culturas orientales (por ejemplo, la India) fueran del todo víctimas de Occidente. Si bien es cierto que el orientalismo no es monolítico y va más allá de Said, tanto antes como después, me centraré solo en este, debido a la relevancia e impacto de su obra en los estudios poscoloniales, dejando para otro momento la incorporación de los trabajos de David Kopf y Raymond Schwab.

<sup>10</sup> *Kālapani* era el nombre de la proscripción de cruzar las “aguas negras” (cruzar el océano). Los indios en la época antigua prohibían cruzar los mares hacia tierras extranjeras debido a que esto causaba “la pérdida del respeto social del individuo”, así como “la pérdida de la prosperidad”. Dicha proscripción se encuentra elaborada de manera tradicional en los *Dharmasutras* de Baudhāyana (véase Patrick Olivelle, *The Dharmasutras: The Law Codes of Ancient India* [Oxford: University Press, 1999], 167-168).

<sup>11</sup> La división entre India tradicional e India moderna no solo asume una distinción de tiempo. Halbfass sostiene que hay una tradición india, en el sentido de que la diversidad de la cultura de la India, entre las llamadas “doctrinas ortodoxas y heterodoxas”, estaba entrelazada de manera general con la noción de *dharma*. Si bien el *dharma* en cada religión o doctrina filosófica india está claramente diferenciado, en esencia asume los postulados fundamentales de este. Entonces, para Halbfass existe una India tradicional, que puede ser vista como *hinduismo*, y una India moderna, a la que, como se verá, se le ha acuñado el término y conceptualización de “neo-hinduismo”. A lo largo del texto se verá la problematización conceptual al respecto, pero también puede consultarse a Luis González Reimann, “Ortodoxia y herejía en el hinduismo”, *Estudios de Asia y África* (Colmex), 54, núm. 1 (2019): 83-102.

<sup>12</sup> Se percataban de que la religión cristiana tenía un origen, concreción y hasta un libro representativo (la Biblia). Se puede poner de ejemplo la fundación de la Iglesia católica y ortodoxa (Concilio de Nicea) como representación occidental que trata de unificar las diversas creencias cristianas en un mismo credo, en un solo texto y en un mismo fundador, representación que posiblemente los indios captaban como una desventaja, pues en el subcontinente indio nunca hubo, o no había en ese momento, ninguna univocidad

importante y que fue central para la construcción de una India moderna fue la dispersión, diversidad y complejidad de la cultura india. Mientras que Europa era y sigue siendo representación del cristianismo y sus variantes, la India era y sigue siendo representación de muchas religiones, lenguas y dioses; Europa está predominantemente regida por la cultura occidental de origen grecolatino, así como por la creencia en Cristo, en un solo Dios y la rigen ciertas autoridades eclesiásticas; tiene varias lenguas, diferentes regiones, pero un solo credo y una filosofía predominante (idealista y racional); la India, por su parte, no tiene una religión que subsumiera a las demás desde su origen, pese a lo que se pueda decir con relación al origen védico de la India; tampoco tenía un solo credo o un solo dios, ni una filosofía predominante, pese a lo que se pueda argumentar con relación al *vedānta* como una filosofía predominante de la India premoderna. Antes de ser colonizada por los ingleses, la tradición india estaba conformada por diversos credos y convicciones filosóficos, sin que dominara alguno. Se ha llegado hablar de los *darśanas* como una especie de escuelas o doctrinas filosóficas que representan ordenadamente la historia del pensamiento de la India, pero como se puede leer con Daya Krishna, Andrew Nicholson o Wilhelm Halbfass, el modelo de los *darśanas* indios cobró relevancia a partir de una comparación esquemática con los modelos de pensamiento de Occidente.

De nuevo, antes del dominio inglés sobre la India no era posible identificar una religión o filosofía que dominara y subsumiera a las demás (el hinduismo como religión, ni siquiera tiene un fundador). La construcción de un esquema de escuelas (*darśanas*) es una construcción tardía que fue retomada por Roy y Vivekānanda, y exagerada, entre otros, por Sarvepalli Radhakrishnan.<sup>13</sup> Ahora bien, como también expone Nicholson, hay trabajos doxográficos premodernos, como el de Vijñānabhikṣu (siglo xv, aproximadamente), en el que pueden verse esfuerzos por clasificar y definir las escuelas filosóficas de la India (*darśanas*) en creyentes (*āstikas*) y no creyentes (*nāstikas*).<sup>14</sup> Si bien esto es cierto, hace falta

---

o concreción de ese tipo. La India antigua o tradicional era diversa, llena de diferencias, doctrinas enemigas entre sí, etc. Lo que hoy entendemos por hinduismo es el esfuerzo moderno de unificar todos estos credos y doctrinas en un mismo concepto. El llamado hinduismo no tiene un fundador, no tiene un libro central, ni siquiera es una sola religión; el hinduismo es muchas religiones metidas a la fuerza en un mismo concepto, con el propósito de que esto cuadre con los esquemas de pensamiento de Occidente.

<sup>13</sup> Cf. Sarvepalli Radhakrishnan, *Indian Philosophy*, vol. I (Oxford: Oxford University Press, 1929).

<sup>14</sup> Véase Andrew Nicholson, *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History* (New York: Columbia University Press, 2013), caps. I-II.

poner el acento en que tales trabajos doxográficos fueron la base y , llegaron a ser *pretexto suficiente* para que autores como Roy y Vivekānanda construyeran, precisamente, una India moderna, basada en el supuesto de que existía ahí una religión dominante, una serie de filosofías ortodoxas (*darśanas-āstikas*) y una identidad india, pero ignorando de manera tajante la diferencia y lo vasto de la cultura antigua de la India.

En alguno de los diferentes momentos del contacto entre Europa y la India, esta permaneció cerrada y no interesada, pero eso cambió drásticamente entre los siglos XIX y XX, con pensadores como Ram Mohan Roy, Vivekānanda y Radhakrishnan, quienes buscaron reinterpretar a la India antigua o tradicional para que pudiera entablar un diálogo con Occidente. Si bien en una primera instancia se trata de una reinterpretación de la tradición india para que pueda hablarle a Europa —lo cual asume una carga de orientalismo según la argumentación de Said, pues estos autores hablan a partir de la influencia y conquista de Occidente—, esto no quiere decir que Roy sea una víctima pasiva del aparato conceptual de Occidente. Todo lo contrario: es evidente que Roy tiene una influencia de Europa, principalmente de la inglesa, pero es un brahmán que nunca renunció a su propia tradición; de hecho, ve en la India algo superior, algo de relevancia para el mundo, y es precisamente en este sentido en el que emprende la reforma de la India y la fundación del *Brāhma Samāj*. Ignorar esto es un rotundo error. Si la teorización de Said fuera del todo cierta y el orientalismo terminara por subsumir a la India dentro del esquema occidental, Roy o Vivekānanda serían meros agentes pasivos de esta empresa, lo cual no es así, y lo es menos aún en autores más cercanos a nuestra época, como Daya Krishna.

En este sentido, Richard King habla de la inevitabilidad del orientalismo,<sup>15</sup> entendiéndolo no como la simple conquista intelectual de la India por parte de Europa, como postula Said, sino como un horizonte de intercambio más complejo, donde no hay como tal un conquistado (India) y un conquistador (Europa), sino una confluencia de partes, en la que la India tiene que adecuarse, entre otras cosas, a los modelos de pensamiento de Occidente (para hablarle en un sentido simétrico). El tema se complejiza aún más —y se hace cada vez más insuficiente la teorización de Said—, cuando analizamos este horizonte hermenéutico en el siglo XX con la exportación y expansión de la cultura de la India en el Occidente globalizado. La India no es más una cultura conquistada,

<sup>15</sup> Richard King, *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and 'The Mystic East'* (London: Routledge, 1999), 94-95.

orientalizada del todo; es más bien un agente activo de la cultura global, en la que participa con conceptos tradicionales tan populares hoy en día como *karma*, *yoga* o *nirvāṇa*.<sup>16</sup> Para King, la teorización de Said —hablando del caso de la India— es adecuada, pero solo en un primer nivel, ya que es inevitable que el orientalismo no haya sido parte de la construcción de la identidad india en la modernidad; sin embargo, es insuficiente para entender el fenómeno indio en su totalidad. La India es influenciada por Europa, pero esto lo utiliza para potenciarse a sí misma.<sup>17</sup>

Ahora bien, ¿qué se entiende por neohinduismo? Como mencioné, Halbfass es de la opinión de que, si bien en la India antigua existe una serie de religiones y tradiciones diversas, que difieren y hasta son contrarias, existen un sentido y conceptos base que establecen un común denominador de toda esa diversidad; se trata de un fenómeno y una tradición que se conoce como *hinduismo*. Halbfass es consciente de que las culturas y religiones que vivieron en el Indostán, no se asumían bajo una misma identidad, y menos como hindúes.<sup>18</sup> Richard King discrepa de la definición de hinduismo propuesta por Halbfass, en el sentido de que nunca hubo, en la antigüedad india, dicha conceptualización. King argumenta que la conceptualización del hinduismo es una construcción moderna, emanada de autores como Roy y Vivekānanda. Parafraseando a King: “no se puede hablar en términos de hinduismo e identidad hindú en el pasado de la India; más bien hay que hablar de la diversidad del Indostán, de las religiones que convivieron

<sup>16</sup> Fenómenos neohindúes, como la mudanza de la enseñanza de Bhagwan Shree Rajneesh (Osho) a los Estados Unidos, o la globalización de la enseñanza del vaishnavismo gaudīya por parte de Bhaktivedānta Swāmi Prabhupāda, son ejemplos de que el orientalismo teorizado por Said se vuelve un tanto insuficiente hoy en día, al menos como lo presenta en su texto sobre el tema. Se puede ver con estos ejemplos y otros, como el hatha-yoga, el famoso *Kāmasūtra*, el popular Bikram yoga de Beverly Hills o la reciente “ingeniería espiritual” enseñada a través de las redes sociales por Jaggi Vasudev (*Sadhguru*), que la India no es víctima de la conquista del orientalismo, pues en la actualidad aporta y forma parte del mundo globalizado, no solo desde la influencia de Occidente, sino también desde la fuerza de su espíritu. Además del tema filosófico, que es el núcleo de este artículo, la diversidad y la potencia de la cultura de la India se extendió al teatro, la literatura, la poesía, etc. (véase Óscar Figueroa, *El loto en el estanque. Canon y diversidad en la India clásica* [México: UNAM-CUEAA, 2022]).

<sup>17</sup> *Ibid.*, 94-95.

<sup>18</sup> La construcción de una identidad india unívoca, sólida y nacional, es evidentemente un producto del encuentro Europa/India en la modernidad. Es a partir de este encuentro que se establece el uso del término *hindú* para referirse a todas aquellas personas que habitan en el subcontinente indio y profesan el llamado *hinduismo*. Ni *hindú* ni *hinduismo* fueron términos usados en la antigüedad por los propios indios para referirse a ellos mismos o a su religión.

y conviven en esta zona geográfica”.<sup>19</sup> Para King, entonces, en la India clásica hubo diversidad de religiones y filosofías, y solo en la época moderna se construye como tal *el* hinduismo, con el propósito fundamental de dotar a la India de una identidad común dentro de esa diversidad: unir credos, clasificar filosofías, homogenizar pensamientos, generar una nación, etc. De acuerdo con Halbfass, hay un hinduismo premoderno y un hinduismo moderno, y de este segundo surge el *neohinduismo*, que entiende en el mismo sentido de lo que Richard King llama simplemente *hinduismo*. Ambos coinciden, además, en que, en este hinduismo moderno se defiende como filosofía central de todo el devenir indio al *vedānta*. Para ambos, en efecto, el hinduismo moderno construye el mito de que el *vedānta* es la filosofía central de toda la India, entendido, en ese sentido, como un neovedānta.<sup>20</sup>

*Hinduismo, hinduismo moderno, neohinduismo, neovedānta, neoadvaita* son términos que los especialistas usan para referirse a la misma temática: la construcción de la identidad hindú generada entre los siglos XIX y XX por autores como Roy, Vivekānanda y Radhakrishnan. En palabras de Halbfass:

Desde luego, el neohinduismo apela a la tradición, busca recuperarla y alberga la esperanza de hallar en ella la fuerza y el contexto para responder a Occidente. Sin embargo, como insiste Hacker, este retorno a la tradición es el resultado de una ruptura y una discontinuidad. La reinterpretación y resignificación de conceptos y principios básicos de la tradición como resultado del encuentro con Occidente tienen mayor importancia que la incorporación de elementos extranjeros a dicha tradición: Neohinduismo significa siempre reinterpretación. El vínculo que los neohinduistas guardan con la tradición forma parte, por así decirlo, de una reflexión de segundo orden; en realidad

<sup>19</sup> Agrega: “My argument does not entail that the modern concept of ‘Hinduism’ is merely the product of Western Orientalism. Western influence was a necessary but not a sufficient causal factor in the rise of this particular social construction. To argue otherwise would be to ignore the crucial role played by indigenous brahmanical ideology in the formation of early Orientalist representations of Hindu religiosity”. Es decir: “Mi argumento no implica que el concepto moderno de ‘hinduismo’ sea *simplemente* el producto del orientalismo occidental. La influencia occidental fue un factor causal necesario, pero no suficiente, en el surgimiento de esta construcción social particular. Argumentar lo contrario sería ignorar el papel crucial que desempeña la ideología brahmánica indígena en la formación de las primeras representaciones orientalistas de la religiosidad hindú” (King, *Orientalism and Religion*, 98). La traducción es mía.

<sup>20</sup> Aunque como menciona King, ni siquiera se debería de hablar de neovedānta solamente, pues los autores modernos no hablan en general del *vedānta* y todas sus ramas, hablan en específico del *vedānta* de Śaṅkara, es decir, del *vedānta advaita*. El único autor que propone la noción de *neoadvaita* es Richard King.

primero adoptan una orientación y valores occidentales, y luego tratan de hallar lo extranjero en lo propio: [...] a continuación relacionan esos valores con la tradición hindú y los defienden como parte de esta.<sup>21</sup>

En conclusión, la relación entre Europa e India asume un horizonte hermenéutico particular y complejo, aún más difícil de entender en la actualidad. Si bien es cierto que la India ha sido lugar de proyecciones y anhelos occidentales, lo cual asume un orientalismo a la manera de Said, esto no debe simplificarse en el esquema binario victimario/víctima, activo/pasivo. La India no fue pasiva o simplemente conquistada; fue reinterpretada y actualizada desde sí misma con propósitos fundamentalmente independentistas y nacionalistas, pero también con propósitos ulteriormente expansionistas y globalizantes.<sup>22</sup> Así pues, es cierto que la India moderna homogeniza y simplifica su diversidad (tradicción), aunque esto no asuma una simple alienación y *obediencia* ante Occidente: Roy y otros han reinterpretado su cultura porque vieron un beneficio en ello, una conveniencia, un fin. No fueron simples peones de Occidente; fueron, más bien, autores audazmente suspicaces y astutos. En lo que sigue, intentaré mostrar esto con relación a la idea de liberación en autores como Roy y Vivekānanda.

## 2. Ram Mohan Roy: reinterpretación, reformismo y pragmatismo religioso

Como anticipé, Ram Mohan Roy (1772-1833) es crucial para entender el diálogo entre Europa e India a lo largo de los últimos dos siglos. Tal y como coinciden la mayoría de los expertos en el tema,<sup>23</sup> la India moderna surge intrínsecamente con el trabajo e influencia de Roy; fue, aunque eso sea un tanto debatible, *el*

<sup>21</sup> Halbfass, *India y Europa*, 354.

<sup>22</sup> Soy de la idea de que se tiene que dividir entre neohinduismo de primera ola, representada por Roy, Vivekānanda, Radhakrishnan, entre otros, y neohinduismo de segunda ola, representado por Bhagwan Shree Rajneesh, Bhaktivedānta Swāmi Prabhupāda, Sathya Sai Baba y Deepak Chopra, entre otros.

<sup>23</sup> Al respecto, véase Surendranath Tagore, *Raja Rammohun Roy: Builders of Modern India*; Swapan Dasgupta, *Awakening: The Story of the Bengal Renaissance*; H. D. Sharma, *Raja Ram Mohan Roy. The Renaissance Man*; Satis Chandra Chavravati, *The Father of Modern India*; Ramananda Chatterjee, *Rammohun Roy and Modern India*; *Sadharama Brahma Samaj*; N. S. Bose, *The Indian Awakening and Bengala*, y Halbfass, “Rammohun Roy y su horizonte hermenéutico”, en *India y Europa*, 322-349.

*padre de la India moderna*. Se puede debatir la originalidad de su pensamiento o la recepción que tuvo su obra en los pensadores nacionalistas de la India; lo que sí es indudable es que Roy fue un personaje nuclear en la historia moderna de la India.

Si bien cabe decir que Roy fue el reformista moderno de la India, también es relevante mencionar que su obra fue vista con desagrado dentro de su propio país, además de que su originalidad fue puesta en duda debido a la influencia de elementos occidentales. Así pues, la obra de Roy fue rechazada, principalmente por los brahmanes ortodoxos de Bengala. Temas importantes en su obra, como la idea de que hay algo perenne en todos los credos y filosofías del mundo, fueron vistos como herejía por algunos intelectuales y eruditos indios, como también, las reformas al *satī* y al *adhikāra*.<sup>24</sup> Aunque la obra de Roy fue rechazada en su país, también tuvo algunos leales adeptos.<sup>25</sup> Fuera de la India, tuvo mayor aceptación; Monier-Williams lo elogia diciendo: “fue el primer investigador como tal que el mundo ha producido en el estudio de las religiones comparadas”.<sup>26</sup> Desde el idealismo, sus ideas fueron rechazadas (Schelling),<sup>27</sup> pero tuvo una mayor aceptación por el romanticismo (Schlegel).<sup>28</sup> Entre sus críticos europeos existe uno que fue de los que más se interesó en la India: Arthur Schopenhauer. En sus *Manuscritos* menciona que Roy no es fiel a las *Upaniṣads*, y que no es más que un indio convertido al judeocristianismo.<sup>29</sup> Al parecer, la filosofía de Schopenhauer, que tiene una fuerte influencia del pensamiento indio, no resultó compatible con la llegada y el pensamiento de Roy.

<sup>24</sup> El *satī* se refiere al rito o acto efectuado por mujeres de inmolarse en la pira funeraria del marido recién fallecido. El *Adhikāra* se refiere al derecho o privilegio heredado con base en el sistema de castas para estudiar los *Vedas* y la capacidad de un aspirante para practicar una disciplina espiritual específica. Ambos aspectos eran constitutivos y antiquísimos de la tradición india; proponer su abolición o erradicación debido a lo obsoleto y arcaico de estos sin duda fue una propuesta radical y completamente reformista. Aquí radica la potencia y conflicto que provocó Roy en la sociedad india en el siglo XIX (cf. H.D. Sharma, *Raja Ram Mohan Roy. The Renaissance Man* [Calcutta: Rupa & Co., 2002]).

<sup>25</sup> Véase Halbfass, *India y Europa*, 328.

<sup>26</sup> Monier Monier-Williams, *Religious Thought and Life in India* (Oxford: University Press, 1883), 478.

<sup>27</sup> Al parecer, Hegel nunca mencionó o habló de Ram Mohan Roy; el único que sí hizo comentarios al respecto fue Schelling (véase Halbfass, *India y Europa*, 324).

<sup>28</sup> Schlegel contadas veces menciona a Roy, pero acepta que fue gracias a este que se generó un nuevo intercambio intelectual entre hemisferios (cf. Friedrich Schlegel, “On the Language and Wisdom of the Indians” [London: Henry G. Bohn, 1849], 24).

<sup>29</sup> Arthur Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*, trad. Roberto Aramayo (Valencia: Pre-Textos, 1996), 163.

En mi opinión, el pensamiento de Roy es esencialmente un pensamiento pragmático y utilitarista,<sup>30</sup> que tenía directamente la intención de generar reformas al pensamiento universal, y no solo hacer cambios en la India. En este sentido, ha habido toda una serie de comentarios sobre la influencia del pensamiento occidental en Roy (la simple conversión de la tradición india a la modernidad europea), pero no de la influencia de este ante Occidente y de sus pioneros estudios en religiones comparadas.<sup>31</sup> Es debatible hasta qué punto Europa influyó a Roy y viceversa, pero lo que no es debatible es que su pensamiento apuntaba, en última instancia, a reformas y cambios prácticos de la realidad, como ya dije, al *satī*, al *adhikāra*, a la idolatría, etc. Roy dice al respecto:

Casi todos los brahmanes, así como otras sectas hindúes, tienen serios problemas para justificar la idolatría, que siguen practicando. Cuestionados al respecto, en lugar de aducir argumentos racionales que justifiquen su conducta, ¡sin más consideran que basta con citar a sus ancestros como autoridades positivas! [...] así he abandonado la idolatría a cambio del culto al único y verdadero Dios [...]. Por lo tanto, a fin de ratificar mi propia fe y la de nuestros ancestros, desde hace tiempo he estado intentando convencer a mis paisanos del verdadero significado de nuestras escrituras.<sup>32</sup>

Como puede apreciarse, Roy pretende la reformulación de una parte central de la tradición india: la adoración de deidades o de representaciones de dioses y semidioses. Con la creencia de que hay un único y verdadero Dios detrás de todas las religiones, Roy afirmará después que eso es algo que se debe ampliar a todo el mundo, pues en las religiones y en la racionalidad humana hay algo *perenne* y *universal*. En este sentido, Roy se apropia de un principio europeo (el universalismo o perennialismo religioso) y lo presenta para la propia India, lo que implica buscar un efecto sobre la tradición antigua y su diversidad. Como lo mencioné

<sup>30</sup> Es importante señalar que Roy tenía correspondencia directa con Jeremy Bentham y estaba fuertemente influenciado por las ideas ilustradas de Europa. Al respecto, son varios los autores que reducen la originalidad del pensamiento de Roy a esquemas y modelos de pensamiento occidentales. Algunos dejan entrever que no hay originalidad en Roy, solo reinterpretación de la India a través del utilitarismo, deísmo, unitarismo y hasta de la masonería (cf. David Kopf, *British Orientalism, and the Bengal Renaissance: The Dynamics of Indian Modernization 1773-1835* [Los Angeles: University of California Press, 1969]).

<sup>31</sup> Así como ha habido críticos serios de su obra y de su originalidad, también ha habido defensores que lo idolatran (Sharma, *Raja Ram Mohan Roy: The Renaissance Man* y Surendranath Tagore, *Raja Rammohun Roy: Builders of Modern India*, New Delhi: Publication División, 2016).

<sup>32</sup> Citado en Halbfass, *India y Europa*, 331.

en el apartado anterior, autores modernos como Roy y Vivekānanda comienzan a hacer una selección de *darśanas* y de esa manera construyen una identidad unitaria de la India antigua. Sacrifican la diversidad que había en la India antigua por una unidad religiosa en la modernidad. En esa selección y construcción de la identidad *hindú*, se realiza una selección especial, la del *vedānta* como filosofía central y unívoca de lo hindú. De esta manera, como señala el propio Roy: “Al mirar las tradiciones de las naciones antiguas es común notar el desacuerdo [que tienen] entre sí, pero ante esta circunstancia, desalentados, apelamos a la razón como una guía más confiable, aunque incompetente por sí sola”.<sup>33</sup> Basándose en esa racionalidad de corte ilustrado, funda el *Brāhma Samāj*.<sup>34</sup> En consecuencia, se puede ver en Roy la pretensión de renovar o reinterpretar a la India tradicional, la cual estaba cimentada en creencias y rituales específicos; a su vez, también pretende la universalización de su fe en lo que él llama el verdadero Dios, basándose en un marco conceptual devenido del *vedānta*, el deísmo occidental, el cristianismo, el islam, el unitarismo, etc. Por lo tanto, en Roy se puede palpar el inicio de la India moderna, el “neohinduismo”, lo cual significa, en esencia —según lo argumentado hasta aquí—, la reinterpretación en clave universalista de las diversas tradiciones intelectuales de la India antigua.

Aclarado esto, podemos pasar al tema específico que aquí nos ocupa: ¿cuál es la idea de liberación (*mokṣa*) propuesta por Roy? Si Roy estaba convencido de que hay algo perenne y universal en el ser humano, que no depende de las culturas y las costumbres, se sigue, en consecuencia —pues él mantuvo una coherencia general en su pensamiento—, que todas las religiones, en su esencia, postulan y pretenden, finalmente, algo semejante. Si toda religión asume liberación o salvación, por ejemplo, y la razón es un rasgo universalmente humano, la meta de liberación o salvación puede ser deducida por la razón humana, más allá de las particularidades contextuales. Roy dice: “No hace falta ningún intermediario que nos guíe hasta nuestra salvación, ni tampoco profetas o revelaciones para

<sup>33</sup> “When we look at the traditions of ancient nations, we often find them at variance with each other; and when, discouraged by this circumstance, we appeal to reason as a surer guide, we soon find how incompetent it is, alone” (véase Ram Mohan Roy, “Kena Upaniṣad”, en *Translation of Several Principal Books, Passages, and Texts of the Veds, and of Some Controversial Works on Brahmical Theology* [London: Parbury, Allen, & Co., 1832], 46). La traducción al español es mía.

<sup>34</sup> Si bien el *Brāhma Samāj* se funda en la India, no pretendió quedarse solo ahí, sino que pretendió expandir sus horizontes y alcanzar la verdad universal de Dios, más allá de las particularidades de las religiones y las culturas, aunque no lo haya logrado. Al respecto véase Kopf, *The Brahma Samaj*, 95-120.

alcanzarla, solo hace falta el uso de la razón y la fe en el verdadero Dios”.<sup>35</sup> En esta misma línea de pensamiento, en su texto *An Apology for the Pursuit of Final Beatitude Independently of Brahminical Observances*, Roy cuestiona las ideas de que solo la autoridad brahmánica, por medio de la ejecución de ciertos rituales (*adhikārivīṣeṣa*), puede alcanzar la realización espiritual (*mokṣa*). Es de notar que en este texto y en su comentario a la *Kena-Upaniṣad*, Roy no utilice el término *mokṣa* —aunque se refiera a esta— y lo remplace por el término *beatitud final* (*final beatitude*). Así pues, Roy piensa que la realización final (*mokṣa*) no es algo exclusivo de la casta brahmánica, en tanto que otras religiones alcanzan la misma meta a su manera. Por eso, Roy homologa la idea de *mokṣa* con la de beatitud, aunque haya en ello una inconsistencia teórica. Entonces, la meta de la salvación en las religiones (la estadía obtenida), según Roy, es esencialmente la misma en todas.<sup>36</sup>

Así, Roy no muestra interés por las diferencias de las diversas formas de salvación o liberación espiritual descritas en las religiones, ni mucho menos entre las diferentes formas de liberación propuestas por las tradiciones filosóficas y religiosas de la India. De esta manera, Roy establece una idea de salvación o liberación que es válida para todas las religiones, es decir, una liberación universalista, homogénea y racional, lo cual reduce y limita el entendimiento del fenómeno de la liberación en la India en general (y demuestra la reinterpretación hecha por él y por otros en la modernidad). Además, si Roy sostiene que la salvación es la misma en todas las religiones y esta no es incompatible con las finalidades utilitaristas de la realidad, entonces se puede descartar un sinnúmero de prácticas ritualísticas y ascéticas para el descubrimiento de la salvación, y se puede apostar en cambio por un pragmatismo religioso. Por otra parte, si se asume que es igual lo que piensa, siente y genera un iluminado desde el *vedānta* que un santo de fe cristiana, parecería que, desde la concepción de Roy, todos ellos alcanzan, en esencia, la misma salvación, el mismo estado de consciencia y la misma posición sensitiva de la realidad. Entonces, ¿a qué responde Roy con esta postura? Evidentemente, a los juicios y criterios europeos (al aparato conceptual occidental). Roy elabora una argumentación a partir de la influencia de Occidente en él, eso es una realidad innegable, pero a su vez, como también he

<sup>35</sup> Citado en Sharma, *Raja Ram Mohan Roy*, 14.

<sup>36</sup> Halbfass es de la opinión de que la soteriología de Ram Mohan Roy se entrelaza con su concepción utilitarista de la realidad, pues él expone la insistencia de Roy por mostrar que la liberación espiritual no está en conflicto con las reformas religiosas, con la posibilidad de tener una familia y con la idea de justicia (cf. Halbfass, *India y Europa*, 339).

argumentado desde el inicio, dicho encuentro entre Roy y el Occidente no se reduce al esquema orientalista de Said. Es decir, no fue un simple subordinado al esquema de pensamiento de Occidente; si esto hubiera sido así de simple, Roy no hubiera pretendido expandir su propuesta a todo el mundo (*Brāhma Samāḥ*), y considerando que esta propuesta consta de sobreponer la filosofía del *vedānta* y parte de su tradición al mundo, con la aparente semejanza con el deísmo o el perennialismo.

Se puede decir que se corrobora la idea de que, por una parte, Roy reinterpreta la tradición india en clave universalista-racional, y por otra, reduce y aplanar el fenómeno de la liberación en el pensamiento de la India. Con todo, no deja de ser una figura admirable, pues contribuyó a la independencia de la India y al estudio comparado de las filosofías y religiones. Lo particular de su caso es que no fue un ejemplo de santidad y beatitud, lo cual le hubiera ayudado a sostener su argumentación universalista de la religión. Fue más bien un reformista pragmático. Quien sí fue un ejemplo de santidad y realización espiritual fue Ramakrishna, a quien está dedicado el siguiente apartado, junto con su principal discípulo: Vivekānanda.

### 3. Ramakrishna y Vivekānanda: una retórica universalista de la tradición india

Poco tiempo después de la muerte de Ram Mohan Roy, nace, también en Bengala, Ramakrishna (1836-1886). Este personaje, a diferencia de Roy, no fue en sí un reformista; fue más bien una figura religiosa, un “santo” (*sādhu*). También, a diferencia de Roy, Ramakrishna fue bien aceptado dentro de la India y admirado fuera de ella. A su vez, fue él, en carne propia, representación del ideal universalista de Roy, pues él mismo y sus seguidores solían decir que había alcanzado varias de las formas de salvación, iluminación o liberación de diversas religiones (*vedānta*, vaishnavismo, tantra, cristianismo, islam, etc.). Se suele decir que en cada ejercicio espiritual que practicaba, alcanzaba el más alto nivel de conciencia y éxtasis. Y algo que todavía lo diferencia más de Roy es que en varias regiones de la India lo adoran como a una reencarnación de Dios (*avatāra*), mientras que a Roy solo se le reconoce (y hasta después de su muerte) como el gran reformador de la India moderna.

Ramakrishna no escribió en vida ningún texto ni fue una persona con una gran erudición de las escrituras (*pandit*); fue más bien un notable practicante de diversos métodos y ejercicios espirituales, dentro y fuera del contexto indio. Su

enseñanza, hecha carne, mostraba el camino y fundamento de la religión universal; mostraba a través de su propio estado de consciencia (*samādhi*) la fundamentación y realización de lo perenne de la humanidad: “Dios es Uno y está en todas partes (religiones)”.<sup>37</sup> De esta manera, el ideal de Ram Mohan Roy se había materializado en la persona y presencia de Ramakrishna. Desafortunadamente, Roy ya había fallecido en esos momentos, y no conoció a Ramakrishna. Como menciona Halbfass: “Ramakrishna no veía problema alguno en sumar la religión de Jesucristo a los diversos cultos hinduistas, pues estaba convencido de que sus experimentos meditativos podían demostrar que las diferentes religiones apuntaban hacia la misma meta y resultado”.<sup>38</sup> A lo largo del texto *El evangelio según Sri Ramakrishna*, que recoge sus enseñanzas orales, se pueden notar varias referencias al respecto. En efecto, Ramakrishna pensaba que todas las religiones apuntaban a la liberación y que en todas se llegaba a un mismo estado de salvación y beatitud.

La enseñanza de Ramakrishna fue conocida en diferentes partes del mundo, pero alcanzó un nivel realmente global gracias al trabajo de difusión de uno de sus principales discípulos, Swāmi Vivekānanda (1863-1902).<sup>39</sup> Su discípulo pronto tomó el papel protagónico de la enseñanza de su maestro, dando charlas y escribiendo acerca de él, aunque resulta discutible esa difusión de la enseñanza de Ramakrishna por parte de Vivekānanda, pues no parece ser coherente con las palabras pronunciadas en vida por el maestro.<sup>40</sup> Lo que sí es patente son las pretensiones reformistas de Vivekānanda, que, a diferencia de Roy, eran totalmente

<sup>37</sup> Abedhananda, *El evangelio de Sri Ramakrishna*, vol. II, (Hollywood: Sarada Ma Publishing, 2012), 56.

<sup>38</sup> Halbfass, *India y Europa*, 365.

<sup>39</sup> Fue Vivekānanda quien, a través de la enseñanza de su maestro, funda la *Ramakrishna Mission*, una organización filantrópica, voluntaria y religiosa vedantina iniciada en 1897. Dicha organización es claramente la materialización del objetivo neo-hinduista, pues no solo lleva a cabo la reinterpretación y universalización, tanto teórica como práctica de la tradición india, sino que se extiende y se exporta al mundo occidental. La expansión de una organización o congregación religiosa como la *Ramakrishna Mission* o ISKCON manifiesta una respuesta de identidad unitaria y nacionalista hacia Occidente, necesaria para llenar esa carencia de unidad en la India; ahí se materializa la identidad, el valor y la potencia que tenía la India, cosa que los autores neohinduistas percibían como faltantes en comparación con Europa.

<sup>40</sup> Entre los cinco grandes discípulos de Ramakrishna, contando a Vivekānanda, parece que no había gran acuerdo sobre lo que era fidedignamente la enseñanza del maestro. Se ha llegado a hablar hasta de discordia entre discípulos sobre la verdadera enseñanza de Ramakrishna (cf. Christopher Isherwood, *Ramakrishna, and His Disciples* [Hollywood: Vedanta Press & Bookshop, 1965] y Halbfass, *India y Europa*, 369).

nacionalistas.<sup>41</sup> Ram Mohan Roy fue el gran reformista indio; sin embargo, nunca alcanzó a elaborar una concepción nacionalista e independentista de la India. Roy pretendía la universalización y unidad de todas las religiones en un mismo discurso inspirado por el *vedānta*, pero nunca habló de una independencia o exaltación política de la nación india; más bien, parece ser que lo que pretendía era un diálogo e interrelación entre todas las religiones y filosofías del mundo a través de la razón. En cambio, Vivekānanda fue un nacionalista e independentista que, de cierta manera, utilizó la figura de su maestro como catalizadora de la independencia de la India. Por ejemplo, hay trabajos interesantes de la relación de Vivekānanda con el marxismo y cómo este tuvo una influencia en su pensamiento y difusión.<sup>42</sup> La religión y la transformación material de la sociedad son algo íntimamente relacionado en su pensamiento, de tal manera que concebía la libertad como inherente a la naturaleza, es decir, pensaba que todos los entes del planeta aspiraban y deseaban su realización libertaria, algo así como una autoafirmación que le permitía al ente ser y manifestarse plenamente,<sup>43</sup> lo cual fue seguido y admirado en muchas partes de la India.

¿Cuál era entonces la idea de liberación (*mokṣa*) que tenía Vivekānanda? Viene a cuento en este momento lo que dice Halbfass: “Parecería como si la obra de Vivekānanda no ofreciera nada que valga la pena para una investigación histórica o filosófica: es pura retórica con fines populistas y reduce la complejidad del *vedānta* clásico a fórmulas simples y casi siempre superficiales”.<sup>44</sup> En efecto, parece que la obra de Vivekānanda es esencialmente retórica y política, reduce el sistema vedantino a una suerte de *vedānta* práctico. Si en general la obra de Vivekānanda, en palabras de Halbfass, es pura retórica que reduce la complejidad de hinduismo, hay que esperar entonces lo mismo para su ideal de liberación.

<sup>41</sup> Si bien Vivekānanda estaba interesado en la reforma social, es posible que despreciara la política tradicional. Vivekānanda se rebelaba contra la actitud británica general del siglo XIX, pero especialmente contra la empresa anglicana y misionera de retratar al hinduismo como una religión falsa e inferior. Su exaltación de la civilización india conscientizó a los indios, y la nueva corriente de conciencia se volvió fundamental para el creciente espíritu nacionalista desde la última década del siglo XIX. Aunque Vivekānanda no era un nacionalista en el sentido convencional del término, tampoco es que no lo fuera en lo absoluto. Se verá que su propuesta político-filosófica es altamente retórica, por lo que cuesta trabajo identificar bien cuál es su postura en cuanto al tema.

<sup>42</sup> Véase Parameswaran, *Marx and Vivekānanda: A Comparative Study* (Madras: Vivekananda Kendra Prakashan Trust Madras, 1987).

<sup>43</sup> Vivekānanda, *Complete Works*, vol. I (Hollywood: Vedanta Press, 2008), 90-97.

<sup>44</sup> Halbfass, *India y Europa*, 366.

Es interesante cómo, a lo largo de su obra, Vivekānanda tocó el tema de la liberación, pero al hacerlo se nota cómo cambiaba el orden de las ideas o el argumento si el contexto así lo requería. Por ejemplo, en el discurso *The Goal*, pronunciado en San Francisco, el 27 de marzo de 1900, argumenta que hay una dualidad entre lo infinito y lo finito, entre el alma y el cuerpo. Sostiene que todas las religiones han abordado esta cuestión y han llegado a un mismo límite. De este modo, la religión del *vedānta* da una solución última (monista) en cuanto al tema,<sup>45</sup> a saber, que no hay dualidad como tal y que todo es uno: es una ilusión (*māyā*) pensar que hay en sí una dualidad. En este sentido, Vivekānanda menciona que ya somos libres, y ¿cómo podría ser liberado el libre? Es una ilusión buscar la liberación en la vida humana, pues esta ya ha estado presente desde siempre. “Nunca estás atado. Eso es todo. Ya eres libre. Has alcanzado la meta, todo lo que hay que alcanzar. Nunca permita usted que la mente piense que no ha alcanzado la meta [es decir, la liberación]”.<sup>46</sup> Con esto, Vivekānanda da a entender que, en lo más profundo de nuestra realidad espiritual, ya se es libre y que la búsqueda de la liberación (*mokṣa*) es fenoménicamente ilusoria, pues, ya se es libre inmanentemente. Al final del texto, Vivekānanda menciona que es la mente ilusoria la que nos impide vivir y disfrutar de nuestra libertad espiritual; cada uno cree de sí mismo lo que quiere creer; no es adecuado permitirse creer que uno es un miserable o desgraciado, pues al creérselo uno mismo termina por hacer realidad esa creencia; “créete que eres libre y lo serás”,<sup>47</sup> dice Vivekānanda.

En el discurso *Unity, The Goal of Religion*, pronunciado en Nueva York (1896), Vivekānanda menciona que la naturaleza del ser humano es la de mirar al más allá y pensar sobre el propósito de la existencia. A diferencia de los animales, el ser humano mira hacia arriba y busca la perfección. Esta no consiste en la cantidad de dinero que se trae en el bolsillo, sino del pensamiento espiritual que hay en el cerebro. “Eso es lo que hace que el progreso humano sea la fuente de todo progreso material e intelectual, el poder motriz del entusiasmo que empuja a la humanidad hacia adelante”.<sup>48</sup> En consecuencia, Vivekānanda argumenta que la naturaleza del ser humano lo empuja a buscar en el más allá y pretender una liberación última; aquí nace la religión como impulso y sistema de esa búsqueda de liberación. La meta de la religión es la unidad de todas las intenciones

<sup>45</sup> Vivekānanda, *Complete Works*, vol. II (Hollywood: Vedanta Press, 2008), 373.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 374.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 376.

<sup>48</sup> Vivekānanda, *Complete Works*, vol. III (Hollywood: Vedanta Press, 2008), 4-7.

y creaciones humanas: la filosofía, la ciencia, el progreso, etc. Por lo tanto, la liberación es algo que se pretende, no está en sí en el ser humano, es algo que se busca impulsivamente por la constitución natural (espiritual) de la condición humana; a diferencia de los animales, el ser humano tiene este instinto de buscar en el más allá y de perfeccionarse.

A partir de estas ideas contrastantes sobre la liberación, puede inferirse que Vivekānanda está siendo retórico y cae —por lo menos— en concepciones opuestas en cuanto a la idea de liberación. Primero sostiene una idea inmanente de la liberación, como algo que preexiste en la realidad espiritual; hace falta solo develarlo y escapar a los encantos de la ilusión (*māyā*) y no crear identidades fantasmáticas de uno mismo. Por otra parte, sostiene una idea trascendental de la liberación, pues considera que el ser humano tiene una especie de instinto de buscar en el más allá y pretender su perfeccionamiento; la liberación no está dada; es algo que se tiene que buscar y alcanzar, ya que esa es la predeterminación espiritual de la naturaleza humana. Por lo tanto, parece que Vivekānanda adapta y acopla sus ideas dependiendo del contexto y de su audiencia.

Ahora bien, aun cuando Vivekānanda tiene un discurso fundamentalmente retórico y amolda sus palabras y letras según el contexto, parece que hay una idea clave en cuanto a la liberación, lo cual no lo convierte en un autor riguroso y claro. A lo largo de su obra, Vivekānanda menciona y sostiene que la voluntad de liberación es algo ontológico y pretendido por todos los entes vivos de este mundo; así, la liberación de la India (independencia) es una pretensión justa y consecuente a la existencia del hombre. Definitivamente, Vivekānanda consideraba que todos luchan por obtener su libertad: las plantas, los animales, el ladrón, el monje. Aunque todos buscan la libertad, no la obtienen en el mismo grado, pues el ladrón no pretende la misma libertad que el monje.<sup>49</sup> En este sentido, Vivekānanda menciona:

La idea más grandiosa en la religión del *vedānta* es que podemos alcanzar la misma meta por diferentes caminos; y estos caminos los he generalizado en cuatro, a saber, los del trabajo, el amor, la psicología y el conocimiento. Pero, al mismo tiempo, se debe recordar que estas divisiones no son muy marcadas y son muy exclusivas entre sí. Cada uno se mezcla con el otro [...]. Hemos encontrado que, al final, todos estos cuatro caminos convergen y se convierten en uno. Todas las religiones y todos los métodos de trabajo y adoración nos llevan a la misma meta.

<sup>49</sup> Vivekānanda, *Complete Works*, vol. I (Hollywood: Vedanta Press, 2008), 91.

[...] Es libertad tal como la entiendo. Todo lo que percibimos a nuestro alrededor está luchando por la libertad, desde el átomo hasta el hombre, desde la partícula de materia insensible y sin vida hasta la existencia más elevada en la tierra, el alma humana. De hecho, todo el universo es el resultado de esta lucha por la libertad. En todas las combinaciones, cada partícula está tratando de seguir su propio camino, volar desde las otras partículas; pero los otros lo mantienen bajo control. Nuestra tierra está tratando de volar lejos del sol, y la luna de la tierra. Todo tiene tendencia a la dispersión infinita. Todo lo que vemos en el universo tiene como base esta lucha por la libertad. Es bajo el impulso de esta tendencia que el santo reza y el ladrón roba. Cuando la línea de acción tomada no es apropiada, la llamamos malvada; y cuando la manifestación de esto es correcta y elevada, lo llamamos bueno. Pero el impulso es el mismo, la lucha por la libertad.<sup>50</sup>

Esta idea de que todo ser pretende la libertad es una idea coherente con su intención de independencia de la India y también lo es con sus pretensiones universalistas, lo que hace pensar que Vivekānanda era, ante todo, un pensador político y no filosófico, ya que cuando habla de filosofía y religión lo hace retóricamente y siempre teniendo en cuenta el contexto. En suma, el ideal de liberación en Vivekānanda descansa en una visión simplificada, homogénea, e incluso tergiversada de la riqueza y complejidad de las religiones indias. Como

<sup>50</sup> [The grandest idea in the religion of the Vedanta is that we may reach the same goal by different paths; and these paths I have generalized into four, viz those of work, love, psychology, and knowledge. But you must, at the same time, remember that these divisions are not very marked and quite exclusive of each other. Each blend into the other. But according to the type which prevails, we name the divisions. It is not that you can find men who have no other faculty than that of work, nor that you can find men who are no more than devoted worshippers only, nor that there are men who have no more than mere knowledge. These divisions are made in accordance with the type or the tendency that may be seen to prevail in a man. [...] We have found that, in the end, all these four paths converge and become one. All religions and all methods of work and worship lead us to one and the same goal.

[...] It is freedom as I understand it. Everything that we perceive around us is struggling towards freedom, from the atom to the man, from the insentient, lifeless particle of matter to the highest existence on earth, the human soul. The whole universe is in fact the result of this struggle for freedom. In all combinations every particle is trying to go on its own way, to fly from the other particles; but the others are holding it in check. Our earth is trying to fly away from the sun, and the moon from the earth. Everything has a tendency to infinite dispersion. All that we see in the universe has for its basis this one struggle towards freedom; it is under the impulse of this tendency that the saint prays, and the robber robs. When the line of action taken is not a proper one, we call it evil; and when the manifestation of it is proper and high, we call it good. But the impulse is the same, the struggle towards freedom] (ibid., 90). La traducción al español es mía.

pasa con otros autores neohinduistas, hay una reinterpretación y lectura de la tradición en clave universalista. Tal vez el caso más marcado y extremo sea el de Vivekānanda.

#### 4. Consideraciones finales

Como se ha visto a lo largo de este artículo, el neohinduismo tiende a simplificar, homogenizar y descontextualizar el hinduismo tradicional. Adopta esquemas, pretensiones y tecnologías occidentales a conveniencia, lo que termina en una especie de exaltación de la India, reconocida no solo por los indios mismos, sino también por los occidentales. Sostiene y difunde una serie de ideas y elaboraciones teóricas que el occidental asume como ausentes en su tradición, lo cual lo lleva a la conversión, o a la fe incuestionable en estas ideas. Como también hemos visto, todo esto produjo una simplificación universalista y estandarizada de la idea de liberación.

Al mismo tiempo, sin embargo, conviene diferenciar —como he mencionado— entre la primera ola del neohinduismo, que he expuesto a través de Ram Mohan Roy y Vivekānanda, a la cual se le pueden añadir importantes representantes como Sarvepalli Radhakrishnan, Aurobindo, Bankim Chandra Chatterjee, Ishwar Dayananda Sarasvati, entre otros tantos. Y una segunda ola, en la que destacan Bhaktivedānta Swāmi Prabhupāda, Maharishi Mahesh Yogi, Sathya Sai Baba, Bhagwan Shree Rajneesh (Osho), Deepak Chopra y Sadhguru, entre otros. Lo central que diferencia la primera ola de la segunda, según mi criterio, es que la primera estuvo más relacionada con mostrar el valor y la relevancia de la cultura india con respecto a Occidente en el contexto de la independencia de la India; mientras que la segunda, estuvo más asociada con el hipismo, la búsqueda de sentido vital de sus seguidores, la experiencia psicodélica y el mercantilismo del hinduismo como mecanismo de autoayuda. Tenemos así dos fases del neohinduismo a partir de un mismo fundamento: la tendencia a universalizar y simplificar la tradición antigua de la India, así como de generar un sentimiento de carencia de espiritualidad en la cultura occidental. A su vez, a raíz de lo expuesto en este artículo, se puede deducir cómo los autores neohinduistas contribuyen al mito de la India espiritual, mito que se construye del supuesto de que, en la India, todo es únicamente religión y filosofía espiritual: poca rigurosidad lógica, poca racionalidad, poca argumentación. Nada más alejado de la compleja y extensa realidad de la cultura de la India.

## Bibliografía

- ABEDHANANDA. *El evangelio de Sri Ramakrishna*, s/trad. Hollywood: Sarada Ma Publishing, 2012.
- BOSE, N. S. *The Indian Awakening and Bengala*. Calcutta: Calcutta University Press, 1960.
- CHAVRAVATI, Satis Chandra. *The Father of Modern India*. Calcutta: Calcutta University Press, 1935.
- DASGUPTA, Swapan. *Awakening: The Story of the Bengal Renaissance*. Gurgaon: R.H.I., 2010.
- DIÓGENES, Laercio. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, trad. Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2013.
- FIGUEROA, Óscar. *El loto en el estanque. Canon y diversidad en la India clásica*. México: UNAM-CUEAA, 2022.
- GONZÁLEZ REIMANN, Luis. “Ortodoxia y herejía en el hinduismo”, *Estudios de Asia y África* (Colmex) 54, núm. 1 (2019): 83-102.
- HALBFASS, Wilhelm. *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*, trad. Óscar Figueroa, México: FCE, 2013.
- HALBFASS, Wilhelm. “Rammohan Roy y su horizonte hermenéutico”, en *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*, trad. Óscar Figueroa, México: FCE, 2013, 322-349.
- INDEN, Ronald. *Imagining India*. Indiana: University Press, 1990.
- ISHERWOOD, Christopher. *Ramakrishna and His Disciples*. Hollywood: Vedanta Press & Bookshop, 1965.
- KING, Richard. *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and ‘The Mystic East’*. London: Routledge, 1999.
- KOPF, David. *British Orientalism and the Bengal Renaissance: The Dynamics of Indian Modernization 1773-1835*. Los Angeles: University of California Press, 1969.
- KOPF, David. *The Brahma Samaj and the Shaping of the Modern Indian Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- MONIER-WILLIAMS, Monier. *Religious Thought and Life in India*. Oxford: Oxford University Press, 1883.
- NICHOLSON, Andrew. *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History*. New York: Columbia University Press, 2013.
- OLIVELLE, Patritck. *The Dharmasutras: The Law Codes of Ancient India*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- PARAMESWARAN. *Marx and Vivekananda: A Comparative Study*. Madras: Vivekananda Kendra Prakashan Trust Madras, 1987.
- PLUTARCO. “Alejandro”, en *Vidas paralelas*, trad. Carlos Alcalde y Marta González. Madrid: Gredos, 1999.
- RADHAKRISHNAN, Sarvepalli. *Indian Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1929.
- ROMÁN, María Teresa. “Encuentros entre la India y Occidente en el mundo antiguo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, núm. 1 (1999): 71-85, serie II/Historia antigua.
- ROY, Ram Mohan. *Translation of Several Principal Books, Passages, and Texts of the Veds, and of Some Controversial Works on Brahmunicipal Theology*. London: Parbury, Allen, & Co., 1832.

- SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. “On the Language and Wisdom of the Indians”, *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel*, traducido del alemán por Ellen J. Millington. London: Henry G. Bohn, 1849.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Manuscritos berlineses*, trad. Roberto R. Aramayo, Valencia: Pre-Textos, 1996.
- SHARMA, H.D. *Raja Ram Mohan Roy — The Renaissance Man*. Calcutta: Rupa & Co, 2002.
- TAGORE, Surendranath. *Raja Rammohun Roy: Builders of Modern India*. New Delhi: Publication División, 2016.
- VIVEKĀNANDA. *Complete Works*. Hollywood: Vedanta Press, 2008.

### **Edgar Bennetts**

Licenciado y maestro en Filosofía por la UACM y la UNAM (FFyL), respectivamente. Licenciado en Psicología por la UNAM (FES-Iztacala). Estudiante de Doctorado en Filosofía en la UNAM (FFyL). Interesado en la historia de la terapia filosófica, tecnologías del cuidado de sí o ejercicios espirituales, área en la que trabaja, a partir del origen helenístico de estas, hasta su reinterpretación contemporánea. Trabaja la relación entre filosofía y psicoanálisis, filosofía y psicoterapia. Crítico de los movimientos actuales de consultoría y asesoramiento filosófico, y de las psicoterapias humanístico-existenciales. También se interesa en la filosofía de la India, donde trabaja fundamentalmente la recepción y reinterpretación de esta en la modernidad (neo-hinduismo). Analiza las razones del por qué en la sociedad actual el yoga o la meditación forman parte del catálogo de terapias del alma (*mindfulness*), y ha desarrollado una genealogía de las prácticas indias como ausencia de sentido en los sujetos contemporáneos, pero también de las profundas limitaciones de las psicoterapias actuales; sus artículos sobre este tema son: “De la génesis de la psicología moderna y del desconocimiento de Kierkegaard en la historia de la psicología”; “Neohinduismo en México: el caso del movimiento Hare Krishna” y “Contrahistoria de la filosofía de la India: una crítica a la construcción del canon idealista moderno”.



# Introducción a la funcionalidad del símbolo

## An Introduction to the Functionality of the Symbol

Adrián Díaz Hilton

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

Facultad de Filosofía y Letras

adriandiazhilton@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4874-6974

**Resumen:** A lo largo de este ensayo se analiza el proceso de significación-interpretación por medio de las funciones del símbolo en relación con otros signos, unos más sencillos y otros más complejos. Estas oposiciones revelan la esencia significativa de la obra de arte y ofrecen un modelo para la interpretación lingüística, lógica, ética y estética de sus símbolos y de la obra como unidad; además, revelan la funcionalidad de la obra dentro del canon y su recepción y resignificación en otras corrientes estéticas y otras artes. Usando un par de sonetos de sor Juana Inés de la Cruz, esta investigación apunta hacia una teoría y una definición del símbolo desde la hermenéutica de Heidegger, Cassirer y Ricoeur.

**Palabras clave:** hermenéutica, símbolo, estética literaria, interpretación

**Abstract:** Throughout this essay the meaning-interpretation process is analysed by means of the symbol's functions in relation to other signs, some simpler, and others more complex. This oppositions reveal the work of art's meaningful essence, and present a linguistic, logic, ethic, and aesthetic interpretation model of its symbols, and of the oeuvre as a whole; furthermore, they unveil functionality of the work within art's *canon*, its reception and meaning change in further aesthetic movements and other arts. Using a couple of sonnets by sor Juana Inés de la Cruz, this research aims towards a theory, and a definition of the symbol based on Heidegger, Cassirer and Ricoeur's hermeneutics.

**Keywords:** hermeneutics, symbol, literary aesthetics, interpretation

**Recibido:** 22 de febrero de 2023

**Aceptado:** 16 de mayo de 2023



El *símbolo* significa a la lengua, al mito, al arte, a la ciencia y a la filosofía, por lo que, para la hermenéutica, ha sido una necesidad investigar a fondo tanto su conformación como su efecto en el pensamiento. Puesto que aparece dentro de las obras y significa por medio de un contexto cultural, se encuentra rodeado de otros signos lingüísticos jugando en un proceso de significación e interpretación interminable. Esta investigación, pues, se concentra en el proceso hermenéutico del símbolo y especialmente en las *funciones* que propician una interpretación exitosa y precisa de los significados involucrados en la obra; parto de la función semántica de significar internamente, como un vocablo formado solamente por elementos esenciales. Luego, bajo el mismo marco teórico, analizo funciones con las cuales el símbolo crece en significado (función adquisitiva); se relaciona con otros significados internos de la obra (funciones intraestructural y retórica) y con el mundo que la rodea (funciones interestructural, comunicativa y cultural), para poder interpretarlo desde varios puntos de perspectiva. Para facilitar la estructuración argumentativa los vocablos y/o lexemas están encerrados entre comillas angulares sencillas, < >, y los significados entre comillas sencillas, “ ”.

La *función semántica* del signo lingüístico se encuentra fundamentada en las características del acto de habla definidas por Ferdinand de Saussure; esto es, supone una dualidad entre emisor y receptor en la cual se transmite una imagen acústica que contiene un concepto codificado;<sup>1</sup> consiste en la acción intencional de significar dentro de una oración por medio de un lexema. Del concepto saussureano convertido en lenguaje para su transmisión de un codificador a un decodificador surge otra dualidad, *significado-significante*, cuya aleación resulta en la idea del *signo* como unidad de significado y como pieza en un aparato de significación o, en otras palabras, como un *vocablo* en medio de una oración; al funcionar este siempre en conjunto con otros signos, una de sus características es que obtiene su significado de otros y significa a otros.<sup>2</sup> En algo así de crudo y

<sup>1</sup> Para Saussure: “El punto de partida del circuito [del habla] está en el cerebro de una [persona] donde los hechos de conciencia, que llamaremos *conceptos*, se encuentran asociados a las representaciones de los signos lingüísticos o imágenes acústicas que sirven a su expresión”. Con *imagen acústica* [*image acoustique*] hace referencia a la palabra enunciada oralmente con una conformación fónica; con *concepto* [*concept*], al fenómeno psíquico de significación del emisor y de interpretación del receptor (Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*. Traducción de Mauro Armíño [Madrid: Ediciones Akal, 2014], 37-38).

<sup>2</sup> Uno de los problemas de la semántica es su circularidad de significación, o sea, un lexema *a* significa un conjunto de significados {*b*, *c*, *d*} cuyos significados son otros conjuntos que podrían contener al primero dentro de sí. Por ejemplo, el lexema <perro>

pequeño se inicia el camino de la significación del símbolo; crudo, porque su nivel de significado directo —o, también, mal llamado “literal” — lo repliega hacia lo primitivo. Ahora, la primitividad del signo lingüístico no le resta importancia o funcionalidad, sino al contrario, le otorga una primariedad en cuanto a la interpretación del significado, esencial para la conformación de todo signo más complejo, como el metafórico o el simbólico. Todo vocablo, como signo lingüístico en transformación continua, tuvo originalmente un *protosignificado*<sup>3</sup> expreso y consensuado antes de poder impregnarse de otros sememas<sup>4</sup> y acrecentar su carga<sup>5</sup> semántica hasta alcanzar su significado actual, uno muy simple formado por dos o tres semas cuya función navega más a nivel de índice que de ícono peirceano a diferencia del actual, el cual ya habrá acrecentado su carga en un proceso diacrónico. Este siempre aumenta su carga conforme es expresado en contextos lingüísticos más complejos; por ejemplo, un vocablo

---

contiene en su definición a su hiperónimo ‘cánido’, y ‘cánido’ incluye como hipónimo al significado ‘perro’ en la suya. Por supuesto, no cualquier proceso semántico relaciona tan directamente a dos significados; la mayoría se disuelve en los de su definición y evita aparentemente la circularidad; sin embargo, siendo cada uno de ellos un contenedor de significados por sí mismo, parece, después de ir buscando en el diccionario la significación definitiva de una entrada a otra, un escape de significado donde uno lleva a otro y a otro *ad infinitum*.

<sup>3</sup> No es posible rastrear un significado primitivo y original; sin embargo, gracias a que en el lexema se mantiene un grupo de semas esenciales en el vocablo aunque se adhiera significado o su fonética y escritura sufran un cambio, su significado general sigue siendo muy parecido al actual; esto sucede del mismo modo que con los mitos, que en la teoría de Lévi-Strauss mantienen su esencia a través de *mitemas*; esto es, todos los símbolos principales que estructuran su diégesis sobreviven a la *pregnancia*, que abordaremos más adelante. Por ejemplo, el caso del vocablo latino ‘lingua’, en su significado se encuentra expreso el índice del ‘órgano biofísico con el cual deglutimos y damos forma acústica a las consonantes y vocales’, el cual sigue vigente en la metáfora ‘lengua’ como ‘sistema lingüístico empleado en una región’, incluso en sus variantes diatópicas, ‘langue’ en francés o ‘lingua’ en italiano. Lo que concierne a este ensayo no es la búsqueda del protosignificado, sino el proceso de adquisición de significado de un vocablo a través de siglos de cambio lingüístico.

<sup>4</sup> Aquí se hará referencia a *sema* como la unidad mínima de significado y a *semema* como un conjunto de semas contenido dentro de un *lexema* o *morfema* (DRAE). Su raíz viene del vocablo griego σῆμα [sema], el cual significaba ‘señal’ o ‘signo’. Hay pocos lexemas en la lengua española que contengan solamente un sema; estos funcionan como operadores sintácticos, como la conjunción ‘y’, cuyo significado *único* es la de ‘conjunción copulativa’ de otros lexemas de la oración; por el contrario, el semema del vocablo ‘perro’ estaría comprendido, no por lexemas, sino por un grupo de semas: {‘animal’, ‘mamífero’, ‘cuadrúpedo’, ‘cánido’...}.

<sup>5</sup> *Carga* es la cantidad de semas, sememas o símbolos, es decir, significados que contiene un *signo* o un *símbolo*.

como «perro» comenzó siendo un índice del animal ‘perro’, y con el uso en otros contextos tomó significado como insulto (en el enunciado “te comportas como perro”), como hipérbole (en “tus zapatos están bien perros”) o cualquier otro en ese momento metafórico o metonímico hasta que se pierde por completo su relación semántica por el uso en el habla común.<sup>6</sup> De esta manera, un vocablo siempre puede aumentar su carga semántica (la cantidad de semas) hasta perder los originales por completo y aparentar una rápida transformación.

El siguiente nivel de significación se encuentra en los tropos clasificados como *metasemas* o de afectación al significado.<sup>7</sup> En el caso de la *metáfora*, se relacionan dos signos concretos a través de un tercero abstracto: un signo llamado *vehículo* sustituye a otro llamado *tenor* por medio de otro llamado *fundamento*, cuya función es relacionar a los primeros dos semánticamente.<sup>8</sup> Por ejemplo, en el verso “es una flor al viento delicada” del soneto *Este, que ves, engaño colorido* de sor Juana Inés de la Cruz,<sup>9</sup> la ‘flor’ funciona como vehículo del tenor ‘juventud’, cuyo fundamento recurre a la imagen de la ‘belleza’ de una flor primaveral comparada con la de una mujer joven. En esta tríada sémica resalta, más que una sustitución de signos, una fusión de ellos: al leer el verso, las imágenes evocadas son las de ambos signos, dejando a veces de lado el fundamento, y no solamente una imagen aislada que sustituye a otra. La función última de la metáfora no es el intercambio, sino la *pregnancia*<sup>10</sup> de significado en un vocablo: ahora ‘flor’ no es solo un órgano de una planta relacionado a su fertilidad como proceso biológico, sino, al mismo tiempo, una bella e inocente

<sup>6</sup> Como es el caso de «banco», vocablo que ahora es interpretado en dos acepciones diferentes, mientras hubo un tiempo en el que se entendía su cualidad metafórica o metonímica como un ‘banco para sentarse usado por los usureros como podio o escritorio para hacer transacciones’.

<sup>7</sup> Véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (Ciudad de México: Porrúa, 2013), 323-324.

<sup>8</sup> Stephen Ullman, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* (Madrid: Ediciones Aguilar, 1976), 387.

<sup>9</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 387.

<sup>10</sup> *Pregnancia*, en términos de Cassirer y Blumenberg es la capacidad de la palabra y el mito de adquirir elementos. En el caso de la palabra, de adquirir significado (Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* III [Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013], 226-240); en el del mito, de adquirir características diegéticas dependiendo de la idiosincrasia de quien lo relate (Hans Blumenberg, *Trabajo sobre el mito* [Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003], 78-80), por ende, es imprescindible que se mantenga como tradición oral, ya que en su forma escrita pierde dicha capacidad al ser fijado en el papel (ibíd., 168-170).

joven. Una vez establecida la carga básica del signo por medio de su contexto, el cual también es una clave para interpretar el signo sobrecargado de significado, se dispone retóricamente como figura en medio de otros signos y se impregna de su significado. En el caso de este verso, la ‘flor-jovencilla’ es vulnerable al ‘viento-tiempo’ y más adelante en el poema se ‘marchitará-envejecerá’. Es decir, ambas cargas sónicas originales adquirieron significado tanto del vehículo como del tenor retroalimentándose entre sí; de la misma manera los signos que la rodean le atribuirán una mayor carga para integrar sus funciones en las de un símbolo poético más que de figura retórica. En este sentido, todo proceso semántico, semiótico, metafórico, simbólico y, obviamente, lingüístico es en esencia un juego de relaciones de significado que suelen funcionar en varios sentidos. Pero antes de concentrarnos en el símbolo, tomemos otro ejemplo de metasemema para aclarar en qué consiste ese juego en el plano retórico. En el caso del *oxímoron* como figura retórica, simplemente atrae la atención del receptor por medio de la conjunción de dos términos opuestos en su semántica; sin embargo, justo como la metáfora, su función semántica no es separar, contraponer o repeler, sino acrecentar la carga de significado de cada uno.<sup>11</sup> Ambos términos como signos, por ejemplo, en el oxímoron “muerte en vida”, parecen contradecirse desde su fundamento semántico, o sea, hablando solo desde su significado directo, uno está vivo o muerto, pero no ambos; en cambio, como símbolo de algo más allá de sus sememas fijados por la convencionalidad saussureana del signo, sus relaciones se abren hacia la significación equivocista,<sup>12</sup> por lo que la ‘muerte’ adquiere carga de otros signos como ‘sufrimiento’, ‘melancolía’ o ‘dolor’, y la ‘vida’ toma para sí ‘media vida’, ‘no logro’ y ‘estaticidad’.<sup>13</sup> De esta manera, la oposición de

<sup>11</sup> Nótese cómo la tesis de Lakoff y Johnson sobre la necesidad comunicativa de la metáfora es irrevocablemente aplicable a toda comunicación filosófica y científica. Incluso en este ensayo no se puede evitar su aplicación entre la terminología empleada, que se supone debería ser técnica, precisa y “literal”. Por ejemplo, en el uso de ‘carga’ de significado: aquí se invierte el sentido de lo que ellos llaman “metáforas de contenedor”, donde el contenedor (vehículo) es el mismo concepto ‘metáfora’ y el ‘contenido’ (tenor) es la carga (*Metaphors We Live By* [Chicago: The University of Chicago Press, 2003], 29-30). Al invertir en este caso el sentido, se obtiene que el vehículo ahora es la ‘carga’, es decir, funciona como “metáfora de contenido”, no de contenedor. Esta observación servirá más adelante para explicar la función del juego relacional de significado.

<sup>12</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 47-51.

<sup>13</sup> Ante esto Ricoeur concibe al símbolo como un “excedente de sentido que va más allá del signo lingüístico” (*Teoría de la interpretación* [Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2017], 58). Desde esta perspectiva, el símbolo *absorbe* significado hasta excederse.

los signos provoca un choque semiológico, no solo uno semántico, es decir, la rigidez del significado *signico*, al ser opuesto a otro de una manera tan tajante, provoca una maleabilidad a nivel metafórico o simbólico entre los signos contrastantes que lo rodean; para esto habrá que observar el corolario funcional de una mayor carga de significado: mientras más signos se adjunten, mayor será la flexibilidad del símbolo resultante; aunque, al mismo tiempo, es gracias a este excedente de significado que una figura retórica puede funcionar como símbolo. Entonces, en vez de contraponerse semánticamente y ser categorizados como un sinsentido o una antinomia, ambos signos adquieren mayor carga en el plano simbólico al ser figurados retóricamente como oxímoron; en otras palabras, toman la función de símbolo unitariamente. De allí que “un símbolo no puede ser tratado exhaustivamente por el lenguaje conceptual [...] [La teoría de la metáfora] muestra cómo pueden originarse nuevas posibilidades para articular y conceptualizar la realidad a través de una asimilación de los hasta aquí separados campos semánticos”;<sup>14</sup> desde la perspectiva de Ricoeur, el símbolo no es un mero *signo* representante del concepto saussureano, sino que, la *metáfora* como predecesora *signica* del símbolo concentra la carga semántica —sus semas— para generar un concepto más grande de la realidad, es decir, adquiere significado y funciona como símbolo cuando se encuentra en medio de un sistema retórico. Así, la ‘muerte en vida’ adquiere un significado digno de meditarse y contemplarse estéticamente: gracias a ello no solo significa semánticamente a un poema o lo ornamenta retóricamente, sino que el lector puede significarse a sí mismo y sentirse él mismo como un ‘vivo-sufriente’ a través del símbolo ‘vida en muerte’. En este proceso se ve cómo la *función retórica* del símbolo es la de disponerlo como pieza en medio de otras estructuras para llamar la atención hacia sí y darle la capacidad de impregnarse del significado de los símbolos que ahora lo rodean.

El σύμβολον<sup>15</sup> en un principio no era un concepto tan complejo; era una simple marca de identidad en algunos ámbitos de la vida común: una señal de trabajo, un boleto, un permiso, en fin, objetos cualesquiera con los que se relacionarán otros dos, como ‘persona’ relacionada a ‘acción’ o ‘labor’ por medio de un ‘permiso’; por más sencillo, ya tenía una funcionalidad semántica triádica cercana a la metáfora; curiosamente el vocablo se impregnó de carga semántica y simbólica con el paso de más de 20 siglos de cambio lingüístico. Ahora su defi-

<sup>14</sup> Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 70.

<sup>15</sup> Symbolon, /'symbolon/. ‘Símbolo’ en griego antiguo.

nición rígida es prácticamente imposible y requiere de otros elementos semánticos para su conformación significativa como ‘sema’, ‘semema’, ‘glifo’, ‘texto’, ‘obra’, entre muchos otros; y con su uso en la creación de obras de arte durante el último milenio, tras adquirir por sí mismo mayor carga semántica, terminó por abarcarse a sí mismo adquiriendo el mismo vocablo una carga simbólica,<sup>16</sup> su concepción metafísica lo reformó paradójicamente a ser un símbolo del símbolo, o sea, a significarse simbólicamente a sí mismo a través de sí como un símbolo de sí,<sup>17</sup> por lo que, para evitar la redundancia argumentativa, habremos de cuidar la construcción de su significado y concepto por medio de sus rasgos atribuidos por los hermeneutas y artistas a lo largo de su evolución, de los cuales obtendremos sus funciones. En ese camino de manifestación e interpretación se elaboraron tantos métodos prácticos para develar el significado previamente incrustado en las obras de arte como teorías del símbolo que los corroboran o los desmienten. Aunque el símbolo no es exclusivo del ámbito artístico, igual que la metáfora, y se usa en la vida común, su análisis e interpretación es mucho más rica y obvia en donde su trabajo es absoluto, es decir, en las obras creadas con símbolos y que significan simbólicamente para sus intérpretes; esto es, las artísticas.

La cualidad del símbolo de la que partiremos es la del contenido. Dice Cassirer: “El símbolo es una composición del mundo, que surge de la mente, y tiene que ser medida dentro de su contexto cultural, en el marco del cual cobra sentido; tiene que ser deducida del principio fundamental de su propia formación.”<sup>18</sup> Todo significado al cual se relacione es un signo de *algo* perteneciente al mundo; esto no quiere decir que sea algo forzosamente real y objetivo, sino que pertenece tangiblemente a algún mundo, el cual puede ser el *mundo de la vida* de Husserl y Blumenberg, un *mundo diegético* (llamado *universo diegético* en

<sup>16</sup> Actualmente, cuando decimos que un objeto es “*símbolo* de”, haciendo énfasis prosódico en el vocablo y no en el objeto, estamos focalizando su calidad simbólica, o sea, de cómo el *símbolo-vocablo* es tan significativo como el *ser-símbolo*. De esta manera, el símbolo es simbólicamente tan importante o atractivo para el intérprete: si no fuera tan “simbólico” y trascendental, no habría interés en decodificar o deleitarse de su significado.

<sup>17</sup> Este vocablo padeció gravemente de los síntomas de la Paradoja de Grelling-Nelson (véase Newhard, “Grelling’s Paradox”, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 126, núm. 1 (oct. 2005): 2-7): el plano icónico de ‘símbolo’ hace referencia a sí mismo (el ‘símbolo’ es un símbolo de sí); por lo tanto, es una palabra *autológica*, pero un símbolo es ‘símbolo’ de algo más; entonces, al mismo tiempo es una palabra *heterológica*.

<sup>18</sup> Cassirer, *Filosofía de las formas*, 16.

la jerga de los cómics y el cine), una cultura o *semiósfera* de Lotman, o a cualquier otro concepto de *mundo*. Esto es, el símbolo no aparece mágicamente de la nada, sino, proviene de percepciones, emociones, descripciones, narraciones, explicaciones, argumentaciones, expresiones o, incluso, de otros símbolos; todos, al fin, elementos comunicativos de alguna cultura. Por ejemplo, el símbolo del águila para los romanos era expresado en estandartes para indicar el liderazgo imperial en el ejército, razón por la cual Napoleón lo empleó siglos después en el suyo, cuando este significado solo funciona hermenéuticamente dentro de la cultura de la historia de la guerra romana; para los franceses habría un significado e imagen distinta de *mundo* y, por consiguiente, del vocablo, imagen o símbolo ‘águila’,<sup>19</sup> mientras que el águila devorando una serpiente se interpreta, aunque tal vez en el mismo ámbito, con distintos elementos culturales para un azteca previo a la conquista y para un soldado cantando el himno nacional frente a la bandera del México actual; por eso podemos inferir que el contexto cultural es inherente a las adaptaciones diacrónica y diatópica del lenguaje, de sus signos y, con mayor razón, de sus símbolos. La interpretación analógica del símbolo, propuesta por Mauricio Beuchot,<sup>20</sup> se logrará aceptando abiertamente todos los significados que se puedan presentar en el símbolo (modelo equivocista), pero restringidos a los lindes de la *semiósfera*<sup>21</sup> cultural de la cual se nutre (modelo univocista) dando pie a un equilibrio hermenéutico. Por ello, el contenido simbólico está allí dentro del mismo, porque el símbolo, antes que cualquier otra cosa, tiene una *función semántica*, por medio de la cual “atrapa” significado y lo mantiene para su interpretación enriquecida; asimismo, contiene una *carga* simbólica en sí interpretable por el lector cuyo contexto cultural le permite delimitar el contenido.

La funcionalidad del contexto cultural nos remite también a la necesidad de un elemento decodificador, una *clave*. El símbolo se forma de significados ya expresados en el pasado; por lo tanto, su interpretación debe brotar del conocimiento de dichos significados.<sup>22</sup> Para esto, el símbolo nutre a la cultura,

<sup>19</sup> Gilbert Highet, *La tradición clásica*, II (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 159.

<sup>20</sup> Beuchot, *Tratado*, 51-57.

<sup>21</sup> La *semiósfera* es para Lotman, el creador de dicho término, un espacio conceptual donde se juntan todos los signos que dan forma al mundo (Yuri Lotman, *La semiósfera* [Lima: Universidad de Lima, 2019], 17-19).

<sup>22</sup> Esto sin contar la proposición inversa: el *creator* desea ineludiblemente que su *creatio* sea entregada a un intérprete y que logre sus fines comunicativos, o sea, que sea entendida claramente y lo haga pensar en algo y sentir algo, por lo cual pretende en la

tanto como necesita de ella para ser interpretado. La *clave* consiste en un paradigma<sup>23</sup> de significados cuya función reside en transparentar el proceso hermenéutico por medio de su guía; como una plantilla arquitectónica dispuesta en un plano para dibujar un objeto en una escala previamente dada, la clave será dispuesta junto al símbolo y de ella se tomarán los elementos pertinentes semánticamente. Por ejemplo, para analizar la semántica metafórica de ‘flor’ se requiere de una clave como {{contexto cultural: Nueva España, siglo XVI, poesía}, {fundamentos metafóricos de flor: fresca, efimeridad, marchitabilidad}}, con la cual se impulsa la ἐρμηνεύσεις<sup>24</sup> hacia un resultado controlado y analógico. De manera similar a la metáfora, un símbolo es dispuesto en una obra cuya funcionalidad opositora toma significado de él y al mismo tiempo lo impregna de otros significados; es decir, la *función cultural* del objeto simbólico es otorgar y recibir significado, haciendo interactuar elementos que se encuentran en alguna cultura contenida en el contexto de la obra. Adicionalmente, el significado inyectado al objeto es limitado por el contexto cultural por el cual habremos de encontrar sus límites, es decir, tiene una doble funcionalidad para con el símbolo: lo nutre de significados novedosos y lo limita hermenéuticamente a un paradigma de significados específico; la cual aprovechará el símbolo: se nutrirá de significados novedosos y también nutrirá a la obra de significado interpretable por medio del contexto que está estructurando con su propio significado. Para esclarecer estas funciones el siguiente soneto de sor Juana servirá como ejemplo (cuadro 1):

---

medida de lo posible significar su obra con símbolos que los intérpretes decodifican con claridad y precisión, incluso con facilidad.

<sup>23</sup> *Paradigma* aquí es empleado como un esquema de significados relacionados en sus estructuras semánticas. Así como un grupo de lexemas se relaciona paradigmáticamente por su estructura interna (morfológica), son agrupados psíquicamente en el plano del significado para “filtrar” la interpretación dentro de sus elementos, los cuales conforman prototípicamente la *clave*.

<sup>24</sup> Herméneusis, /her'meneusis/. ‘Proceso de interpretación’ en griego antiguo. Cabe aclarar que ‘hermenéutica’ es un vocablo que morfológicamente indica una rama de la filosofía; sin embargo, la ‘interpretación’ que aquí compete con el término *herméneusis* es un proceso activo significado por el morfema *-sis*, del cual se obtiene un resultado (*una* interpretación), pero es imprescindible para este ensayo enfocarse no en el objeto resultante, sino en los eventos que conforman al proceso como fenómeno; las funciones del símbolo surgen del choque de eventos en contrasentido dentro del proceso; por ejemplo, de la antítesis *significador-intérprete* brota la función cultural a través de la clave *siendo interpretada* en ese momento y no en una *ya interpretada* como resultado.

Rosa divina que en gentil cultura eres, con tu fragante sutileza, magisterio purpúreo en la belleza, enseñanza nevada a la hermosura. Amago de la humana arquitectura, ejemplo de la vana gentileza, en cuyo ser unió naturaleza la cuna alegre y triste sepultura. ¡Cuán altiva en tu pompa, presumida, soberbia, el riesgo de morir desdeñas, y luego, desmayada y encogida, de tu caduco ser das mustias señas, conque con docta muerte y necia vida viviendo engañas y muriendo enseñas! <sup>25</sup>	} Frente  ← Vuelta  Sirima
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------

CUADRO 1

Su *ámbito* gira en la literatura y el género poético *soneto*; poesía lírica al fin, solo afecta al significado dejando ver que la clave constará de estructura definida, fundamentos metafóricos, figuras retóricas, símbolos e imágenes. Como contraejemplo de género textual, el ámbito ensayístico evocaría una clave conformada por términos, proposiciones, tesis, etc.; mientras que el matemático, por axiomas, teoremas, variables, funciones, etc. Ahora, la *situación* de la obra más bien varía dependiendo de cómo se presente dicha obra ante un público, por lo cual aquí no será tomada en cuenta.<sup>26</sup> Lo más relevante para la clave será el *contexto*, el cual, en el caso de la poesía, está formado también por símbolos, por lo que representa un reto intelectual considerable en la interpretación,<sup>27</sup> ya que podría caer en una circularidad de significados. El tema del soneto se entrevele en metáforas, pero es claramente el tenor de la ‘juventud envejeciendo’ a través

<sup>25</sup> Cruz, *Obra completa*, I, 389-390.

<sup>26</sup> Para *situación* véase Michael Halliday, *El lenguaje como semiótica social* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 41-51; para *contexto*, véase Teun van Dijk, *Discurso y contexto* (Barcelona: Editorial Gedisa), 38-50.

<sup>27</sup> De allí que algunos filósofos relacionen la poesía con la filosofía en el nivel de trabajo-pensamiento, como Heidegger en “La sentencia de Anaximandro”; María Zambrano, en *Filosofía y poesía*; Eduardo Nicol, en *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*; Steiner, en *La poesía del pensamiento*, entre otros. Tanto en la poesía como en el ensayo los símbolos inyectan significado en otros y reciben significado de ellos invitando así al lector a hacer una interpretación cuidadosa y dedicada del texto, una muy contemplativa.

del vehículo ‘rosa marchitándose’ parecido al verso ejemplar de la misma autora antes mencionado. Al conjuntar los significados del tema y las tríadas metafóricas encontramos un paradigma semántico<sup>28</sup> más o menos como este:

{{juventud, envejecimiento, muerte}<sub>α</sub>, {belleza, tiempo, fealdad}<sub>β</sub>}

El *fundamento* es el medio cuya función interpretativa mantiene al lector en estado meditativo y en constante relación simbólica con otros signos: se pregunta cómo funciona esta metáfora, qué representa y cómo representa, cómo significa en el poema y con qué elementos es posible significar; al mismo tiempo, su significado simbólico es paralelamente el del contexto, el cual incluye culturalmente al símbolo *memento mori* en el ejemplo y está relacionado directamente a la clave para la decodificación de los símbolos. Así, encontramos estructuralmente un *frente* con la parte  $\alpha$  del paradigma, una *vuelta* y una *sirima* con la parte  $\beta$  del paradigma.<sup>29</sup> Esta última presenta en sus versos 9 y 10, “¡Cuán altiva en tu pompa, presumida, / soberbia, el riesgo de morir desdeñas”, otro tópico comúnmente adjunto y contrastante a *memento mori*; me refiero a *vanitas vanitatis*, o sea, la ‘flor presumida’ agrega el significado de la vanidad para contrastar con el poco tiempo de vida. La *vuelta* es un término abstracto que indica un cambio del frente a la *sirima* en cuanto a significados, símbolos, proposiciones, expresiones, fines; es decir, separa perceptiblemente el soneto en dos estrofas antecedentes (cuartetos) y dos consecuentes (tercetos). Esto ayuda a la interpretación de los símbolos en la medida de poder separarlos en dos grupos cuyo significado resultante será unitario, mas los resultados de cada parte deberán ser analizados por separado para obtener un significado general completo y, al juntar los símbolos, visualizar la obra misma como un símbolo total. El frente simboliza a la belleza a través del vehículo ‘rosa’; es en la *sirima* donde se manifiestan los tópicos *vanitas vanitatis* y, su conclusión, el *memento mori*. Los tres símbolos ‘belleza’, ‘vanidad’ y ‘muerte’ adquieren carga de significado, durante la transformación que sufre el

<sup>28</sup> Cabe aclarar que el esquema de un paradigma semántico no es necesariamente una estructura ya armada, sino solamente el conjunto de elementos sobre los cuales es posible armar la estructura; al carecer de disposición es posible formar cualquier estructura por medio de sus reglas de ensamblaje, por lo cual su forma aún indefinida es rizomática y no arbórea (véase Gilles Deleuze, *Rizoma* [Ciudad de México: Fontamara, 2022], 41-69).

<sup>29</sup> Las partes de la estructura, *fronte*, *volta* y *sirima*, provienen de la lengua provençal; en esa región nació la forma poética *soneto* (Michael Spiller, *The Development of the Sonnet* [London: Routledge, 2005], 15); no fueron exportados del continente en su época; sin embargo, cuadra perfectamente con la estructura soneto de Petrarca, cuya influencia llegó hasta el español de América y su literatura, por lo que la encontraremos arraigada en sor Juana.

poema, nutriéndose entre sí. Los elementos de cada paradigma cruzan sus sememas con los de cualquier otro elemento, la ‘belleza’ con la ‘muerte’, la ‘juventud’ con la ‘vejez’, la ‘fealdad’ con el ‘tiempo’, y de la misma manera entre todos; de allí que sus relaciones formen una estructura rizomática y no arbórea. En otras palabras, la interpretación lineal, como obtener una moraleja, sería que la rosa tiene la dicha de ser bella, pero al ser presumida gasta su tiempo de vida en algo carente de importancia y pronto encontrará la muerte; en contraste con la interpretación rizomática, donde la muerte y la vanidad son inherentes a la belleza y la juventud, aunque no signifiquen lo mismo o sean esos sememas incluidos en su definición. Este es el juego relacional de significado: la lectura del poema es lineal —hasta se puede decir que es temporal—, pero la concepción de su significado es algo más complejo: los símbolos se corresponden entre todos; así, la contemplación del poema consiste en relacionar todos los símbolos haciendo todo tipo de combinaciones, esto es, para revelar el linde de la carga simbólica total, todos los elementos “juegan” y colisionan entre sí y, aunque provocan significados e interpretaciones cada vez más complejos, lo que puede resultar no saldrá de los significados de la obra limitados por el contexto del poema.

Esto nos lleva a la siguiente característica del símbolo: la *pregnancia*. Dice Cassirer: “El símbolo trasciende su materialidad y apunta hacia lo que se contiene en las más elevadas formas de significado. Su materialidad es subsumida en su función de significar. Es la *pregnancia* o *preñez* simbólica”.<sup>30</sup> La concepción del símbolo es una construcción histórica, sus signos provienen de otros signos antes generados en la cultura y dan forma a otros novedosos: los tópicos medievales, como los últimos dos analizados, tomaron signos del mundo antiguo cuyos significados germinaron en símbolos más complejos, estos dieron luz a otros símbolos en el barroco, como en el poema de sor Juana tomado aquí como ejemplo, y estos continuaron evolucionando en otros autores posteriores, como en *The book of Thel* de Blake, que trata de la efimeridad de la vida de una niña, y como en los existencialistas con su concepto de *angst*,<sup>31</sup> hasta llegar al presente para significar símbolos vigentes hoy en día. El medio por el cual esto es posible es la *pregnancia* de significado de la cual se aprovechan los símbolos para crecer.

<sup>30</sup> Cassirer, *Filosofía de las formas*, 17.

<sup>31</sup> ‘Angustia’ en holandés y danés. El reconocimiento de que uno tarde o temprano morirá provoca, en términos de Kierkegaard, Unamuno, Heidegger y Sartre, angustia, la cual funciona metafísicamente para revelar al *ser* y comprender la existencia (Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía* [Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014], 458-460).

Blumenberg hace notar este mismo proceso en los μῦθοι:<sup>32</sup> mientras se relatan oralmente por individuos distintos en diferentes épocas y situaciones, se impregnan de nuevos signos provenientes de la idiosincrasia del relator y la cultura de su pueblo, por lo que comparten con el símbolo esta característica.<sup>33</sup> El ejemplo de sor Juana muestra cómo el símbolo ‘belleza’ no es infinito y perfecto en su significado, sino que en el poema la relaciona con imágenes bellas, pero agrega un signo que expresa lo siniestro justo antes de la *volta*: “en cuyo ser unió naturaleza / la cuna alegre y triste sepultura” (vv. 7-8); esta antítesis retórica no solo prepara la transformación, sino también inyecta la metáfora ‘sepultura-muerte’ a la carga que ya traía ‘rosa-juventud-belleza’; no queda más que preguntarse si la belleza siempre es una agradable experiencia estética o si, como simboliza, provocará la muerte de la delicada flor por medio de la obsesión o los celos. Entonces, la *función adquisitiva* del símbolo es aquella de impregnarse de significado cada vez que se encuentra manifiesta en una obra cargada con otros signos de donde toma todo el significado posible; a diferencia de la función semántica, la adquisitiva no solo mantiene la carga para sí, sino que absorbe más.

Hasta aquí, las funciones y características del símbolo han sido explicadas desde un punto de perspectiva intrínseco; ahora es necesario alejarnos del concepto para entender desde uno extrínseco, ya que la perspectiva de sí para sí provoca inevitablemente la paradoja antes mencionada del símbolo de sí, paralela a la paradoja de Grelling-Nelson. Al estructurar todas estas relaciones sígnicas y simbólicas en un modelo rizomático se entiende que: 1) todos los elementos, aunque puedan estar agrupados en paradigmas diferentes, tienen la posibilidad de relacionarse entre sí, 2) los elementos más lejanos provocan una relación directa más que un camino relacional que pasa por algunos elementos esquivándolos, y, por consiguiente, 3) las relaciones se juntan en nuevos símbolos intermedios que por ahora llamaremos *nodos*. En biología, un nodo es el punto de una planta de donde crecen dos ramas o se separa una secundaria de una primaria; en lingüística, donde se abren dos ramas de un árbol sintáctico —nuevamente definiremos con una metáfora un término técnico—, pero dentro de esa analogía de un *punto* aparentemente nimio y abstracto; con esto se puede entender cómo todo signo, ya sea lexema, metasemema o símbolo, es un punto intangible donde se juntan los significados. Por lo tanto, en el análisis será el punto abstracto, o *nodo*, donde se juntan paradigmas semánticos enteros en los que se relacionan

<sup>32</sup> Mithoi, /'myθɔj/. ‘Mitos’ en griego antiguo.

<sup>33</sup> Blumenberg, *Trabajo sobre el mito* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003), 115-117.

elementos separados *hacia* y *desde* los cuales se abren ramas del rizoma. Por lo tanto, el símbolo por sí mismo es un objeto abstracto que concretamente agrupa un nodo complejo de signos u otros símbolos, y la obra es un objeto concreto que concretamente agrupa un nodo de símbolos abstractos. Así, en el poema de sor Juana, el frente es un *nodo semántico* que relaciona signos para formar el símbolo ‘belleza’, el primer *versus* de la sirima<sup>34</sup> forma el tópico-símbolo ‘*vanitas vanitatis*’ y el segundo, el ‘*memento mori*’. Así, el poema se construye estructuralmente con una disposición retórica de nodos semánticos para consolidarse a sí mismo como un nodo simbólico. Esta es la *función intraestructural* del símbolo, cuyo resultado son estos puntos abstractos o aglutinaciones de significados que durante la interpretación dan pie a procesos cognoscitivos que evocan imágenes y relacionan conceptos complejos.

Para completar su funcionalismo interno habremos de analizar su *función interestructural*. El símbolo, como un nodo impregnado de signos y otros símbolos a su vez impregnados de signos y otros símbolos, funciona en estructuras retóricas o simbólicas externas también al impregnarlas; siendo la ἐρμηνευσις un proceso activo, todas estas funciones se encuentran en desarrollo activo y al mismo tiempo durante toda la interpretación. Es decir, así como las estructuras internas de la obra están formadas por nodos semánticos, también el esquema general es, por lo tanto, nodal. El símbolo interpretado en proceso activo no solo tiene la función de recibir y entregar significado, sino también de relacionarse durante toda la interpretación a otros. Hasta aquí hemos analizado la construcción simbólica del soneto sorjuanezco cuyo significado se transforma oponiendo los nodos semánticos ‘belleza’ *volta* → ‘vanidad’ → ‘muerte’, que convergen en un significado general, el ‘*memento mori*’. Ahora la *obra*, como nodo simbólico, está a la merced de autores posteriores para ser dispuesta como símbolo retórico dentro de otra obra musical, plástica o literaria y cumplir con su *función cultural*. En este sentido, nuevamente intrínseco, el símbolo *absorbe* significado de otros para formarse y *expulsa* significado en otras obras para formar a otros, es decir, se forma de sus nodos semánticos y él mismo se convierte en otro.

La obra de arte de Heidegger<sup>35</sup> es el vínculo entre el *símbolo* y el *Dasein*. Para él, la obra no solo es una *cosa-objeto* [*Dinge*], sino que su esencia es germinada u

<sup>34</sup> Es decir, el primer terceto justo después de la vuelta. Los cuartetos del frente son llamados *piede* [pie] cada uno y cada terceto de la sirima, *versus* [verso]. (Spiller, *The Development*, 15.)

<sup>35</sup> En este punto es necesario esclarecer el término *Werke* desde la lengua alemana. Su traducción más adecuada es ‘trabajo’, lo cual significa además ‘obra’ y ‘esfuerzo’. La

originada [*Ursprung*] desde el *ser-cosa* [*Dingsein*], es decir, se materializa la obra en un objeto plástico, sonoro, textual, espacial o de alguna manera perceptible o palpable; sin embargo, su esencia como obra no es parte del objeto materializado, sino del *cómo* se presenta la ἀλήθεια<sup>36</sup> de la obra como esencia del *Dingsein*. La *verdad*, dice, significa “el desocultamiento de lo ente”;<sup>37</sup> esto es, ἀλήθεια es un vocablo formado por el prefijo α-, cuyo significado es ‘no’, y una raíz que proviene de λήθω, ‘olvidar’ u ‘ocultar’, de lo cual deduce que la verdad, o desocultamiento, no es un estado, sino un acontecimiento donde se encuentra la esencia de la obra y es en el *ser-obra* [*Werksein*] donde se manifiesta; no en la *cosa*, sino en su esencia. “El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y solo allí,”<sup>38</sup> es decir, para él hay un *ser-obra* que significa más allá de su signo expreso y perceptible en la *cosa-obra*, el cual trabaja metafísicamente y solo puede funcionar significativa e interpretativamente por medio de su esencia. Y no es todo, sino que “*ser-obra* significa levantar un mundo”;<sup>39</sup> la obra de arte tiene suficiente significado dentro de sí para que el intérprete emule alguna de las tantas formas de mundo en su imaginación durante el proceso hermenéutico, o sea, que efectúe una *interpretación sintética*. Lo cual significa en nuestros términos que el símbolo expreso en el proceso de interpretación y sus funciones desocultan al *Dasein*; por eso mismo “la obra es símbolo”;<sup>40</sup> y dentro de esta, los símbolos no son solamente una ornamentación retórica o un significado expuesto para

---

polisemia de dicho signo agrega a la obra artística la carga significativa de ‘construcción esforzada’. Esto es importante para el concepto de símbolo en medida en que este es una función del ‘trabajo-esfuerzo’ de creación y significación, además del ‘trabajo-esfuerzo’ de interpretación, fungiendo así la hermenéutica como *acción* de significar e interpretar más que como rama de la filosofía (de allí la relevancia del análisis antes mencionado del vocablo *herméneusis*). De esta manera es más transparente la relación entre el ‘trabajo-esfuerzo’ de la *ποίησις* como *proceso* de creación [Póiesis, /'poiesis/, ‘creación’ en griego antiguo, el morfema -σις significa ‘proceso’, o sea, no la ‘creación-obra’, sino ‘proceso de creación’]. Por ende, la función es un mecanismo que solo puede pertenecer a un proceso, no un elemento o una característica.

<sup>36</sup> Alétheia, /a'letheia/. ‘Verdad’ en griego antiguo.

<sup>37</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque* (Madrid: Alianza Editorial, 2018), 28.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 13. “Das Werk ist Symbol”, propone Heidegger; vale la pena hacer énfasis en el término ‘Symbol’, germanización del griego ‘σύμβολον’, para lo cual el autor quería significar la proposición con su significado primitivo y no con los términos ‘Zeichen’ o ‘Sinnbild’, sus equivalentes en alemán con una carga semántica actual. Así, el contexto filológico del término cumple en esta interpretación con la función de *clave* (Martin

su interpretación, sino que son una manera de manifestación fenoménica de lo ente en la cual es posible desocultar al *ser*. La *función metafísica* del símbolo es aquella de develar al *ser* en el proceso *creación-interpretación* y, al mismo tiempo, de manifestar el significado simbólico total proveniente del *ser-obra*.

Las funciones investigadas en este ensayo se listan en el cuadro 2:

<i>Término funcional</i>	<i>Función</i>
Semántica	Mantener o atrapar el significado
Retórica	Disponer al símbolo en la obra
Adquisitiva	Impregnar más significado
Intraestructural	Formar nodos semánticos
Interestructural	Relacionar nodos semánticos
Comunicativa	Relacionar al emisor con el receptor
Metafísica	Desocultar al <i>ser</i> en la interpretación
Cultural	Transmitir o expulsar el símbolo a la semiósfera cultural

CUADRO 2

En resumen, el símbolo es una *función lingüística* en la que juegan los signos lingüísticos para formar nodos semánticos y simbólicos; el símbolo nace, se construye y transforma por medio de sus funciones internas y externas para con otros símbolos; en todo este proceso se revela la esencia del arte al mismo tiempo que la de la obra; el símbolo, entonces, absorbe significado, navega dentro de él y lo expulsa. “Solo funciona cuando su estructura es interpretada”,<sup>41</sup> porque su *función comunicativa* es lograr este nodo simbólico entre un autor y un intérprete para provocar en ambos una satisfacción a sus *logos*, *ethos* y *pathos*. “El *creatum* es la semilla de una forma simbólica”,<sup>42</sup> por ser él mismo un resultado de otro choque simbólico del cual salen disparados los significados hacia otros espacios racionales, éticos, estéticos y, por ende, contemplativos. Sus mismas funciones aprisionan al símbolo en una paradoja de autología-heterología, por lo que es difícil aterrizar una teoría; sin embargo, es esencial entender la paradoja y tener un modelo hermenéutico del símbolo para la interpretación del arte, la filosofía, la ciencia y la vida común. Para el filósofo es imprescindible trabajar una teoría del símbolo, aunque nunca se alcance su perfección, pero solo así logrará desocultar

Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, en *Gesamtausgabe. I Abteilung* [Frankfurt am Mein: Satz und Druck. Limburger Vereinsdruckerei GmbH, 1977], 14).

<sup>41</sup> Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, 75.

<sup>42</sup> Cassirer, *Filosofía de las formas*, 16.

al *ser* y asentar de manera casi estable sus teorías de la metafísica y la ontología; también es algo indispensable para el artista porque solo así adquirirá herramientas de creación e interpretación suficientes para dar a luz nuevas obras.

Para finalizar, quisiera exponer la ironía del texto académico como vorágine de sememas y supernova simbólica: de los símbolos nació este ensayo cuya pretensión de expulsar simbólicamente sus símbolos quedará en espera de un hermeneuta ávido de interpretar sus símbolos y su totalidad como *símbolo*.

## Bibliografía

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2013.
- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Hermenéutica. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomos I y III. Traducción de Armando Morones. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obras completas*. I. *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI. *Rizoma*. Edición de David A. Rincón Pérez. Ciudad de México: Editorial Fontamara, 2022.
- DIJK, Teun A. van. *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Traducción de Andrea Lizosain. Barcelona: Editorial Gedisa.
- HALLIDAY, Michael A. K. *El lenguaje como semiótica social*. Traducción de Jorge Ferreiro Santana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes.” En *Gesamtausgabe. I Abteilung: veröffentlichte Schriften 1914-1970*, vol. 5, ed. de Vittorio Klostermann: 1-74. Frankfurt am Main: Satz und Druck. Limburger Vereinsdruckerei GmbH, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte: 11-62. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Tomo II. Traducción de Antonio Alatorre. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- LOTMAN, Yuri. *La semiósfera*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, 2019. Edición digital: <https://hdl.handle.net/20.500.12724/10753>
- NEWHARD, Jay. “Grelling’s Paradox”, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 126, núm. 1 (oct. 2005): 1-27. <https://doi.org/10.1007/s1098-004-7808-z>

- RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges Nicolau. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- SPILLER, Michael. *The Development of the Sonnet*. London: Routledge, 2005.
- ULLMAN, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Traducción de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Ediciones Aguilar, 1976.
- XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

### **Adrián Díaz Hilton**

Licenciado en canto por la Facultad de Música de la UNAM. Actualmente se encuentra en proceso de titulación de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, SUA, UNAM. Publicó el artículo “Los niveles metaficcionales en *Pagliacci*”, en la revista *Interpretatio*. Ha dado varias conferencias: “*Dispositio musicae*: la disposición retórica en la música” (2018), “La significación musical en la ópera a través de la retórica” (2018) y “*Memento mori*: un tópico en el soneto barroco”, en el Instituto de Investigaciones Filológicas (2023).

# La perspectiva pragmática de Habermas<sup>1</sup>

## The Pragmatic Perspective According to Habermas

César González Ochoa

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

cesargonzalez44@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5386-4107

**Resumen:** El profundo cambio en la filosofía y las ciencias humanas que se ha experimentado en los últimos 100 años y que se ha denominado giro lingüístico, se logró al dejar de lado la experiencia psicológica para colocar al lenguaje como el lugar adecuado para la investigación del conocimiento. Al considerar únicamente la relación entre sujeto que conoce y objeto por conocer, quedan excluidas otras formas de razón, de acción y de experiencia dialógicas, que solo aparecen en el siglo XIX en la obra de autores como Humboldt, quienes reconocen en el lenguaje un papel constitutivo del individuo en su relación con el mundo al distinguir tres dimensiones: cognoscitiva, expresiva y comunicativa. Aquí está el origen de las tradiciones cuya fusión dio como producto el giro lingüístico: hermenéutica, semántica formal y pragmática.

**Palabras clave:** giro lingüístico, filosofía de la conciencia, filosofía del lenguaje, dialogismo

**Abstract:** The profound change in Philosophy and Human Sciences experienced in the last hundred years, and called as linguistic turn was achieved by leaving aside the psychological experience to place language as the appropriate place for the investigation of knowledge. By considering only the relationship between subject who knows and object to be known, other forms of reason, action and dialogical experience are excluded, which only appear in the nineteenth century in the work of authors such as Humboldt, who recognize in language a constitutive role of the individual in his relationship with the world by distinguishing three dimensions: cognitive, expressive and communicative. Here is the origin of the traditions whose fusion gave as a product the linguistic turn: hermeneutics, formal semantics and pragmatics.

<sup>1</sup> Algunas de las ideas que aquí se expresan forman parte de otros trabajos publicados, entre ellos, “La dimensión ética del discurso”, *Discurso* 33 (2014), y *Norma, acción, discurso* (México: UNAM, 2017).



**Keywords:** linguistic turn, Philosophy of Consciousness, Philosophy of Language, dialogism

**Recibido:** 14 de octubre de 2022

**Aceptado:** 26 de mayo de 2023

## I. Concepción cartesiana del conocimiento

El pensamiento filosófico, en la discusión acerca del problema del conocimiento, se ha periodizado de múltiples maneras a lo largo de la historia reciente; entre ellas, destacamos una, que se caracteriza por las preguntas que permite plantear y las respuestas que hace posibles, así como por las variadas posibilidades que abre a otros grupos de problemas. Nos referimos aquí a la que asume como base tres categorías que han sido las predominantes en sucesivas etapas de la historia de la filosofía. De acuerdo con esta, habría, primero, una forma de pensamiento ontológica que corresponde al predominio de la categoría del ser, en la que el sujeto de conocimiento se relaciona con el mundo y con los demás; después, una segunda forma de pensamiento que corresponde a la filosofía de la reflexión, en la que predomina la categoría de la conciencia (corriente a la que algunos autores engloban bajo el nombre de mentalismo); entre ambos tipos de filosofía, las que se centran en el ser y las que se enfocan en el problema de la conciencia, hay un cambio muy notorio, puesto que, si en la primera el sujeto se relaciona solo con el mundo y los demás como objetos, en la segunda el sujeto se relaciona consigo mismo y con ello consigue tener acceso a una esfera interna de representaciones de aquel mundo de objetos representados. Volveremos enseguida a esta segunda forma de entender el mundo para conocerlo. La tercera manera de comprender el conocimiento corresponde a la fase en la que aparecen las filosofías en las que predomina el problema del lenguaje, que se agrupan bajo el nombre genérico de filosofía lingüística.<sup>2</sup>

El cambio experimentado entre la segunda y la tercera fase es mucho más profundo en la forma de considerar la cuestión del conocimiento, pues hasta entonces prácticamente no había cambiado la idea que se tenía acerca del lenguaje y que a grandes rasgos corresponde a como lo pensaba Platón: como un instrumento para significar cosas e ideas que se asumían como susceptibles de

<sup>2</sup> Dicho en los términos de Habermas, en esa manera de periodizar la filosofía se distingue “una forma de pensamiento ontológica, una forma de pensamiento que procede en términos de filosofía de la reflexión y, por último, una filosofía lingüística” (*Pensamiento postmetafísico* [México: Taurus, 1990], 23).

ser conocidas de modo independiente de ese mismo instrumento. De acuerdo con esa concepción, las lenguas naturales tienen un cierto papel en la formación de ideas y experiencias, pero solo muy precariamente permite expresarlas o representarlas. Humboldt y otros pensadores que se asocian al romanticismo alemán iniciaron un movimiento que permitió dejar atrás esas concepciones de las filosofías centradas en el sujeto, en las que el problema fundamental, ya sea que consideremos solo la primera fase o las dos primeras, era cómo un sujeto aislado puede adquirir el conocimiento de objetos y personas que están fuera de su mente. En el siglo XX ocurre ese ya mencionado cambio en la filosofía y las ciencias humanas que situó la interacción social en una posición central en la filosofía, cambio que permite dejar a un lado la experiencia psicológica y volcarse hacia el lenguaje como el lugar adecuado para investigar el conocimiento; como se dijo, este cambio es lo que se conoce como *giro lingüístico*, y que es de hecho lo que hace posible una nueva concepción del conocimiento.

Ese problema presente en las filosofías de la conciencia, aquel que se pregunta cómo un sujeto aislado puede conocer objetos y personas que están fuera de su mente, tiene en su base el llamado dualismo conceptual entre sujeto y objeto (es decir, entre mente y materia) postulado por Descartes.<sup>3</sup> Se puede sintetizar la visión cartesiana en tres tesis: *a*) distinción entre cuerpo y mente (dualismo), lo que plantea una existencia lógicamente independiente de esas dos partes; *b*) cada sujeto tiene un conocimiento inmediato e infalible sobre sus propios estados de conciencia por medio de la introspección, y *c*) los contenidos mentales del sujeto, en tanto que experiencia interna a la cual solo el sujeto en cuestión tiene acceso, son el fundamento del conocimiento objetivo.<sup>4</sup> En la primera tesis se afirma la existencia de dos sustancias, una material y otra mental, cada una con características propias y mutuamente excluyentes. Esta separación introduce un problema complejo: el del dualismo mente/cuerpo, de acuerdo con el cual cada sujeto vive dos historias paralelas: una vida física, la del cuerpo, que transcurre en el espacio y en el tiempo, y otra mental, que ocurre solo en el tiempo. El problema del dualismo plantea una dificultad mayor, que es dar cuenta de la conexión (si es que hay alguna) entre ambas, que permita hablar de una mutua

<sup>3</sup> Descartes discute este problema en la sexta de sus *Meditaciones metafísicas*.

<sup>4</sup> Dice Descartes: "...del hecho mismo de que yo sé que existo, y de que advierto de que ninguna otra cosa en absoluto atañe a mi naturaleza o a mi esencia, excepto el ser una cosa que piensa, concluyo con certeza que mi existencia radica únicamente en ser una cosa que piensa" (René Descartes, *Meditaciones metafísicas* [Escuela de Filosofía Universidad ARCIS], 46, <http://www.scfbiiicf.net/images/descartes-meditaciones-metafisicas.pdf>).

dependencia entre las dos sustancias. La segunda tesis postula que habría una especie de *mirada interna* de cada uno a sus propios pensamientos o contenidos mentales y, por tanto, que esos contenidos de la mente son transparentes para cada uno, lo cual indica que se pueden conocer directamente, aunque ese ámbito privado de lo mental es inaccesible a cualquier otro sujeto. De allí el carácter egocéntrico del modelo mental cartesiano con el que queda planteado el problema de la existencia de otras mentes. La dualidad mente / cuerpo y la consiguiente dificultad de establecer una relación entre ambos lleva a la conclusión de que es imposible el conocimiento de lo que ocurre en una persona distinta; incluso en una sola persona hay disociación, pues no hay un vínculo conceptual entre lo que ocurre en su cuerpo y lo que ocurre en su mente. Respecto a la tercera tesis, el conocimiento de los contenidos mentales es el fundamento de un conocimiento objetivo porque, como hay un acceso directo e inmediato a esos contenidos, siempre se conoce mejor la mente que el cuerpo.<sup>5</sup> Una consecuencia es la idea de que los términos para nombrar nuestra vida mental son incomunicables, ya que la base de la comunicación es que los conceptos en uso sean inteligibles para los interlocutores; por tanto, allí se ubicaría el argumento del lenguaje privado, que será sometido a crítica más tarde, sobre todo por Wittgenstein.

La visión cartesiana, expuesta aquí de modo muy simplificado, es la más acabada concepción de una epistemología tradicional en la cual ocupa un lugar fundamental la idea de que solo se puede determinar lo que es posible decir legítimamente acerca de las cosas si antes ya hemos resuelto el problema del conocimiento. Desde esta postura epistemológica se asume que se puede llegar al fondo del conocimiento sin tomar en cuenta nuestra comprensión de la experiencia y de la vida humana. Allí se concibe el conocimiento como algo que presupone la recepción pasiva de las impresiones del mundo exterior; por tanto, que depende de una cierta relación entre esos componentes del mundo exterior y ciertos estados internos, causados en nosotros por esa realidad externa.

La concepción cartesiana es uno de los componentes de aquel segundo grupo antes mencionado, el de la filosofía de la conciencia, aunque estrictamente hablando no es la única presente en ella, puesto que se acostumbra hablar de ellas en plural porque no se trata de una corriente o de una escuela filosófica, sino que así se denomina a un amplio espectro de enfoques que abarca varios ángulos, entre otros el de la subjetividad cartesiana, que entiende al sujeto como el lugar de

<sup>5</sup> Charles Taylor, *Argumentos filosóficos. Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 11-12 y 22.

una mente; el del dualismo metafísico, que concibe dos sustancias, la pensante y la extensa; el de la metafísica sujeto-objeto, que concibe el mundo como una totalidad de objetos frente a una pluralidad de sujetos que no forman parte del mundo en el que operan; el del positivismo lógico, que considera que el conocimiento está en los datos sensoriales y, de modo más general, en la búsqueda de certezas, así como en la consideración de la filosofía como algo necesario para demostrar la validez de los modos científicos de búsqueda. Otras ideas asociadas a la filosofía de la conciencia son el atomismo social, que piensa a los sujetos individuales como ontológica y lógicamente previos a las realidades social, política y ética; también la de pensar la comunidad como la suma de relaciones entre sujetos discretos previamente constituidos, por tanto, como presociales; finalmente, la consideración de la sociedad como un macrosujeto, como un todo unitario y orgánico, como una persona colectiva y no una pluralidad agregada de individuos.<sup>6</sup> Todas estas corrientes de pensamiento filosófico sintetizadas en el nombre *filosofías de la conciencia*, sitúan el conocimiento en el centro de la filosofía y no toman en cuenta, al menos no directamente, la interacción social.<sup>7</sup>

Lo que domina la tradición de la epistemología cartesiana y a las filosofías de la conciencia en su conjunto es un punto de vista monológico, el cual ha modelado nuestro sentido del yo por el hecho de que cada individuo se considera como una mente pensante responsable, dotada de un juicio autónomo. La tradición cartesiana considera al agente humano básicamente como sujeto de representaciones tanto del mundo exterior como de los fines, deseados o temidos; y el sujeto monológico está, de acuerdo con Taylor,<sup>8</sup> en contacto con un mundo *exterior*, que puede incluir otros aspectos, pues es verdad que ese sujeto se relaciona tanto con objetos como con otros sujetos, pero este contacto se realiza no de manera directa, sino a través de representaciones que tiene en su *interior*. Es decir, el sujeto monológico no es más que un mero espacio interno donde los demás pueden estar contenidos, incluso pueden ser responsables de algunas de esas representaciones, pero el yo, el espacio interior en sí mismo, se define de modo independiente de los demás.

<sup>6</sup> Jürgen Habermas, *Verdad y justificación. Ensayos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2002).

<sup>7</sup> Según A. Edgar, “la filosofía de la conciencia es criticada por el hecho de que no toma en consideración la naturaleza fundamentalmente intersubjetiva de la vida humana, y el papel de las habilidades humanas en la comunicación para crear y sustentar la vida social” (Andrew Edgar, *Habermas. Key Concepts* [London / New York: Routledge, 2006], 26).

<sup>8</sup> Taylor, *Argumentos filosóficos*, 225.

En esa concepción cartesiana cabe incluso considerar que el agente coordina sus acciones con las de los otros, pero esa coordinación no puede dar cuenta de la manera en que una gran cantidad de acciones requieren no de un agente individual, sino de un agente colectivo, porque las acciones son dialógicas, se realizan por agentes no individuales, sino integrados, por lo cual, para aquellos que están implicados en ella, “la identidad de esta acción, en tanto que acción dialógica, depende esencialmente del hecho de que la posición de agente sea compartida. Estas acciones son constituidas como tales por una comprensión común a quienes componen el agente común”.<sup>9</sup>

## II. Concepción dialógica

El conocimiento del otro, de los seres humanos en general y de la diversidad de las culturas, requiere, pues, de una concepción dialógica, de la superación de esa epistemología cartesiana, puesto que no es posible entender la vida humana solamente en términos de sujetos individuales que forman representaciones acerca de los demás y responden unos a otros; una parte considerable de la vida humana, de las acciones humanas en general, solo es posible en la medida en que el agente se constituye y se entiende a sí mismo como una parte integrante de un *nosotros*. De esa manera, nuestra comprensión del yo, de la sociedad y del mundo se realiza, en su mayor parte, a través de acciones dialógicas. El lenguaje mismo establece espacios de acción común, lo que significa que “nuestra identidad nunca está definida simplemente en términos de nuestras propiedades individuales. Nos sitúa también en algún espacio social”.<sup>10</sup>

Aunque se hace visible a principios del siglo xx, el giro hacia el lenguaje comenzó a gestarse en todos los ámbitos de las nascentes ciencias sociales desde mediados del siglo anterior, y allí tuvo un papel singular la nueva ciencia de la lengua. Desde ahí, los problemas de lo que existe, de lo que puede ser conocido y de cómo se puede conocer, se piensan como problemas del significado, es decir, de aquello a lo que nos referimos y a la manera en que lo hacemos. En palabras de Habermas, mientras que el signo lingüístico

[...] se había considerado hasta entonces como instrumento y elemento accesorio de las representaciones, ahora es ese reino intermedio que representan los significados

<sup>9</sup> *Ibid.*, 229.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 34.

lingüísticos el que cobra dignidad propia. Las relaciones entre lenguaje y mundo, entre oración y estados de cosas disuelven las relaciones sujeto-objeto.<sup>11</sup>

De hecho, en los inicios del siglo xx surge y se desarrolla en los países de habla inglesa una tradición filosófica, la filosofía analítica, que se caracteriza por un énfasis en el lenguaje y por su claridad y rigor en sus argumentos, que hace uso de la lógica formal y las matemáticas y, en menor grado, de las ciencias naturales. Originalmente, la meta central de esta corriente ha sido la claridad conceptual, en nombre de lo que Moore y Russell acusaron de oscuro al hegelianismo. Inspirado por los desarrollos de la lógica formal, Russell reclamó que los problemas de la filosofía podrían resolverse al mostrar los constituyentes simples de los problemas complejos. Algunas figuras importantes en su nacimiento y desarrollo son Frege, Russell, Moore y Wittgenstein, y más tarde los de los positivistas lógicos, Carnap en particular, Quine y Popper. Hasta 1930, Russell y Wittgenstein pensaban que sería necesario crear un lenguaje ideal para el análisis filosófico, el cual debía estar libre de las ambigüedades del lenguaje ordinario que, según decían, es lo que imposibilita el pensamiento filosófico. Ambos querían entender el lenguaje (y por tanto los problemas filosóficos) a través del uso de la lógica para formalizar la manera como se construyen los postulados filosóficos. Russell abogaba por el atomismo lógico y Wittgenstein desarrolló un sistema comprensivo del atomismo lógico en su *Tractatus*, según el cual el universo es la totalidad de los hechos y estados de cosas y que estos pueden expresarse por medio del lenguaje en una lógica de predicados de primer orden. De esta manera se podría construir una imagen del universo a través de la expresión de los hechos en la forma de proposiciones atómicas y su encadenamiento por medio de operadores lógicos. Paralelamente, los filósofos del círculo de Viena desarrollaron el formalismo de Russell y Wittgenstein en una doctrina conocida como positivismo lógico (o empirismo lógico), que usaba los métodos de la lógica formal para hacer un recuento empirista del conocimiento. Ellos sostenían que las verdades de la lógica y las matemáticas eran tautologías, y que las de la ciencia eran reclamos empíricos verificables. Ambos tipos constituían el universo completo de los juicios significativos; todo el resto era sinsentido. De allí que los reclamos de la ética, la estética y la teología se redujeran a proposiciones que no son ni empíricamente falsas ni verdaderas, y que por tanto no tienen sentido. Popper, en reacción a los excesos del positivismo lógico, introdujo la categoría de falsación o

<sup>11</sup> Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, 17.

falsificación en filosofía de la ciencia, la que, como método general, formó parte de la tradición analítica. Los positivistas habían adoptado el principio de verificación, según el cual cada postulado significativo es ya sea analítico o capaz de ser verificado por la experiencia; por eso el positivismo lógico rechazaba muchos problemas tradicionales de la filosofía por no ser significativos, en especial los de la metafísica o de la ontología. Para ellos, la única función de la filosofía era aclarar el pensamiento.

En las décadas de los cuarenta y los cincuenta, la filosofía analítica se orientó hacia la llamada filosofía del lenguaje ordinario en dos líneas principales: una continuó la filosofía del último Wittgenstein, que difiere radicalmente de sus trabajos tempranos; la otra, conocida como la “filosofía de Oxford”, donde se incluía a J. L. Austin. En oposición a los primeros filósofos analíticos, que pensaban que los filósofos debían evitar las trampas de las lenguas naturales con la construcción de lenguajes ideales, los del lenguaje ordinario reclamaban que este lenguaje representa muchas sutiles distinciones que no se reconocen en la formulación de los problemas filosóficos tradicionales. En tanto que algunas escuelas como el positivismo lógico ponen el énfasis en los términos lógicos, que supuestamente son universales y separados de factores contingentes (como la cultura, la lengua, las condiciones históricas), la filosofía del lenguaje ordinario acentúa el uso de la lengua por las personas ordinarias.

Richard Rorty, filósofo norteamericano que en sus primeras épocas estuvo muy cercano a la corriente analítica, popularizó en 1967 un término que sería ampliamente difundido, el de *giro lingüístico*, y con él se refiere originalmente a una nueva concepción de la naturaleza de la filosofía y de sus métodos, según la cual esta no se propone la investigación de las características esenciales de la realidad, sino que se trata de una disciplina que tiene como objetivo aclarar las complejas interrelaciones entre los conceptos filosóficamente pertinentes, tal como se han adoptado por el uso lingüístico común y, con ello, disipar confusiones conceptuales y resolver problemas filosóficos.

En ese texto, que en realidad es la introducción a una compilación de escritos sobre el tema, Rorty se propone “proporcionar materiales de reflexión sobre la revolución filosófica más reciente, la de la filosofía lingüística”; para él, la *filosofía lingüística* sería:

[...] el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) reformando el lenguaje o comprometiendo mejor el que usamos en el presente. Esta perspectiva es considerada por muchos de sus defensores el descubrimiento filosófico

más importante de nuestro tiempo y, desde luego, de cualquier época. Pero sus críticas lo interpretan como un signo de la enfermedad de nuestras almas, una revuelta contra la razón misma, y un intento autoengañoso (en palabras de Russell) de procurarse con artimañas lo que no se ha logrado conseguir con trabajo honesto.<sup>12</sup>

El término mismo, *giro lingüístico*, fue en realidad acuñado por el filósofo Gustav Bergman, en su artículo “Logic and reality”, de 1964; Bergman, antiguo integrante del círculo de Viena, encaminó sus esfuerzos a reformular la filosofía con respecto a la sintaxis y la interpretación, y el propio Rorty llegó a reconocer que la frase *giro lingüístico* es de aquel: “hasta donde yo sé, de su propio cuño”.<sup>13</sup> El giro lingüístico ha tenido un fuerte impacto en muchas disciplinas, ya sea a través de la idea de construcción social o por medio de la extensión del método interpretativo en las ciencias humanas, incluso también en el dominio de las ciencias naturales. Uno de los resultados de este giro ha sido colocar al observador dentro del campo de observación, es decir, situar el objetivo (o uno de los objetivos) de la disciplina en relación con el significado. La antropología es un ejemplo de una disciplina que no busca establecer un conocimiento *científico* en general, sino la interpretación hermenéutica de las culturas; lo mismo ocurrió en otras ciencias sociales y humanas que, después del giro, tomaron el lenguaje como modelo para la comprensión.

Por otro lado, los estudios acerca de la sociedad basados en la comprensión y el significado comenzaron durante la segunda mitad del siglo XIX y culminaron de cierta manera con los trabajos de Max Weber acerca de la acción a principios del XX, pues fue él quien planteó la necesidad de combinar la observación externa del comportamiento de los individuos con la comprensión del significado interno o subjetivo de la acción; con ello da un paso muy grande en esa dirección al postular el sentido como concepto central.<sup>14</sup> Desde su punto de vista, la comprensión de la acción se realiza por medio de la interpretación del comportamiento dentro de un contexto de propósitos, valores, necesidades y deseos; para él, una acción es significativa (y por tanto inteligible) si se puede relacionar con un contexto adecuado de medios y fines, es decir, si se puede entender desde una

<sup>12</sup> Richard Rorty, *El giro lingüístico. Dificultades metafísicas de la filosofía lingüística* (Barcelona: Ediciones Paidós y Universidad Autónoma de Barcelona, 1990), 50-51.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>14</sup> Cf. Max Weber, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva* (México: FCE, 1974). No obstante, no consiguió llevar a cabo su proyecto, pues, entre otras cosas, solo definió un único tipo de acción humana, la acción orientada a fines o también llamada acción orientada hacia el éxito.

razón; y esto es un avance respecto a sus predecesores, pues desde el punto de vista de estos, el significado no proviene solo de considerarlo como respuesta a un estímulo externo.

Weber introduce, pues, el concepto de significado como un elemento básico en su teoría de la acción y gracias a él distingue las acciones de los meros comportamientos observables.<sup>15</sup> Sin embargo, no consigue dar el paso hacia una teoría del significado, pues no lo relaciona con el medio lingüístico, no asume el modelo de la lengua, de la cual en su época no se había desarrollado una concepción científica; piensa el significado sobre la base de las creencias e intenciones de un sujeto tomado en principio de manera aislada y en una relación que remite “a la actividad orientada hacia un fin de un sujeto actuante solitario”, en lugar de ver la comprensión como una “relación interpersonal entre al menos dos sujetos hablantes y actuantes —una relación que remite a la comprensión a través del lenguaje—”.<sup>16</sup> Al pensar la cuestión del sentido solo por referencia a intenciones y creencias de un sujeto aislado, y no como producto de una relación interpersonal de al menos dos sujetos, Weber asume que el individuo razona únicamente desde su propio punto de vista, y con ello asume que los seres humanos no serían más que simples portadores presociales de necesidades y deseos; y no solo todavía no sociales, sino incluso considera que todavía no alcanzan el carácter de individuos; de allí la consecuencia de que no pueda ver los significados como públicos y compartidos. Para que esto pudiera ocurrir hacía falta tomar en consideración el cambio que hemos empezado a describir en líneas anteriores, el llamado giro lingüístico, que se observó tanto en la filosofía como en las ciencias humanas, y con el cual se consiguió ver desde otro ángulo la interacción social y al lenguaje como el lugar adecuado para investigar el conocimiento.

### III. Entrada en escena del lenguaje

Frente al llamado paradigma de la conciencia, representado por toda la filosofía moderna y contemporánea desde Descartes, los enfoques posteriores asumen lo que se acostumbra llamar el paradigma del lenguaje. Las filosofías de la conciencia defienden una teoría del conocimiento basado en la representación de

<sup>15</sup> Para él, hay una diferencia entre acción y comportamiento según la cual un comportamiento puede ser una acción en tanto que el actor le añada un significado subjetivo.

<sup>16</sup> Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action, I. Reason and the Rationalization of Society* (Boston: Beacon Press, 1984), 279.

un objeto por parte de un sujeto, mientras que, después del giro lingüístico, las investigaciones sobre el conocimiento se enfocan hacia la construcción pragmática de este por medio del lenguaje. Y este hecho tiene repercusiones importantes, pues si, desde la perspectiva de la conciencia, se considera el conocimiento como un hallazgo definitivo que resulta de una relación individual y monológica de un sujeto con un objeto de investigación, desde la otra se defiende un modelo de conocimiento falible, y por tanto susceptible de revisión y de crítica, que se construye de manera dialógica no por un sujeto sino por un grupo a través de la intersubjetividad del lenguaje.<sup>17</sup>

Considerar al sujeto y a la relación entre sujeto y objeto con respecto al conocimiento como lo hacen las filosofías de la conciencia, conduce, como antes se dijo, a posiciones por lo menos parciales, ya que quedan excluidas formas de razón, de acción y de experiencia dialógicas. Desde principios del siglo XIX se cuestionó el razonamiento cartesiano y de sus continuadores porque refleja solamente la actitud de un observador aislado; sin embargo, pensadores anteriores al giro, como Hegel, critican esa posición. Él había sostenido que una visión coherente del conocimiento requiere otro método de razonar en el cual el sujeto y el objeto, la comprensión teórica y la vida práctica, se muestren como parte de una totalidad concreta simple. Él mismo adelanta la idea de la intersubjetividad comunicativa, que identifica el hablar como la expresión más original de la conciencia; el acto social de nombrar y clasificar cosas se hace posible por la repetición, por la identificación conceptual de entes particulares antes de cualquier división entre sujeto y objeto: todo se percibe siempre como elemento de algo que lo engloba de acuerdo con reglas convencionales de clasificación. Hegel vio que la estructura fundamental de la vida social es el mutuo reconocimiento que involucra a dos o más personas. Otras formas de reconocimiento mutuo (como la de los derechos individuales en el nivel de la sociedad civil y la de las leyes en el nivel del Estado) expanden el alcance del reconocimiento mutuo hasta incluir

<sup>17</sup> En palabras de Habermas: “La filosofía de la conciencia, presa todavía en las huellas del platonismo, había privilegiado lo interior frente a lo exterior, lo privado frente a lo público, la inmediatez de la vivencia subjetiva frente a la mediación discursiva. La teoría del conocimiento había ocupado el lugar de una filosofía primera, mientras que la comunicación y la acción caían en la esfera de los fenómenos, es decir, mantenían un estatus derivado. Después de la transición de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje parecía adecuado, si no invertir esta jerarquía, al menos nivelarla. Pues el lenguaje sirve tanto para la comunicación como para la exposición; y la expresión lingüística es ella misma una forma de acción que sirve para el establecimiento de relaciones interpersonales” (Habermas, *Verdad y justificación*, 10-11).

relaciones universales.<sup>18</sup> Posteriormente, Husserl renovó esta crítica por otro camino, el de la introspección de la experiencia, pues la actitud teórica del razonamiento analítico congela y objetiva el mundo en cosas estáticas con propiedades discretas y opuestas a la conciencia, con lo cual las abstrae de la experiencia del mundo como fenómeno significativo de una conciencia unificada que fluye en el tiempo. Por esta y otras vías se llegó a la conclusión de que el conocimiento no puede ser visto sino como producto de la socialización; una persona se convierte en independiente y autónoma con una identidad estable solo por el hecho de que se refleja ella misma a través de los ojos del otro. La relación sujeto-objeto supuesta en la dialéctica de la Ilustración deriva de la relación más básica que es la de intersubjetividad, en la cual los interlocutores afirman su mutua humanidad. En esa línea de pensamiento, se hace cada vez más notorio que apelar al concepto de persona constituye un punto de vista que todavía no es social ya que solo en una red de reconocimiento recíproco puede un individuo desarrollar y reproducir en cada caso su propia identidad. Incluso el núcleo más íntimo de la persona está internamente vinculado y enlazado con la amplia periferia de una densa y ramificada red de relaciones comunicativas. Aquí están en germen algunos elementos que llevarán hasta una visión dialógica, al planteamiento de la interacción, que se convertirá en un concepto fundamental de las posturas que van más allá de la filosofía de la conciencia.

Aunque muchos estudiosos del área ven históricamente el inicio del giro lingüístico en las ideas de Frege y en las primeras manifestaciones de la filosofía analítica, en realidad sus raíces están en el romanticismo alemán del siglo XIX. Humboldt no solamente proporciona una explicación de la manera en que el lenguaje es esencial para el pensamiento humano, sino que también sitúa la capacidad de hablar no en el individuo aislado, sino primordialmente en una comunidad de habla. Varios estudiosos contemporáneos del ámbito alemán, Habermas y Apel entre ellos, consideran a Humboldt como el padre de tres grandes tradiciones de la filosofía llamada posmentalista que configuraron el giro lingüístico: la de la hermenéutica, la de la semántica formal y la de la pragmática. Hemos recordado que, antes del giro lingüístico, se pensaba el lenguaje verbal solo como un instrumento para significar cosas e ideas, que se presumía que eran cognoscibles sin la intervención de dicho instrumento, pues no se consideraba que las lenguas naturales pudieran tener algún papel en la conformación de

<sup>18</sup> Para una revisión de la crítica de Hegel a las concepciones mentalistas, cf. J. Habermas, *Verdad y justificación*, 181 ss.

ideas y experiencias, pensadas estas como universales e inmutables; en el mejor de los casos, las lenguas solo se veían como capaces de representar o de expresar tales ideas y experiencias. Los románticos, en especial Herder y Humboldt, invirtieron esta prioridad al argumentar que las lenguas naturales constituyen y expresan las perspectivas mentales discretas de un pueblo o de una nación entera ya que cada pueblo o nación entiende el mundo a su manera.

Cristina Lafont, en su estudio sobre la tradición alemana de la filosofía del lenguaje, habla de lo que se conoce como la tradición de las tres haches, es decir, la de Hamann, Herder y Humboldt,<sup>19</sup> cuya concepción del lenguaje se esboza en la obra de los dos primeros y se desarrolla ampliamente en el tercero. Esa tradición, dicen por otro lado Lafont y Peña, se refuerza en la hermenéutica filosófica de Heidegger y Gadamer, cuya influencia llega a autores actuales como Apel y Habermas. La característica principal de aquellos filósofos románticos, la conformada por las tres H, es su postura crítica con respecto a la concepción del lenguaje como mero instrumento para designar entidades extralingüísticas o para la comunicación de pensamientos igualmente previos a sus realizaciones lingüísticas. Lafont y Peña añaden que solo “tras la superación de esa comprensión del lenguaje, es decir, tras reconocer que al lenguaje le corresponde un papel constitutivo en nuestra relación con el mundo, puede hablarse en sentido estricto de un cambio de paradigma de la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje”.<sup>20</sup> Solo con la crítica a la concepción tradicional del lenguaje como instrumento se podrá considerar este como instancia constitutiva del pensar y del conocer; y así, como condición de posibilidad tanto de la objetividad de la experiencia como de la intersubjetividad de la comunicación.

De acuerdo con Habermas, Humboldt distingue en la lengua tres dimensiones: “la cognoscitiva (producción de pensamientos y representaciones de los hechos), la expresiva (que sirve para exteriorizar sentimientos y suscitar emociones) y la comunicativa (cuya función es hacer saber cosas sobre el mundo, formular objeciones y, por tanto, producir acuerdos)”.<sup>21</sup> El hecho de postular tres funciones para la lengua (cognición, expresión y comunicación) hace posible que se pueda situar a Humboldt en el origen de las tres grandes tradiciones ya se-

<sup>19</sup> Como la denomina Charles Taylor en ‘Theories of meaning’ de 1985 (cf. Cristina Lafont, *La razón como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana* [Madrid: Visor, 1993], 21).

<sup>20</sup> Cristina Lafont y Lorenzo Peña, “La tradición humboldtiana y el relativismo lingüístico”, en *Filosofía del lenguaje, II. Pragmática*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía (vol. 18), ed. M. Dascal (Madrid: Trotta, 1999), 2.

<sup>21</sup> Habermas, *Verdad y justificación*, 67.

ñaladas —hermenéutica, semántica formal y pragmática—, cuya fusión da como resultado el giro lingüístico; cada una de ellas, a su manera, articula esas tres funciones. La tradición hermenéutica, primero, cuyos nombres principales son los de Dilthey, Heidegger y Gadamer, enfatiza la función expresiva de la lengua y la concibe como aquello que proyecta un marco trascendental para interpretar la realidad. Segundo, la tradición de la semántica formal, que está representada por Frege, Russell y el primer Wittgenstein, destaca la función cognoscitiva de la lengua, pensada esta como la totalidad de las proposiciones o representaciones cuyos elementos atómicos (nombres y predicados) derivan su significado descriptivo de estados o acontecimientos observables. Y tercero, la tradición de la pragmática, en la que se destacan Bühler, Austin y el último Wittgenstein, que acentúa la función comunicativa de la lengua, pero aquí esta se considera como la totalidad de los actos de habla por medio de los cuales hablantes y oyentes coordinan sus acciones en busca de la comprensión mutua.

Cada una de las tradiciones derivadas de Humboldt se traslapa con las otras, pero ninguna por sí sola ha generado un acercamiento sintético que dé cuenta adecuadamente de las tres funciones de la lengua porque, primero, la hermenéutica desecha el uso descriptivo y proposicional como derivativo, abstracto y artificial, en comparación con nuestra comprensión expresiva de la vida práctica; de ahí que reduzca la función cognoscitiva a la función de apertura del mundo (Heidegger), que asimila la experiencia de verdad y la objetividad a las expresiones lingüísticas de un pueblo o una época particular, pero con ello deja fuera el uso descriptivo del lenguaje verbal. En segundo lugar, la semántica formal, que sí trata la función de describir el mundo pero que, al rechazar el idealismo de la hermenéutica filosófica, reduce el lenguaje a elementos atómicos que derivan su significado de las relaciones observadas entre objetos y no reconoce el hecho (como sí lo hace la hermenéutica) de que el significado es holístico; ignora, además, su uso no representacional. Y en tercero, la pragmática, que recoge esta dimensión, pues de acuerdo con Wittgenstein el significado está gobernado por reglas y debe entenderse en términos de uso, pero que al pensar de acuerdo con el modelo de los juegos de lenguaje, según el cual las normas que rigen el significado solo se justifican porque quienes las usan se ajustan a ellas como base de socialización, lo conduce a un cierto relativismo, pues no reconoce bases objetivas (empíricas y racionales) para confirmar la verdad de las descripciones.

Como se puede observar, Wittgenstein está presente en dos de estas tres tradiciones; si en un primer momento, en el *Tractatus logico-philosophicus* (1921) dice que el lenguaje sirve para la representación del mundo, pero a esta visión le

opone posteriormente, en las *Investigaciones filosóficas* (1953),<sup>22</sup> su concepción de los juegos de lenguaje, que son algo así como modelos simplificados en los cuales se describe una situación comunicativa en la que uno o más sujetos participan de una actividad o una práctica que se lleva a cabo típicamente a través del uso de la lengua.

El primer Wittgenstein está, junto con otros nombres, en el origen de la tradición de la semántica formal, cuyo enfoque inicial es el estudio del significado. Esos primeros intentos se orientaban hacia la correspondencia entre la lengua y el mundo, entre enunciados y estados de cosas. Habermas había mencionado que tales estudios solo fueron posibles con el paso de la referencia (un concepto desarrollado por Frege) a una semántica de la verdad, pues con ello se libera de la visión de que la función representativa se explica con el modelo de nombres que designan objetos.<sup>23</sup> Pero, tanto el significado como la comprensión de los enunciados no se pueden separar de la relación, que es inherente al lenguaje, respecto a la validez de esos enunciados. Por tanto, el significado de una frase estará determinado por sus condiciones de verdad; y, desde esa perspectiva, hablante y oyente entienden el significado de un enunciado cuando conocen las condiciones que la establecen. Desde la perspectiva de una semántica de la verdad, se piensa la conexión interna entre el significado de una expresión y su validez con relación a la representación lingüística de estados de cosas. Sin embargo, una teoría basada en la verdad tiene la deficiencia de que solo puede funcionar para una pequeña parte del conjunto total de enunciados, formado por los proposicionales o descriptivos, pero no sirve para explicar frases tan comunes como “¿cómo está usted?”, ya que no tiene sentido investigar si esta es verdadera o falsa.<sup>24</sup>

Tomar en cuenta exclusivamente la función representacional, como se hace desde esta visión de la lengua, deja de lado varios de sus usos: primero, las maneras en que la lengua se utiliza para hacer cosas; segundo, que se use también para comprometer a los destinatarios y para solicitar su cooperación; finalmente, asumir que las intenciones que expresan no solo son subjetivas, sino que tam-

<sup>22</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London/New York: Anthem Press, 2021) y *Philosophical Investigations* (New York: MacMillan Publishing Co., 1968).

<sup>23</sup> Habermas, *The Theory of Communicative Action*, I, 276.

<sup>24</sup> Dice Habermas: “El análisis semántico es, en lo esencial, un análisis de la forma de oraciones sobre todo de la forma de oraciones asertóricas; prescinde de la situación de habla, del empleo del lenguaje y de los contextos de ese empleo, de las pretensiones, roles dialógicos y tomas de postura de los hablantes, en una palabra, de la pragmática del lenguaje” (*Pensamiento postmetafísico*, 57).

bién piden una respuesta de los otros. Porque hablar es un proceso simultáneo de llegar a la comprensión mutua y al acuerdo entre hablante y oyente acerca de esos actos sociales. De ahí que se requiera una teoría que se enfoque no solo en lo que se dice sino también en lo que se hace; es decir, lo que hacía falta era una teoría pragmática; es ese el camino que se abre a partir de la visión de la lengua postulada por Bühler: como una herramienta con la cual se comunica algo a alguien a propósito del mundo. Así como Humboldt habla de tres funciones de la lengua (expresión, cognición y comunicación), de la misma manera Bühler también postula tres funciones, que corresponden a la perspectiva de las tres personas gramaticales y las llamó: a la primera, función expresiva, y es la que se refiere a las experiencias del hablante; a la segunda, la función apelativa, que es la que hace requerimientos al destinatario, y a la tercera, la función cognoscitiva, que es aquella que representa estados de cosas.<sup>25</sup> El enfoque formal del significado de la postura de la semántica formal puede integrarse con el de Bühler, pero con la condición de que pueda proporcionar una base sistemática a las funciones apelativa y expresiva. Eso se consigue con el cambio introducido por Austin por medio de la teoría de los actos de habla, la cual es una síntesis de teoría de la lengua y teoría de la acción; esa síntesis rompe con el privilegio de la función representativa.<sup>26</sup> De ahí la idea de Habermas de que la función pragmática de la lengua sea llevar a los interlocutores a una comprensión compartida y establecer con ello un consenso intersubjetivo, y que esa función deba tener al menos igual importancia que la función cognoscitiva de decir qué es el mundo y que se refiere solo a la verdad de las proposiciones.<sup>27</sup>

Las teorías analíticas del significado tienen interés porque no se enfocan en las intenciones del hablante, como lo hacen las posturas mentalistas, sino que se orientan hacia la estructura de las expresiones lingüísticas y permiten considerar el problema de cómo las acciones de los actores se eslabonan unas con otras en diferentes espacios y tiempos con el objetivo de llegar al entendimiento. Estas teorías analíticas sostienen, como hemos establecido antes, que el significado

<sup>25</sup> Bühler la expone en su libro de 1934, *Teoría del lenguaje* (Madrid: Alianza Universidad, 1985). Como cualquier instancia de lengua incluye necesariamente las tres 'personas', hablante, oyente y mundo, una teoría de la lengua que se base solo en la verdad se enfoca solo en la función cognoscitiva e ignora las otras dos; por lo tanto, no puede explicar cómo se usa la lengua en la variedad de maneras de comunicarse y coordinar las acciones.

<sup>26</sup> John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1975).

<sup>27</sup> Habermas, *The Theory of Communicative Action*, I, 278, y *Pensamiento postmetafísico*, 23.

de una expresión se entiende cuando se sabe en qué condiciones es verdadero y, aunque la verdad no sea el único criterio de validez, este hecho basta para dejar atrás la concepción objetivista de los procesos de llegar al entendimiento como un mero flujo de información entre emisores y receptores, y se orienta hacia el concepto de interacción entre sujetos actuantes y hablantes; está, por tanto, mediada a través de actos que conducen a la comprensión. Pero, como concluye el mismo autor en otro lugar, esta corriente analítica sigue aferrada “al primado de la aserción y su función expositiva”; por ello se puede considerar la perspectiva analítica como una continuación de la teoría del conocimiento con otros medios.<sup>28</sup>

#### IV. Hacia una pragmática

Se mencionó antes que Humboldt distingue tres funciones de la lengua: la cognoscitiva, que es la de producir pensamientos y representar hechos; la expresiva, la de exteriorizar sentimientos y suscitar emociones, y la comunicativa, la de hacer saber algo, de formular objeciones y también de generar acuerdos. La relación entre estas funciones se ve de una forma distinta según como se asuman una y otra perspectivas: desde el punto de vista semántico, como una organización de los contenidos lingüísticos y, desde el punto de vista pragmático, como búsqueda del entendimiento entre los participantes en un diálogo, pues, mientras que el análisis semántico se concentra en la imagen lingüística del mundo, en el análisis pragmático lo más importante es el diálogo. Esto permite una ampliación de la concepción de Humboldt, pues su tratamiento de la función cognoscitiva es en relación con los aspectos expresivos de la mentalidad y la forma de vida de un pueblo, mientras que desde la pragmática esa misma función se trata en relación con las expresiones lingüísticas concebidas como partes de diálogos y, por tanto, que involucran preguntas y respuestas, y que pueden llevar a acuerdos (o desacuerdos).

El análisis semántico introducido por Frege y acentuado por los filósofos analíticos da cuenta solamente de una parte del conjunto de funciones de la lengua puesto que se limita en lo esencial al análisis lógico de la forma de las proposiciones simples. De allí que la semántica formal no tome en cuenta la dimensión comunicativa de la lengua, donde estaría la racionalidad del entendimiento del análisis lógico, y con ello queda relegada a una investigación de tipo empírico.

<sup>28</sup> Habermas, *Verdad y justificación*, 11.

Incluso con todas esas limitaciones, el análisis lógico del lenguaje tiene gran importancia puesto que pone en cuestión los fundamentos mentalistas que sostienen el paradigma de la conciencia al unir una teoría empirista del conocimiento de tipo tradicional con la explicación de las formas de los pensamientos por medio de un análisis lógico de las formas lingüísticas. Esto, sin embargo, no llega a transformar las bases que sostienen la filosofía de la conciencia, que tendrán que esperar las posturas de Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* para lograrlo.

De la misma manera, Heidegger sigue solamente la veta semántica, pero, a diferencia de Frege, no se centra en la función expositiva, sino de lo que él llama la función de apertura del mundo del lenguaje, y su análisis semántico se orienta hacia las estructuras conceptuales y de las redes de sentido que son inmanentes al lenguaje.<sup>29</sup> Así, desde perspectivas diferentes y en cierto sentido opuestas, la postura de Frege y sus continuadores y la postura hermenéutica de Heidegger se limitaron al aspecto semántico: por un lado, a la relación entre proposición y hecho, y, por otro, a la articulación conceptual del mundo, inmanente a toda lengua. También divergen en el uso de instrumentos: la corriente analítica usa los recursos de la lógica, mientras que la hermenéutica usa métodos de una ciencia de la lengua orientada al contenido. Pero en los dos casos la pragmática se considera como secundaria; en todo caso no se piensa que “las cualidades estructurales del habla discursiva pudieran hacer una contribución propia a la racionalidad del entendimiento”.<sup>30</sup>

La tercera tradición derivada de las posiciones de Humboldt con respecto a la lengua es la tradición de la pragmática, que destaca a Bühler, Austin y el segundo Wittgenstein; allí el énfasis está sobre la función comunicativa de la lengua, pero aquí se considera a la lengua como la totalidad de los actos de habla por medio de los cuales hablantes y oyentes coordinan sus acciones en busca de la comprensión mutua. Según dice Habermas, con Wittgenstein y Austin se da paso a “una inclusión de componentes pragmáticos en un análisis formal [...]. El paso siguiente es el análisis de los presupuestos universales que han de cumplirse para que los participantes en la interacción puedan entenderse sobre algo en el mundo”.<sup>31</sup>

Si para Wittgenstein el significado de la expresión era principalmente una función de su uso, Austin fue más allá desde la teoría de los actos de habla, y

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Habermas, *Verdad y justificación*, 77.

<sup>31</sup> Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, 57.

mostró que una misma proposición puede ser usada para realizar actos diferentes (como prometer, ordenar, pedir, prevenir, etc.); es decir, que esa proposición se usa no solamente con el propósito de describir sino sobre todo con el de hacer; porque hablar es una acción. Un acto de habla consiste en una secuencia de fonemas que posee una estructura que concuerde con las reglas sintácticas de la lengua, o sea, con las reglas que gobiernan la manera en que los elementos lingüísticos pueden ser combinados en totalidades y que incluyen las normas fundamentales de la estructura de una lengua; entre ellas están las reglas que gobiernan la estructura de la frase, la sintaxis gramatical, y la sintaxis de la lógica formal que rige las combinaciones de frases, una estructura sintáctica correcta; pero no basta la posesión de una estructura sintáctica correcta para constituir un acto de habla, pues se requiere también que esa frase tenga significado. Hasta allí estamos en el terreno de la lingüística, de la ciencia de la lengua; pero como ese acto normalmente no es una acción refleja sino una acción humana deliberada, tiene un propósito; normalmente, en general, el propósito es producir ciertos efectos, que varían con factores diversos. Ciertos tipos de actos de habla están calculados para producir en un oyente determinado, en condiciones también determinadas, efectos de un cierto tipo, por ejemplo, cognoscitivos, emotivos o volitivos; se dice que estos efectos son la función del tipo de acto de habla conocido como locucionario o locutivo. Y aquí estamos ya en el terreno de la pragmática.

La tradición de la pragmática, como hemos adelantado, acentúa la dimensión comunicativa de la lengua; pero el concepto de comunicación tal como aquí se entiende, a diferencia de los usos comunes que encontramos tanto en los enfoques desde la teoría de la información como en la gran masa de trabajos desde la lingüística o la literatura o la llamada ciencia de la comunicación, no puede limitarse a tratar solamente del intercambio de contenidos de información intercambiados entre dos o más personas, sino que necesariamente debe hacer intervenir también otro tipo de hechos que ocurren en este proceso, porque la comunicación no tiene una sola función sino varias, se usa con variados objetivos; obviamente para transmitir información, pero también para establecer relaciones sociales con otras personas, o para expresar opiniones o sentimientos. En el enfoque de la pragmática, la comunicación no aparece tanto como una noción abstracta, sino más bien se usa el concepto de acto o de acción comunicativa, que se refiere a un modo de hacer algo en el mundo a través de algún tipo de manifestación simbólica; entre otras cosas, este hacer se puede referir a cosas múltiples, como amenazar, ordenar o prometer. De allí que, en el nivel más básico, actuar comunicativamente sea asumir que los otros entienden esa acción, que compar-

ten el mismo lenguaje, que tanto el hablante como el oyente entienden el mundo externo de la misma manera, que ambos comparten las mismas normas y convenciones sociales, y, finalmente, que el oyente es capaz de comprender la expresión personal del hablante y que puede saber cuándo lo hace en broma o de una manera irónica. Hay interacción entre los individuos cuando dos o más personas entienden las normas y reglas sociales que deben guiar sus acciones de modo que tengan expectativas recíprocas acerca de sus respectivos comportamientos. El hablante, en su interacción con el oyente, puede anticipar la respuesta de este a lo que dice ya que ambos comparten la misma comprensión del mundo y las reglas que deberían gobernar sus acciones. Con eso, ambos dan sentido a las expresiones y a las acciones de cada uno.

Por tanto, la comunicación es un proceso en el cual dos o más personas llegan a compartir una visión de mundo o, al menos, a reconocer aspectos de su mundo común acerca de los cuales pueden o no concordar. Llegar a la comprensión es el proceso de llegar a un acuerdo entre sujetos, que, por su propia estructura, no puede ser inducido por algún influjo externo, sino que tiene que ser aceptado como válido por los participantes; todo acuerdo obtenido de forma comunicativa tiene una base racional y no puede ser impuesto por alguna de las partes sino basarse en convicciones comunes. Pero, para que la interacción se realice con éxito, se deben cumplir las condiciones especificadas: que las expresiones de uno de los sujetos tengan sentido para el otro; que ambos compartan su comprensión del mundo (es decir, que puedan discutir los hechos tanto físicos como culturales del mundo); además, como el hecho de hacer o decir algo es iniciar una relación social, las dos partes deben concordar en que cada uno tiene el derecho de expresarse; finalmente está la condición de que todo enunciado tiene que ser sincero. En resumen, esta perspectiva pragmática insiste en que decir algo es suponer algo acerca del mundo, que lo que se dice es coherente, que lo que dice es correcto en el lugar y el momento preciso y se tiene derecho a hacerlo, y que es la expresión sincera de un estado subjetivo. De igual manera, el oyente asume, a menos que haya evidencia de lo contrario, que lo que el hablante dice sobre el mundo es verdadero, que reconoce que aquel puede expresarlo, que sabe que es sincero y que lo que dice tiene sentido. Sin estas condiciones no podría darse la interacción comunicativa. El oyente podrá entender lo que el hablante quiso decir solo en la medida en que conozca las razones que hacen que un enunciado aparezca como racional; es decir, solo si ve por qué el hablante se siente capacitado para hacer una aseveración y considerarla como verdadera, a reconocer como correctas determinadas normas, y a expresar como sinceras las experiencias expresadas.

## Bibliografía

- AUSTIN, John L. *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson y M. Sbisà. Cambridge: Harvard University Press, 1975. [1ª edición: Oxford, Clarendon Press, 1962.]
- BÜHLER, Karl. *Teoría del lenguaje*, trad. J. Marías. Madrid: Alianza Universidad, 1985 [1934].
- DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*, trad. J. A. Mígues, edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, <<http://www.scfbiicf.net/images/descartes-meditaciones-metafisicas.pdf>>.
- EDGAR, Andrew. *Habermas. Key Concepts*. London/New York: Routledge, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *The Theory of Communicative Action, I. Reason and the Rationalization of Society*, trad. Th. McCarthy. Boston: Beacon Press, 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 1990.
- HABERMAS, Jürgen. *Verdad y justificación. Ensayos filosóficos*, trad. P. Fabra y L. Díez. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- LAFONT, Cristina. *La razón como lenguaje. Una revisión del giro lingüístico en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Visor, 1993.
- LAFONT, Cristina y Lorenzo PEÑA. “La tradición humboldtiana y el relativismo lingüístico”, en *Filosofía del lenguaje*, II. *Pragmática*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía (vol., 18), ed. M. Dascal, 191-218. Madrid: Trotta, 1999.
- RORTY, Richard. *El giro lingüístico. Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Ediciones Paidós y Universidad Autónoma de Barcelona, 1990 [1967].
- TAYLOR, Charles. *Argumentos filosóficos. Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad*, trad. F. Birulés Bertran. Barcelona: Paidós, 1997 [1995].
- WEBER, Max. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, trad. J. Medina Echavarría. México: FCE, 1974 [1922].
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe. New York: MacMillan Publishing, 1968 [1953].
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London/New York: Anthem Press, 2021.

### César González Ochoa

Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas, doctorado en la UNAM. Sus últimos libros publicados son *El mentiroso y Zenón. Apuntes para el estudio de la paradoja* (2013), *El espacio plástico. Consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio* (2014), *El diseño como acción* (2015), *Acción, norma, discurso* (2017), *División del conocimiento* (2019) y *De lo visual a lo sensorial. Entre la teoría de la imagen y los estudios de cultura visual* (en prensa). Ha publicado una centena de artículos y capítulos de libro, entre ellos “Violencia, acción, discurso” (2015); “El pensamiento narrativo” (2016); “La ciudad. Memoria y olvido” (2017); “Las disciplinas académicas” (2019) y “Los territorios del diseño” (2019).



# Las mil caras de Sin Cara. La recepción afectiva de Kaonashi

## The One Thousand Faces of No-Face. Kaonashi's Affective Reception

Julieta de Icaza Lizaola

Universidad Seika de Kyoto

Facultad de Estudios del Manga

juicaza101@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2064-5936

**Resumen:** Las películas de Hayao Miyazaki han recibido reconocimiento mundial, entre otras cosas, por la manera en la que observa los afectos y conductas humanas para después retratarlos en la pantalla. En esta ocasión me centraré únicamente en uno de los personajes más conocidos del cineasta: Kaonashi o Sin-Cara de la película *El viaje de Chihiro*. Analizaré este personaje pues, aún sin tener los elementos esenciales para representar afecto (rostro y palabras), logra expresar de manera sencilla e inteligible emociones complicadas como el miedo, la ira o la soledad. Además, el éxito en la difusión de este personaje me indica una afinidad afectiva con los espectadores, donde la falta de respuestas dentro de la narración los lleva a buscar interpretaciones dentro de su propia experiencia emocional. El presente ensayo busca establecer que el público de *El viaje de Chihiro* ve reflejado su lado humano más íntimo y complicado en Kaonashi.

**Palabras clave:** Hayao Miyazaki, Kaonashi, *El viaje de Chihiro*, personaje espejo, animación japonesa, recepción

**Abstract:** Hayao Miyazaki's films have received worldwide recognition, among other reasons, for the way in which he observes in detail human affections and behavior to later portray them warmly on the screen. On this occasion I will focus only on one of the best-known characters of the filmmaker: Kaonashi or No-Face from the film *Spirited Away*. I will analyze this character because even without having the essential elements to represent affection (face and words) he manages to express in a simple way complicated emotions such as fear, anger, or loneliness. In addition, the commercial success of this character, indicates an affective affinity with the spectators, for whom the lack of answers within the narrative leads them to seek interpretations within their own emotional experience. This essay seeks to establish that the audience of *Spirited Away* sees its most intimate and complicated human side reflected in Kaonashi.



**Keywords:** Hayao Miyazaki, Kaonashi, *Spirited Away*, mirror character, Japanese animation, reception.

**Recibido:** 13 de marzo de 2023

**Aceptado:** 9 de junio de 2023

Hubo una vez una historia folclorésca<sup>1</sup> de espíritus, mundos mágicos y una niña muy valiente. La historia vino desde una isla remota al otro lado del mundo y ha tenido un gran impacto en la manera en la que el público occidental ha percibido la animación. Antes de que existiera esta historia la animación no se había adoptado como un método “serio” de hacer películas, sino más bien algo que era visto como un mero entretenimiento para niños (y, por lo tanto, no merecía la atención de los adultos) o, en casos muy particulares, como películas artísticas de culto pertenecientes a un género propio que rara vez llegaban a las salas de proyección comerciales. A pesar de que otros cuentos animados habían venido de todo el mundo (incluida la isla remota), la animación aún se consideraba algo menos prestigioso que las películas de acción en vivo.

En el año 2001, el director japonés Hayao Miyazaki y su estudio de animación Studio Ghibli lanzaron el largometraje *El viaje de Chihiro*, y así la historia de Chihiro, de sus padres, sus amigos y su viaje mágico apareció por las pantallas de todo el mundo. Aunque esta historia no fue la primera de su tipo, por alguna razón logró lo que nadie más había hecho antes: rompió récords de taquilla en Japón y tuvo una bienvenida sin precedentes por parte de los críticos internacionales de cine. En el tomo dedicado a *El viaje de Chihiro* de la Biblioteca Studio Ghibli, Martha García Villar lo resume de la siguiente manera:

Con más de 30 premios internacionales y nacionales, indiscutiblemente *El viaje de Chihiro* se trata de una de las películas de animación más prestigiosas y más valoradas

<sup>1</sup> Usamos la palabra *folclorésca* en el sentido que describe Michael Dylan Foster. Para Foster el folclorismo es la manera propia de la cultura popular de ver y representar el folclore. Es decir, los productos creativos, muchas veces comerciales, como películas, cómics, animación, etc., que dan la impresión al consumidor de que derivan directamente de tradiciones folclóricas existentes, pero que sin embargo no tienen una referencia directa. En el caso de *El viaje de Chihiro*, a pesar de que el universo narrativo está lleno de lo que parecieran ser dioses de la tradición japonesa, el diseño de los personajes es de Miyazaki, no una tradición folclórica. Si bien, al mirarlo con ojo experto, podríamos encontrar algunas referencias, como el dragón volador, encontraremos que la mayoría de estos símbolos vienen de la vida del propio Miyazaki y de sus ideales de respeto hacia la naturaleza.

por el público y la crítica de todos los tiempos [...]. Entre sus principales galardones se encuentran cuatro premios Annie (2003), el premio a la mejor película por parte de la Academia de cine japonesa (2002), un Oscar de Hollywood a la mejor película de animación (2002) (la única película de habla no inglesa que lo ha conseguido hasta la fecha) y el Oso de Oro de Berlín (2002) a la mejor película [...] la única ocasión en la que una película de animación ha recibido tal galardón.<sup>2</sup>

El Oso de Oro de Berlín, que nunca había sido otorgado a una película animada, es prueba definitiva de que *El viaje de Chihiro* rompió barreras que nunca antes se habían alcanzado. En pocas palabras, la historia logró cautivar incluso a los críticos y detractores de la animación más escépticos, contando las extraordinarias aventuras de Chihiro, una niña algo malcriada que viaja a una versión folclórica del mundo divino de las deidades sintoístas, diseñado por la imaginación de Miyazaki, un mundo en el que el folclore se reinventa para representar una visión fantástica y original de la antiquísima tradición visual y narrativa de Japón.

Chihiro entra a este mundo con sus padres, quienes pronto se convierten en cerdos al sucumbir a su propia gula y comer de la comida de los dioses. Para salvarlos, Chihiro debe encontrar un trabajo en la casa de baños de ese mundo y demostrar su valía a través del arduo trabajo que la malvada hechicera Yubaba le manda hacer. Durante ese viaje, Chihiro encontrará empatía y fuerza interior. La misma bruja Yubaba, dueña de la casa de baños, tiene la costumbre de robar los nombres de sus empleados para poder robar también sus identidades y controlarlos. La reafirmación de la propia identidad será parte fundamental del proceso de madurez de Chihiro durante su viaje. Pasa por muchas pruebas penosas que la transforman en una joven madura y cariñosa que, finalmente, logra salvar a sus padres y regresar a su mundo.

Así pues, si bien este podría ser un clásico *viaje del héroe*, de los que habla Joseph Campbell en su libro de 1972, *El héroe de las mil caras*; un viaje cautivador colmado de originales elementos fantásticos, visualmente atractivos, que en una primera lectura podría parecernos una trayectoria lineal en la que Chihiro recibe un llamado al viaje, pasa por un proceso de transformación y regresa a su mundo. Sin embargo, aunque ciertamente la narrativa y los antes mencionados elementos visuales atraen la atención del espectador, no son el único elemento del éxito de la película de Miyazaki. Hollywood filma por lo menos una película fantástica al año (normalmente más), todas ellas originales o basadas en libros infantiles

<sup>2</sup> Martha García Villar, *Biblioteca Studio Ghibli* (Sevilla: Héroes de Papel, 2017), 218.

de gran popularidad; sin embargo, muy pocas llegan a ser consideradas con el nivel de calidad cinematográfica de *El viaje de Chihiro*. En realidad, si la comparamos con otras películas de fantasía de Hollywood, me parece que la sensación que nos deja es completamente diferente, no nada más por la tradición cultural japonesa en la que está inserta, sino por el tono, el ritmo, el tratamiento de los personajes y, sobre todo, el tipo de afectos que representa.

Quizá para entender aún más esta diferencia en el tono entre *El viaje de Chihiro* y otras películas del mismo género, sería más interesante compararla con las narrativas “de la bolsa de transporte” a las que se refiere Ursula K. Le Guin, en vez de con el viaje del héroe de Joseph Campbell.

La teoría de la bolsa de transporte que Le Guin propone ve la narrativa como bolsas de transporte más que como lanzas, y critica la postura del héroe como el que sostiene dicha lanza. Le Guin habla de los primeros humanos y del desarrollo de la cultura y hace una analogía de las primeras narrativas con las primeras herramientas de la siguiente manera:

Lo hemos oído, todos hemos oído de los palos y las lanzas y las espadas, las cosas para atizar y para pinchar y para golpear, las cosas largas, duras, pero todavía no hemos oído de la cosa que sirve para poner cosas dentro, el contenedor para el contenido. Esto es un nuevo relato. Esto es algo nuevo. Pero es, a la vez, algo viejo. Antes —si lo piensas bien, seguramente mucho antes— del arma, una herramienta tardía, ociosa, superflua; mucho antes de los útiles, cuchillo y hacha; junto con las indispensables herramientas para machacar, moler, y cavar —porque ¿de qué te sirve cavar un montón de patatas si no tienes nada para llevar las que no te puedas comer a casa?<sup>3</sup>

Le Guin dice que, usando estas herramientas como analogía, podemos distinguir entre dos tipos de relatos: el relato violento de dominación y triunfo que ha dominado a lo largo de nuestra historia, y el relato “poco interesante” de la vida, de lo que recogemos y aprendemos en ella. No el relato de lo que vencemos, sino el relato de lo que nos llena.

El relato es lo importante. Es el relato el que me escondió mi propia humanidad, el relato que contaron los cazadores de mamuts sobre atizar, penetrar, violar, matar, el relato del Héroe. El maravilloso, envenenado relato del Botulismo. El relato del

<sup>3</sup> Ursula K. Le Guin, “La teoría de la bolsa de transporte de la ficción” (1986), <<https://mirror.anarhija.net/es.theanarchistlibrary.org/mirror/u/uk/ursula-k-le-guin-la-teoria-de-la-bolsa-de-transporte-de-la-ficcion.pdf>>, consultado el 3 de marzo de 2023.

asesino. [...] Quizás. El problema es que nos hemos permitido ser parte del relato asesino, y puede que su fin también sea el nuestro. Por eso es con cierta sensación de urgencia que busco la naturaleza, el sujeto, las palabras del otro relato, del nunca contado, del relato de la vida.

Es un relato extraño, no se nos da con facilidad, no se nos pone en la punta de la lengua con la misma facilidad con la que lo hace el relato asesino. Aun así, “nunca contado” fue una exageración. La gente lleva siglos contando el relato de la vida, en muchos tipos de palabras y maneras. Mitos de creación y transformación, relatos de picaresca, cuentos folclóricos, bromas, novelas.<sup>4</sup>

Miyazaki, gran lector de *Le Guin*, me recuerda más, en tono y estructura, las narrativas de bolsa. En su viaje, Chihiro va recolectando lecciones de vida y relaciones afectivas que poco a poco la van transformando. No es una heroína que vence con la lanza metafórica de la que habla *Le Guin*. No derrota a la bruja malvada ni vence al mal que azota a la casa de baños. No restablece un orden previamente interrumpido, sino que más bien crece al aprender a cuidar de los demás, al aprender a preocuparse por sus padres y por Haku y estas experiencias las va recolectando en su bolsa de transporte para llevarlas consigo a casa. Lo que Chihiro se lleva es madurez y, lo que aquí nos compete: afecto.

Afecto representado de manera singular y profunda en diferentes instancias, y es aquí donde entra en juego el personaje Sin Cara.

El Sin Cara, tan curioso como misterioso, deambula perdido por el mundo de los dioses, al no tener rostro ni voz genera cierto temor y aunque es un personaje secundario, con un tiempo de pantalla relativamente corto en relación con otros personajes, logró suscitar empatía entre los espectadores de todo el mundo. Su popularidad creció tanto que se convirtió en una imagen icónica, fácilmente identificable con Studio Ghibli (únicamente superada por Totoro).

Su verdadero rostro, si es que lo tiene, se esconde detrás de una máscara inexpresiva y su cuerpo negro, al principio etéreo y fantasmal, cambia poco a poco hasta convertirse en pesado y monstruoso. Estos cambios van sucediendo a lo largo de la trama y dependen, sobre todo del lugar en el que se encuentre. Sin Cara es un personaje que no necesariamente mueve la trama, pero sí la llena de tensión y refleja el crecimiento de Chihiro, pues al principio ambos están perdidos, solos y temerosos, y al final, después de que ella lo ayuda, está tranquilo, en paz, y encuentra un propósito.

<sup>4</sup> Ibid., 5.

Este personaje es quizá uno de los más emblemáticos y populares de la película y, para mí, el más intrigante: ¿Quién es? O más bien ¿Qué es? Solo sabemos lo que dice de él la bruja Yubaba, quien parece temerle y se muestra alarmada cuando se da cuenta de la verdadera naturaleza de su generoso cliente: “¿Qué es todo esto? Su verdadera identidad es Sin Cara. Así es, ¡SIN-CA-RA! es un ser ambicioso que atrae a los clientes más escandalosos”,<sup>5</sup> y la hechicera Zeniba, la gemela buena de Yubaba, quien, a diferencia de su hermana, se muestra tranquila e invita a Kaonashi a quedarse con ella. Esto, en un inicio pareciera no decirnos mucho (salvo por la naturaleza aparentemente avara de Kaonashi, pues sus reacciones parecen contradictorias, pero, como veremos más adelante, este es el punto central).

En estas líneas intentaré esclarecer el misterio de Kaonashi desde el marco afectivo de la narración y del espectador para responder a la pregunta: ¿Cómo es que este personaje secundario, quien en un inicio no parece tener tanta importancia,<sup>6</sup> consigue establecer una intensa conexión emocional con los espectadores, hasta el punto de convertirse en un personaje icónico tanto de la película como del estudio?<sup>7</sup> Es decir, por una parte, haré una interpretación de lo que representa Kaonashi dentro de la narración, centrándome principalmente en los aspectos *afectivos* y *emocionales*<sup>8</sup> que representa. Asimismo, argumentaré la manera en la que esta representación afectiva y emocional construye la fuerte relación con el espectador que ha hecho de Kaonashi uno de los personajes em-

5 (そいつの正体はカオナシだよ。そう、カオナシ！欲にかられてとんでもない客を引き入れたもんだよ。あたしが行くまでよけいなことをすんじやないよ！) Hayao Miyazaki, *El viaje de Chihiro*, Madrid: Studio Ghibli, 2001, DVD. La traducción es mía.

6 En la entrevista de 2001 para la revista *Eureka*, publicada en *Turning Point*, Miyazaki narra cómo él y los productores estaban buscando una solución para la película, pues duraba aproximadamente tres horas y media. Entre todos los personajes que habían aparecido en el puente estaba Kaonashi. A Miyazaki le gustaba el diseño, pues se veía algo extraño y decidió usarlo para acelerar la acción (Hayao Miyazaki, *Turning Point 1997-2008* [San Francisco: VIZ Media, 2014], 205-214).

7 Es importante aclarar que, a mi parecer, también hubo razones estéticas y visuales, pues el diseño y la animación son muy atractivos, pero me voy a centrar solo en las razones afectivas, pues me interesa la calidad afectiva de la animación japonesa.

8 Uso la distinción de Steven Shaviro, quien describe las *emociones* como experiencias o estados personales subjetivos, resultantes de un proceso cognitivo y forzosamente asociadas a un sujeto, mientras que los *afectos* son las fuerzas que preceden a dicho proceso, son externas a los sujetos y por lo tanto objetivas. En otras palabras, son las reacciones físicas a los estímulos externos y que más adelante se convierten en emociones (Steven Shaviro, “Affect vs. Emotion”, *The CineFiles*, <<https://www.thecine-files.com/shaviro2016/>>, consultado el 2 de abril de 2016).

blemáticos de la animación japonesa. La hipótesis de este trabajo plantea que la seducción afectiva de Kaonashi se sustenta en que es un personaje que no solo puede representar emociones sumamente complejas y diversas, sino que, además, se moldea a las proyecciones emocionales del espectador, convirtiéndose en una suerte de espejo de algunos de sus sentimientos más profundos e incómodos; hablaremos implícitamente de su capacidad “polisémica” sostenida en su incapacidad de comunicación gestual y verbal. Si las emociones que sugiere son difíciles de reconocer incluso cuando las sentimos (soledad, desesperación, miedo, ira, etc.), lo son mucho más cuando las queremos significar. Paradójicamente, Miyazaki logra hacerlo sin la ayuda de la voz ni de expresiones faciales del personaje.

En general, una de las grandes fortalezas del lenguaje narrativo de la animación japonesa ha sido la capacidad para representar afecto y emociones; pensemos, por ejemplo, en las expresiones faciales exageradas de personajes como *Gokú* o *Naruto* y en las tramas un tanto melodramáticas de *Caballeros del Zodiaco* o *Candy Candy*. Sin embargo, Miyazaki logra crear un personaje sumamente afectivo sin dotarlo de un rostro con el cual expresarse, o de una historia triste de la que podamos compadecernos.

## La recepción de la película

Las películas de Ghibli llegaron por primera vez al mundo occidental gracias a un acuerdo de distribución que Ghibli firmó en 1996 con Walt Disney Studios. Más tarde llegaron a México a través del Canal 11 de televisión nacional. Durante una época, a principios de los años dosmil, las películas animadas se transmitían los domingos alrededor de la medianoche; *El viaje de Chihiro* se estrenó en México en septiembre de 2012.

El éxito de *Chihiro* y el creciente reconocimiento del anime como narraciones de culto, establecieron la posición de Ghibli como algo a medio camino entre la cultura Otaku y las películas de culto, para aquellos que no tenían miedo de agregar animación a su lista de cine artístico o independiente.

Hoy en día, un paseo por la *Friki Plaza* (aquel paraíso Otaku<sup>9</sup> donde los fanáticos de la Ciudad de México pueden encontrar desde DVD piratas hasta clases de animación, pasando por playeras, peluches y dulces japoneses) es suficiente para

<sup>9</sup> La palabra *Otaku*, en japonés, significa: ‘que se queda en su casa’; se refiere a la cultura de los fanáticos de los cómics, animación y cultura japonesa en general.

confirmar que para el público mexicano Kaonashi se ha convertido en uno de los que llamo un “personaje base”. Es decir, un personaje cuyos productos se pueden encontrar fácilmente en la mayoría de los puestos y negocios relacionados con la cultura Otaku, a pesar de que la película se estrenó hace más de 10 años.

Fuera de la *Friki Plaza*, su popularidad también es innegable, ya que los productos con su imagen, así como la película (original o pirata) se encuentran en todo el espectro comercial. Desde librerías como *El Péndulo* hasta los tianguis de Iztapalapa, existe una gran variedad de artículos y de precios.

Los indicadores de auge comercial también pueden considerarse como señal de que se ha establecido una relación afectiva *exitosa* con el personaje, pues al hablar de la recepción de productos en los medios masivos debemos tener en cuenta que lo que se recibe no es únicamente la obra en sí, sino todo el sistema de medios y mercado que se anexan a la película para aumentar su éxito comercial, como son peluches, camisetas, loncheras, etc. El resultado de esto es que los personajes, imágenes y mundo narrativo “se salen” de la historia y del medio (la animación). En otras palabras, la recepción de la obra tiene elementos tanto artísticos y afectivos como económicos. Cuando un personaje como Sin Cara tiene éxito, se crea una imagen con la cual el espectador siente un vínculo afectivo, ello motiva la creación de productos de “consumo afectivo”. Al respecto, Otsuka Eiji dice que “en la sociedad de consumo actual lo que la gente consume no son cosas físicas que tienen algún valor, sino más bien cosas como símbolos”,<sup>10</sup> es decir, si alguien, por ejemplo, compra una pluma de Sin Cara, lo que está comprando no es una pluma sino la experiencia y el símbolo de la relación afectiva con el personaje.

La gran variedad y cantidad de productos que han logrado permanecer en el mercado sin aumentar o disminuir su popularidad por tanto tiempo revelan que no ha sido una mera tendencia de moda, sino más bien que el personaje ha logrado alcanzar un gran impacto entre sus espectadores: dado que todos los personajes de Ghibli reciben la misma promoción y publicidad, pero solo Totoro y Kaonashi han disfrutado de este éxito comercial, podemos aventurarnos a suponer que esto no fue solo producto del *marketing*, sino más bien que los seguidores los destacaron como personajes especiales.

<sup>10</sup> Otsuka Eiji. “World and Variation: The Reproduction and Consumption of Narrative”. *Mechademia 5 Fanthropologies* (2010): 99-116.

## La obra y sus interpretaciones

En esta narrativa fantástica, nuestra protagonista se embarca en un *viaje del héroe* para salvar a sus padres, quienes fueron convertidos en cerdos por Yubaba. En su viaje, Chihiro recibirá ayuda de Haku, un espíritu que trabaja con Yubaba, quien está bajo su hechizo y de quien eventualmente se enamora, y de Zeniba (la bruja gemela de Yubaba). A través del personaje de Yubaba, la bruja avara que se adueña de los nombres de sus empleados, se nos presenta el tema de la identidad, uno de los temas centrales de la narrativa y que también vemos en el Sin Cara y su identidad misteriosa (o falta de ella).

Asimismo, estas dos brujas representan dos ideas contrastantes que se encuentran en el subtexto de la historia y crean tensión en la trama: avaricia y egoísmo vs. generosidad y empatía. De tal manera, Chihiro empieza su viaje como una niña mimada y egoísta, quien a través de las experiencias que vive en el mundo de los dioses y del amor de Haku, reafirmará la identidad de ambos; liberará a Haku y a sus padres del hechizo de Yubaba y retornará a su mundo, generosa, sensible, y con aprendizajes sobre sí misma.

## Los fans y sus interpretaciones

Durante una investigación de campo realizada en la Ciudad de México en agosto y septiembre de 2019, encontré evidencia del éxito afectivo y comercial de Kaonashi. Realicé entrevistas a clientes de la *Friki Plaza* y a los del puesto de anime en el tianguis de Iztapalapa de Eliza Torres, antropóloga y vendedora de anime. Como el aspecto comercial del éxito de Kaonashi no era suficiente para este análisis, quería indagar en la emoción que Kaonashi provoca en su público, la mayoría de ellos dieron respuestas que insinuaban las emociones profundas y complejas que expresa Kaonashi, y aunque hubo algunos elementos en común, las respuestas fueron muy diversas: una persona dijo que era *Kawaii* (japonés para lindo o tierno), mientras que otra dijo que le gustaba porque le daba miedo y parecía que sería lo último que verías antes de que se apagara una vela. Algunas personas dijeron que era un personaje bondadoso, pero mal entendido; otras, que daba temor y que claramente quería comerse a Chihiro; otras más, que era codicioso; que estaba tan solo y desprotegido que en realidad estaba actuando en consecuencia; algunos más, que era interesante porque no era bueno ni malo. Esta amplia variedad de interpretaciones fueron un primer indicador de que Kaonashi podría convertirse en la proyección emocional de quien ve la película y de cómo estas emociones suelen ser difíciles de externar para las personas; la

conexión emocional puede llegar a ser muy intensa. Al respecto, Eliza Torres dijo lo siguiente:

El personaje [Kaonashi] te hace sentir todo el abanico (de emociones): miedo, recelo, preocupación, angustia [...]. Al final, cuando en realidad Chihiro no tiene esta pretensión de avaricia, sino que solo es una niña, vemos que el personaje va a absorber justo lo que tú le proyectes y, al final, Chihiro lo único que proyecta es “tenemos una aventura, tenemos una misión, necesitamos amigos porque necesitamos ayuda” y así se convierte en un personaje confiable. Al fin y al cabo, es eso, es un personaje confiable, amigable, [...] y entonces te das cuenta de que en realidad no era el malo, sino que es malo cuando lo conviertes en ti mismo.<sup>11</sup>

De acuerdo con lo que dice Eliza, Kaonashi actuaría entonces como una proyección de su entorno y de los personajes que lo habitan: vemos, por ejemplo, que es sumamente ambicioso en la casa de Yubaba, quien a su vez es el personaje femenino más codicioso de la película, tanto así que la primera vez que la vemos en pantalla está contando sus muchas monedas de oro. Por otra parte, en casa de la benigna Zeniba, se muestra tranquilo y apacible, su manera de comer, en vez de desmedida y grotesca, es calmada y mesurada. Así, observamos que Kaonashi no solo es el reflejo de su entorno y de los personajes que habitan la narrativa, sino que se convierte también en el reflejo de los espectadores, lo cual parecería reafirmarse al observar las diversas interpretaciones que genera y en las que no hay un consenso general.

## La academia y sus opiniones

De las opiniones de los espectadores, pasamos a atender las de los académicos, encontramos que hay ciertos elementos en común, advierten la avaricia, la crítica social y la identidad; podemos señalar que en general intentan ver al personaje desde un punto de vista objetivo sin tomar en cuenta la parte afectiva o anotándola apenas de manera superficial.

Para ejemplificar algunas de las líneas de interpretación de Kaonashi, empecemos por Shiro Yoshioka, quien en su artículo “*Heart of the Japaneseness: History and Nostalgia in Hayao Miyazaki’s Spirited Away*”<sup>12</sup> dice que *El viaje de*

<sup>11</sup> Entrevista que realicé a Eliza Torres en el tianguis de Iztapalapa, Ciudad de México, en septiembre de 2019.

<sup>12</sup> Shiro Yoshioka, “Heart of the Japaneseness: History and Nostalgia in Hayao Miyazaki’s Spirited Away”, en *Japanese Visual Culture, Explorations of the World of Manga and Anime*, coord. Mark W. McWilliams (New York: M. E. Sharp, 2008).

*Chihiro* es una crítica a la sociedad contemporánea, en concreto a la sociedad japonesa de nuestros días. En sus propias palabras:

*Spirited Away* can be read as a critique of contemporary society. As some scholars point out, Japanese fantasy has been ‘a kind of mirror image of modern Japanese history’ (Napier, 1990, 12), and “a mode of social critique” attached to a socially constructed reality “while at the same time putting the foundation of what constitutes the real into question”.<sup>13</sup>

De acuerdo con Yoshioka, existe una tendencia en la fantasía japonesa moderna de volverse una especie de espejo y crítica social. *El viaje de Chihiro* entraría entonces en este marco. Para Yoshioka, Kaonashi es un claro ejemplo de lo anterior y usa las palabras del crítico social Takashi Tachibana:<sup>14</sup>

Kaonashi’s rapaciousness is also shocking. That, I think, is nothing but representation of Japan during the era of bubble economy. It is those spirits, guests of that bathhouse, and the workers attending them, who built up contemporary Japanese society. Although this is not explicit in the film, it definitely is a very striking representation of a specific historical period.<sup>15</sup>

Tachibana ve el “espejo social” del que habla Yoshioka en un periodo específico: la época de los ochenta, en los que la burbuja económica permitía a los japoneses tener una vida en la que los lujos eran comodidades cotidianas. Esta fue la consolidación de la sociedad y cultura de consumo excesivo que prevalecen hoy en día en Japón, a pesar de que la situación económica del país ha cambiado.

<sup>13</sup> *El viaje de Chihiro* puede leerse como una crítica de la sociedad contemporánea. Como señalan algunos académicos, el género fantástico en Japón ha sido “una especie de imagen espejo de la historia japonesa moderna” (Napier, 1990, 12), y “un modo de crítica social” unido a una realidad construida socialmente “al tiempo que ponía en tela de juicio el fundamento de lo que constituye lo real” (Figal, 1999, 156) (Yoshioka, “Heart of the Japaneseness”, 256-274). La traducción es mía.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> “La rapacidad de Kaonashi también es chocante. Creo que esta no es más que la representación del Japón de la época de la economía de burbuja. Son esos espíritus, huéspedes de esa casa de baños, y los trabajadores que los atienden, los que construyeron la sociedad japonesa contemporánea. Aunque esto no se expone de manera explícita en la película, sin duda es una representación muy llamativa de un periodo histórico concreto” (Tachibana Takashi, “Mensetsu 1”, *Kinema Junpo Sha, Sen to Chihiro no Kamikakushi o yomu 40 no me* [agosto de 2001]: 34). La traducción es mía.

En la línea de Yoshioka y Tachibana, el investigador Roberto Masami Prabowo, de la Universidad Bina Nusantara en Indonesia, ve no solo a la sociedad de consumo japonesa, sino que encuentra, en concreto, a la juventud nipona reflejada en Kaonashi:

From the Kaonashi character, the researcher could see Miyazaki gives a sharp social critique of consumerism prostitution of young children in modern Japan era. The researcher also captures the implicit meaning of this as the form of someone who suddenly has everything turns into the uncontrolled monster (Solomon, 2015). Kaonashi act can be categorized into the level of self-esteem. It wants to be appreciated by those who have a lot of money and respected by the others. If someone rejected it, it would eat them until getting satisfied. That is like the capitalist society in Japan, with money, people can buy everything until they satisfy or broke.<sup>16</sup>

Masami Prabowo toca tres puntos en esta cita: en primer lugar, habla de que Kaonashi es una crítica a la manera en la que el consumismo desmedido ha afectado a la juventud japonesa. Este consumismo desmedido es el que Kaonashi representa al transformarse en una figura monstruosa que, al igual que los jóvenes japoneses, consumen y consumen de manera descontrolada. En segundo lugar, para Masami Prabowo este consumismo es reflejo de una falta de autoestima en la que la persona trataría de llenar un vacío por medio del consumo. En tercer lugar, Masami muestra cómo un problema social se traduce en un problema personal para la juventud de Japón: al poner la autoestima en su capacidad de consumo, se crean monstruos solitarios y avaros.

Durante el momento más dramático de su historia, Kaonashi consume y consume hasta convertirse en un monstruo y literalmente trata de comprar el afecto

<sup>16</sup> “A partir del personaje de Kaonashi, el investigador pudo ver que Miyazaki hace una aguda crítica social de la deformación consumista de los niños pequeños en el Japón moderno. El investigador también capta el significado implícito de esto como la forma en la que alguien, quien de repente lo tiene todo, se convierte en un monstruo incontrolado (Solomon, 2015). Las acciones de Kaonashi pueden clasificarse en el nivel de la autoestima. Quiere ser apreciado por los que tienen mucho dinero y respetado por los demás. Si alguien lo rechaza, se lo come hasta quedar satisfecho. Es como en la sociedad capitalista de Japón, con dinero, la gente puede comprar todo hasta que estén satisfechos o en la quiebra” (Chambers, 2012). (Roberto Masami, “Consumerism Capitalist Perspective in Animation Film *Sen to Chihiro no Kamikaushi* by Hayao Miyazaki”, *Humaniora* 8, 2017, <[https://www.researchgate.net/publication/323481479\\_Consumerism\\_Capitalist\\_Perspective\\_in\\_Animation\\_Film\\_Sen\\_To\\_Chihiro\\_No\\_Kamikaushi\\_By\\_Hayao\\_Miyazaki/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/323481479_Consumerism_Capitalist_Perspective_in_Animation_Film_Sen_To_Chihiro_No_Kamikaushi_By_Hayao_Miyazaki/citation/download)>, consultado en septiembre de 2019). La traducción es mía.

to y la admiración de los demás personajes (incluida Chihiro), por ello no me parece incorrecto pensar que existe una crítica social implícita a la sociedad de consumo. Sin embargo, durante una entrevista en el año 2001, un reportero le preguntó a Miyazaki si había creado a Kaonashi pensando en la juventud contemporánea, a lo que Miyazaki respondió:

I didn't make the film with that in mind. No-Face is just a name and a mask, and other than that we don't really know what he is thinking or what he wants to do. We just named him No-Face because his expression almost never changes; that's all. But I do think there are people like him everywhere, people who want to be like someone but have no sense of self.<sup>17</sup>

Vemos en las palabras de Miyazaki que, más que criticar la sociedad de consumo, se centra en la falta de identidad del personaje. En otras palabras, si ponemos atención a lo que dice Miyazaki, me parece acertado hacer la analogía con el consumismo extremo; sin embargo, creo que esta resulta una interpretación incompleta, pues Kaonashi no solo tiene esa estructura personal avara y consumista que se desata dentro de la casa de Yubaba (el personaje verdaderamente ambicioso de la película). Su comportamiento fuera de la casa de baños le permite una polivalencia y complejidad que van más allá de la mera representación de la sociedad de consumo.

Otros investigadores, como Hiroshi Yamanaka, no comentan sobre la metáfora del Japón capitalista moderno, pero aun así relacionan a Kaonashi con la codicia y el “consumo monstruoso”:

Kaonashi, who plays a prominent role throughout the story, cannot or will not say anything: instead, he simply stands like a shadow near a bridge and utters inarticulate noises in a strange voice. If “a word is one's will”, Kaonashi has no independent will; he is a caricature of a person with only a mask for a face and who exists as a shadowy figure whose key attribute is an insatiable, indeed monstrous, lust for consumption. Kaonashi finds money to be the most powerful way to win the worker's favor at Abu-

---

<sup>17</sup> [No hice la película pensando en eso. Kaonashi es solo un nombre y una máscara, y aparte de eso no sabemos realmente lo que está pensando o lo que quiere hacer. Le pusimos Sin Cara (Kaonashi) porque su expresión casi nunca cambia; eso es todo. Pero creo que hay gente como él en todas partes, gente que quiere parecerse a alguien, pero no tiene identidad propia] (Miyazaki, *Turning Point*, 222). La traducción es mía.

raya, the spirit's bathhouse run by Yubaba. Money talks for him and he orders to serve him heaps of delicious food, paying for it with fake gold.<sup>18</sup>

Lo que me parece más interesante del comentario de Yamanaka es que indica que el deseo desmedido de consumo de Kaonashi corresponde a la forma más efectiva de entrar en comunicación con los trabajadores de la casa de baños: el ansia de oro poco a poco se convierte en una especie de histeria colectiva en la que todos los personajes se “alimentan” unos a otros de avaricia. En ese sentido, diría una vez más, que a pesar de que la película plantea críticas hacia la sociedad de consumo rapaz en la que vivimos (tema recurrente de Miyazaki en su filmografía), los verdaderamente avaros son los trabajadores, Yubaba y los padres de Chihiro quienes se convierten en cerdos debido a su manera insaciable de comer. *Kaonashi* es simplemente un reflejo monstruoso y exagerado de esa codicia que los posee.

Yamanaka también aborda otro punto interesante: la falta de identidad que menciona Miyazaki y que implica una profunda carencia de independencia y de libertad. Respecto al tema, Martha García Villar vincula la falta de identidad social con un abismo de soledad: identifica estas características con la cualidad de “espejo emocional” de Kaonashi. Al exponer la crítica social, la autora no deja de lado la parte afectiva del personaje:

Sin Cara es un dios errante, un espíritu sin hogar ni personalidad que deambula por los alrededores de la casa de baños observando anhelante a aquellos que lo ignoran al pasar [...] su diseño y máscara representan la soledad y la ausencia de identidad y criterio, lo cual se refuerza en su desesperación. Sin Cara es un caparazón vacío, ya que sus pensamientos, actitudes y acciones se definen en medida de los deseos de los seres que tiene a su alrededor. [...] Hayao Miyazaki [...] realiza una crítica social

<sup>18</sup> [Kaonashi, quien desempeña un papel prominente a lo largo de la historia, no puede o no quiere decir nada; en lugar de ello, simplemente permanece de pie como una sombra cerca de un puente y profiere ruidos inarticulados con una voz extraña. Si “la palabra es la voluntad de uno”, Kaonashi no tiene voluntad independiente; es una caricatura de una persona que solo tiene una máscara por rostro y que existe como una figura sombría cuyo atributo clave es una insaciable, o más bien monstruosa, lujuria por el consumo. Kaonashi considera que el dinero es la forma más poderosa de ganarse el favor de los trabajadores de Aburaya, la casa de baños para espíritus regentada por Yubaba. El dinero habla por él y ordena que le sirvan montones de deliciosa comida, pagándola con oro falso]. (Hiroshi Yamanaka, “The Utopian ‘Power to Live’: The Significance of the Miyazaki Phenomenon”, en *Japanese Visual Culture, Explorations in the World of Manga and Anime*, ed. Mark W. McWilliams [New York: M. E. Sharpe, 2008], 242). La traducción es mía.

a la avaricia desmedida a través de un personaje que representa la más absoluta soledad.<sup>19</sup>

García Villar agrega a su análisis la parte visual de Kaonashi, su diseño ayuda a evocar la imagen de soledad y falta de personalidad. Además, articula la crítica social a la avaricia con el lado emocional y afectivo que representa Kaonashi: las causas de su desbordado consumismo tienen que ver con razones emocionales profundas, sin embargo, a mi juicio, no logra traspasar esa primera percepción. Hasta este momento, todos los investigadores que he citado comparten los siguientes puntos: avaricia, crítica social, soledad y falta de identidad o personalidad. Como un último ejemplo, en este apartado, me gustaría presentar la hipótesis de Laura Montero Plata, quien en su libro plantea una línea de interpretación completamente diferente:<sup>20</sup> Montero propone que Kaonashi es en realidad una representación de la naturaleza ambivalente de Haku (otro de los personajes principales de la película), al estilo del teatro japonés Noh; explica que la película entera sigue el esquema narrativo de una obra de Noh, en el cual un humano entra en contacto con una criatura del otro mundo, quien será su guía por el mundo de los espíritus. Así, realiza una descripción detallada de cómo cada una de las partes de la película corresponden al esquema narrativo del Noh, para efectos de este análisis, mencionaremos tan solo el momento de la danza de los *Okina*.

La danza de los *Okina* o *Shikisanban* es un momento de la obra en la que el personaje principal se desdobra en dos personajes alegóricos: el *Okina* blanco y el *Okina* negro. Ambos bailan con máscaras que se consideran receptáculo de los kami o dioses, y representan el juego de dualidad entre la luz y la oscuridad simbolizado en el ying y el yang. El *Shikisanban* sirve también como una explicación de lo que está ocurriendo dentro de la obra y se conforma por dos danzas consecutivas: la del *Okina* blanco, que en este caso está representado por el Dios del Río, y la del *Okina* negro: Kaonashi. Para Montero Plata ambos personajes explican el misterio de Haku, quien es el aprendiz de Yubaba, amigo y guía de Chihiro, resulta ser el dios de un río que había olvidado su propia identidad. Esto es de singular importancia pues el personaje Haku, desdoblado alegóricamente, sería el núcleo del enigma del Sin Cara.

Así, Haku aparece a veces bondadoso y a veces frío e incluso cruel, para comprender esto, el Dios del Río y Kaonashi sirven para representar la personalidad

<sup>19</sup> Martha García Villar, *Biblioteca Studio Ghibli* (Sevilla: Héroes de Papel, 2017), 82-85.

<sup>20</sup> Laura Montero Plata, *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* (Palma de Mallorca: Dolmen, 2017), 137.

ambivalente de Haku. Ambos personajes usan máscaras, ofrecen oro a los otros personajes y terminan siendo algo diferente y contrario a lo que los habitantes de la casa de baños pensaban: El Dios del Río termina siendo una figura bondadosa que ayuda a Chihiro, mientras que Kaonashi, al igual que Haku, pasan a configurarse como seres solitarios que desconocen su propia identidad.

Este ardid hace posible dotar a Haku de una profundidad psicológica extraordinaria a través del uso de la alegoría, de un recurso que he bautizado como el “personaje espejo”, esto implica que el joven aprendiz de Yubaba se refleja en el doble personaje del *okina* blanco y el *okina* negro encarnado por el dios pestilente y por Sin Rostro. De este modo Miyazaki cincela el presente de Haku —anegado por la oscuridad, la codicia y el ansia de poder— a través de las acciones de Sin Rostro.<sup>21</sup>

La hipótesis del teatro Noh, a mi parecer, mete un poco con calzador los motivos del teatro clásico japonés en una animación moderna que poco tiene que ver con la estructura y el medio del *Noh*; nos presenta una visión romantizada y un tanto orientalista de un Japón actual milenario y fascinante. Sin embargo, esta hipótesis es interesante pues propone a Kaonashi como el reflejo del estado emocional más incógnito y doloroso de Haku. Así pues, Kaonashi no solo estaría actuando como espejo de los espectadores y de su entorno, sino que también sería una proyección directa de uno de los personajes más importantes para la trama. La idea de que Kaonashi sea un “personaje espejo” conjunta los temas de identidad y soledad con el concepto de Kaonashi como una proyección anímica de su entorno. Resulta, entonces, más interesante aún, si consideramos el trabajo de construcción folclorista de Miyazaki desde el teatro Noh, pues si lo vemos en términos de la recepción, aunque el espectador no conozca de teatro Noh, sí puede ver las emociones abigarradas que se reflejan en Kaonashi y conectarse emocionalmente con él.

## Preguntas abiertas y misterio

Hemos visto que los académicos siguen una línea más o menos similar al hablar de Kaonashi con la excepción de Montero Plata, quien deja de lado la crítica social para enfocarse en la representación cultural y establece la categoría que denomina como el “personaje espejo”. Sin embargo, si la interpretación objetiva de Kaonashi pareciera estar tan clara, cabría preguntarse lo siguiente: ¿por qué

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 162.

entre los fans, que se permiten verlo de una manera subjetiva, difiere tanto su opinión? ¿Acaso su interpretación no es tan clara como las opiniones académicas sugieren? Por supuesto, podríamos decir que el ojo académico está más preparado para encontrar estas claves en la narrativa; sin embargo, me parece que nuevamente nos encontraríamos con la respuesta incompleta al no observar y analizar la parte afectiva de Kaonashi con la atención que merece.

Considero que las interpretaciones de los espectadores son tan variadas debido a que Kaonashi plantea muchas preguntas que jamás responde: ¿quién es?, ¿qué es?, ¿qué quiere?, ¿por qué quiere a Chihiro con tantas ansias? Podemos aventurar una hipótesis: el personaje nos inquieta y llena de dudas, pero la película no nos dará respuestas. En otras palabras, al ver *El viaje de Chihiro* el espectador recibe el vacío que Kaonashi representa, el que nos plantea de sí y el de nosotros mismos.

## Identidad

Kaonashi nos presenta el enigma de su identidad sin solución, pues la narración nunca nos dirá ni quién ni qué es; como su nombre lo indica, no tiene cara ni voz, es decir, no tiene manera de comunicarse y su misma conformación apunta a mantener este misterio; Kaonashi se configura básicamente de dos partes: una, la máscara blanca con marcas moradas y expresión neutra y otra, un cuerpo que pareciera estar cubierto por una tela negra, por lo que siempre tenemos la impresión de no poder distinguirlo claramente, ya sea por la transparencia de su cuerpo o por la manera en la que crece al comerse a los empleados de la casa de baños; solo podemos percibir que su cuerpo es algo etéreo y maleable. Su apariencia nos recuerda la de un fantasma o espíritu errante y la máscara que lleva tiene ciertas reminiscencias folclóricas a las máscaras japonesas de teatro Noh. Todos los elementos anteriores (su falta de rostro y voz, su cuerpo maleable, su cambio de personalidad dependiendo del lugar en que se encuentre y de lo que la gente a su alrededor proyecte) dan lugar a que su identidad sembrada de dudas sea cuestionable: ¿esconde su identidad o más bien no tiene una?; ¿quizá adopta la máscara como identidad?

## Motivación

Observamos que, además de su diseño, la narrativa no nos ofrece muchas respuestas: en un inicio se encuentra en el puente que lleva hacia la casa de baños, puente que simboliza el paso entre dos mundos y que en el teatro Noh, de acuer-

do con Laura Montero Plata, simboliza el intermedio entre el mundo real y el fantástico. Aquí Kaonashi se muestra tranquilo, aunque definitivamente solitario, pues es el *único* que puede ver a Chihiro y el *único* que no interactúa con los demás dioses, lo cual nos da a entender que él, como Chihiro, también está fuera de lugar en ese mundo, elemento que lo vuelve aún más extraño. Si él es un dios o un espíritu, ¿por qué está fuera de lugar en su propio mundo? Las preguntas que nos asaltan al verlo por primera vez, no solo no se esclarecen durante la película, sino que se multiplican mientras avanza la trama. Si ya antes nos preguntábamos quién es y qué hay detrás de la máscara, durante la narración nos iremos preguntando cuáles son sus motivaciones, si su actuar es apropiado, correcto, o simplemente incomprendido por complejo.

Sin embargo, en cuanto cambia de lugar, el espacio que lo rodea parece influenciarlo: en la casa de baños poco a poco empieza a verse afectado por la ambición a su alrededor y procede a comerse a los empleados. Al comerlos se roba su voz, y su cuerpo, de parecer ligero, casi transparente, va creciendo hasta volverse monstruoso y de apariencia enferma. De provocar intriga en el espectador, ahora causa temor. Finalmente, cuando sale de la casa de baños, con la ayuda de Chihiro logra vomitar todo aquello que se había comido y que lo enfermaba en más de un sentido, y vuelve a tener la misma apariencia física etérea, vuelve a perder la voz y a comportarse de manera tranquila. Aquí, el espectador contempla que el personaje no es un villano, e incluso, al final de la historia, genera ternura cuando acompaña a Chihiro hasta el pantano y encuentra un hogar con la bruja Zeniba.

Que dentro de la trama se convierta en un reflejo de lo que lo rodea (además de lo que lo consume) da constancia narrativa de su maleabilidad no solamente física, como vimos cuando hablamos de su diseño, sino también de su maleabilidad emocional. El hecho de que se convierta en un espejo de los demás personajes me hace pensar que lo mismo sucede con el espectador cuando, intrigado por el misterio de la máscara, el velo negro y sus extrañas acciones, se siente irresistiblemente atraído por Kaonashi e intenta verlo y llenar el aparente vacío de significado con el que se encuentra. En otras palabras, el hecho de que Kaonashi deje tantas preguntas abiertas facilita la proyección emocional subjetiva, ya que el espectador buscará respuestas, pero no podrá encontrarlas en la película, sino que recurrirá al único lugar disponible: su propio conocimiento emocional, su experiencia afectiva, la que imprimirá en el personaje para dotarlo de significado.

## Conclusiones

Recapitulando, hemos establecido que en la narración Kaonashi es un reflejo tanto de los personajes que lo rodean como de su entorno. Expresa afectos y emociones complejos como la ira, el miedo o la soledad, los cuales son universales, dolorosos y difíciles de explicar. Al mismo tiempo, deja preguntas sin resolver sobre su identidad y sus motivaciones. Como el espectador no encuentra respuestas a estas preguntas dentro de la narración, deberá buscarlas afuera, es decir, en su propia experiencia estética.

Aunque es cierto que, en alguna medida, toda interpretación es una proyección, la polivalencia provocada por el misterio del personaje hace que esta sea aún más rica, pues es más fácil proyectar en algo que no está claramente definido ni limitado. La fuerza del “personaje espejo” de Kaonashi, como categoría de análisis, sustenta opiniones académicas, que de alguna manera lo plantean como un reflejo e interpretación de algo, ya sea de la sociedad, de la juventud nipona o de Haku.<sup>22</sup> Es importante notar también que aquellos académicos que sí hablan sobre los sentimientos confusos de Kaonashi, los presentan únicamente de forma descriptiva, sin un análisis profundo. Sin embargo, Kaonashi, a mi juicio, es un ser puramente afectivo, actúa desde el miedo a la soledad y la necesidad de establecer una relación con otro ser (Chihiro), pero debido a que no puede hacer uso de la palabra ni de su gestualidad, no tiene manera de esclarecer su situación sino tan solo sentirla; por eso vemos sus emociones representadas de manera tan intensa y sin filtros.

En otras palabras, podemos concluir que el espectador de la película llena el vacío aparente que nos dejan el significado oculto de la identidad y las motivaciones de Kaonashi con su propia proyección emocional. Aquel espíritu solitario y temeroso de esta historia, cuya verdadera identidad nunca conoceremos, nos muestra un aspecto doloroso y necesario de nosotros mismos. Nos revela aquello que no queremos ver pero que aun así sentimos intensamente.

Sin embargo, ¿qué relevancia tiene hablar de Kaonashi como personaje espejo? A mi parecer, este personaje tan moralmente ambiguo, que cambia de aparente enemigo a aliado dependiendo de lo que esté reflejando, es congruente con la filosofía de la filmografía de Miyazaki: el presentar personajes y narrativas que no tienen una clara distinción entre el bien y el mal, a diferencia de las animaciones de Estados Unidos.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Montero, *El mundo invisible*, 137.

<sup>23</sup> Claro ejemplo de esto podrían ser la Dama Eboshi, de *La Princesa Mononoke* (1997), quien destruye el bosque donde habitan animales y dioses, causándoles un pro-

Los personajes de Miyazaki no son buenos y malos en conflicto, sino que están dotados de una ambigüedad moral llena de matices que los hace más interesantes. Sus personajes no están en una lucha en la que el héroe pelea, como dijimos cuando hablamos de la teoría de Le Guin, sino un viaje en el que recogen experiencias en su “bolsa de transporte”.

En el caso de *El viaje de Chihiro*, el espejo que es Kaonashi nos refleja la subjetividad, con todos sus matices, de otros personajes y de nosotros mismos. Al ver este reflejo podemos empatizar y comprender la humanidad de la historia y de los seres que la habitan. Una humanidad igual a la nuestra, en la que todos pasamos por lo mejor y lo peor de nosotros mismos durante el viaje y en la que la moralidad es subjetiva al afecto.

## Bibliografía

- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- EIJI, Otsuka. “World and Variation: The Reproduction and Consumption of Narrative”, *Mechademia 5 Fanthropologies* (2010): 99-116.
- FOSTER, Michael Dylan. *The Folkloresque. Reframing the Folklore in a Popular Culture World*. Salt Lake City: Utah State University Press, 2015.
- GARCÍA VILLAR, Martha. *Biblioteca Studio Ghibli: El viaje de Chihiro*. Sevilla: Héroes de Papel y Crossover, 2017.
- LE GUIN, Ursula. “La teoría de la bolsa de transporte de la ficción”. <<https://mirror.anarhija.net/es.theanarchistlibrary.org/mirror/u/uk/ursula-k-le-guin-la-teoria-de-la-bolsa-de-transporte-de-la-ficcion.pdf>>, consultado en marzo de 2023.
- MASAMI, Roberto. “Consumerism Capitalist Perspective in Animation Film Sen to Chihiro No Kamikaushi, by Hayao Miyazaki”. *Humaniora* 8, 2017. <[https://www.researchgate.net/publication/323481479\\_Consumerism\\_Capitalist\\_Perspective\\_in\\_Animation\\_Film\\_Sen\\_To\\_Chihiro\\_No\\_Kamikaushi\\_By\\_Hayao\\_Miyazaki/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/323481479_Consumerism_Capitalist_Perspective_in_Animation_Film_Sen_To_Chihiro_No_Kamikaushi_By_Hayao_Miyazaki/citation/download)>, consultado en septiembre de 2019.
- MIYAZAKI, Hayao. *Turning Point 1997-2008*. San Francisco: VIZ Media, 2014.
- MIYAZAKI, Hayao. *El viaje de Chihiro*. Madrid: Studio Ghibli, 2001. DVD.
- MONTERO Plata, Laura. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2017.
- SHAVIRO, Steven. “Affect vs. Emotion”, *The Cine-files*, <https://www.thecine-files.com/shaviro2016/>>, consultado en abril de 2016.

---

fundo daño, pero no por maldad, sino por ayudar a su gente a sobrevivir por medio de los recursos que provee el bosque. Otro ejemplo es la Bruja del Pantano de *El increíble castillo vagabundo* (2004), quien en un inicio se presenta como la malvada que roba su juventud a la protagonista Sophie. Sin embargo, después se nos presenta como una frágil anciana que se vuelve parte de la familia de Howl y Sophie y los ayuda durante la guerra.

- TACHIBANA Takashi, “Mensetsu 1”, *Kinema Junpo Sha, Sen to Chihiro no Kamikaushi o yomu 40 no me* (agosto de 2001): 34.
- YAMANAKA, Hiroshi. “The Utopian ‘Power to Live’: The Significance of the Miyazaki Phenomenon”, en *Japanese Visual Culture, Explorations of the World of Manga and Anime*, coord. Mark W. MacWilliams, 237-256. New York: M. E. Sharp, 2008.
- YOSHIOKA, Shiro. “Heart of the Japaneseness: History and Nostalgia in Hayao Miyazaki’s *Spirited Away*”, en *Japanese Visual Culture, Explorations of the World of Manga and Anime*, coord. M. W. MacWilliams, 256-274. New York: M. E. Sharp, 2008.

### ***Julieta de Icaza Lizaola***

Licenciada con mención honorífica en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Beneficiaria de la beca Monbukagakusho del gobierno japonés, con la que hizo una estancia de investigación y una maestría en Bellas Artes en la Facultad de Estudios del Manga de la Universidad de Kyoto Seika, donde actualmente es candidata a doctorado. Ha participado en la conferencia internacional Mechademia, así como en el Seminario de Religiosidad y Cultura de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el Coloquio “Ánime, subjetividad y construcción del ciudadano contemporáneo”, realizado por la Facultad de Psicología de la UNAM. Sus trabajos han sido publicados en la revista *Kiyou* de la Universidad de Kyoto Seika, así como en el Research Center for the History of Transformations en Viena. Actualmente es profesora de Manga y Literatura Japonesa en el Center for International Educational Exchange (CIEE) de Kyoto y maestra invitada regular en la Universidad Kansai Gaidai.



# Rocky Balboa contra Marcel Duchamp Trabajo artístico y consunción en el último capitalismo<sup>1</sup>

## Rocky Balboa vs. Marcel Duchamp Artistic Work and Consumption in Late Capitalism

Efrén Giraldo

Universidad Eafit

egiral25@eafit.edu.co

ORCID: 0000-0003-1513-3618

**Resumen:** El artículo analiza la recepción contemporánea de la obra de Marcel Duchamp y la lectura que podemos hacer en retrospectiva de la imaginería de esfuerzo, consunción y logro en las películas sobre el boxeo, especialmente la saga *Rocky*, iniciada en 1976, poco después de la gran retrospectiva dedicada a Duchamp. Ambos fenómenos se examinan a la luz de las transformaciones del nuevo espíritu del capitalismo, cuya aceleración, producida por la crisis de materias primas y la posterior conversión del dólar en moneda fiduciaria, supusieron el abandono del respaldo del oro y la aparición de la economía creativa en tiempos de la entronización del arte conceptual. El ascenso de *Rocky* por las escalinatas del Museo de Arte de Filadelfia, una de las secuencias más recordadas (1976), ofrece el hilo conductor para analizar la figuración del ascenso en el caso de Rocky Balboa y del ingreso “de lo cualquiera en lo supremo” (Badiou) en el caso de Marcel Duchamp. Se busca conducir una nueva lectura, en la que las estrategias existenciales de Duchamp suponen una puerta de salida a la autoexplotación y la precarización en el trabajo artístico de hoy.

**Palabras clave:** Marcel Duchamp, *Rocky*, arte contemporáneo, trabajo inmaterial, estética administrativa

<sup>1</sup> Este texto se deriva de la investigación *Viejos signos/nuevas rotaciones. Arte, acción e imagen en la poesía experimental latinoamericana*, realizado durante la vigencia 2020-2024 con fondos de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Eafit, Colombia. Una versión preliminar fue leída en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, el 13 de octubre de 2022, en el marco del Coloquio *El derecho al ocio*, coordinado por Giselle Román-Medina.

**Abstract:** The article analyzes the contemporary reception of Marcel Duchamp's work and the reading that we can make in retrospect of the imagery of effort, consumption, and achievement in films about boxing, especially the *Rocky* saga, begun in 1976, shortly after the great retrospective dedicated to Duchamp. Both phenomena are examined in the light of the transformations of the new spirit of capitalism, whose acceleration, produced by the crisis of raw materials and the subsequent conversion of the dollar into fiat currency, meant the abandonment of the backing of gold and the emergence of the creative economy at the time of the enthronement of conceptual art. The ascent up the steps of the Philadelphia Museum of Art, one of the most remembered sequences of *Rocky* (1976), offers the common thread to analyze the figuration of the ascent in the case of Rocky Balboa and the entry "of the anyone in the supreme" (Badiou) in the case of Marcel Duchamp. It seeks to lead a new reading, in which Duchamp's existential strategies represent an exit door to self-exploitation and precariousness in artistic work in our days.

**Keywords:** Marcel Duchamp, *Rocky*, contemporary art, immaterial work, administrative aesthetics

**Recibido:** 2 de enero de 2023  
**Aceptado:** 20 de abril de 2023

*The powers that be  
That force us to live like we do  
Bring me to my knees  
When I see what they've done to you.  
Well, I'll die as I stand here today  
Knowing that deep in my heart  
They'll fall to ruin one day  
For making us part*

The Pretenders, "Back on the Chain Gang" (1982)

En las páginas que siguen, me permitiré contar dos historias, una relacionada con la canonización de un artista, que sigue atrayendo interpretaciones, Marcel Duchamp, y otra, vinculada con una película de los años setenta, después convertida en saga: *Rocky*. En el interín, espero referirme a algunas transformaciones del trabajo artístico, sirviéndome para ello de las analogías entre boxeo, trabajo artístico e industria cultural, esbozadas por varios autores y autoras.

Podemos empezar con la primera historia, de adelante hacia atrás, para mostrar cómo ha cambiado la inscripción que el pacto valorativo ha hecho de una vida y una obra que, a pesar de haber sido intensamente analizadas, aún están abiertas a la interpretación. En lo que va del siglo XXI, hemos vivido tres acon-

tecimientos editoriales significativos en los estudios sobre Duchamp. Se puede mencionar la inesperada publicación de *The Afternoon Interviews*, en 2013, con las entrevistas que el artista concedió a Calvin Tomkins en 1964,<sup>2</sup> y que sirvieron de base al autor norteamericano para su célebre biografía de 1997.<sup>3</sup> “Inesperada”, porque no conocíamos la existencia de tales conversaciones, en las que Duchamp habló de temas a los que no sabíamos que se había referido.

Un año después del libro de Tomkins, Mauricio Lazaratto publicó *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*,<sup>4</sup> libro donde por primera vez se vinculó a Duchamp con operaciones no plásticas, sino más bien orientadas a reconocer el silencio, el abandono y la demora como posibilidades con implicaciones políticas. Lazaratto seguía, sin duda, a Alain Badiou, quien en 2007 en una conferencia había otorgado a Duchamp<sup>5</sup> una relevancia política relativamente poco explorada, dada la tendencia a, quizá, insistir en las repercusiones “internas” para el mundo del arte de las operaciones duchampianas. Recordemos a Badiou: 1) el “aristocratismo” de Duchamp es “proletario” y 2) los *ready-mades* muestran la capacidad del arte para convertir “lo cualquiera” en “lo supremo”.<sup>6</sup>

Ambas afirmaciones interesan porque con ellas se desmantela la idea elitista del *ready-made* como refinada construcción intelectual, solo al alcance de algunos elegidos, y se desmonta la teodicea de ascenso, progreso e inclusión, presente en las narrativas de redención estética de lo trivial y bautizo artístico del objeto, dominantes en la crítica por lo menos desde Pierre Restany<sup>7</sup> y ampliamente extendidas por la posvanguardia (para usar la muy conocida expresión de Peter Bürger).<sup>8</sup> Llegar al museo no sería una suerte de devenir inevitable. El destino de toda creación no sería un ascenso o una consagración, ni tener éxito sería un objetivo artístico políticamente viable. La inclusión no se logra por el ingreso a la institución cultural.

No me demoraré en si el *ready-made* es democratizador o si, más bien, profundiza la escisión entre arte y cultura de masas. Baste con señalar, por ahora,

<sup>2</sup> Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews* (Brooklyn, New York: Badlands Unlimited, 2013).

<sup>3</sup> Calvin Tomkins, *Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 1998).

<sup>4</sup> Maurizio Lazaratto, *Marcel Duchamp, and The Refusal of Work* (Los Angeles: Semiotext(e), 2014).

<sup>5</sup> Alain Badiou, *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp* (Madrid: Bruñaria, 2019).

<sup>6</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>7</sup> Simón Marchán Fiz, “Manifiestos de los nuevos realistas (1960, 1963)”, en *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Akal, 1985), 347-350.

<sup>8</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

la posibilidad de resistencia que hay en propuestas “de borde”, a las que resulta necesario devolver su condición incierta, la misma que recobramos cuando nos acercamos a las anécdotas y el propósito inicial del juego duchampiano.

La inevitable politización de los gestos de Duchamp, muy a tono con la orientación del pensamiento artístico de inicios del siglo XXI, pero también con la inminente crisis bursátil con que se cerró su primera década, se hacía eco del reconocimiento de las vanguardias, no como creadoras de técnicas innovadoras, sino como formas de producir subjetividad en un contexto cada vez más amenazante. Se cuestionó la tendencia a ver en el arte una disolución en el mercado y el espectáculo, en la ideología de la producción simbólica, la economía creativa y el capital humano, que con docilidad habían abastecido la crítica, la teoría y la actividad de los curadores. Tal podría ser la encrucijada actual del arte.

Sobre la última recepción de Duchamp, la historia podría seguir en 2016, cuando se publicó el que, a la fecha, quizá sea el trabajo crítico más relevante sobre ese Duchamp relativamente olvidado: hablamos del libro de Elena Filipovic.<sup>9</sup> Las actividades “marginales” del título de la obra —bibliotecario, editor, comerciante de arte, consejero, profesor, ajedrecista—, vistas a la luz de una poderosa documentación analizada en los estudios de doctorado que la autora cursó en la Universidad de Princeton, sitúan a Duchamp lejos de las líneas maestras definidas por la crítica y la historiografía: el antiartista, el encofetado creador del arte de ideas, el promotor del arte del índice, el augur del *performance* y las formas del llamado arte procesual; en resumen: el iniciador de una gran innovación creativa. La exhaustiva investigación documental sobre este Duchamp nos permitió modular la heterogénea serie de relaciones posibles del artista con las formas de la labor, que las nuevas biografías, las entrevistas y las anécdotas recobradas nos revelaron: empleo, encargo, desempleo, huelga, mecenazgo, “freelancismo” aparecen en iguales proporciones en un proceso creativo no unidireccional.

Con este y otros libros, un Duchamp centrado en los aspectos administrativos de la cultura, en su mediación y sus límites enunciativos pasó al frente y dejó un poco atrás las discusiones de la teoría analítica sobre la ampliación de la definición del arte y el lugar dominante de las instituciones, relatos en los que él ha tenido un lugar central. También quedó un poco atrás la moda del archivismo y la autoficción, que había tomado a Duchamp como figura carismática. Filipovic usó la narración y el trabajo juicioso de archivo para explicar, por ejemplo, la

<sup>9</sup> Elena Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016).

instalación de la obra *Etant Donées*, ubicada póstumamente en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia, institución a la que, luego de largas negociaciones, Duchamp eligió para que en sus salas reposara la parte más importante de su obra.

Como se verá, el mismo museo tuvo un papel importante en la argumentación que se quiere desarrollar aquí. La manera en que Duchamp ingresó a ese espacio museal daría para prolongar más la que he llamado primera “historia”, pero esta se puede dejar por el momento de lado para adentrarnos en la segunda narración, que usaré con fines de contraste.

La historia dos se refiere a *Rocky*, cuya primera película, de 1976, fue dirigida por John G. Avildsen y protagonizada por Sylvester Stallone. Hasta 1985, lapso que más nos interesa considerar, asistimos al despliegue en cuatro entregas de la saga heroica de un peleador que, desafiando todos los pronósticos, venciendo desventajas sociales, psicológicas, corporales y hasta geopolíticas, logra triunfos casi sobrehumanos, solo alcanzables en la tierra de la libertad y la autoproducción. Rocky Balboa es alguien que viene de abajo, un *underdog*, el típico competidor en inferioridad de condiciones que despierta la adhesión del público. *Rocky* es algo así como el canto al esfuerzo y la resiliencia, adaptable para las más variadas situaciones de crisis.

Como se recordará, el ascenso del deporte a espectáculo privilegiado del capitalismo ha generado un amplio interés sociológico y literario. En el campo específico del ensayo y la crítica, varios libros han apelado al deporte y al boxeo para abordar aspectos vinculados con la estética, el arte y la creatividad humana. Marcia Tucker, protagonista de excepción de la escena artística de finales de los años sesenta, eligió como epígrafe de sus memorias (en las que el encuentro de la autora con Duchamp tiene un papel definitivo) la frase del ex campeón de los pesos pesados Mike Tyson, que dice: “Todos tienen un plan hasta que les das un golpe”.<sup>10</sup> Joyce Carol Oates, autora de uno de los ensayos más representativos sobre deporte, dice acerca del boxeo algo que podría aplicarse al arte: “Si el boxeo es un deporte, es el más trágico de todos, pues consume más que cualquier otra actividad humana, la mismísima excelencia que saca a relucir: su drama es justamente esta consunción”.<sup>11</sup> Como nota al margen, Oates refiere que el boxeo es el único deporte en el que no se tolera el uso del verbo *jugar*,<sup>12</sup> alusión que recuerda

<sup>10</sup> Marcia Tucker, *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada* (Madrid: Turner, 2009).

<sup>11</sup> Joyce Carol Oates, *On Boxing* (New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006), 16.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 19.

cómo la dimensión lúdica del arte moderno entra en crisis con un Duchamp que parece finalizar la partida.

Una imagen de este agotamiento, de este consumo del cuerpo y las propias energías, es la que quiero usar para desechar al Duchamp que ha construido la historiografía del arte y adoptar al otro, más apropiado para nosotros, sugerido por Badiou, Lazaratto y Filipovic.

La alusión de Duchamp al boxeo es solitaria, un dibujo incluido en una de sus cajas, que tiene por título *Combate de boxeo* y que fue publicado después como facsímil en un libro firmado, como otras obras y proyectos, con su amigo Francis Picabia. Tiene obras con comentarios a otros deportes, y específicamente al *agon*, que no le fue indiferente, sobre todo cuando quiso ser parte de los cubistas y, despreciado, abandonó la pintura, pese a que, como se ha comprobado recientemente en su correspondencia, tenía buenas perspectivas económicas para una carrera como pintor en los Estados Unidos. Duchamp vivió el rechazo y desdén el éxito comercial cuando su *Desnudo bajando una escalera* fue rechazado para el Armory Show y optó por abandonar cualquier escenario de validación que tuviera origen en la competencia o el arbitraje. La crítica ha insistido hasta ahora en el abandono de un género y el inicio de una estrategia para acabar con el arte tradicional, pero quizá todo es mucho más sencillo: se trató de una dimisión estrictamente profesional o, si se quiere, laboral.

Obras de Duchamp sobre el antagonismo son el dibujo *Poner al aprendiz al sol* (la cuerda tensada por la bicicleta va hacia arriba) y las alusivas al ajedrez, fundamentalmente *Trébuchet*, que como sabemos hace referencia a una rara posición ajedrecística en la que quien mueve pierde. Ya esta obra tempranísima desafía la relación entre iniciativa y logro, que como se sabe es uno de los bastiones de la discusión entre meritocracia y desigualdad, que ha vuelto a ganar lugar prominente en la agenda pública.

Una nota periodística reciente, del curador Guillaume Desanges, cuyo significativo título es “Boxing in a Suitcase: Marcel Duchamp vs. Rocky Balboa”,<sup>13</sup> parte de la comparación entre arte y boxeo, apoyada en la referencia, apenas obvia, al Museo de Arte Moderno de Filadelfia como lugar de consagración y éxito. Desanges ve en la posible relación entre estas dos figuras que “ascienden” o “llegan” el mismo tipo de heroísmo caído. En mi propia reflexión, me gustaría más bien aprovechar la obvia conexión arquitectónica para indicar los nexos implícitos

<sup>13</sup> Guillaume Dessanges, “Boxing in a Suitcase: Marcel Duchamp vs. Rocky Balboa”, *The Seen Journal*, 12 de septiembre de 2017, <<https://theseenjournal.org/tag/guillame-desanges/>>.

que hay entre las transformaciones económicas, artísticas y culturales que se dan al inicio de la década de 1970 y nuestra manera de entender el trabajo cognitivo y cultural, lo cual muy probablemente adquirió forma reconocible en los años de la consagración internacional de Duchamp, que coincide con el inicio de la popularidad de las películas sobre boxeo. Rocky y Duchamp encarnan, más bien, dos formas de triunfo en una época en que el trabajo cultural adquirió connotaciones completamente diferentes.

El vínculo entre *Rocky* y Duchamp parecería gratuito, apenas referido al mítico ascenso por las escaleras, a no ser por dos razones. La primera es que la película se filmó muy poco después de la gran retrospectiva que se dedicó a Duchamp en los Estados Unidos, su tierra de adopción, lo que a la postre selló su unión como el artista más influyente del siglo XX, mérito que, como sabemos, terminó siendo una especie de premio de consolación, si atendemos a que lo que Duchamp deseaba, realmente, era ser campeón de ajedrez. La otra, es que una de las más emblemáticas secuencias de *Rocky* fue filmada en las escalinatas que llevan precisamente al Museo de Arte Moderno de Filadelfia, que es donde están las obras de Duchamp, quien, a tono con muchas de sus decisiones, eligió un museo discreto, si se quiere “menor”, en el que sus obras pudieran ser vistas por fuera de las multitudes que agobian a las obras maestras del siglo XX en las grandes metrópolis. No comentaré el ingreso de Duchamp al canon museal, aspecto estudiado por Filipovic y otros, y que arroja el dato sorprendente de que él nunca quiso ser el agente de su propio reconocimiento, aunque tuvo una influencia más que decisiva entre coleccionistas y autoridades de museos para que algunos de sus contemporáneos tuvieran un lugar destacado en la historia del arte moderno. Es preferible referir este símbolo de ascenso y progreso bajo la cara que nos ofrece la pregunta por la inclusión problemática del artista ingobernable como Duchamp en el espacio del museo y, por ende, en la economía cultural global, contrastándolo con la manera en que se representa el ascenso y triunfo en el deporte de combate por excelencia.

La secuencia más famosa de toda la franquicia de *Rocky*, una de las más emblemáticas de la historia de Hollywood, empieza con Rocky Balboa trotando por la calle, como cualquier persona que usa el espacio público, y no un gimnasio, para ejercitarse.<sup>14</sup> Hay escenas de una calistenia poco convencional, más de pan-

<sup>14</sup> Una lectura más perspicaz podría recordar otra cosa. Para la historia fílmica y para la historia misma del trabajo cultural y el cuerpo en el arte, 1976 es un año importante porque supone el estreno de la Steadicam en *Rocky* y otras películas. La Steadicam es el nombre comercial de un estabilizador de cámara, que permanece atada con un arnés al

dillero que de atleta profesional, y una ruta entre mercados populares y gente de calle a la que la canción *Gonna Fly Now* de Bill Conti hace eco.<sup>15</sup> La solemnidad de la canción es intencionadamente discordante con el entorno. Hacer el elogio del amateurismo, poner a la mano la gestión de la capacidad física, con música aspiracional, nos parecen ahora propósitos evidentes, pero en su momento fue quizá una decisión estética y comercial innovadora. Hay formas no convencionales de entrenamiento (golpear reses en la carnicería, hacer flexiones que hoy ningún fisioterapeuta podría recomendar), correr por el puerto o el ferrocarril, en una suerte de ensamblaje de situaciones de esfuerzo en medio de la adversidad cuidadosamente dispuestas (no en vano, la película ganó el Oscar a mejor montaje, un recurso de ensamblaje material de ideas que siempre hemos asociado con el trabajo “material” dentro del cine desde Dziga Vertov).<sup>16</sup>

Finalmente, Rocky Balboa sube casi a oscuras por las escaleras del museo y alza los brazos, mirando hacia el Óvalo de Eakins, uno de los lugares emblemáticos de la ciudad. La toma final en cámara lenta y en un giro de cierre nos lo muestra delante del museo y con la estatua ecuestre en el fondo. Los tenis Converse, la indumentaria de clase obrera, el mundo industrial en retroceso, están presentes.

Estas escaleras están asociadas con el mito del ascenso e ingreso al arte también a través de la monumentalización. Pensemos en la escultura de Rocky Balboa levantando los puños, creada para una escena de la entrega III, y que se ubicó temporalmente en las gradas del museo, para luego disponerse —por ordenanza

cuerpo del camarógrafo, lo que permite fácilmente adaptarse al movimiento de la escena. Más allá de la interpretación que pueda darse a este suceso en la historia de las técnicas y recursos cinematográficos, que permitió abaratar los costos de filmación, resultan evidentes las relaciones con el tema que venimos considerando. Un detalle, quizá en nada menor, es que el inventor de la patente, Garrett Brown, en ese entonces en Filadelfia, haya usado las mismas escalas del museo para algunas de sus pruebas, en las que se ve a una muchacha corriendo, como puede verse en una prueba de 1974: <<https://www.youtube.com/watch?v=M1Gt51hvBmo>>.

<sup>15</sup> Trying hard now  
it's so hard now  
trying hard now

Getting strong now  
Won't be long now  
getting strong now

Gonna fly now  
flying high now  
gonna fly, fly, fly, fly (Bill Conti, *Gonna Fly Now*, 1976).

<sup>16</sup> Jusep Catalá, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2014).

oficial, de manera permanente, en 2006— como atractivo turístico. Se trata de otra versión de “lo cualquiera” convertido en “lo supremo”, siguiendo a Badiou.<sup>17</sup> Se trata del viejo “todos podemos ser una obra de arte”, prédica en la que coinciden, desde los igualitarismos de maquillaje, hasta la dotación de multitudes de extras para cualquier actividad autotransformadora sin repercusiones políticas, exposición de arte o pelea. Los famosos *Rocky steps* son una atracción que convoca desde hace varios años a lugareños y visitantes, uno de esos sitios que no se puede dejar de conocer. Un sitio web oficial de la ciudad indica: “Rocky’s ascent to the top of the steps is symbolic of Philadelphia, a city where an underdog can become a champion through hard work, determination, and hustle”.<sup>18</sup>

En *Rocky II* se intenta mantener viva la llama del ímpetu a pesar del triunfo. Se repite la escena, pero con un cambio sutil. Rocky corre de nuevo por el mercado italiano, están las mismas ventas informales, se ve la pobreza, el retador pasa por las vías del tren, pero en esta ocasión no está solo, agarra pueblo, la gente le da vivas, se le une una multitud creciente de niños y adultos, un público que ya lucha con él. La deriva turística es también clara: el héroe se mueve con una masa a la que magnetiza en su carrera, a medida que corre por los lugares que la ciudad “tiene para mostrar”. Rocky asciende luego de intensificar la corrida y vemos una escena calcada de la película anterior, pero con la gente saltando a su lado. En *Rocky III*, la secuencia de la estatua es importante, pues en el discurso de Balboa, como respuesta al homenaje que la ciudad le da como hijo adoptivo, dice que se retira, un abandono justo en el pináculo del que, no obstante, se arrepentirá por razones personales. Como el Duchamp francés-neoyorquino, Rocky es hijo adoptivo de Filadelfia. Ninguno ha sido profeta en su tierra.

Las escaleras pierden importancia en las demás entregas, pero luego se evocan con significativa vaguedad en la versión del año 2006 (*Rocky Balboa*). Ha cambiado el entrenamiento, se trata de un hombre todavía rudo, pero ya envejecido, que debe luchar contra su propio deterioro; no hay multitud, el exboxeador corre solo, se mantiene la convención del invierno y la nieve como adversidad extrema, inaugurada en los entrenamientos en la Unión Soviética de la quinta entrega. Come huevos crudos, de nuevo golpea reses en una carnicería, usa equipamiento no convencional, hace dominadas en el patio de la casa, y cuando llega

<sup>17</sup> Badiou, *Algunas observaciones*, 91.

<sup>18</sup> [El ascenso de Rocky a la cima de los escalones es simbólico de Filadelfia, una ciudad donde un desvalido puede convertirse en un campeón a través del trabajo duro, la determinación y el empuje] (Association for Public Art, “Rocky (1980)”, <<https://www.associationforpublicart.org/artwork/rocky/>>, consultado el 25 de diciembre de 2022).

a la cima solo lo acompaña un pequeño perro, clara evocación de los animales de compañía como sustituto de las solidaridades de clase. Groys, hablando en 2014 del cuerpo del artista, había dicho más crudamente algo que se puede transferir esta vez del arte al boxeo, quizá como un complemento a lo dicho por Joyce Carol Oates: “La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista, incluso cuando su cadáver ya está frío”.<sup>19</sup>

En el arte, que vive los coletazos de la estética relacional a inicios de la década de los dosmil, a la par de una exaltación de la política y la pregunta por el trabajo, asistimos también a las referencias democráticas *light*, a la accesibilidad e incluso a la aceptación de la parálisis social, junto con una acentuación de la performatividad que busca, casi siempre llevar el espectáculo del aquí y el ahora al museo. Muchos performances de esta época muestran un cuerpo tensionado, en una desnudez de la vida. El antagonismo está borrado y se deja solo para el cuadrilátero, donde extrañamente la pelea es con uno mismo. Es la era de la autoproducción y de la performatividad pura, desnuda y dura.

De estos años son, por ejemplo, las obras de Carlsten Holler que incorporan toboganes y que aspiran a crear una metáfora de la accesibilidad, de la inclusión y el elogio del entretenimiento vertiginoso, aun en una institución tan poco física como el museo (que la intervención de Holler, replicada en diferentes instituciones, tenga un apogeo el mismo año de estreno de *Rocky Balboa* es diciente).

Este tipo de obras, que apelan a una suerte de sociabilidad liviana, tienen una misma advertencia que resulta reveladora de la implicación de las instituciones: el museo no se hace responsable si algún espectador se lesiona interactuando con estas obras “físicas”. Como recuerda Claire Bishop, el arte relacional busca el pluralismo político y la convivencia de muchas formas de ver el mundo, pero sin antagonismo.<sup>20</sup> Es la época de obras como las de Tiravanija o Parreno, que buscan hacer del museo un espacio de convivencia, libre de conflicto, para reunirse a comer comida thai o acampar, y donde la accesibilidad al recinto quiere ser un paliativo de la exclusión social. Estamos a poco de la pregunta por el acceso/ ascenso al museo como rasgo fundamental de la estética de la participación, gran paradigma en competencia con el del archivo, y que aspira a heredar la relevancia

<sup>19</sup> Boris Groys, “Marx después de Duchamp y los dos cuerpos del artista”, en *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 120.

<sup>20</sup> Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* 110 (Autumn, 2004): 51-79.

estratégica de los otros dos modelos que dominaron el siglo XX: el productivista y el situacionista. Poco antes, habíamos visto obras, hasta cierto punto cónicas, que buscaban vincularse con el tema del acceso, o mejor, el no-acceso, al arte.

Se puede considerar, por ejemplo, la obra de Santiago Sierra en la edición del año 2002 de la Bienal de Venecia, en la que cubrió el letrero español y cerró el pabellón para quienes no tuvieran pasaporte europeo. Sierra había tematizado años antes el mundo del trabajo con obras difíciles “de tragar”, en las que contrató mano de obra de inmigrantes ilegales para hacerlos sostener literalmente los pesados elementos constitutivos de la obra o realizar acciones con las que deliberadamente los degradaba: tener sexo, masturbarse, dejarse hacer un tatuaje.

Ya en 2015, *Creed* cita en su escena final el ascenso por las escaleras, en una suerte de autoparodia muy propia de las franquicias desempolvadas que se han vuelto habituales productos de nicho. Rocky y el hijo del difunto Apollo ascienden lentamente por las célebres escalinatas mientras hablan sobre qué significa subir y bajar. Competir, retirarse, volver a competir, entrar, salir, se barajan como opciones hasta el cansancio, en un gesto que, como dice Raúl Rodríguez en un texto reciente, las narraciones se hacen *spoiler* a sí mismas.<sup>21</sup>

Pero volvamos a la historia de Duchamp y al reacomodo de su siempre problemática posteridad. Hay un trabajo que parece clave para intentar mirar a Duchamp a la luz del neoliberalismo, un ensayo que publicó Benjamin Buchloh en la revista *October* en 1990.<sup>22</sup> Leído ahora, este texto aparece como el que más claramente logró establecer la filiación problemática entre Duchamp y el arte contemporáneo, allí donde, como se sabe, el arte conceptual empezó a funcionar como una especie de *lingua franca*.

En su texto, Buchloh señaló que el dilema esencial de la producción artística desde 1913 es “el conflicto entre especificidad estructural y organización azarosa”,<sup>23</sup> algo que, para nosotros, sigue abriendo interesantes cuestiones para discutir la gobernabilidad del artista y la apropiación económica de la obra de arte de vanguardia, que Duchamp puso en crisis, pero que el sistema del arte obliteró. Ya lo sabemos por autores como Žižek o Fisher. Integrar la rebelión en el sistema es el principal éxito del capitalismo tardío, y no pasa distinto en el

<sup>21</sup> Raúl Rodríguez Freire, “Sin literatura la especie humana no tiene porvenir. Primeras notas para una imaginación contra el Antropoceno”, en *Pesadumbre laboral y heroísmos de ficción*, ed. Efrén Giraldo (Medellín: Editorial Eafit, 2022), 16.

<sup>22</sup> Benjamin Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 167-199.

<sup>23</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 171.

Hollywood de izquierda o en el arte autoproclamado “de vanguardia”, por lo que resulta clave mantener viva en cada producción artística la organización azarosa que da la libertad de trabajar o no. Plantea Buchloh la necesidad de revocar la visión de Duchamp como un artista que solo tiene una “postura nominalista” hacia el arte<sup>24</sup> y quien simplemente produjo una “nueva estética del acto de habla”.<sup>25</sup>

Una buena referencia a este momento de apropiación es *Box With the Sound of Its Making* (1961), de Robert Morris, uno de aquellos trabajos en los que hay una “retirada perceptiva”,<sup>26</sup> aprendida de Duchamp, pero asociada más bien con una ampliación lingüística del arte, y no tanto con una alteración del régimen de observación, vigilancia y gobernabilidad. Tal retirada perceptiva será clave para entender más adelante el nexo de este desarrollo con la predominancia adquirida por las formas del trabajo inmaterial en desmedro de la comprensión de la base material de toda producción humana, cuya conexión con el ascenso de Duchamp al Olimpo del arte contemporáneo ha sido extrañamente pasada por alto. Duchamp no solo sustrajo el arte a los sentidos para acentuar su carácter mental, sino para impedir su apropiación y aprovechamiento como elemento de una creatividad humana ilimitada y monetizable (ese juego y no otro es el que han revelado las entrevistas con Tomkins, para decepción de quienes ven en Duchamp una sofisticada afiliación intelectual con la filosofía).

No es solo que el espectador emancipado tenga ojos, oídos, olfato, como sugiere Hal Foster en la famosa genealogía que trazó en “El artista como etnógrafo”:<sup>27</sup> sino que la institución también se hiciera consciente del fin de la percepción y usara sus radares para vigilar a los artistas. Hoy sabemos que las innovaciones técnicas del arte pueden ser usadas como una forma más del *autotracking* de nuestra época, en la que es normal usar una aplicación para que la inteligencia artificial monitoree nuestro desempeño físico, hasta la autorrepresentación de la cotidianidad de la vida en Instagram. La pieza de Morris recuerda, sobre todo, obras como *A Bruit Secret* y *Air de Paris* de Duchamp, dos de sus *ready-made* más inaprehensibles. El problema con esta lectura del *ready-made* es que “la obra de arte queda sometida a definición legal, es el resultado de una validación institucional”, lo que llevó a la preeminencia de un discurso de poder y no de gusto.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> *Ibíd.*, 172.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 176.

<sup>27</sup> Hal Foster, “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 175-208.

<sup>28</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 177.

Este aspecto resulta crucial en la apropiación que llevaron a cabo las instituciones y el mercado, sobre todo cuando a partir de 1971, junto con la canonización de este Duchamp, lentamente asistamos a la aparición de la economía de base creativa y a la generación de puestos de trabajo en ámbitos como los servicios y el espectáculo para sustituir los vacíos dejados por el retroceso de la industria pesada y una crisis asociada a la disminución productiva. Esta aparición coincide con la transformación del dólar en una moneda fiduciaria, en lo que sería el inicio de una fantasmática laboral que condujo directamente al trabajo inmaterial de hoy. En el ámbito del arte, la definición institucional fue vista con cierto candor sin advertir las implicaciones negativas de esta tremenda transformación sobre el *ethos* del artista.

Buchloh recuerda que Duchamp contrató a un notario para autenticar *L.H.O.O.Q.* Pero incluso podríamos señalar que hay múltiples obras en las que Duchamp satirizó la inscripción legal, la misma con la que pone en cuestión la liberalización económica, la convención monetaria y el umbral institucional: el famoso *Cheque Tzanck* de 1919, los *Bonos Montecarlo* de 1924 y los juegos institucionales que crean lugares inciertos para *El Gran Vidrio*, *Etant Doneés* y los *ready-mades*. Los certificados se volvieron habituales en el arte, como ocurrió con Piero Manzoni, Yves Klein y otros, pero aumentaron la sujeción. Duchamp dejó siempre una zona de reserva o de retorno para encontrarle salida al cerco institucional. Lo demuestran varios ejemplos, como *L.H.O.O.Q. rasurada*, la puerta de la rue Larrey y las ya mencionadas *Air de Paris* y *A Bruit Secret*; obras que permiten mantener la opción de salida, el retorno a lo cualquiera, al lugar de la multitud, volver a bajar la escalera de la consagración. Incluso en bromas como *Trois Stoppages Etalon* y *Why Not Sneeze Rose Selavy*, hay una imposibilidad de fijación y apropiación o una interrupción radical de las temporalidades para quien busca el usufructo, una opacidad que fue vista en su momento sobre todo como comunicativa, pero que ahora ha empezado a ser vista como estratégica.

Para Buchloh, la recepción “notarial” de Duchamp culminó en 1968 con Kosuth, cuando se consumó una estética dócil con las exigencias del neoliberalismo, el poder de las organizaciones y la privatización de la cultura. Kosuth usó un poco tendenciosamente a Duchamp para confirmar su famosa tesis de que la obra de arte es una proposición analítica. Buchloh recuerda que el *ready-made* no puede verse como una declaración artística intencionada, lo que lo hace precursor de los críticos que más recientemente han visto en el *ready-made*, más bien, una técnica existencial, usada sobre todo para gestionar la vida en momen-

tos de presión institucional. “La estructura de esta identidad estética es en todo similar a la identidad social de una clase cuyo cometido es la administración del trabajo y de la producción”.<sup>29</sup> Los artistas, según Buchloh, que cita una reflexión sobre Max Stirner, representan a una clase que “renuncia voluntariamente a intervenir en el proceso político de toma de decisiones con el objeto de alcanzar una posición más eficaz en las condiciones políticas existentes”.<sup>30</sup> Quizá habría que ver si esta clase se refiere concretamente a los artistas.

No es gratuita la apelación a la capacidad de decidir, implícita en la obra de Duchamp, y el ascenso del neoliberalismo, con sus cantos a la libertad de emprendimiento y autoproducción, que están en mercancías culturales como *Rocky*. Se dice que cualquiera finalmente puede hacer, o puede ser, con el debido esfuerzo, una obra de arte. El arte conceptual pasó a ser la muestra más clara del sometimiento de la vanguardia a “la lógica inevitable de un mundo absolutamente burocratizado”.<sup>31</sup> Es un arte menos directo, si se quiere. Buchloh muestra que la retirada perceptiva hubiera podido usarse también como “una intervención física (y simbólica) en las relaciones de poder y propiedad institucionales que subyacen a la supuesta neutralidad de los ‘meros’ dispositivos de representación”.<sup>32</sup> Es interesante señalar aquí la relevancia de la demora, la dislocación entre trabajo y resultado y el retiro que alegorizó misteriosamente en su momento la obra de Duchamp.

Quien comprara una obra así, dice Buchloh, debía aceptar en algún momento una interrupción/eliminación/retirada “tanto en el orden institucional como en el de la propiedad privada”.<sup>33</sup> Buchloh no habla específicamente de esto en Duchamp, pero resulta útil ver en muchos de los artefactos e invenciones del artista francés una invocación de este principio. Sus abandonos, sus apelaciones al azar cuando es inconcebible, o a la laboriosidad extrema cuando resulta del todo innecesaria. Recordemos los encargos insatisfactorios o inaceptables para mecenas e instituciones: *T'em* y *El gran vidrio* para los Arensberg, la ilustración encargada y después rechazada con motivo del bicentenario de George Washington. Distintas formas de invertir trabajo para producir una obra que tiene, o bien un excedente de transformaciones, o una mínima intervención. Si bien se puede acertar viendo el *ready-made* como lo que permitió “la definición contextual y

<sup>29</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 186.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, 187.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 192.

<sup>33</sup> *Ibid.*

la construcción sintagmática del arte”,<sup>34</sup> es de lamentar la inactivación de sus estrategias de resistencia. Buchloh hace suya la crítica situacionista diciendo que

la aniquilación de las convenciones culturales adquiere inmediatamente la condición de espectáculo; [...] la búsqueda del anonimato artístico y la demolición de la autoría producen al instante marcas registradas y productos identificables; la crítica de las convenciones [...] por medio de intervenciones textuales, carteles, notas anónimas y panfletos termina por amoldarse a los mecanismos preestablecidos de [...] marketing.<sup>35</sup>

Y es que, si bien hallamos en Duchamp el punto de eclosión de los comportamientos de retirada perceptiva, es del todo significativo que él mismo haya prescindido de ellos, limitándolos o enrareciéndolos en la última etapa de su trayectoria. Se puede crear un gesto, pero no se puede caer en la gesticulación. Aunque en principio varios de los y las intelectuales cercanos al arte conceptual tuvieron una visión utópica, no lograron crear una propuesta emancipatoria y se dejaron seducir, más bien, por el concepto muy conservador del “fin de las ideologías”, acuñado por el teórico cultural Daniel Bell,<sup>36</sup> que empezó a ganar amplia popularidad a partir de 1964.

El arte contemporáneo propició así, en la explicación de Buchloh, el cambio paradigmático más significativo de la producción artística de posguerra, “imitando la lógica del capitalismo tardío y su instrumentalismo positivista”.<sup>37</sup> Pero prueba de su fracaso fue la reinstalación posterior, muy vigorosa, de lo que intentó impugnar. Vale decir, el neoexpresionismo, la transvanguardia, la pintura de graffitis, el simulacionismo, fenómenos básicamente de mercado. Como ya sabemos, Buchloh escribe esto en plena caída de la neopintura, lo que le permitió confirmar cómo el arte conceptual había propiciado una irrupción conservadora en Europa y los Estados Unidos, donde varios argumentos regresivos fueron reinstalados para dar validez a formas superadas en el contexto de un mercado dispuesto a recuperar obras tangibles para la enorme especulación financiera que se venía, una tentativa de nuevo retorno al orden (fallida, por lo demás, según la apreciación del filósofo del arte y crítico Arthur C. Danto).<sup>38</sup>

<sup>34</sup> *Ibid.*, 195.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Buchloh, “El arte conceptual”, 198.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 199.

<sup>38</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 2000), 35.

La conexión entre estos *revivals* y el retorno al orden en la época del fascismo de los años veinte y treinta, que sucedió a las vanguardias de principios de siglo, la mostró el mismo Buchloh en otro de sus ensayos, también incluido en la compilación *Formalismo e historicidad*, y cuyo título es suficientemente claro: “Figuras de autoridad. Cifras de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”<sup>39</sup> Las consonancias epocales de estos graduales desarrollos de la conciencia artística e histórica se ven en el hecho de que este último fue un texto publicado originalmente en 1981, es decir, cuando películas y productos culturales del estilo de *Rocky* instalaban un sujeto cultural dominado por el emprendimiento de sí y las narrativas de romantización de la carencia, estrategia de la derecha que asumió el poder en los países que tenían sede de los principales centros financieros.

Quizá sea en el arte de la performance donde podamos encontrar alusiones más interesantes a la preeminencia problemática de la inclusión. Pensemos en Robert Barry y su cierre de la galería. O en la acción de Chris Burden, consistente en ser sacado a patadas y echado fuera por un curador, precisamente escaleras abajo. Guillaume Desanges señala en su texto sobre *Rocky* y Duchamp que la obra definitiva para entender la relación de Duchamp con el rechazo es precisamente una en la que hay una escalera, no por la que se sube, sino por la que se desciende: el *Desnudo*.<sup>40</sup>

Esta obra resulta interesante de ver a la luz de la comparación con la fotografía de 1952 de Eliot Elisofon. Duchamp, de nuevo, desciende, abandona, sale de la escena, se retira, como en muchas de las fotografías que forjaron su figura autoral.

Volviendo a *Rocky*, valdría la pena ampliar la referencia a algunos acontecimientos importantes ocurridos durante la grabación de las películas. Poco antes de que se empezara a filmar la primera película de la saga, se dio la famosa crisis del petróleo que tuvo su punto culminante en 1973. Ante la recesión, se dio algo que era impensado hasta ese momento: el abandono del oro como respaldo de la moneda, el 15 de agosto de 1971. Básicamente, se intentó solucionar el problema económico mandando a imprimir dólares. El presidente estadounidense Richard Nixon, siguiendo a asesores como Milton Friedman, dejó flotar con libertad al dólar, partiendo de que la divisa misma valía más por el propio respaldo que

<sup>39</sup> Benjamin Buchloh, “Figuras de autoridad. Cifras de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 55-85.

<sup>40</sup> Dessanges, “Boxing”.

encontraba en el gobierno. Esta inclinación por una moneda fiduciaria, que después llevó a hablar de una especie de capitalismo de ficción, resulta sumamente iluminadora si la vemos a la luz de la canonización del Duchamp nominalista, administrativo y conceptual. El comercio global comenzó a depender de una moneda fiduciaria, producida por la que hoy sabemos es la mayor imprenta del mundo, de la misma manera que el arte empezó a acuñar como bonos algunos de los gestos administrativos, que alcanzaron por primera vez valores importantes en el mercado del arte. Las conexiones con Duchamp son más que evidentes.

Una de las implicaciones de la medida tomada por Nixon y su equipo fue la destrucción del empleo en fábricas, quizá una de las mayores de la historia, y cuya ocurrencia llevó a la aparición de lo que, tal vez muy pomposamente, hoy llamaríamos “economía cultural”: comunicaciones, publicidad, cultura, arte. Las cifras muestran que fue por esa época cuando se creó un número nunca antes visto de plazas en áreas no industriales, momento en que se vio aparecer claramente la profesión de artista, completamente integrada a esta lógica, y de la cual dieron cuenta entre otros Ricard Sennett,<sup>41</sup> Eve Chapiello y Luc Boltanski.<sup>42</sup> Es curioso que poco se haya señalado la cercanía de estos sucesos con la gran retrospectiva, la mayor hasta esa fecha, dedicada a Duchamp en el MoMA, y en Filadelfia, en 1973.

El boxeo siguió un camino parecido, inclinándose, quizá a causa de su atractivo para las cámaras, al espectáculo cultural y político. Es 1974 el año del combate mítico entre Mohammed Ali y George Foreman, quien una vez dijo que el boxeo “es el deporte al que aspiran los otros deportes”.<sup>43</sup> Catalogado por muchos como el más importante acontecimiento deportivo del siglo XX, este evento tenía una entraña activista que películas como *Rocky* y *Toro salvaje* reelaboraron, pero sin la política cultural o racial. El combate fue significativo porque fue la siguiente pelea de Ali, tres años después de haber perdido su licencia de boxeo por su negativa a ir a Vietnam, hecho que fue ampliamente publicitado. Conocido como “Rumble in the jungle”, el combate se libró en Zaire y el empresario Don King le creó el sonoro lema “From the Slave Ship to the Championship”. Un año después, en 1975, Bob Dylan grabó su conocida canción “Hurricane”, dedicada al boxeador afroamericano Rubin Carter, acusado injustamente de asesinato. Coincidió todo

<sup>41</sup> Richard Sennett. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (Barcelona: Anagrama, 2000).

<sup>42</sup> Luc Boltanski y Eve Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002).

<sup>43</sup> Oates. *On Boxing*, 39.

ello con el uso del arte y el deporte para reivindicaciones sociales a las que ambos sistemas se adhirieron, muchas veces con frivolidad, para obtener capital reputacional y horizonte moral.

Las películas de boxeo ganaron un espacio muy importante durante esa época en los Estados Unidos. Además de las películas de Rocky, tenemos *Toro salvaje*, de 1980, dirigida por Martin Scorsese, protagonizada por Robert de Niro, quien ganó por esa película el premio a mejor actor. Recordemos que esta película se hizo a partir de las memorias del boxeador Jake LaMotta, fallecido en 2017 a la edad de 95 años. Como en Duchamp, las palabras son importantes. La relación entre boxeo y lenguaje es de las más apasionantes, partiendo del hecho de que los grandes peleadores han sido quienes posiblemente han dicho las mejores frases citables del deporte, acaso porque, como en ninguna otra actividad, el protagonista se la juega no sin antes hacer una ambientación discursiva que prefigura el antagonismo real, el que supone “irse a las manos”.

No me referiré más a *Rocky III*, la entrega de 1982, y que tiene como factor de recordación la aparición de Mister T como rival de Balboa. Aunque tal vez haya que mencionar que es a esta película a la que debemos la recordada canción de Survivor, *Eye of the Tiger*, himno, si lo hay, de la autosuperación y la afirmación del individuo, empleada por igual en concentraciones políticas y en gimnasios, en sesiones de *mindfulness* y documentales de autosuperación,<sup>44</sup> lo que recuerda la famosa frase de Tolstoi citada por Pascal Quignard: “Allí donde se quiere poseer esclavos es preciso contar con toda la música posible”.<sup>45</sup>

Dos años atrás, la canción de los Pretenders *Back on the chain gang* nos había dado una visión mucho menos optimista del esfuerzo humano. Además de la letra escrita por Cryssie Hynde, el videoclip es significativo, pues muestra a una multitud que va hacia el trabajo en oficinas que terminan siendo una cantera. Los versos, que son además el epígrafe de este texto, muestran claramente la respuesta a la crisis del trabajo tematizada por la escena post-punk británica analizada por Mark Fisher.<sup>46</sup> El álbum donde está incluida la canción tiene, no por casualidad, el título *Learning to Crawl*.

Más interesante para el tema del argumento que quiero desarrollar aquí es, quizá, *Rocky IV*, de 1985. El marco es la Guerra Fría. Se enfrentan dos órdenes (el

<sup>44</sup> Survivor, “Eye of the Tiger” (1982).

<sup>45</sup> Pascal Quignard, *El odio de la música. Diez pequeños tratados* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998), 124.

<sup>46</sup> Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

de la tecnificada Unión Soviética, representada por el gigante Ivan Drago, y el mundo capitalista-humanista, el de la autoafirmación individual, representado por un “pequeño” Balboa). Mientras Rocky entrena cortando leña y arrastrando un trineo, su rival, Ivan Drago, usa complejos aparatos que optimizan su rendimiento: es el hombre-máquina soviético contra el hombre hecho solo de corazón del capitalismo. Fue, de todas las películas de Rocky, la más taquillera. También dejó su propio himno aspiracional, con connotaciones geopolíticas: *Burning Heart*.<sup>47</sup>

La conexión entre el boxeo, el arte y la cultura de masas tiene otros puntos tocantes.

Por ejemplo, 1985 es el año de las recordadas imágenes que muestran a Jean Michel Basquiat y Andy Warhol simulando un combate de boxeo, en pleno auge del arte pop y la burbuja de mercado que engendró su recepción. La pelea ficticia es, como se recordará, un intento por ironizar el reino patriarcal de la cultura: de las “pinturas con bolas” de Jasper Johns, pasamos al enfrentamiento entre dos pesos livianos, como llamaron los pintores varones del expresionismo abstracto a Basquiat y Warhol. El antagonismo social parece cada vez más subsumido en un gesto congelado. Fue 1987 el año de publicación del libro de Joyce Carol Oates. De ese libro, a la vez cruel y extraordinario, vale la pena llamar la atención sobre el borramiento de los trabajadores prescindibles o que están detrás del espectáculo, un poco con el fin de acercarnos a una conclusión sobre la importancia que la comparación entre Rocky y Duchamp tiene a la luz de los desafíos del trabajo cultural contemporáneo.

Dice Oates:

Que el combate de boxeo sea una historia sin palabras no significa que no tenga texto ni lenguaje, que sea de algún modo “bruta”, “primitiva”, “inarticulada”; ocurre que el texto se improvisa en la acción; el lenguaje es un diálogo de la más refinada especie entre los boxeadores (podría decirse que tan neurológico como psicológico: un diálogo de reflejos detonados en fracciones de segundos) en una respuesta conjunta a la misteriosa voluntad del público, que es siempre que el combate valga la pena para que la cruda parafernalia del escenario —cuadrilátero, luces, cuerdas, la lona manchada, los mismos y atentísimos observadores — quede borrada, olvidada.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Survivor, “Burning Heart” (1985).

<sup>48</sup> [Because a boxing match is a story without words, this doesn't mean that it has no text or language, that it is somehow 'brute,' 'primitive,' 'inarticulate,' only that the text is improvised in action; the language a dialogue between boxers of the most refined sort (one might say, as much neurological and psychological: a dialogue of split-second

*Rocky V* se estrenó en 1990, año del artículo de Buchloh, al inicio de una década en la que primaron la agenda multicultural y la respuesta seudoetnográfica frente a la privatización cultural y a la política conservadora de los años ochenta. Es un momento en el que el arte, al parecer, había desperdiciado la posibilidad de establecer una relación fuerte entre arte e industria pesada e intentaba remediar la desaparición de lo político con el “mecenazgo intelectual”, según la expresión de Benjamin, recuperada por Foster unos pocos años más tarde en “El artista como etnógrafo”. Lo que ocurrió, quizá, es que esa época ya había visto consolidarse la mayor industria de todas, o por lo menos la más característica de esa época, la blanda, de base creativa, que coincide con el post-minimal y el conceptualismo, lo que dejó al arte en el terreno de las reivindicaciones culturales, muchas veces reducidas solo a gesto. La crítica institucional se institucionalizó y los artistas, por lo menos en diferentes contextos, pasaron a ser a principios del siglo XXI agentes de gobernanza y embajadores de buena voluntad de las instituciones en contextos de desamparo social y miseria económica. Fue un momento en el que estalló la dirección central del Consejo Mundial del Boxeo en diferentes asociaciones (CMB, AMB, OMB, FIBA), resultado de la desconfianza instaurada por el *doping*, las apuestas y las peleas amañadas. Como en muchos deportes, el ciclismo y el fútbol, por ejemplo, hubo una crisis de credibilidad que resulta muy interesante de examinar en comparación con la performativización del arte, la política y la academia que condujo a la que quizá seguía siendo la mayor disrupción en la economía simbólica del arte: el *ready made*.

Hay que recordar que *El club de la pelea*, una novela de Chuck Palaniuk adaptada al cine en 1999, había devuelto al boxeo su aura callejera, sustrayéndolo de su marco institucional y dándole una inscripción clandestina y seudoutópica. Pero pasaron 16 años hasta que la lógica de la rentabilidad de las franquicias narrativas despertó de la mano de la opción que ofrecía el *streaming* a una industria de la nostalgia en un deporte hiperdirigido, capaz de explotar hasta el cansancio cualquier cosa. *Rocky Balboa* se estrenó sin muy buena respuesta crítica y económica en el año 2006, *ad portas* de la gran crisis bursátil propiciada por la quiebra de Lehman Brothers, el otro estallido de burbuja con el que, en esta historia de tiro largo, el trabajo artístico hace paralelo. Es una película que ofrece una visión

---

reflexes) in a joint of response to the mysterious will of the audience which is always that the fight be a worthy one so that the crude paraphernalia of the setting —ring, lights, ropes, stained canvas, the staring on lookers themselves— be erased, forgotten.] (Oates, *On Boxing*, 11). La traducción es mía.

en la que las lógicas de la continuidad narrativa y la interminable máquina de enlazar historias intentan agotar la melancolía, aun a costa de hacer inverosímil al héroe en decadencia, que vuelve a la pelea, pero por fuera del ring. No por coincidencia, la Documenta que se hizo en Alemania un año después, en 2007, usó como uno de sus temas “la vida desnuda”.

*Creed* se estrenó en 2015 con mejores resultados, derivados del movimiento de transferir a otro joven la lucha del pasado. En esta película, Stallone ya está viejo, pero hay un héroe joven que debe competir, Adonis, el hijo de Apollo Creed, que había muerto a manos de Ivan Drago en la entrega IV. *Creed II. Defendiendo el legado*, de 2018, intenta prolongar quién sabe hasta cuándo esta historia con el hijo de Apollo, combatiendo contra el hijo de Ivan Drago, tal vez un *revival* más de las angustias bipolares ante la tragedia nuclear, que han vuelto a la escena con el conflicto entre Rusia y Ucrania.

Para terminar, podemos volver a Duchamp y a la activa recepción que una nueva crítica le da a su legado en el siglo XXI. Boris Groys ve en su libro *Sobre lo nuevo*<sup>49</sup> una relación entre Duchamp y la lógica de la innovación cultural. Más tarde, este mismo autor plantea varias cosas, que se resumen muy bien en su ensayo de 2014: “Marx después de Duchamp y los dos cuerpos del artista”.<sup>50</sup> Allí ve a las redes sociales como las que ofrecen a la población global la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de maneras que, a través del trabajo del clic, “no pueden distinguirse de una obra postconceptual”.<sup>51</sup> Autoproducimos y compartir lo que hacemos, pensamos y sentimos han borrado las distinciones entre nuestro negocio y nuestro ocio, pero bajo la lógica de la estética administrativa derivada del nominalismo duchampiano. Groys usa el ejemplo de la deconstrucción, cuyas célebres aspiraciones a disolver la autoría han empezado a ser explotadas por Google desde hace tiempo. Como con la apropiación del *ready-made*, “la remoción del control autoral, intencional e ideológico sobre la escritura no condujo a su liberación”.<sup>52</sup>

“El artista se vuelve un portador y protagonista de ‘ideas’ o ‘conceptos’, más que un sujeto del trabajo duro.”<sup>53</sup> Estamos en un espacio donde el mundo artístico post-Duchamp, las aspiraciones de la deconstrucción y el ‘trabajo cultural’ se

<sup>49</sup> Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005).

<sup>50</sup> Groys, “Marx después de Duchamp”.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 121.

reúnen: “el espacio digitalizado y virtual de Internet ha producido los conceptos fantasmas de ‘trabajo inmaterial’ y ‘trabajadores inmateriales’ que supuestamente abrieron el espacio para una sociedad “post-fordista” de creatividad universal, libre del trabajo duro y la explotación”.<sup>54</sup> Podemos decir que esto ha sido aceptado dócilmente por cierta visión tecnofílica que da un “maquillaje neorromántico y neocomunista” a la cultura contemporánea.<sup>55</sup> No es gratuito que la serie de obras de Sennett sobre el cambio en los paradigmas del trabajo haya tenido en 2008 una nueva entrega con *El artesano*.<sup>56</sup>

Mi conclusión se acerca a algo que podría resultar muy obvio, pero en lo que no pensamos a menudo. No se puede olvidar que sigue habiendo una enorme cantidad de actividades materiales necesarias para generar los productos inmateriales o artísticos que tan distintivos y “visionarios” parecen ahora y que han llevado a convertir al Internet en el mayor precarizador laboral de la historia. En este contexto, el Duchamp de los conceptualistas debe revisarse y quizá instalar el que más nos sirve, el que se resiste a la sujeción y la monetización. “El rechazo del trabajo ‘no-alienado’ post-Duchamp ha colocado al artista nuevamente en la posición de usar trabajo manual alienado para transferir ciertos objetos materiales desde fuera del espacio del arte hacia su interior o viceversa”, pues, según Groys, “la creatividad inmaterial pura se revela aquí como mera ficción, en tanto el trabajo artístico tradicional no alienado es simplemente sustituido por el trabajo manual y alienado de transportar objetos”.<sup>57</sup>

Que sean el transporte, la movilización y el ingreso a una institución lo que caracterice al progresismo cultural es más un signo de preocupación, pues la crítica a las representaciones olvida los problemas prácticos, como el empleo. Por eso es quizá relevante el tema del acceso físico al museo. Así como hubo trabajadores que transportaron las obras de Duchamp a las salas del Museo de Filadelfia, del mismo modo alguien instaló la escultura de Rocky, o Adonis Creed lleva a Rocky del brazo a evocar un ascenso y una generación de subjetividad que el realismo capitalista ha vuelto posible. Alguien tuvo que trabajar duro, y quizá recibir muy mala paga, para hacer que el arte ocurriera. Es aquí donde el cinismo de Sierra se vuelve de una literalidad fustigante. Groys es amargo en su conclusión: “La revolución duchampiana no conduce a la liberación del artista respecto del trabajo sino a su proletarización por la vía del trabajo alienado de la

<sup>54</sup> *Ibíd.*

<sup>55</sup> Groys, “Marx después de Duchamp”, 122.

<sup>56</sup> Richard Sennett, *El artesano* (Barcelona: Anagrama, 2009).

<sup>57</sup> Groys, “Marx después de Duchamp”, 124.

construcción y el transporte”.<sup>58</sup> Artistas, profesores, editores, diseñadores se han vuelto, así, repartidores, *deliveries*, rappitenderos.

Lo interesante, más allá de que aquí hemos señalado que hay un Duchamp al que podemos usar para un propósito crítico mayor, es que muchos de los peligros de absorción que vemos en su obra, y de los cuales, quizá, él mismo nos advirtió, se consuman hoy en el trabajo digital. Dice Groy: “Internet nos ofrece una interesante combinación de *hardware* capitalista y *software* comunista. Cientos de millones de los así llamados ‘productores de contenidos’ cuelgan sus contenidos en Internet sin recibir ningún tipo de compensación, con el contenido producido no tanto por el trabajo intelectual de generar ideas como por el trabajo manual de usar el teclado”.<sup>59</sup> Las ventajas de un trabajo intelectual y artístico aparentemente separado de la vida laboral no pueden hacernos olvidar la enorme alienación que hay detrás de aquellas actividades que Marx asoció alguna vez con la liberación humana.

Una de las revelaciones más importantes de las entrevistas con Tomkins mencionadas al inicio, y a las que quiero volver para terminar esta exposición, es la importancia que tuvo en los círculos dadaístas la lectura del libro *El derecho a la pereza* (1883), de Paul Lafargue.<sup>60</sup> Dice Duchamp:

Debería haber más imaginación, más margen, más carencia de seriedad, más juego, más respiración que trabajo. Después de todo, ¿por qué el hombre debería trabajar para vivir? [...] Esa es nuestra suerte en la tierra, tenemos que trabajar para respirar. No veo por qué eso es tan admirable. Puedo concebir una sociedad donde los perezosos tengan un lugar bajo el sol. Mi cuestión famosa fue abrir una casa para los perezosos: *hospice des paresseux*. Si eres un perezoso, y la gente acepta que no hagas nada, tienes derecho a comer y beber y a tener techo y así sucesivamente. Habría una casa en la que harías eso por nada. Se estipularía que no pudieras trabajar [...]. Hubo un libro publicado en 1885, de uno de los grupos comunistas en Francia de esa época. El nombre del libro era *El derecho a la pereza*. El título lo dice todo, ¿no? Era un derecho, sin que tuvieras que dar cuenta de ello o algo a cambio [...] ¿Por qué debería uno intercambiar en términos equitativos?<sup>61</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Groy, “Marx después de Duchamp”, 125.

<sup>60</sup> Paul Lafargue, *El derecho a la pereza* (Madrid: Maia Ediciones, 2013).

<sup>61</sup> [There would be more imagination, more leeway, more lack of seriousness, more play, more breathing rather than working. Why should man work to live, after all? [...] That’s our lot on earth, we have to work to breathe. I don’t see why that’s so admirable. I can conceive of a society where the lazies have a place in the sun. My famous thing was to start a home for the lazies: *hospice des paresseux*. If you are lazy, and people accept

Lazaratto hizo presente en su momento el sentido que tendría para nosotros un Duchamp visto a la luz del deterioro de las condiciones de vida de finales del siglo XX, lo que nos dio un modelo fundamentado en la resistencia inactiva. Es el Duchamp que enseña una suerte de minimalismo existencial, de desprendimiento, muy a tono con las reflexiones sobre el fin de la clase media, la precarización del empleo y la sociología del hombre endeudado.

Si algo tuvieran en común las aproximaciones, de Buchloh a Filipovic, es lograr un Duchamp más que oportuno para debatir grandes cuestiones actuales. Lo mejor es situarnos, como aficionados duchampianos, ante la pregunta por el trabajo, el ocio y la amistad, en un contexto dominado por la precarización, el asalto de la inteligencia artificial, la competencia desmedida, el deterioro del ambiente y la economía de la atención. Sus acciones de demora, ralentización, dislocación de la relación actividad-resultado, la retirada perceptiva, y la posición siempre liminal y distante del mercado, se han vuelto ejemplares en muchos niveles. El arte, resumiendo un poco, solo puede tener éxito mostrando los límites de la misma categoría de éxito.

No se conocen registros del ingreso de Duchamp al museo ni he visto fotos de su ascenso por las escaleras que recorrió varias veces para visitar las salas donde se instalaron sus obras y, más específicamente, *Etant donées*. Sí hay bastantes fotos de él allí y en muchas de ellas podemos percibir una atmósfera de extrañeza por ese ingreso de lo corriente en el espacio museal, allí donde, para mal, nos hemos acostumbrado a verlo. Tal vez falta un trabajo documental estricto en el que miremos la cara material de la inclusión, el ingreso y la pertenencia. Lo que sí podemos constatar hoy, mirando las noticias y las redes sociales, es que las escaleras del museo de Filadelfia fueron hace poco el escenario de una nueva lucha, no menos desventajosa que las de Rocky para reponerse a sus carencias, y la del Duchamp que terminó sin esfuerzo en el museo. Se trata de la huelga de trabajadores del museo de Filadelfia, quizá la más grande en los museos norteamericanos, de la cual hay amplia documentación en la red, y que en el momento de redacción de este texto sigue en

---

you as doing nothing, you have a right to eat and drink and have shelter and so forth. There would be a home in which you would do all this for nothing. The stipulation would be that you cannot work. [...] There was a book published in 1885, by one of the communist groups in France at that time. The name of the book was *The Right to Be Lazy*. The title says it all, doesn't it? It was a right, without your having to give an account or an exchange. [...] Why should one exchange on even terms?] (Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews* [New York: Badlands Unlimited, 2013], 86-87). La traducción es mía.

curso.<sup>62</sup> Además de las demandas salariales específicas para una institución que recibe un enorme presupuesto, resulta interesante ver que alrededor de esta protesta ha venido creciendo la sindicalización de los trabajadores de museos en los Estados Unidos, un movimiento que particularmente en el ámbito cultural ha tenido poca recepción. Dentro de este activismo, que ahora está muy bien documentado, las escaleras se usan como lugar de concentraciones, de exhibición de pancartas, pero también de señalización, como, por ejemplo, cuando se toma una foto de la directora, Sasha Suda, subiendo clandestinamente para ingresar por una puerta trasera, pretendiendo evadir algún tipo de confrontación. No es gratuito que se invoque la brecha salarial entre los que hacen el trabajo intelectual en este tipo de instituciones y quienes hacen el trabajo duro.

Una de las últimas publicaciones del sindicato del Museo en sus cuentas de Twitter e Instagram muestra la polémica desatada por el uso de mano de obra no calificada para instalar las obras de una gran retrospectiva de Matisse que próximamente tendrá lugar y cuyas imágenes se usan para comunicar al público la lucha laboral. La imagen de estas personas colgando la obra es más que significativa.

Posiblemente sea necesario que nuestro análisis como comunidad académica empiece en este punto. Adivinando en los símbolos que se crean en la actividad utilitaria, en nada glamorosa, los cambios verdaderamente importantes. Se trata de combatir aquella indiferencia que Adorno cuestionaba en los críticos culturales, cada vez menos inclinados a considerar los problemas materiales.<sup>63</sup> Quizá el trabajo de pensar el trabajo solo haya empezado y sea en los aspectos alienantes, que cierta historia duchampiana negó, donde hay que poner primero la mirada.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- ASSOCIATION FOR PUBLIC ART, “Rocky (1980)”. <<https://www.associationforpublicart.org/artwork/rocky/>>, consultado el 25 de diciembre de 2022.

<sup>62</sup> La huelga fue levantada el 10 de diciembre de 2022, según se anunció en la cuenta de Twitter del Philadelphia Museum of Art Union: (@PMA\_Union, “We have countersigned a tentative agreement and the strike is ending”, Twitter, 10 de diciembre de 2022, <[https://twitter.com/pma\\_union](https://twitter.com/pma_union)>, consultado el 10 de diciembre de 2022,

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962).

- BADIOU, Alain. *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Bruma-ria, 2019.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October* 110 (2004): 51-79.
- BOLTANSKI, Luc y Eve CHIAPELLO. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- BUCHLOH, Benjamin. “Figuras de autoridad. Cifras de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en *Formalismo e historicidad*, 55-85. Madrid: Akal, 2004.
- BUCHLOH, Benjamin. “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e historicidad*, 167-199. Madrid: Akal, 2004.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- CATALÁ, Jusep. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2000.
- DESANGES, Guillaume. “Boxing in a Suitcase: Marcel Duchamp vs. Rocky Balboa”. *The Seen Journal*, 12 de septiembre de 2017, <<https://theseenjournal.org/tag/guillamedesanges/>>, consultado el 25 de diciembre de 2022.
- FILIPOVIC, Elena. *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 2016.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, 175-208. Madrid: Akal, 2001.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- LAFARGUE, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia Ediciones, 2013.
- LAZARATTO, Maurizio. *Marcel Duchamp and The Refusal of Work*. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.
- MARCHÁN Fiz, Simón. “Manifiestos de los nuevos realistas (1960, 1963)”, en *Del arte objetual al arte del concepto*, 347-350. Madrid: Akal, 1985.
- OATES, Joyce Carol. *On Boxing*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.
- QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.
- RODRÍGUEZ Freire, Raúl. “Sin literatura la especie humana no tiene porvenir. Primeras notas para una imaginación contra el antropoceno”, en *Pesadumbre laboral y heroísmos de ficción*, editado por Efrén Giraldo, 13-37. Medellín: Editorial Eafit, 2022.
- SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- TOMKINS, Calvin. *The Afternoon Interviews*. New York: Badlands Unlimited, 2013.
- TUCKER, Marcia. *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*. Madrid: Turner, 2009.

**Efrén Giraldo**

Escritor, curador y editor. Es profesor distinguido de la Universidad Eafit, Colombia. Licenciado en Español y Literatura, magister en Historia del Arte y doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia. Ha publicado varios libros, entre ellos *La poética del esbozo*, *La línea sin reposo*, *Incluso Duchamp. Arte y trabajo* y *Sumario de plantas oficiosas*.





Reseñas | Reviews



María Esther Guzmán Gutiérrez (editora).  
*Lenguajes y mundos de Juan Rulfo*.  
México, UNAM, 2019.

Verónica Volkow Fernández  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
volkowfe@icloud.com  
ORCID:000-0003-2831-6464

*Lenguajes y mundos* es un libro que amplía nuestra comprensión de la dimensión multifacética de Juan Rulfo mediante textos que lanzan miradas comparativas entre la obra de este autor y otros escritores o lenguajes artísticos, particularmente el cine y la fotografía.

En el prólogo, David García Pérez hace de Rulfo el creador de un cosmos; de allí su extraordinaria concisión y precisión para dar nombre a las cosas de acuerdo con su *locus* simbólico. En contraposición a este cosmos metaicónico estaría el significativo peso del silencio rulfiano y el gran poder de resonancia de brevísimas frases como: “Vine a Comala”.

El libro está dividido en cuatro partes: la primera aborda la relación entre Rulfo y otros narradores, como Luiz Ruffato, Kafka, Beckett, Bombal, Graciliano Ramos, centrándose en la precariedad de los personajes, los escenarios desérticos, los viajes al inframundo, el capitalismo colonialista, etc. La segunda analiza la relación entre Rulfo y sus adaptaciones y colaboraciones cinematográficas. La tercera, *Rulfo de cerca*, es como un zoom fotográfico, que

se enfoca en diversos aspectos interesantes, como la conferencia sobre novelistas contemporáneos. Otro ensayo compara su narrativa y fotografía. La cuarta parte del libro, *Rulfo: imagen, símbolos y tiempo*, se centra básicamente en un cotejo de la versión definitiva de *Pedro Páramo* con versiones previas aparecidas en diversas revistas, gracias a la edición *Pedro Páramo en 1954*.

## 1. Juan Rulfo: diversas miradas

Toda una joya literaria es el texto autobiográfico de Luiz Ruffato, “La literatura de los pobres”. A partir de una fotografía infantil de sí mismo, con una prosa refinadísima, el autor brasileño relata el testimonio de un viejo país fundado en la agricultura que se transforma tiránica y violentamente en sociedad postindustrial. Los abuelos maternos llegan empobrecidos desde Italia en el siglo XIX, los padres se mudan a la urbe, y el niño, hostigado por su origen proletario en un colegio elitista, es protegido por una maestra que lo introduce en la lectura, abriéndole un mundo. El joven se vuelve periodista y, asombrado por la



ausencia de la figura del trabajador urbano en la literatura brasileña, decide darle voz; elige los años cincuenta para su obra, cuando se dieron los brutales desplazamientos humanos del campo hacia las favelas urbanas, acallados por una ideología desarrollista. En su *Infierno provisorio*, de 1 000 páginas, retrata las sensaciones de lugares y personas sobre un cuerpo y una memoria, que distorsiona lo real para asimilarlo.

“¿Infierno provisorio o definitivo?”, de Teresa García Díaz establece un comparativo entre la narrativa de Rulfo y las de Luiz Ruffato y Graciliano Ramos. Une a estos tres autores el retrato de un mundo de seres explotados, angustiados y sufrientes en escenarios de hambre y necesidad. Es el suyo un “infierno interminable” que habitan con miedo, impotencia, frustración, angustia, dolor. Aunque busquen el bienestar, sus batallas están perdidas, y la adversidad extrema los lleva a un retroceso humano hacia conductas primigenias. García Díaz profundiza en el silencio de los personajes en los tres novelistas, quienes poseen una voz utilizada básicamente para narrar y para monólogos interiores, pero con muy pocos diálogos.

En “Kafka, Rulfo, Beckett: retorno al mito”, Eduardo Subirats revisa el compromiso de estos tres autores con las crisis civilizatorias modernas. Todos construyen sujetos minimalistas, precarios, con auras espectrales; los personajes son casi abstractos desde un punto de vista social, huérfanos de padre y con una mala relación con la madre, carentes de raíces naturales y sujetos a la égida de un poder arbitrario, opresivo y criminal. Ponen de

manifiesto la estructura dañada de la conciencia moderna. *Molloy*, de Beckett, es una criatura extraviada, un *trickster* que cuestiona irónicamente al sujeto racional cartesiano. Kafka vuelve extraña nuestra propia existencia; su K esclarece una realidad corrupta, siniestra, opresiva y opaca. *Pedro Páramo*, por su parte, lleva a una crítica teológica, psicológica, política y mitológica de la sociedad mexicana pos-revolucionaria, con el legado colonial aún presente en el cacique y el capellán y su bagaje de opresión, sexismo, crimen y corrupción. El vacío es el principio que rige ese orden universal. Subirats sustenta, con referencias teóricas, una perspectiva nihilista radical, pero su gran simpatía por los personajes precarios le da calidez y equilibrio a su escritura.

En “Narrar desde la muerte: Bombal, Rulfo y Mendoza”, David García Pérez aborda el descenso de Ulises al inframundo de la *Odisea* —con sus encuentros con Elpénor y Aquiles— como el gran antecedente clásico de *Pedro Páramo*. En ese ambiente *postmortem* de ausencia y soledad, el único nexo que une al personaje vivo con los muertos es la palabra y la voz. Juan Preciado se encuentra con un alma en pena. También hay un diálogo entre un vivo y un muerto en *La Amortajada* de Bombal. Es interesante en el ensayo el tema del umbral, el de la transición hacia el más allá: en Homero se da mediante la ruta y el rito que le revela Circe a Odiseo; en Pedro Páramo es el descenso a Comala; mientras que, en Bombal, el umbral es el ataúd donde Ana María se mira con conciencia de que está muerta y desde allí reconstruye su vida.

## 2. Fotografía y cine. Nuevos enfoques

En “La mirada literaria llevada a la pantalla. Juan Rulfo y el cine: el caso de *Los confines*”, Armando Casas cita una entrevista de Truffaut a Hitchcock donde habla de las dificultades de la adaptación literaria al cine. Casi 40% de las obras cinematográficas son adaptaciones literarias. El texto analiza la adaptación de *Los confines* de Mitl Valdez, donde Rulfo mismo fue continuista. Más que transcribir un texto completo, Mitl recrea atmósferas rulfianas, pues los cineastas más exitosos han abordado la obra de Rulfo mediante acercamientos más metafóricos que literales y de manera antológica. La traducción de las atmósferas rulfianas fue dada por Mitl mediante: el intimismo, la ausencia de espectacularidad, el laconismo emocional, la austeridad expresiva, un uso significativo y estratégico de los desplazamientos de cámara, la expresión de la desesperación de los personajes, sinécdoques y elipsis para un tratamiento poético, filmación en lugares reales y con vestuario auténtico, descarte de colores chillantes, entonación neutra, música de Antonio Zepeda, entre otros recursos.

En “*Macario* en la pantalla grande”, Douglas Weatherford aborda el cortometraje de Joel Navarro que adapta el cuento homónimo de Rulfo. Navarro se acerca a la obra de Rulfo con el entusiasmo y energía de un joven talento. Weatherford traza la trayectoria del cineasta sonorenses e incluye una entrevista con él, en la que relata la seducción visual que le provocó la lectura de *Macario*.

En “La fórmula secreta: un homenaje”, Douglas Weatherford se centra en la

adaptación de 1964, de Rubén Gamez, y habla de su experiencia como docente en Brigham Young University, donde incluyó esta película, a la que considera una obra fascinante y fundamental en los anales del cine mexicano. Es una obra cuyo tema es la búsqueda de una identidad nacional tras la Revolución y que dialoga con la mitología autóctona. Los alumnos estadounidenses percibieron el simbolismo de la sombra de un buitre que da vueltas alrededor del zócalo, sustituyendo al águila nacional, o el del charro que persigue a un oficinista, o del campesino, o del obrero anónimo que se niega a quedar fuera del encuadre. Es además una cinta profética, pues pronostica a nivel mundial el asesinato de Luther King, la invasión soviética en Checoslovaquia, la masacre de Tlatelolco. La obra de Gámez está comprometida con su entorno social e histórico. Rulfo, a diferencia de otras desilusionantes experiencias filmicas, se sintió muy complacido con su intervención en *La fórmula secreta*.

En “Mundos comparados: *El gallo de oro* y *El imperio de la fortuna*”, Sebastiao Guilherme Albano de Costa ahonda en una reflexión teórica y metodológica. Propone que el discurso filmico es más una puesta en escena que la representación de una “realidad social” sociológicamente codificada; su apuesta es por la “producción de subjetividad” más que por la mimesis realista. *El gallo de oro* emparenta con un código realista, mientras que el *Imperio de la fortuna* se inscribe en un estilo nominalista. Un dato político esencial en los tres autores, Rulfo, Gavaldón y Ripstein, sería el de su pesimismo trágico en sus representaciones del nacionalismo. En *El gallo de*

oro, las proposiciones políticas obedecen a un arreglo retórico que representa y no presenta, que reproduce y no produce. Aquí el espectador sabe que el mundo proyectado existe antes de su proyección en la película por su alusión a un repertorio audiovisual típico, y por estar acotado dentro de una sólida tradición del cine mexicano, que es la del género ranchero. El nominalismo de Ripstein se traduce en una relación directa entre el sujeto y el objeto de conocimiento. Es una película que abunda en elipsis bruscas, igual que la obra de Rulfo. Presenta una narración hecha desde el presente, pero de un mundo narrado que parece pertenecer al pasado.

En “Luis Buñuel y Juan Rulfo: un margen de disidencia continua”, Jo Evans y Breixo Viejo, con un texto claro y preciso, comparan la influencia de *Los olvidados* de Buñuel en *Pedro Páramo* de Rulfo. Son obras coetáneas de los cincuenta surgidas en la ciudad de México. Señalan la atracción que Rulfo ejerció en Buñuel, quien barajó la posibilidad de dirigir una adaptación cinematográfica de *Pedro Páramo*. Intentan indagar qué elementos formales y temáticos de Rulfo pudieron cautivar a Buñuel. De entrada, Buñuel escribió poemas y reseñas, fue amigo de Lorca, Breton, Cocteau; la gran revelación de su vida fue la obra de Sade y adaptó a diversos autores: Defoe, Pérez Galdós, Bronte, Mirbeau, etc. Rulfo, por su parte, mostró gran relación con el cine, tanto por las adaptaciones de sus obras, como por su trabajo como guionista. Trabajó como asesor histórico en *La escondida* de Gavaldón. Buñuel y Rulfo participaron como actores en 1964 en la cinta de Alberto Isaac *En este pueblo no*

*hay ladrones*. A Buñuel debió interesarle la complejidad de la estructura narrativa de *Pedro Páramo*. Rulfo hace suya la antilinealidad, volviéndola el motor de su narrativa; esta estructura elíptica y fragmentada es “la carpintería secreta de Juan Rulfo”. Por otro lado, en *El perro andaluz* y en *La edad de oro*, Buñuel también usa un montaje abrupto; utiliza el *flashback* o la analepsis, y la recreación onírica de la realidad. Los autores finalmente se preguntan sobre las dificultades humanas que impidieron que Buñuel filmara *Pedro Páramo*.

### 3. Rulfo de cerca

En “Mirada y narración. Notas exploratorias de la imagen en Juan Rulfo”, Georgina García Gutiérrez señala que a Rulfo lo caracteriza una narrativa alejada de la mimesis tradicional, que trastoca el tiempo lineal y rompe barreras entre vivos y muertos. Aunque sus innovaciones pertenezcan a la novela universal moderna del siglo XX, su modo de ver se conformó también gracias a su entrenamiento como artista de la lente y su conocimiento del lenguaje cinematográfico. Sus recorridos por todo el país y sus incursiones de alpinismo acompañado por una cámara configuraron también su visión de México. En Rulfo, el silencio tiene un papel significativo, lo mismo que la ausencia de imagen. En *Pedro Páramo*, para la representación de lo misterioso y fantasmal, recurre a la elipsis, con su ocultamiento de información, y a la sugerencia poética. Al quedar omitido lo accesorio, mediante un excesivo laconismo, se aumenta la polisemia. Hay una gran cercanía con el lenguaje poético en la novela; aquí

los silencios enhebran secretos y enigmas. La novela también integra una dimensión de profecía, de visión del futuro dentro del pasado ya ocurrido.

En “Juan Rulfo en el Instituto de Ciencias y Artes”, José Martínez Torres relata la visita de Rulfo a Tuxtla Gutiérrez en 1965, para dar en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas la conferencia “Situación actual de la novela contemporánea”. El autor traza la historia de esta institución rememorando algunas actividades artísticas y académicas de primer nivel. También hace un seguimiento del trabajo de Rulfo en el Instituto Nacional Indigenista con la creación de un grupo de teatro indígena que servía para dar información y diversos servicios a las comunidades. Habla de la conferencia en Chiapas, en la que Rulfo menciona los diversos autores que ayudaron a consolidar su identidad narrativa, como Joyce, Anderson y Hemingway. Rulfo se acerca a la realidad desde dentro del sujeto narrador hacia el exterior del objeto. Detestaba la antinovela y diversas narraciones de su tiempo, pero amó a Günter Grass, quien sí escribe novelas. La novela norteamericana fue el referente constante de su exposición, a pesar de la radicalización ideológica del momento. A los novelistas les recomienda salir del ensimismamiento e involucrarse con experiencias diversas: viajar en el jet o la cápsula espacial de sus personajes, encerrarse en un manicomio, etcétera.

#### **4. Rulfo: imagen, símbolo y tiempo**

En “Las palabras, las piedras y los símbolos de Pedro Páramo”, Jorge Aguilar Mora hace un análisis de la frase: “Vine a Comala

porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”. De entrada, se manifiestan varias ausencias: el lapso del tiempo entre la llegada del personaje y el aviso; el espacio desde donde vino a Comala; tampoco se sabe en qué parte de Comala se hace la enunciación. Rulfo inicia su historia a la mitad, heredando la sabiduría clásica. La ambigüedad genera expectativa en “un tal Pedro Páramo”; por otro lado, el mismo nombre propio carga simbólicamente muchas piedras dentro de sí. También, dentro del viejo mito de la búsqueda del padre, se acerca más a Stephen Dedalus que a Telémaco; pues ambos acaban de perder a la madre y el concepto de paternidad les es más importante que la persona del padre; no buscan al padre ausente, sino el lugar de residencia del padre.

En “Pedro Páramo: el presente absoluto de la conciencia narrativa”, José Pascual Buxó señala que no se agotaron las lecturas de Rulfo con la publicación en 1992 de sus obras completas por la UNESCO. Buxó participó en esa edición con un texto sobre el carácter introspectivo y memorioso de las intervenciones de los personajes, y esta vez rastrea un concepto ideológico: el de las ánimas del purgatorio, con la torturante rememoración de los pecados que preconiza la Iglesia católica. Hay continuas alusiones al peso de las prácticas cristianas en Comala. Los enunciados no se instalan en el presente del relato sino en un presente evocado, un pretérito actualizado mediante la memoria. Están en un tiempo encogido: el presente encogido de la conciencia. Es un tiempo que avanza o se detiene según el cauce de la introspección de las dañadas almas de Comala. Buxó también analiza las

ambigüedades de la enunciación, que por momentos parece surgir desde un narrador extradiegético, pero que de pronto se manifiesta como una objetivación del monólogo interior de algún personaje. Tal estrategia no solo rompe con el narrador omnisciente, sino que también hace mimesis de las formas de penitencias atribuidas a las almas del purgatorio.

En “La huella del cuento en Pedro Páramo”, Adriana Azucena Rodríguez estudia los adelantos previos a la publicación de *Pedro Páramo*, rastreando la influencia del cuento en su novela. Rulfo mismo insistió en que los cuentos de *El llano en llamas* no fueron sino aproximaciones a una novela que tenía en mente. En *Las Letras Patrias* se anunciaba un cuento de Juan Rulfo, pero luego con una nota al pie se aclaraba que era en realidad un fragmento de una novela en preparación, “Una Estrella junto a la luna”.

Para Rulfo algunas de las características del cuento moderno, que reaparecerán en su novela, son: la tendencia a eludir explicaciones y descripciones sobre los personajes, evitando digresiones o elucubraciones inútiles; privilegiar la creación de atmósferas. En los cuentos ensayó estrategias de manejo de símbolos y caracterización de personajes que aparecerán en la novela, readaptando también la brevedad propia del género. Reutiliza en su novela, la unidad de lugar y tiempo propia del cuento. También en esta el número de personajes es reducido: el narrador protagonista, el arriero medio hermano, la madre y Pedro Páramo.

En la *Revista de la Universidad de México* apareció “Los murmullos”, que es un adelanto de *Pedro Páramo*, y que ya aloja la voz de Susana San Juan. La estructura

de esta versión no sufrió grandes modificaciones, aunque algunos detalles fueron cambiados.

En “Murmullos en el papel: *Pedro Páramo* en 1954”, César Núñez escribe del peligro de muerte que amenaza a las obras clásicas, y sugiere recuperar la conflictiva que las generó y la vitalidad que la consagración allana. La bella y cuidadosa edición de *Los murmullos* de 1954 no solo recupera materiales imprescindibles, sino que es una “puesta en situación” del mundo cultural en que se forjó con la ruptura estética de la que somos deudores. Menciona las publicaciones en tres revistas anteriores a la edición de la novela. Coteja también las versiones de 1954 con las de 1955 subrayando el cambio de la onomástica. Hace un análisis del cambio de título de la novela.

Por su parte en “*Los murmullos* antes de *Pedro Páramo* (2005) a *Pedro Páramo en 1954*”, Jorge Zepeda recorre dos compilaciones de antecedentes de la novela, recordando opiniones adversas, como la de Ana Sarmiento, quien solo la consideraba como una colección de pequeños cuentos.

*Lenguajes y mundos de Juan Rulfo* es un libro imprescindible para el estudio de este gran escritor. Solo lamentamos que no se haya realizado aún una versión impresa en papel.

### **Verónica Volkow**

Escritora y académica. Actualmente trabaja como investigadora titular en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Tiene maestría y doctorado en Literatura Comparada y una segunda maestría en Historia

del Arte en la UNAM. Ha sido en varias ocasiones becaria del Sistema Nacional de Creadores y del SNI. En 2004 recibió el Premio Pellicer por el poemario *Oro del viento*, Editorial Era, y en 2005 el premio José Revuel-

tas de Ensayo Literario por *El Retrato de Jorge Cuesta*, Siglo XXI Editores. Entre sus últimos libros se encuentra: *Dos cielos, dos soles. Imágenes de la totalidad del cosmos a finales del siglo XVII novohispano*, IIFL, 2014.



Beatriz Colombi (coord.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires, Clacso, 2021.

Candelaria Palomo Aubé

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
candeaubeg6@gmail.com  
ORCID: 0009-0008-4963-7201

El *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, de autoría colectiva, fue coordinado por Beatriz Colombi, doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y especialista en literatura latinoamericana. Se trata de un proyecto surgido en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. En la “Introducción”, la investigadora delinea algunos de los rasgos característicos de la obra, donde explica que el proyecto no tiene un afán enciclopedista, por lo que no se incluyeron términos referidos a movimientos literarios, ni a otras formas de arte. Esta delimitación del material que abarcará la obra está expresada también en su título: se trata de “términos críticos” que han sido, y son, relevantes para el análisis de la cultura y la literatura de América Latina.

La palabra *diccionario* a su vez establece parcialmente el tipo de tratamiento que se dará a esos términos. Hay entradas para cada vocablo, y un índice donde figuran ordenados alfabéticamente. Al interior

de cada entrada encontramos referencias a otros conceptos dentro del mismo *Diccionario*, como una forma de mostrar los vínculos (pre)existentes entre unos y otros. Este recurso a su vez nos remite a una metáfora que aparece en la Introducción: la idea de “mapa”, que resulta relevante justamente porque uno de los objetivos rectores del proyecto es “mapear” una parte del aparato crítico y conceptual latinoamericano. Este propósito encuentra su realización en diferentes niveles dentro del *Diccionario*.

Por un lado, se incluyeron regiones cuya lengua oficial no es el español. Dentro del corpus de conceptos tratados encontramos algunos que atañen a Brasil de manera directa, como “antropofagia”, término que, como explica Gonzalo Aguilar, irrumpe en el país tropical en 1928 con la *Revista Antropofagia*; y otros donde aparece como parte de un tejido que vincula diversas regiones sin tener un centro geográfico tan marcado, como sucede en la entrada de “cosmopolitismo y cosmopolitismo del pobre”, donde Ariela Schnirmajer reconstruye



algunos debates en derredor de la pregunta sobre “cómo se constituye un lugar en el mundo desde la periferia” (131), así como las respuestas que tomaron como eje a diversos autores y países. Por su parte, el Caribe también aparece representado en las entradas que componen la obra. Por ejemplo, en “contrapunteo”, a cargo de Liliana Weinberg, donde se explica el surgimiento de este término a partir de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz, como una herramienta para analizar la historia económica y social de Cuba y el Caribe. Y en “Calibán”, cuya entrada estuvo a cargo de Florencia Bonfiglio, se reconstruye la evolución en el uso del término desde Paul Groussac y Rubén Darío, hasta Roberto Fernández Retamar, quien lo retoma en su ensayo titulado *Calibán*, esta vez desde la perspectiva revolucionaria cubana.

Pero este “mapa” que se va construyendo con cada entrada no abarca solo América Latina: considerando que no es esta una región aislada, también resulta preciso reconocer el diálogo con otras latitudes, el conflicto con otras culturas. Esta ida y vuelta constante es reflejo del debate al interior de la crítica latinoamericana sobre el lugar que la cultura de nuestro (sub) continente ocupa frente a Europa, frente a su cultura, su literatura, y su aparato crítico. Ejemplo de este tipo de debate es la entrada de “entre-lugar”, donde Mario Cámara explica los alcances de este concepto propuesto por Silviano Santiago en los años setenta, que sirve para repensar la validez de las producciones de América Latina frente a un supuesto modelo europeo original y central, desde una posición de combate, a partir de estrategias tales

como la figura del simulador “que captura la potencia de su predador y la usa para sí” (191). A su vez, ampliando el mapa hacia el norte del continente americano, y a las regiones de frontera, podemos encontrar un concepto como ‘borderlands’, término que ingresó a la historiografía estadounidense en los años veinte, para posteriormente ser retomado y redefinido por la educadora, poeta y activista chicana Gloria Anzaldúa. Notamos en el análisis que Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin ofrecen en esta entrada, un “gesto” que se reitera a lo largo del *Diccionario*: al reconstruir el contexto de aparición del término, se presentan su origen, sus derivas polémicas y sus reformulaciones como respuesta frente a los cambios en el plano político y social. En el caso particular de ‘borderlands’, se observa el devenir de este concepto a la luz de los estudios del feminismo decolonial, dando lugar a nuevas perspectivas sobre el tema. Con esto queremos ejemplificar un *modus operandi* del *Diccionario*: en poco espacio —cada entrada ocupa un promedio de unas cinco carillas— se despliega una mirada “diacrónica y de larga duración” (18) atenta a las particularidades histórico-culturales.

En estos “gestos” notamos una marca clara de la intención de abrir el diálogo alrededor de los términos que conforman este *Diccionario*. No se busca agotar los temas, sino ampliar las perspectivas sobre vocablos caros a nuestra cultura y literatura. Para esto también sirven las “Lecturas recomendadas” que se encuentran al final de cada entrada: gracias a que no siempre coinciden con los textos que se nombran en el artículo, ofrecen otros recorridos po-

sibles para profundizar en los conceptos tratados. Siguiendo esta lectura, puede afirmarse que el mapa que se va conformando es también una cartografía de una búsqueda constante por encontrar instrumentos que permitan explicar procesos, debates y eventos que tienen una localización que difiere de las vivencias y los temas que tratan críticos y teóricos de otras latitudes. Todo esto concuerda con el elemento que da mayor coherencia a la selección de los conceptos que integran el *Diccionario*, y que está explicitado en la “Introducción”: “todos los términos considerados dan forma al *latinoamericanismo*, formación discursiva tramada en locaciones disímiles, atravesada de polémicas sobre su emergencia y despliegue, y sometida a una revisión crítica en los últimos tiempos” (17, la cursiva es mía).

La brevedad de las entradas, sus “Lecturas recomendadas”, su formato de diccionario como “mapa” de la terminología crítica latinoamericana abierto a nuevas perspectivas sobre las distintas temáticas, vuelven al *Diccionario de términos críticos de la cultura y la literatura latinoamericana-*

*nos* un material de consulta imprescindible para quienes busquen no una voz que pretenda agotar un tema, sino que guíe el uso de las herramientas críticas de que disponemos para analizar nuestras producciones culturales. La coherencia de la propuesta, así como la transparencia de sus objetivos, facilitan a la vez la realización de una lectura atenta y de franco diálogo tanto con los autores de las entradas como con los conceptos analizados.

### ***Candelaria Palomo Aubé***

Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, adscrita a la cátedra de Literatura Latinoamericana I A, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), bajo la dirección de Ariela Schnirmajer. Su investigación se titula “Manifestaciones de lo bélico y figuraciones del espíritu: matices de la ‘guerra justa’ en una selección de las Escenas Norteamericanas de José Martí”. Trabaja como docente en colegios secundarios.



## Normas editoriales de *Interpretatio*

*Interpretatio* es una publicación semestral del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La revista recibe colaboraciones inéditas, originales y que no hayan sido presentadas para su publicación en otra revista. Los textos deberán entregarse preferentemente en español, y en menor medida en inglés o francés.

*Interpretatio* publica *artículos* y *notas* de investigación referentes a la hermenéutica teórica y aplicada en los campos de la filología, la filosofía, la literatura, la historia, la religión, la antropología, la política, el arte, el derecho, la educación, la lingüística y el análisis del discurso. También publica *documentos*, *reseñas* y *noticias* relativas a dichos campos de estudio.

### Secciones de la revista

La revista incorpora a su contenido un *DOSSIER* en el que se agrupan *artículos*, *notas* y *documentos* que tienen en común un tema o problemática. Esta sección estará coordinada por un editor invitado.

Otras colaboraciones recibidas para su posible publicación a través de los canales de comunicación de la revista, después de ser evaluadas, integran la sección titulada *DIVERSA*.

**ARTÍCULOS Y NOTAS.** Son trabajos de investigación hermenéutica con una tesis original o un examen profundo de algún aspecto teórico o de aplicación de esta disciplina.

**ARTÍCULOS.** Son reflexiones amplias, sistemáticas y exhaustivas. Su extensión es de 15 a 25 cuartillas.

**NOTAS.** Se caracterizan por ser breves y enfocarse en un asunto específico. Su extensión es de siete a 12 cuartillas.

**DOCUMENTOS.** Son ediciones de obras o fragmentos de obras cuyo contenido ofrece un punto de partida pertinente y relevante para la reflexión metodológica de las humanidades contemporáneas. Los documentos propuestos deben ser inéditos o de difícil acceso y tener una extensión máxima de 15 cuartillas. Además, deberán incluir una nota filológica preliminar de entre cinco y ocho cuartillas. Se valorarán especialmente las ediciones críticas.

**RESEÑAS.** Son presentaciones críticas de una obra particular en las que se expone su relevancia para la investigación del tema tratado. Las obras reseñadas deben ser de edición reciente. La extensión de cada reseña es de tres a cinco cuartillas.

**NOTICIAS.** Son crónicas breves sobre eventos académicos relevantes para el estudio de las humanidades (congresos, coloquios, conferencias, cursos, talleres, etcétera). Su extensión deberá limitarse a dos cuartillas.

La revista incorpora una sección adicional titulada *VARIA*. En ella el comité editorial elige publicar materiales en formatos no convencionales (como entrevistas, conversaciones y testimonios, entre otros), cuya relevancia en el debate contemporáneo de la hermenéutica y las ciencias humanas los hace merecedores de ser publicados.

### *Datos del autor*

Al momento de enviar su contribución, el autor debe incluir los siguientes datos para fines editoriales:

Adscripción institucional

Dirección postal

Teléfono

Correo electrónico

Síntesis curricular en que se mencione el más alto grado académico obtenido y la institución donde se obtuvo, además de las principales publicaciones del autor (extensión máxima: 100 palabras).

### *Lineamientos editoriales*

Los trabajos deberán presentarse en formato **.doc** o **.docx**, en un documento tamaño carta con márgenes de 3 cm, a doble espacio, con fuente Times New Roman, a 12 puntos para el texto y 10 puntos para las notas al pie de página.

Cada contribución deberá acompañarse de un resumen en español de no más de 150 palabras y su traducción al inglés, además de cinco palabras clave en ambos idiomas.

Todo el material gráfico de las contribuciones deberá enviarse junto con el texto (documentos originales, gráficas, imágenes, figuras, láminas, etc.). Cada archivo deberá enviarse de forma independiente en formato **.tiff** o **.jpg** con una resolución mínima de 300 dpi. Las imágenes deberán estar numeradas y sus números deberán coincidir con la numeración de los pies de grabado insertos en el texto principal. Cada pie de grabado deberá incluir un título para cada imagen y señalar la fuente y el crédito correspondientes.

Todas las citas textuales irán incluidas en el texto principal entre comillas dobles, incluyendo la referencia en una nota a pie de página y con nota abreviada después de la primera mención, conforme a las normas del Manual de Chicago. Las citas mayores a cinco líneas aparecerán en otro párrafo con mayor sangría, en espacio sencillo y sin comillas. Si la cita aparece en un idioma diferente al del texto principal, la traducción del texto citado se presentará al pie de página indicando quién es el autor de dicha traducción.

La bibliografía deberá incluirse al final del texto, con sangría francesa, y deberá estar organizada por orden alfabético según el apellido paterno del primer autor. En caso de más de una entrada de un mismo autor, estas seguirán un orden cronológico. En caso de que haya dos o más entradas con el mismo autor y la misma fecha, se ordenarán por orden alfabético según la primera letra del título; después del año de cada uno de estos textos se incluirá una letra del abecedario (2005a, 2005b, etc.). Solo se incluirán en la bibliografía las obras citadas en el texto.

Las referencias bibliográficas y la bibliografía deberán realizarse conforme a las normas del Manual de Chicago (el cual puede consultarse en [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)), de acuerdo con los siguientes criterios:

## LIBRO

## Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del (de los) autor(es) [coma] título del libro en cursivas [paréntesis de apertura] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año [paréntesis de cierre] [coma] página(s) [punto]

Gianni Vattimo, *Ética de la interpretación* (Barcelona: Paidós, 1991), 115-16.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985), 350.

## Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del libro en cursivas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Vattimo, *Ética de la interpretación*, 115-16.

Deleuze y Guattari, *Anti-Edipo*, 350.

## Bibliografía:

Apellido [coma] nombre del autor (colocar “y” seguido de nombre y apellido del segundo autor si es el caso) [punto] título del libro en cursivas [punto] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año [punto].

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1991.

## ARTÍCULO EN OBRA COLECTIVA

## Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] colocar “en” seguido del título de la obra en cursivas [coma] colocar “coord.” o “edit.” según el caso, seguido de nombre(s) y apellido(s) del coordinador o editor [paréntesis de apertura] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año [paréntesis de cierre] [coma] páginas [punto].

José Nemesio Colmenares, “Delincuencia y poder punitivo, Una teoría foucaultiana de los ilegalismos”, en *Michel Foucault: de la arqueología a la biopolítica*, coord. Luis E. Gómez (Ciudad de México: Ediciones Del Lirio, 2015), 193-233.

## Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Colmenares, “Delincuencia y poder punitivo”, 193-233.

## Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre del autor [punto] título del artículo entre comillas [coma] colocar “en” seguido del título de la obra en cursivas [coma] colocar “coord.” o “edit.” según el caso seguido de nombre(s) y apellido(s) del coordinador o editor [coma] páginas [punto] ciudad [dos puntos] editorial [coma] año.

NEMESIO COLMENARES, José. “Delincuencia y poder punitivo, Una teoría foucaultiana de los ilegalismos”, en *Michel Foucault: de la arqueología a la biopolítica*, coord. Luis E. Gómez, 193-233. Ciudad de México: Ediciones Del Lirio, 2015.

#### ARTÍCULO EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

##### REVISTA

##### Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre de la revista en cursivas seguido de volumen [coma] número [paréntesis de apertura] mes y año [paréntesis de cierre] [dos puntos] páginas [punto].

Samuel Rodríguez, “Espido Freire y la renovación del cuento literario español: aspectos teóricos y estético-formales”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 59, núm. 2 (octubre 2014): 402.

##### Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Rodríguez, “Espido Freire y la renovación”, 402.

##### Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor [punto] título del artículo entre comillas [coma] nombre de la revista en cursivas seguido de volumen [coma] número [paréntesis de apertura] mes y año [paréntesis de cierre] [dos puntos] páginas [punto].

RODRÍGUEZ, Samuel. “Espido Freire y la renovación del cuento literario español: aspectos teóricos y estéticos-formales”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 59, núm. 2 (octubre 2014): 398-422.

##### PERIÓDICO

##### Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [coma] página [punto].

Javier Aranda Luna, “La literatura siempre es un plagio: García Ponce”, *La Jornada*, mayo 21, 1989, 25.

##### Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Aranda, “La literatura siempre es un plagio”, 25.

##### Bibliografía

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [punto] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto].

ARANDA LUNA, Javier, “La literatura siempre es un plagio: García Ponce”. *La Jornada*, mayo 21, 1989.

## PERIÓDICO ONLINE

## Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [coma] enlace electrónico.

Rafael Conte, “La música de Quignard”, *El País*, noviembre 2, 2005, [https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151814\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151814_850215.html)

## Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [punto]

Conte, “La música de Quignard”.

## Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre (s) del autor [punto] título del artículo entre comillas [punto] nombre del periódico en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto]. Enlace electrónico.

CONTE, Rafael. “La música de Quignard”. *El País*, noviembre 2, 2005. [https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151814\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/11/05/babelia/1131151814_850215.html)

## CONTENIDO DE INTERNET

## Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [entre paréntesis el año de publicación original de ser el caso] [coma] nombre del sitio [coma] colocar leyenda “consultado en” seguido de mes y día de consulta en internet [coma] año [coma] enlace electrónico [punto].

Guillermo Sheridan y Gustavo Jiménez Aguirre, “Octavio Paz por él mismo. 1914-1924” (1994), *Horizonte*, consultado en febrero 28, 2021, <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/pazz.html>.

## Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del artículo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Sheridan y Jiménez, “Octavio Paz por él mismo”.

## Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor [coma] título del artículo entre comillas [coma] nombre del sitio [coma] colocar la leyenda “consultado en” seguido del mes y día de consulta [coma] año [punto] enlace electrónico [punto]

SHERIDAN, Guillermo y Gustavo JIMÉNEZ, “Octavio Paz por él mismo. 1914-1924”, *Horizonte*, consultado en febrero 28, 2021. <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/pazz.html>.

## VIDEO

Título del video entre comillas [coma] colocar la leyenda “video de” y el nombre de la página o plataforma [coma] duración exacta [coma] de ser el caso, colocar la información de su emisión original (programa de televisión de que fue extraído, por ejemplo) con día, fecha y año [coma] colocar la leyenda “publicado por” seguido del nombre entre comillas de usuario [coma] mes, día [coma] y año de publicación [coma] dirección electrónica.

“Entrevista completa a Julio Cortázar realizada por Joaquín Soler en su programa ‘A fondo’”, video de YouTube, 2:02:08, de programa televisado por Radiotelevisión Española el 20 de marzo de 1977, publicado por “biorges 1”, diciembre 29, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ConW-OTzvlw>

## TESIS O DISERTACIÓN

### Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor [coma] título de la tesis entre comillas [paréntesis de apertura] colocar la leyenda “tesis de licenciatura (maestría, doctorado, etc.)” [coma] nombre de la universidad [coma] año [paréntesis de cierre] [coma] páginas [coma] enlace electrónico.

Fernando Bruno, “Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin” (tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2013), 60-63, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1060>

### Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título del trabajo entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [coma] página(s) [punto]

Bruno, “Experiencia y mito”, 60-63.

### Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre del autor [punto] título de la tesis entre comillas [punto] colocar la leyenda “Tesis de licenciatura (maestría, doctorado, etc.)” [coma] nombre de la universidad [coma] año [coma] enlace electrónico [punto].

BRUNO, Fernando. “Experiencia y mito en la teoría estética de Walter Benjamin”. Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, 2013, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1060>.

## RESEÑAS

### Notas:

Nombre(s) y apellido(s) del autor de la reseña [coma] título de la reseña entre comillas [coma] colocar la leyenda “reseña de” seguida del título de la obra reseñada en cursivas [coma] colocar “de” seguido del autor de la obra reseñada [coma] nombre de la revista en que fue publicada en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto].

Antonio Gómez Ramos, “Bendita obsesión”, reseña de “*Viaje de invierno*” de Schubert, de Ian Bostridge, *Revista de Libros*, julio 22, 2019.

## Notas abreviadas:

Apellido del (de los) autor(es) [coma] título de la reseña entre comillas, recortado en caso de ser muy extenso [punto]  
Gómez, “Bendita obsesión”.

## Bibliografía:

Apellido(s) [coma] nombre(s) del autor de la reseña [punto] título de la reseña entre comillas [punto] colocar la leyenda “Reseña de” seguido del título de la obra reseñada en cursivas [coma] colocar “de” seguido del autor de la obra reseñada [punto] nombre de la revista en que fue publicada en cursivas [coma] mes y día [coma] año [punto].  
GÓMEZ RAMOS, Antonio. “Bendita obsesión”. Reseña de “*Viaje de invierno*” de Schubert, de Ian Bostridge. *Revista de Libros*, julio 22, 2019.

NOTA: Las contribuciones que no se atengan a los lineamientos aquí expuestos serán devueltas a sus autores, quienes podrán reenviarlas a la revista una vez hechas las modificaciones correspondientes para ajustar sus textos a estas normas editoriales.

## Arbitraje

Los textos propuestos a *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* serán sometidos a un proceso de revisión y selección por parte del comité editorial. Este último revisa la adecuación de los textos a los lineamientos editoriales y su pertenencia a los campos del conocimiento que son de interés para la revista.

Los artículos, notas y documentos admitidos se someten a un proceso de dictaminación de acuerdo con la modalidad “doble ciego”, en la que los autores y dictaminadores permanecen anónimos a lo largo de todo el proceso. Para cada texto se solicitarán dos dictámenes, uno realizado por un investigador interno de la Universidad Nacional Autónoma de México y otro por uno externo. En caso de que exista una discrepancia mayor sobre la recomendación de publicar el texto, el comité editorial pedirá un tercer dictamen.

En un plazo no mayor a tres meses luego de la fecha de recepción de su trabajo, el autor recibirá una carta formal con la notificación de los resultados de la evaluación y copias de los dictámenes correspondientes. Los resultados de un dictamen pueden ser los siguientes:

- *Publicable sin modificaciones*: el texto será inmediatamente incorporado al proceso editorial de la revista.
- *Publicable con modificaciones*: al menos un dictaminador ha presentado sugerencias para la modificación del artículo, o bien ha condicionado la aceptación del artículo hasta que no se solventen problemáticas específicas. El texto será reenviado a su autor para que incorpore las adecuaciones y sugerencias del dictaminador y prepare una versión final. Una vez recibida la notificación de dictamen condicionado, el autor tendrá un plazo máximo de 15 días para entregar la versión final de su texto. La nueva versión deberá incluir las adecuaciones señaladas por los dictaminadores. Recibida la versión corregida del texto, no se aceptará ninguna otra modificación.

- *No publicable*: el texto será reenviado a su autor con la respuesta negativa de su aceptación. Esta decisión será irrevocable.

#### *Cesión de derechos*

El contenido de los trabajos publicados por *Interpretatio* será responsabilidad exclusiva de los autores.

El autor firmará una declaración autorizando la publicación de su contribución en los distintos soportes utilizados por la revista y cederá los derechos patrimoniales sobre su obra en forma total y exclusiva a la Universidad Nacional Autónoma de México, conforme lo establecido en el artículo 84 de la Ley Federal del Derecho de Autor, en el entendido de que serán respetados sus derechos de autor sobre la obra y se le otorgará el crédito correspondiente.

*Interpretatio* permite la reproducción parcial o total de los textos publicados, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se mencione al autor y se haga explícito que dicho artículo fue originalmente publicado por la revista.

Una vez publicado el texto, la revista entregará al autor dos ejemplares del número de la revista en la que aparece su contribución.

#### *Envío de colaboraciones*

Todas las propuestas de contribución deberán ser enviadas a través del Open Journal System (OJS) de la revista en la siguiente URL: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/user/register>. Se puede enviar además una copia a la dirección electrónica de la revista: [interpretatio@unam.mx](mailto:interpretatio@unam.mx).

## ***Interpretatio* Editorial Guidelines**

*Interpretatio* is the semestral peer-reviewed journal of the Seminario de Hermenéutica at the Instituto de Investigaciones Filológicas of the Universidad Nacional Autónoma de México. The journal receives unpublished and original contributions which have not been approved for another publication. The journal receives papers submitted in Spanish and, in lesser extent, in English or French.

*Interpretatio* publishes *Articles* and *Notes*, covering theoretical and applied research on Hermeneutics in the fields such as Philology, Philosophy, Literature, History, Religion, Anthropology, Politics, Art, Law, Education, Linguistics and Discourse Analysis. It also publishes *Documents*, *Reviews* and *Reports* regarding those topics.

### *Journal Sections*

The journal incorporates *dossiers* that gathers *Articles* and *Notes* on a common subject or problematic. This section is coordinated by a guest editor.

Once reviewed, other contributions received for possible publication through the journal's communication channels, make up the section titled *Diverse*.

**ARTICLES AND NOTES:** It includes research on Hermeneutics with an original proposition or a deep examination of either an applied or a theoretical aspect of this discipline.

**ARTICLES:** Papers that bring out a systematic and thorough reflection. Their average length varies from 15 to 25 pages.

**NOTES:** Papers that are mostly brief and focused on a specific topic. Their average length is from seven to 12 pages.

**DOCUMENTS:** It includes edited works or fragments of edited works whose content provides a relevant and pertinent standpoint for methodologic reflection on contemporary Humanities. The proposed works must be unpublished or hard to find, they will have a maximum length of 15 pages. Additionally, they must include a preliminary philological note with a length from five to eight pages. Critical editions will be specially appreciated.

**REVIEWS:** It refers to a critical overview of a certain work which points out the relevance of the research on the concerning subject. The reviewed works must have been recently published. The length of each review is three to five pages.

**REPORTS:** It refers to short chronicles on academic events which are relevant for the study of Humanities (congresses, *colloquia*, lectures, keynote speeches, courses, workshops and so on). The length must not exceed two pages.

### *Contributor's personal information*

On submitting their contribution, the author must provide the following information for publishing purposes:

Institutional affiliation

Address

Phone number

E-mail

CV summary including their highest scholar degree and the granting institution. The summary must also indicate the author's main publications (maximum length: 100 words).

### *Guidelines for authors*

1. Submissions must be sent in **doc.** or **docx.** formats. The page layout must be letter size with margins of three centimeters, double-spaced, typeface Times New Roman, font size 12 points for the body text and 10 points for footnotes.
2. Each contribution must be submitted along with an abstract in Spanish/English and its corresponding translation not exceeding 150 words, besides five keywords in both languages.
3. All the supplementary graphic material must be submitted along with the contribution (original documents, graphics, tables, images, figures, etc.). Supplementary files must be sent in **.tiff** or **.jpg** formats with a resolution no less than 300 dpi. Images must be numbered according to the numbering of the caption inserted in the body text. Each caption must include a heading for every image with the corresponding credits.
4. All the quotes shorter than five lines must be inserted in the body text using quotation marks, and include their reference in a footnote, with abbreviated note after the first mention according to Chicago Manual Standards. The quotes exceeding five lines will appear indented on a different paragraph, single-spaced, without quotation marks. If the quote is in a language other than the language of the contribution, its translation must be rendered in a footnote, pointing out who the person responsible for the translation is.
5. The list of bibliographic references must be arranged alphabetically according to author's surname (or surnames). In the case of more than one entry for the same author the references must be sorted by date. If there are two or more identical entries for both author and date, the references must be arranged alphabetically according to the first letter of the title; an alphabet letter must be added next to the year of publication (2005a, 2005b, and so on). Only the works quoted in the text will be included in the bibliography. The bibliographic list must be presented at the end of the text with French sangria.
6. Bibliographic references and bibliography must be arranged in accordance with the Chicago Manual (which can be consulted at [https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)), according to the following criteria:

### Books

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). *Book title*. Place of publication, Publisher.

Example:

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1996). *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.

Example with more than one author:

HOUSEMAN, Michael and Carlo SEVERI (2009). *Naven ou le donner à voir*. Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

#### Book chapters

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). "Chapter title", in Name and Surname of the person in charge of the book (role), *Book title*. Place of publication, Publisher: chapter pages.

Example:

ÁLVAREZ COLÍN, Luis (2015). "La ontología de Paul Ricoeur. Aproximaciones poético-hermenéuticas", in Gabriela Hernández García y Jaime Ruiz Noé (eds.), *Ser, entre la identidad y la diferencia: perspectivas desde la hermenéutica analógica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 85-116.

Example with more than one author:

GOODWIN, Charles and Marjorie Harness GOODWIN (1992). "Assessments and the construction of context", in Alessandro Duranti and Charles Goodwin (eds.), *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*. Cambridge, Cambridge University Press: 147-189.

#### Journal articles

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). "Article title", *Journal Title*, year or volume, issue, season: article pages.

Example:

QUIJANO VELASCO, Mónica (2015). "José María Vigil y la recuperación del pasado colonial en la primera historia de la literatura mexicana", *Literatura Mexicana*, vol. XXVI, num. 1: 65-82.

Example with more than one author:

SIMA LOZANO, Eyder Gabriel, Moisés Damián PERALES ESCUDERO y Pedro Antonio BE RAMÍREZ (2014). "Actitudes de yucatecos bilingües de maya y español hacia la lengua maya y sus hablantes en Mérida, Yucatán", *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLIII, Spring-Fall: 157-179.

#### Articles in periodical publications

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). "Article title", *Periodical Title*, specific publication date: article pages.

Example:

BARTRA, Armando (2009). “La *Gran crisis*. V y última”, *La Jornada*, 18 de abril: 30.

#### Website articles

SURNAME OR SURNAMES, Name (year of uploaded or date of query). “Website name”, web site URL, specific date of last Internet query with year included.

#### Example:

BARTRA, Roger (2014). “Una existencia doliente”, <http://www.lettraslibres.com/revista/columnas/una-existenciadoliente>, last query on September 22<sup>nd</sup>, 2015.

NOTE: The contributions that do not comply with the present guidelines will be sent back to the authors, who may submit them again once they meet the publishing requirements.

#### *Peer-review process*

Papers submitted to *Interpretatio* will be subject to an initial reviewing process by the editorial board, who will examine if the paper meets guidelines for authors and if it is suitable for the topics promoted by the journal.

Papers deemed to qualify for possible publication will be subject to a double-blind peer-review process. Both authors and reviewers will remain anonymous throughout the whole process. Each paper will be reviewed by an investigator from the Universidad Nacional Autónoma de México and an external reviewer. In the event of a major disagreement on the decision of publication, the editorial board will appoint a third review.

Within no more than three months after the manuscript’s submission date, the author will receive a notifying letter with the results of the evaluation and copies of the recommendations. Decisions can be categorized as follows:

- *Submission Accepted*: the paper will be immediately assigned to the journal editorial process.
- *Accepted with revisions*: the paper will be re-submitted to the author so they can decide if they take the recommendation notes into account. Upon receiving the notifying letter, the author will have a maximum of fifteen days for submitting the final version of the paper. This version must include the necessary changes indicated by the reviewers. Once the final version is received no other changes will be accepted.
- *Submission Declined*: the text will be sent back to the author with a rejection letter. This decision is irrevocable.

#### *Copyright notice*

The content of the papers published by *Interpretatio* will be the sole responsibility of the authors.

The author is committed to sign a declaration authorizing the publication of their contribution in the different media used by the journal. By this agreement the author understands that the property rights upon their work will be transferred exclusively and

completely to the Universidad Nacional Autónoma de México according to the Article 84 of the Mexican Ley Federal del Derecho de Autor (Copyright Federal Law) under the condition that all the author's rights will be respected, and they will receive the corresponding credits.

*Interpretatio* allows the partial or total reproduction of its contents for under non-profitable purposes provided that an explicit mention to the author is made along with the mention of the paper's original publication.

Upon the paper publication, the journal will provide the author with two copies of the journal issue that hosts their contribution.

#### *Submission address*

All text must be submitted through *Interpretatio's* Open Journal System (OJS), after completing the registration process: <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/user/register>. A copy of the contribution may also be sent to the journal e-mail address: [interpretatio@unam.mx](mailto:interpretatio@unam.mx)

*Interpretatio*

Revista de Hermenéutica, vol. 8, núm. 2, es editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefa del Departamento de Publicaciones MARÍA DEL REFUGIO CAMPOS GUARDADO, se terminó de imprimir en los talleres de

de 2023. Consta de un tiraje de 100 ejemplares impresos en papel Cultural de 90 gramos mediante el sistema de impresión digital.

La composición tipográfica fue realizada en tipos Constantia de 10/14.3, 9/14.3 y 8/9.6 puntos.