

INTERPRETACIONES

de lo metafísico a lo histórico

JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ




Naveluz



Joel Hernández Otañez (1969) es Doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde hace 20 años labora en el Colegio de Ciencias y Humanidades en el plantel Naucalpan. Participó en el Programa de Apoyo a la Actualización y Superación del Personal Docente del Bachillerato de la UNAM (PAAS IV). Obtuvo la distinción Cátedra Especial “Eduardo Blanquel Franco” (2013).

Cuenta con diversos artículos publicados por el Instituto de Investigaciones Filológicas y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la editorial Siglo XXI; asimismo en revistas especializadas como *Historia Agenda*, *Ritmo: Imaginación y Crítica*. Participó en la serie televisiva “Estética o realidad virtual”, producida por la CUAED y transmitida por el Canal 22.

COLECCIÓN CENTAURO



INTERPRETACIONES
de lo metafísico a lo histórico

JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ

Proyecto Naveluz:
Benjamín Barajas, *director de la colección*

Édgar Mena
Edición y formación

© Joel Hernández Otañez, 2015, por los textos,
© Guillermo Res, 2015, por la ilustración.

Primera edición, 2015.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México, por lo que no pueden reproducirse, almacenarse en un sistema de recuperación, o transmitirse en forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea este mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación o cualquier otro que no se haya descubierto aún, sin el previo permiso del autor o del editor.

Proyecto Naveluz
Impreso en México

Printed in Mexico

INTERPRETACIONES
de lo metafísico a lo histórico

JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ





Aranza:

...es el origen misterioso de lo que ha contribuido a crearla.

Umberto Eco



PRESENTACIÓN

Más allá de la filosofía: restaurar la poesía de la vida.

Eduardo Nicol

El nombre identifica y da simetría o disimetría a la persona. A veces define o estigmatiza. Dibuja a desdibuja la personalidad. Los nombres significan y van orientando. Muestran autoría.

La intención de estos ensayos es interpretar algunas ideas y textos de personajes relevantes en el pensamiento filosófico e histórico. Sus nombres ya muestran la importancia conceptual y su legado: san Agustín, Paul Ricoeur, Justino Fernández y Eduardo Blanquel Franco. Es un acercamiento que busca enfatizar visiones sobre tópicos de metafísica, ética, estética e historia. La elección de los autores está justificada por ciertas preocupaciones filosóficas. Se ponderan reflexiones que subrayan a la existencia como núcleo de análisis permanente. La “interioridad”, la “libertad”, la “belleza” y la “historicidad humana”, son ejemplo de esto.

Admitimos que hay interpretación donde despuntan diversos sentidos para explicar un fenómeno. Los textos son por antonomasia referentes polisémicos. Muestran, insinúan y argumentan pensamientos. Los presentes ensayos son una contribución que no exime la posibilidad de otras interpretaciones. Se abocan a la exploración de algunas obras como una forma de comprensión y apropiación vital de ideas. Es un simple, pero atento, ejercicio hermenéutico.



INTERIORIDAD Y LENGUAJE EN SAN AGUSTÍN

Un diálogo sensato permite esclarecer ideas. Dialogando los interlocutores van accediendo gradualmente a la resolución del dilema que discuten. Por lo menos cuando los hablantes están dispuestos a argumentar y reflexionar en lo que dicen y escuchan. Al hacerlo la interioridad va modificándose. Transita de la ignorancia al saber. Se sostiene en sus palabras. En ellas avanza, retrocede, acepta o recula. De igual modo, sopesa, atiende, comparte o difiere del decir del otro. En este ir y venir se construyen acuerdos o se evidencian los desacuerdos. Empero, lo importante es que dialogar es un modo verter ideas, otorgándose en ellas. Defender nuestros pensamientos es salir al auxilio de nosotros mismos. Aunque bien es cierto que no se trata de anteponer opiniones por el simple hecho de hacerlo. No es cuestión de pasar por encima de los demás. Por el contrario, las ideas se argumentan y, por eso mismo, deben prevalecer. Aclaran las cosas o bien, llegan a consensos razonables.

La palabra no sólo muestra lo que se dice sino quién lo dice. El discurso refiere a las cosas pero es autorreferente respecto al que habla. Dialogando se señalan ideas y a uno mismo sustentándolas. El que emite un discurso queda referido como emisor frente al otro. De algún modo, “decir” es “mostrarse”. Aunque bien sabemos que hay discursos que pretender confundir, engañar o tergiversar las cosas. Incluso, presentarse con una falsa apariencia ante los demás. Sin embargo, se pondera aquí que la palabra se consume en el otro. Que en esencia es comunitaria. Que sólo se le puede tergiversar porque en su origen alguien la espera. En la palabra subyace la indisoluble cercanía de los seres humanos. Es un modo de ser implícito a nuestra existencia con y para otro.

Que la palabra sea originaria no implica que no esté orientada al esfuerzo permanente de esclarecer el mundo, de entenderse con los demás e, incluso, de confrontar al que la emite. No siempre hay una coincidencia entre decir y ser. Por tanto, el problema no es menos agudo cuando alguien habla consigo o cuando el tema a reflexionar es uno mismo. Al respecto es pertinente preguntar: ¿qué significa hablar de sí, consigo mismo? Lo primero que tendríamos que afirmar es que el monólogo no es menos importante que el diálogo. Que también allí hay enormes controversias y bríos de esclarecimiento.

San Agustín es un filósofo que explícita e implícitamente relaciona el lenguaje con la interioridad humana. Más aun, Agustín, es el filósofo de la interioridad que habla para sí, para el prójimo y, sobre todo, para Dios. Obras como *Confesiones*, *El maestro*, *El libre albedrío*, son ejemplo de esto. La confesión en el autor medieval no es ni diálogo

ni monólogo. Es un acontecimiento de la interioridad que encuentra respuesta en lo que le trasciende: Dios.

Una primera relación entre lenguaje e interioridad es precisamente la confesión. Confesarse es querer mostrarse. Es renegar del ocultamiento porque nos parece impropio o simplemente insoportable. La confesión, en el caso de Agustín, es hablar de sí. Incluso, la manera de expresar aquello que nos aqueja, como en el caso de la obra del obispo de Hipona, implica valerse de metáforas para que el discurso se revista de sensibilidad. El tropo revela el sentimiento que lo propicia. Sentir y decir, confluyen.

Lo interesante de las *Confesiones* de Agustín es que sus palabras están principalmente dirigidas a Dios (aunque también es cierto que toman como interlocutor al prójimo; de lo contrario nunca hubieran sido escritas). El hecho de que sean ideas dirigidas a Dios supone que hay una relación entre interioridad y trascendencia. Por consiguiente, el discurso se encuentra arraigado en la sinceridad de expresarlo. A menos que partamos del presupuesto de que San Agustín inventa un interlocutor para articular su discurso. Allí la confesión sería una especie de artificio. Pero si admitimos que las palabras del santo efectivamente están dirigidas a una entidad metafísica (Dios); entonces la confesión es de algún modo verdadera o sincera. Es un acto de libertad donde la interioridad se entrevé en la certeza de lo divino.

La deliberación respecto a sí mismo no es sencilla. Incluso teniendo la convicción en Dios, hablar de sí puede convertirse en un escenario angustioso o de conflicto interno. Sobre todo porque la palabra confesada intenta aclarar en la medida en que comunica. Puntualiza con

las palabras lo que antes había sido oscuro para sí. La interioridad se confronta e intenta resolverse mediante la palabra otorgada. Es, por tanto, un modo de conversión.

Recordemos que las *Confesiones* es una obra que escribe el filósofo medieval a los 46 años de edad. En ella va haciendo un recuento de su vida hasta antes de encontrar la fe en Dios. Es la narración de sus pecados desde el arrepentimiento. Lo interesante aquí es que el discurso tiene la capacidad de “sanar” porque al confesar, juzga. Es un discurrir que va evaluando lo sucedido. Incluso, el discurso mismo reconstruye los actos del pasado mediante la égida de la imputación moral. Al narrarlos los configura en episodios susceptibles de ser evaluados como buenos o malos. Así, pues, las palabras mismas otorgan a lo sucedido una perspectiva que en su origen no tenía o, quizás, no estaba del todo claro para el agente. Aunado a esto, la propia narración va haciendo que la vida contada irrumpa como una trama. Vivir se trasluce en una historia a través de lo narrado. Confesar la vida que se ha tenido es construir una diégesis. En ella se entrelazan episodios que se juzgan como edificantes o deplorables. Por eso la confesión no es un mero recuento de datos, sino un modo de confrontarse ante sí y los otros (en este caso ante Dios). La trama que se construye de sí mismo es, en el fondo, una exaltación de lo padecido, de lo loable o lo reprochable. Así, este discurso que articula la vida en historia, posee lo confesado y al confesor. Lo narrado trasluce lo vivido y al que lo propició.

La confesión que vierte Agustín está dirigida especialmente a Dios; esto supone que no sólo se limita a señalar los pormenores de su vida, sino que lo hace alabando a un

ser divino. Sus palabras reconstruyen lo vivido mediante la fe. El discurso de Agustín se vuelve una necesidad íntima. El arrepentimiento funge como un referente que hace evidente lo que antes pensaba y vivía el autor y, por tanto, lo que ahora admite y piensa de sí. Implora Agustín al respecto: “Escúchame ¡oh Dios! ¡Ay de los pecados de los hombres! Y esto lo dice un hombre, y tú te compadeces de él por haberlo hecho, aunque no el pecado que hay en él.”¹ Lo interesante es que el saber divino posibilita la confesión. Lo que declara Agustín no es algo que no sepa Dios. El discurso no viene a “decir” algo que Dios ignore, sino a reorientar el sentido existencial del que lo sustenta. El que encuentra alivio en sus palabras es Agustín al evaluar lo hecho y lo que ahora está dispuesto a hacer. La confesión es tránsito de la ignorancia al saber sólo en lo humano; no en lo divino.

La posibilidad que tiene la interioridad humana de cambiar su modo de vivir y, a la par, hacerlo evidente en la confesión supone, entre otros aspectos, que hay un contraste valorativo entre lo vivido y lo que se pretende vivir. La confesión en Agustín es palabra que se adhiere al sentido vital para cuestionar y reorientar. Se confiesa la vida por entero y no un mero incidente. Lo que se pone en juego es la existencia a través del arrepentimiento. Eso le otorga una contundencia a la confesión. Es la vida amparada en la palabra que la explica. Por tanto, la confesión conlleva el arrepentimiento o la satisfacción consigo. Funge como un modo de empezar a resarcir las cosas hechas. Es la certeza de las equivocaciones cometidas. “Tal era mi vida. Pero ¿era

1. San Agustín, *Confesiones*, p. 81

ésta vida, Dios mío?”² La vida se significa replanteándose. Sin embargo, esta reflexión de sí adquiere plenitud no sólo por el contraste entre lo que se hizo mal y lo que se busca hacer bien, sino por la sabiduría misma de Dios. Para San Agustín el saber está al amparo de lo divino. La sabiduría humana nunca es autosuficiente. Sólo logra plenitud porque admite sabiamente que Dios es omnisapiente.

Una vida confesada es una vida replanteada. Incluso, esta capacidad de reconstruir y juzgar lo vivido participa de lo que Agustín denomina, al cuestionar del problema del tiempo, la *distentio animi*.³ Para el filósofo de Cartago el tiempo no puede concebirse como un “espacio” sino como una facultad del alma. El único ser que admite su temporalidad es el hombre. Aunque concebirse temporal no es estrictamente saber qué es el tiempo (pero tampoco ignorarlo del todo). Afirma el autor: “¿Qué es, pues el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé.”⁴ La temporalidad se intuye pero no es inteligible del todo. Las palabras no salen siempre abantes al referir al tiempo (aunque ellas mismas sean temporales). Por eso pueden ser pronunciadas subsecuentemente. Empero, lo que queremos resaltar es que pese a esta dificultad, la confesión —como palabra pronunciada en el tiempo—, reitera lo que sustenta Agustín respecto al tema. Para él la memoria (presente del pasado), la visión (presente del presente) y la esperanza (presente del futuro), configuran la temporalidad humana.⁵ Confesar

2. *Ibid.*, p. 135.

3. Cfr. misma obra, pp. 490-494.

4. *Ibid.*, p. 478.

nuestra vida es recuerdo y aspiración. La confesión es representación discursiva de la temporalidad interna o del alma. Reconstruir lo vivido mediante la palabra es valerse de la memoria, la visión y la esperanza. La designación de sí a partir de lo vivido es, en esencia, temporalidad. El tiempo se representa como recuerdo, experiencia y expectativa. Así, pues, la confesión es distensión del alma.

Hemos señalado que la palabra es constitutiva al ser humano. Incluso, el hecho de que las palabras se sucedan en el tiempo reafirma lo temporal y finitos que somos. Empero, para Agustín el discurso a la par que es un suceso temporal, es revelador de ideas. Por ello la finalidad del lenguaje es enseñar, mostrar, hacer ver.⁶ El alma articula sonidos mediante signos. Pero el signo siempre es tal por que representa algo.⁷ Aunque cabe aclarar que los signos no siempre remiten a una realidad concreta, sino que refieren a estados de ánimo que padece el alma. El ejemplo es la confesión. Ésta no sólo es suma de episodios, sino que expresa maneras de sentir, concebir, sufrir o enaltecer la vida en el cobijo del discurso.

Es importante admitir que hay “cosas” que no se dicen con palabras; que son inefables. “Si hay cosas que no se designan con palabras resulta un contrasentido preguntar por ellas y contestar con palabras.”⁸ La confesión es

5. Recordemos que san Agustín parte de un dilema entre afirmar que el tiempo “es” porque lo nombramos como “presente”, “pasado” y “futuro”. A su vez el tiempo “no-es” porque el pasado “fue”, el presente “deja de ser al instante” y, por consecuencia, el futuro “aún no llega”. Ésta aporía del tiempo entre “ser” y “no-ser” la resuelve mediante el “triple presente”. El “pasado del pasado” que es la memoria, el “presente del presente” que es la visión y el “presente del futuro” que es la esperanza. Cfr., misma obra, pp. 485-490.

6. Cfr. San Agustín, *El maestro*, p. 604.

7. *Ibid.*, p. 607

8. *Ibid.*, p. 610

el esfuerzo de mostrarlas. Intenta significar aquello que antecede al discurso mismo: la interioridad. Por eso insiste Agustín que el signo no es la cosa significada. Ésta se vale del primero para dar a conocer ideas y explicarlas. En suma, la palabra es signo porque designa y significa; pero lo que ella significa no es signo.⁹ Es significativa por lo que enuncia y alude. Por lo que deja ver en el discurso. Por ende, lo que está más allá del lenguaje y lo posibilita es, primordialmente Dios y, por consecuencia, el alma. Ésta se configura como palabra, signo y lenguaje. Pero también está más allá de ellos porque los propicia y articula. Los configura para dar cuenta de su vida.

Por otra parte, Dios no puede ser “agotado” en lo que se dice de Él. Las palabras no lo alcanzan. En primera porque Él no es palabra sino Verbo. El Verbo no es temporal ni espacial; no tiene materialidad ni es representación de algo. No es un recurso de Dios. Es Dios mismo. En segunda porque al crear todo lo que existe, las palabras no podrían ir más allá de su omnipotencia.

Lo interesante es que en san Agustín las palabras son vehículo o medio para acceder a la verdad; pero no la verdad misma. Si ésta estuviera en las palabras se agotaría en lo humano. Sin embargo para Agustín la verdad no pertenece al hombre. Los individuos pueden acceder a ella por iluminación o deliberación conceptual; pero no es algo que en sentido estricto les pertenezca. El hombre no crea la verdad, sino que ésta habita en su interior.¹⁰ Llegamos a ella no mediante las palabras que se dirigen a las cosas del mundo, sino en la meditación interna que

9. Cfr., misma obra, p. 616.

10. Cfr. San Agustín, misma obra, p. 659.

nos permite comprender el sentido esencial de nuestro ser. Obviamente para Agustín esta verdad interna que nos ilumina es Cristo. Éste es la mediación entre el hombre (que aspira a la verdad) y Dios (que es la verdad única).

Podemos concluir que Agustín desarrolla una filosofía del lenguaje no sólo por la deliberación de lo que es la palabra y el signo, sino por el ejercicio mismo de la confesión. En ambas vertientes lo que se designa y el que designa coexisten. Las palabras, sin ser la verdad, son el vehículo que nos permiten revelar, mostrar o hacer visible el sentir y pensar del alma explicando al mundo. Así, pues, la confesión que se expresa mediante signos y se refiere a sí misma, logra un sustento metafísico en Dios. En él encuentra su camino y su certeza. La convicción del filósofo en la verdad divina se vierte en un discurso escrito a través de sus obras. Sus textos se vuelven un medio para acceder a lo que él supone es la verdad. Queda a nosotros el descifrar este sentido originario que precede y propicia el discurso del autor. Y en este esfuerzo intelectual y sensible vislumbrar, desde nuestra interioridad, una posible verdad susceptible de ser confesada. No sólo por emular a Agustín; sino por entrever la experiencia pre-lingüística de lo divino. †



LA IDEA DEL MAL EN RICOEUR: LO MÍTICO Y LO HERMENÉUTICO

I. De la hermenéutica al mito

Hermenéutica significa interpretar. Es un concepto que proviene de la figura mitológica de la Grecia antigua “Hermes” (el mensajero de los dioses). Éste se encargaba de transmitir ideas posibilitando la comunicación entre un remitente y un destinatario. Estaba reservado a afianzar la comunicación, pese a los acuerdos o desacuerdos de los involucrados. Fungía como mediador y revelador del “decir” de otros. Al hacerlo, interpretaba. De allí que la hermenéutica como rama de la filosofía se aboque a la interpretación, especialmente, de textos. Intenta descifrar los múltiples significados que conlleva una obra escrita. Hoy en día hay autores que hacen extensiva la hermenéutica a la explicación general de lo humano.

En particular la hermenéutica de Paul Ricoeur supone que toda conciencia es una mediación permanente con los fenómenos circundantes, es decir, que el ser humano interpreta porque es está abocado a descifrar el sentido del

mundo.¹¹ Comprender el entorno, al prójimo y a sí mismo, exigen de la labor hermenéutica. Existir es interpretar. El hombre no es un ser resuelto, sino que tiene que vérselas consigo mismo y con su entorno para ir dando sentido a su vida. La existencia es originariamente hermenéutica porque implica la mediación interpretativa con lo otro y con el otro. Por tanto, el hecho de que la existencia se construya desde la mediación, hace preponderante el papel de la interpretación. De allí que Paul Ricoeur plantee la necesidad de pasar de una hermenéutica general a una hermenéutica fundamental.¹² La hermenéutica, al ser ontológica, puede volverse metodológica y, por ende, dar cuenta del mundo. Es ontológica porque funge como nuestro modo de ser en el mundo. Por eso puede consolidarse como método de estudio. O como bien señala Gadamer: la hermenéutica, al ser experiencia originaria de toda comprensión, posibilita el proceso de investigación. En síntesis, porque la hermenéutica es un modo de “ser”, puede convertir en un modo de “conocer”.¹³

Ahora bien, no sólo se trata de decir que el hombre interpreta su entorno, sino delimitar qué es aquello que interpreta y cuál es su relevancia. Para esto debemos especificar que existen manifestaciones culturales y naturales que son referente primordial de interpretación. Por ejemplo, el hombre trata de descifrar a la naturaleza y al

11. Paul Ricoeur (1913-2005); filósofo francés que despunta, junto con Gadamer y Habermas, como uno de los hermeneutas más connotados. Se aboca a problemas de filosofía del lenguaje, filosofía de la religión y debates éticos contemporáneos.

12. Cfr. Paul Ricoeur, “Existencia y hermenéutica”, en *El conflicto de las interpretaciones*, pp. 9-27.

13. Cf. Hans-Georg Gadamer, “Prólogo a la segunda edición” de *Verdad y método*, pp. 9-21.

cosmos mediante mitos, ritos, símbolos y metáforas. Esto implica que el mundo es lenguaje. Su multiplicidad de signos hace que intentemos “leerlo” como un texto. Para la hermenéutica todo fenómeno se descifra o decodifica. Lo interno (pasiones, ideas y sentimientos) y lo externo (el mundo natural, social y cultural), son susceptibles de ser interpretados como una obra escrita. Podemos afirmar que para el hermeneuta la vida se “lee”.

Los símbolos, los mitos y el arte son sedimentaciones privilegiadas. Allí se vierten visiones y explicaciones del mundo. Cada una de estas instancias requiere un ejercicio interpretativo para desvelar sus variados sentidos. El mundo de lo mítico, lo simbólico y artístico son lectura, desciframiento y comprensión, es decir, son textos que se interpretan. Por consiguiente, si la interpretación es esencial para el ser humano tenemos que admitir la relevancia de la hermenéutica. Ésta nos conduce a un mejor conocimiento y relación con las cosas.

En particular el mito es una configuración fundante y explicativa del comportamiento humano (o divino). Los mitos son narraciones que dan cuenta de la complejidad humana y su relación con la naturaleza y el cosmos. No hay mito que no sea hermenéutico porque implica ser descifrado y comprendido. La interpretación no viene a ser un agregado a las visiones míticas, sino su actualización comprensiva. Paul Ricoeur, sin negar las aportaciones de Lévi-Strauss, plantea que el mito no puede reducirse a una relación estructural donde las unidades mínimas de sentido se relacionan mediante criterios de oposición, jerarquización o reconciliación sincrónica.¹⁴ Por el con-

14. Cfr. “Estructura y hermenéutica”, en *op. cit.*, El Conflicto de las interpretaciones, pp. 31-60.

trario, Ricoeur sostiene que el mito (al ser una elaboración simbólica y por eso mismo cosmológica), adquiere mayor plenitud cuando se pasa de lo estructural a lo narrativo, o bien, de lo temático a lo referencial. Sin negar su estructura, el mito es narración que re-significa al mundo.

Comprender un mito es interpretar su dimensión estructural, simbólica y narrativa. Este seguimiento sólo se consume cuando el “sentido” del fenómeno interpretado adquiere “referencia”. No sólo se trata de hacerlo inteligible, sino de incorporar su significado a nuestra vida. Por tanto, el mito encierra un mundo que nos dice algo del nuestro. Más lo será cuando ha cobrado relevancia a través de distintos géneros artísticos. El mito no puede quedar reducido a una arquitectura arcaica. No se limita a hablar de una época o cultura específica. Su carácter simbólico y narrativo le concede universalidad. Ya el propio Aristóteles señalaba que las peripecias que articulan la trama (o *mythos*) en la tragedia, se abocan a las acciones y no a las personas. No es la exploración psicológica del personaje lo que importa; sino las formas de actuar que atañen al padecer humano. Acciones que pueden ser contempladas y admitidas como verosímiles mediante la catarsis del espectador que atiende la obra. Lo que hace universal al mito (o *mythos*), es que habla del hombre y de su cosmovisión del mundo. No es la persona en particular sino lo humano en general lo que se pone en juego.

Admitir un mito es interpretar sus “designios”. Su apropiación hermenéutica no puede consumarse desde el escepticismo. Explorarlo es asumir su verosimilitud. En la medida en que explica al hombre y al mundo posibilita una argumentación que indudablemente compromete

a la filosofía. Cuando adquiere una dimensión artística pondera el debate estético. Cuando ejemplifica conflictos entre acciones, decisiones y valores, invita al análisis ético.

El mito propicia una urdimbre de sentidos que trascienden nuestra relación con el mundo circundante y, por ende, reorientan la visión del otro y de sí mismo. Como fenómeno posibilita múltiples miradas y lecturas que, a la postre, contribuyen a la explicación de la complejidad humana. La configuración estética de ciertos mitos nos lleva a la reflexión sobre la metáfora y el símbolo como dos vertientes fundamentales. En particular en la hermenéutica de Ricoeur la metáfora no se reduce a un tropo literario ni a un ornamento del discurso; por el contrario, emerge como una dimensión creativa que otorga una nueva perspectiva epistemológica y ontológica del propio mito. El discurso metafórico emerge como innovación semántica; pero también como un modo de significar la realidad. Hace evidente que el mundo fáctico y el mundo de la obra nos son antagónicos. Reafirma el vínculo entre cotidianidad y ficción.

El mito es simbólico. El símbolo, al igual que a la metáfora, requiere interpretarse. En él subyace una dimensión oculta que sólo se hace patente desde su materialidad. Mostrando oculta y, a su vez, ocultando muestra. Al respecto debemos enfatizar que las obras literarias, en particular el mito, pueden plantear problemas éticos que logran enriquecerse y entenderse con mayor amplitud desde su configuración estética. Los personajes muestran o representan ideas que los hace precisamente entidades simbólicas. Piénsese en mitos que refrieren a elementos esenciales de permanente deliberación: el amor, el bien,

el mal, lo divino, entre otros. Allí, los personajes y los problemas planteados son eminentemente simbólicos y, por ende, hermenéuticos. Entenderlos es descifrarlos, es decir, llegar a su sentido más profundo.

Para tratar de hacer más explícito lo antes señalado debemos detenernos en la interpretación de algunos pasajes del mito fáustico. Este mito de origen alemán tiene una larga tradición cultural. Data de una obra anónima del siglo XVI: *Historia del Doctor Johann Fausto* (1587). Adquiere una preponderancia artística en el mismo siglo con Marlowe y posteriormente con Pedro Calderón de la Barca con *El mágico prodigioso* en 1637. *El Fausto* de Goethe (que empezó a escribirlo en 1773) enaltece ampliamente la visión del mito. Mientras que en el siglo XX Thomas Mann con *El doktor faustus* y Paul Valéry con *Mi fausto*, Fernando Pessoa con *El primer Fausto*, contribuyen a su enriquecimiento temático. Incluso, en la música se ha acentuado su relevancia con autores como Héctor Berlioz y su ópera *la Condenación de Fausto* (1846) y Charles Gounod con *Faust* (1859). Sin olvidar la aportación en el cine de F. W. Murnau que, con su película *Fausto* de 1926, abre nuevamente el debate temático respecto a hacer el *bien* en nombre del *mal*.

Esta diversidad de géneros artísticos y épocas refrenda su relevancia conceptual y su visión crítica. Incluso, posibilita un análisis sobre la libertad humana como una capacidad de elegir, decidir y actuar. Reitera el dilema que puede ocasionar en el hombre optar por el mal. Subraya el vínculo entre la acción y la responsabilidad (no sólo respecto al prójimo sino ante lo divino). Aunado a que la figura de lo no-humano (Mefistófeles), abre el debate respecto al mal como elección, seducción o engaño. Para

fines de este ensayo sólo nos detendremos en la interpretación de algunas ideas del Fausto del siglo XVI, cuyo título original es: *Historia del doctor Johann Fausto celebrísimo mago y nigromante, de cómo se entregó al diablo por un determinado tiempo, y de las extrañas aventuras y encantamientos que vio y practicó entre tanto, hasta recibir al fin su merecido castigo*. Deliberaremos el problema del mal como referente simbólico y, por ende, hermenéutico: “En el símbolo la única vía de acceso es pasar del sentido literal al sentido figurado. El mal es un ejemplo de ello.”¹⁵

II. El mito fáustico como ejemplo hermenéutico

La ética es inherente al ser humano. El hombre es un ente ético. En particular para Ricoeur el hombre es, *per se*, axiológico. Ser es valorar. En la medida en que los individuos realizan su ser en el mundo ponen en juego lo bueno y lo malo (no sólo como ideas regulativas de lo cotidiano, sino como una cosmovisión de lo permisible y lo prohibido). Este universo se traduce en prácticas concretas. “Llamaremos *prácticas* a las acciones complejas regidas por preceptos de toda índole, ya sean técnicos, estéticos, éticos o políticos.”¹⁶ Estas prácticas humanas, en el caso del *Fausto*, despuntan como visión mítica, elaboración artística y cuestionamiento ético (mediante una trama que replantea elementos como la libertad, la decisión, el problema del bien, del mal, entre otros). Por lo tanto, cabe preguntar ahora, ¿qué nos dice el mito fáustico de la libertad humana y del problema del mal?

15. Paul Ricoeur, *Escritos y conferencias 2. Hermenéutica*, p. 19.

16. *Op. cit.*, Paul Ricoeur, *Escritos y conferencias 2. Hermenéutica*, p. 50.

La historia del doctor Johann Fausto es un diario que llega de manera anónima a los talleres de Johann Sapiens. Se relata que el lunes 4 de septiembre de 1587 aparece en Frankfurt, en los talleres del impresor Johann Spies, la primera edición del libro titulado: *Historia del doctor Johann Fausto, celeberrimo mago y nigromante*. Se publicó el texto aprovechando la feria del libro de aquel año. Desde esa época no resulta claro si el mismo impresor fue el autor o efectivamente el texto era anónimo.¹⁷ Esta relación entre lo verídico y la invención fantástica es un primer referente de orden hermenéutico. Exige delimitar los alcances de la obra en tanto documento histórico o de ficción. Incluso, aun sabiendo que es una propuesta literaria y no un acontecimiento “real”; no merma su verosimilitud y las profundas alusiones al comportamiento humano.¹⁸

Se dice que Fausto pudo haber vivido entre 1480 y 1540 en Turinga y estudiado teología en las universidades de Cracovia y Heidelberg. Se le atribuía la capacidad de ser hechicero, astrólogo y hacedor de horóscopos.¹⁹ Lo importante es que el personaje (sin que sepamos de su efectiva existencia), se ha convertido en un referente mítico afianzado en una larga tradición cultural y artística.

La trama nos muestra la figura de Fausto como un sujeto que tiene el atrevimiento de invocar a un demonio. Su avaricia y deseo de poder lo inclinan a tomar esta decisión. Sin embargo, el *Prólogo al lector cristiano* que escribe el

17. Juan José Solar hace una introducción cuidadosa de la obra. Delimita referencias y posibles hipótesis de la historia, Cfr. “introducción”, *Historia del Doctor Johann Fausto*, pp. 15-19.

18. No se sabe si la trama de la obra es original. Hay indicios de una versión manuscrita anterior a la publicada, que fue descubierta en la biblioteca ducal del Wolfenbüttel por Gustavo Milchsack. Cfr. “Introducción”, misma obra.

19. Cfr. *Idem*.

propio Johann Spies, afirma que la historia debe servir de advertencia a los hombres en general. Por ende, no es un libro publicado para ponderar las malas elecciones, la práctica de la magia o la nigromancia; por el contrario, refiere a un suceso que no debe repetirse. Se lee en la presentación del propio texto: “Compuesta en gran parte a partir de propios escritos póstumos, reunida e impresa para servir de terrible ejemplo, escarmiento abominable y sincera amonestación a todos los hombres soberbios, impíos e imprudentes.”²⁰ Si bien la trama refiere al mal, la presentación del libro toma una postura opuesta. Reitera que optar por el mal es estar en la confusión; mientras que decidir por el bien es valerse de la razón.

Se lee en la trama que Fausto actúa de manera soberbia al elegir el mal. Su error es doble porque opta por el mal aun conociendo lo bueno.²¹ Su falla no es confundir el bien con el mal; sino que admitiendo sus claras diferencias, decida por el segundo. Sin embargo, aquí la decisión humana está siendo afectada o tentada por el diablo. Si bien es cierto que Fausto lo invoca; no es responsable de una figura que se dedica a engañarlo y confundirlo en todo momento. Es responsable de optar por el mal; pero no lo es respecto a las acciones y engaños del demonio.

Desde la Filosofía de Ricoeur podemos interpretar que el mito fáustico coarta, de algún modo, la libertad humana. Fausto elige en un contexto donde el mal es latente. Aquí la libertad es parcialmente responsable porque el mal acecha el mundo. La responsabilidad de Fausto está en la soberbia y ceguera de elegir el mal. Empero, lo elige porque es una

20. Presentación y advertencia de Johann Spies, *ibid.*, p. 32.

21. *Ibid.*, p. 39

posibilidad que se hace presente. El hombre opta por el mal; pero no lo origina pues ya es parte de la estructura del cosmos.²² Lo condenatorio no es solamente que Fausto invoque al diablo, sino que el mal es algo que lo tienta y amenaza. Su tentación lo hace preferible. O como señala la obra anónima: “Quien con el Diablo anda, con él acaba.”²³

Sabiendo que lo malo es contraste respecto a lo bueno; el mito fáustico nos hace ver su traslape y enredo. Por eso Mefistófeles siempre se presenta bajo diferentes figuras. Se insinúa y no se muestra. Aparece como hombre de fuego, toro, mono y en forma de monje franciscano.²⁴ Así, el mal irrumpe mediante el engaño y la apariencia distorsionada. Y no podría ser de otro modo porque la finalidad del mal es dañar a quien lo elige. Embauca desde la falsa presencia. El mal enmascara sus propósitos. Incluso, puede manifestarse como la opción más viable o acertada. Es obvio que Mefistófeles no se presenta como un ser bueno. El engaño no estriba en ello. Lo engañoso está en los supuestos beneficios que traerá consigo. La falsa apariencia está en las consecuencias que se derivan y que no son vistas por el aventurado mortal. Lo que nunca se revela a Fausto es que el mal genera otros males. El engaño se da porque las intenciones son medianamente insinuadas por el diablo. De lo contrario no habría mentira. Incluso, el propio demonio prevé el posible arrepentimiento del soberbio invocador y por eso se firma un contrato. El pacto señala el riesgo latente de una ruptura. El contrato es la

22. Incluso en la obra se señala que los demonios están clasificados y jerarquizados para cumplir funciones específicas en la tierra, es decir, son parte constitutiva del orden o cosmos. Cfr. misma obra, pp. 64-65. 23. *Ibid.*, p. 43

24. Cfr. misma obra, p. 48.

certeza del acuerdo, no de sus consecuencias. Aunque el mismo Fausto reconoce estar en sus cabales renunciando a lo valioso de lo humano y lo celestial, nunca está claro de las secuelas. No está cierto de qué implica para su alma y sus acciones futuras tener a un sirviente que, en sentido estricto, él terminará sirviendo. La modificación entre quién obedece y quién ordena es ejemplo claro de que el engaño se ha consumado.

Resulta interesante la relación entre engaño y servidumbre que propicia elegir el mal. Esto se hace evidente en la parte más dramática de la obra. Es hasta la condena eterna y muerte de Fausto que los artilugios de Mefistófeles se hacen evidentes. Cuando el engaño y las desgracias se hacen papables al personaje, éste admite su grave error. Comprende por fin que el mal es equivocación: “¡Ay! ¿Para qué lamentarme si no hay ayuda posible y sé que no hallará consuelo mi lamento? Amén, amén. Yo lo he querido así, y ahora he de sufrir las consecuencias.”²⁵

El arrepentimiento de Fausto manifiesta que el mal es un error. Que fomentarlo, daña. Sin embargo, el problema de aceptar que el mal existe como una entidad propia en el orden cósmico (tal como lo hace ver el mito), implica profundas controversias éticas. Veamos algunas de ellas.

I. El mal y la falibilidad humana.

Paul Ricoeur sostiene que el mal no puede ser entendido como una entidad que habita el mundo. “El mal no es una cosa, un elemento en el mundo, una sustancia (...)

25. *Ibid.*, p. 195.

o una naturaleza.”²⁶ No puede ser concebido como “algo” que está acechándonos o que pertenece a la naturaleza de las cosas. Si esto fuera así, el mal sería necesario. Incluso, tarde o temprano se presentaría como una opción en las eventualidades cotidianas. Fungiría como parte del cosmos y, por tanto, en algún momento seríamos sus víctimas. Quedaría colapsada la responsabilidad moral ante su eminente presencia.

Otra vía para definir el origen del mal es ubicarlo en lo humano. Si no pertenece a la estructura del mundo entonces resta afirmar que es propiciado por el hombre. Así, el problema del mal se desplaza de lo circundante a lo antropológico. Lo opuesto al mal cósmico es atribuirlo a la naturaleza humana. Sin embargo, si el mal es parte constitutiva de lo humano, llevarlo a cabo es el cumplimiento de lo que somos. No se nos podría culpar de producirlo. Sería parte de nuestro temperamento. En sentido estricto, no habría responsables de hacer el mal. Atribuir el mal al cosmos o a la naturaleza humana colapsa el debate ético y nos ubica en la resignación de su cumplimiento. Nadie sería responsable de propiciar un daño. Sin embargo, Ricoeur se distancia de esta idea. Para el autor francés el hombre no es malo por naturaleza. Soñiene que el mal emerge en el mundo porque el hombre lo propicia; pero no por naturaleza sino por error o accidente. El mal se lleva a cabo porque el hombre equivoca, pervierte o distorsiona el sentido originario de su ser. Hacer el mal pertenece al obrar humano; pero bajo el tamiz de la equivocación o perversión. El mal no es la naturaleza humana, sino su contaminación. El hermeneuta recupera la idea de san Agustín respecto

²⁶. Paul Ricoeur, *El mal*, p. 14.

a que el mal no es una sustancia, sino que proviene de la voluntad o el libre arbitrio. Es el hombre el que lo genera. Por consiguiente, el mal “no es”, sino que se “realiza”. No es necesario, sino posible. Quien puede posibilitarlo es el ser humano. Pero posibilitarlo significa que podría renunciar a hacerlo. Precisamente es posibilidad porque queda anulada su necesidad. De allí que Ricoeur afirme que el mal compete al problema de la libertad.²⁷

Para afianzar el argumento de Ricoeur, sinteticemos las reflexiones vertidas. En primera se afirma que el mal no es una esencia en el mundo. Esto permite que el acto violento o malvado no se justifique, pues... ¿quién sería responsable del mal cuando éste ya existe y nos acecha para ejecutarlo? En segunda, el mal es propiciado por lo humano. Esto supone que se encuentra en el terreno de la libertad y no de la necesidad. Por ende, el hombre no es malo por naturaleza; de lo contrario el mal hallaría su justificación en ello. No tendría que haber reclamo alguno pues respondería a nuestra condición cometerlo.

La postura de Ricoeur es que el mal es gestado por el hombre (sin que sea parte de su esencia). Por lo tanto, pertenece a la decisión del agente llevarlo a cabo, es decir, se ubica en el terreno de la libertad y no de la necesidad. Al estar en el ámbito de lo posible su realización no está consumada. Habría que añadir que para Ricoeur el mal irrumpe siendo contradictorio. No es un problema que encuentre su respuesta en campo de la lógica proposicional. No se ajusta a los términos o reglas de la coherencia lógica. El mal no halla justificación en lo racional. Por el contrario, surge como distorsión o equivocación. Ejemplo

27. Cfr. misma obra, p. 15

de esto es la personalidad de Fausto que es soberbio y actúa erróneamente. Pero a diferencia de lo que establece el mito, Ricoeur no acepta la sustancialidad del mal en el mundo.

Afirmar que el mal es contradictorio supone que no es resultado de una causa o de la reunión de muchas de ellas. De ser así, bastaría encontrarlas, omitirlas y erradicarlas para prescindir de lo malo. Por el contrario, el mal es aquello que surge desde la contradicción del que decide hacerlo, apartándose de la valía humana. Cabe aclarar que su contradicción no exime su explicación. No se niega el cuestionarlo mediante principios racionales. Tampoco significa que esté sometido a la irracionalidad absoluta, pues en ella no habría estrictamente responsables o culpables de las acciones cometidas. De hecho, la irracionalidad no necesariamente produce actos malos. Tampoco lo irracional es siempre negación de la razón. Incluso pueden ser copartícipes en pensamientos, emociones, acciones y decisiones. Por lo tanto, que el mal sea contradictorio no tiene su origen en la irracionalidad, sino en la falibilidad. El mal es posible porque, para Ricoeur, el hombre es falible.²⁸

Para el filósofo francés el origen del mal es la falibilidad humana. El ser humano es un ser falible, es decir, propenso a fallar. El hombre se halla ontológicamente dispuesto a fallar porque es un ser que no coincide consigo mismo, es decir, su vida siempre está por hacerse. No es un ente resuelto sino tiene que vérselas consigo mismo para perpetrar su ser. En esta realización permanente se puede fallar y gestar el mal. Empero, no hay un paso directo entre la falibilidad y el mal. No es una relación de causa-efecto. Ser falible no hace necesario al mal; sólo posible.

28. Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 151-164.

Que el mal tenga su origen en las acciones humanas supone que es implícita al agente que lo produjo. Exige señalar responsables. Cometerlo propicia que la imputación moral le sea correlativa. Sobre todo porque el mal daña. Cuando decimos que el mal daña implica que genera sufrimiento. “El sufrimiento enfatiza el hecho de ser esencialmente padecido.”²⁹ Es signo palpable de la degradación humana. Contrarresta la valía de existir y de prevalecer en la vida. Esto significa que el bien es originario y, por ende, antecede la irrupción del mal. De hecho para Ricoeur existir ya es un bien. Existir es la única condición de posibilidad de vérnosla con nosotros mismos, con los otros y con el mundo. Por consiguiente, la ética se sustenta en esta referencia originaria.

Podemos concluir que lo relevante de la teoría de Ricoeur respecto al tema del mal, es que permite entenderlo desde el terreno de la responsabilidad humana, omitiendo visiones sustancialistas. Otorga herramientas conceptuales que se enmarcan en la prioridad de la imputación moral. Además pondera el análisis no sólo en el terreno de lo empírico, sino de lo simbólico y mítico (como imprescindibles para comprender el sentir, pensar y actuar humano). Es consecuente con la propia hermenéutica. Explora los fenómenos humanos y del mundo bajo la égida de la interpretación. Al hacerlo no establece conclusiones definitivas. Por el contrario, invita a que el lector comprometa su capacidad de comprensión mediante nuevas interpretaciones. Pero siempre bajo el rigor conceptual que nos lleve apartarnos de extravíos que, como Fausto, desemboquen en la descomposición de sí y de las relaciones con el otro. †

29. *Op. cit.*, *El mal*, p. 25.



LA ESTÉTICA COMO FENÓMENO HISTÓRICO

(A propósito de Justino Fernández)

Una de las preocupaciones fundamentales del historiador Justino Fernández fue explicar qué entendemos por estética y, por ende, qué podemos afirmar sobre el concepto de “arte”. Su labor intelectual se consagró a analizar dichos tópicos considerando algunas representaciones culturales de nuestro país. Sus textos se abocaron a los períodos prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo. Mediante este ejercicio interpretativo no sólo exploró el sentido de sinnúmero de obras en particular, sino gestó gradualmente una idea del arte en general. La intención de este ensayo es referir, de manera muy sucinta, algunos conceptos al respecto.

El autor mexicano especifica que no podemos hablar de belleza en un sentido puro o esencialista, sino que toda representación o manifestación de lo bello se da en obras concretas ubicadas en un contexto determinado. Para el intelectual mexicano la belleza es histórica. De hecho, su postura es consecuente con lo que defiende. Así,

pues, recurre a diversos ejemplos artísticos enmarcados en períodos diferentes. Para él cada época encierra una exigencia conceptual que, a la poſtre, nos lleva a entender a la eſtética, al arte y a la belleza. Incluso, promueve la juſtificación de por qué podemos atribuirle el carácter de eſtético a obras que, en su origen, no fueron “creadas” para dicho fin. Ejemplo claro son las piezas prehispánicas cuya finalidad era ritual y religiosa. Aunque que el hecho de abordarlas desde un interés eſtético, como lo hace Juſtino Fernández, ya implica ubicarlas bajo ese referente.

Juſtino Fernández hace una interpretación eſtética de México a través de su arte.³⁰ Intenta analizar obras que no siempre fueron consideradas como tales a lo largo del tiempo. Así, pues, suſtenta los conceptos de “eſtética” y “arte” desde representaciones culturales e históricas del pasado y del presente. Incluso, mediante su labor intelectual va conſtruyendo una profunda mirada de lo que entendemos por México. Esta triple iniciativa de investigar, contextualizar, y, por ende, teorizar, se concentra en sus magníficos libros: *Eſtética del arte mexicano*, *Coatlicue*, *El retablo de los reyes*, *El hombre*, *Arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días*.

Fernández comprende que el arte es, principalmente, una manifeſtación espiritual o eſtencial. Allí, el padecer humano encuentra un oasis. Afirma: “...entre la curaciones que tiene la eſtencia, la suprema es la imaginación creadora.”³¹ Esta imaginación que va proponiendo e innovando a través de la historia es, prioritariamente, una de las formas privilegiadas del sentir y pensar humano. Fernández

30. Cfr. Juſtino Fernández, “Introducción”, *Eſtética del arte mexicano*, p. 10

31. *Idem*.

entrevé que el arte responde a las inquietudes esenciales del hombre. Allí se descubre, pregunta y responde. El arte es el espacio de confrontación y reconciliación existencial. Siguiendo algunas ideas del filósofo alemán Martín Heidegger y de su traductor mexicano José Gaos, Justino Fernández sustenta que el hombre es histórico y finito, es decir, lleva a cuestras la posibilidad de dejar de ser en cualquier momento. Es, sostiene el intelectual, la “moribundez” que padecemos. Nuestra existencia se manifiesta plena y finita al vérselas con el arte. “Ser en el arte es ser de algún modo éste no ser que somos.”³² La imposibilidad de permanecer para siempre es resarcida por el arte mismo. El hombre crea porque irremediamente morirá. En el arte el ser humano permanece para otros. La ineludible “moribundez” logra mitigarse en la obra artística. Ésta no es evasión sino confirmación existencial. Incluso Justino Fernández llega a afirmar que la belleza suprema es la “belleza trágica”.³³ Por ende, ésta no distrae, sino que atrae.³⁴

La finitud humana encuentra certeza en las obras artísticas. En ellas contempla su precariedad y su plenitud. Lo racional confluye en la imaginación. La intuición en la sensibilidad. Vérselas con el arte y la belleza implica el vínculo entre pensamiento y sentimiento. Es la deliberación intelectual coexistiendo con lo anímico. El arte como referencia de nuestra “moribundez” no es cierre conclusivo, sino apertura permanente para el que lo contempla. El arte es siempre punto de inicio. Que la finitud humana encuentre refugio y sublimación espiritual en el arte no implica obturar el contenido de las obras. La finitud es

32. *Idem.*

33. Cfr., misma obra, p. 17.

principio que subyace a la necesidad existencial de crear arte; el paso siguiente es explorar qué nos dice cada obra en su contenido, forma, estilo y época.

Una de las dificultades que entrevé Justino Fernández para articular su interpretación del arte en México es, de manera específica, el método. Al respecto nos señala dos caminos posibles. El primero es ubicarse cronológicamente en cada período histórico que se estudia y, por consiguiente, renunciar a nuestra hipotética “modernidad”. La segunda, es “partir de la actualidad que somos y tender la mirada al pasado...”³⁵ Esta última parece ser la más sensata. Esto no significa que el mundo que nos ha antecedido se reduzca a los paradigmas del actual. Por el contrario, es admitir que se mira el pasado porque precisamente nos antecede. Que estamos en una época porque hay devenir histórico. Incluso, sería una impostura pensar que podemos “ubicarnos” en un período renunciando, como lo llamara Gadamer, a nuestro “horizonte de comprensión”.³⁶ Es imposible no ver desde nuestro momento histórico. No se puede hacer caso omiso del instante en que nos encontramos. Empero, tampoco se intenta que el pasado comparezca a los criterios actuales. El “horizonte de comprensión” implica que se puede explorar el pasado admitiéndose en un presente que lo descubre y, es sentido disciplinario, lo respeta. Incluso, una investigación histórica o estética

34. *Idem.*

35. *Ibid.*, p. 11

36. El filósofo alemán Hans-George Gadamer sostiene que toda interpretación del pasado no puede renunciar al espacio-tiempo desde donde se mira, es decir, no se puede prescindir del “horizonte de comprensión”. Se interpreta el pasado desde el presente. Esto no niega que podamos entrever el sentido de una época ajena a la nuestra. Por tanto, ni “pertenece” al pasado que estudiamos, ni hacemos que éste comparezca a los criterios actuales. Esta relación se consolida en la llamada “fusión de horizontes”. Cfr. Gadamer, “Prologo a la segunda edición” en *Verdad y método*, pp. 9-22.

ya presupone una perspectiva que delimita y vincula lo temporal. Sólo hay pretérito ante un presente que sale a su encuentro. De allí que el propio Justino Fernández se aboque a una investigación histórica. Darle valía al pasado comienza con la inquietud de analizarlo. La relevancia de lo acontecido compromete a la memoria histórica. Así, el arte es legado porque se le conserva y estudia.

Para Justino Fernández en la preocupación de lo artístico subyace una noción de belleza que nos cautiva o invita a la contemplación. Para el autor mexicano, siguiendo a su maestro Samuel Ramos, la belleza no puede ser una idea pura, atemporal o a-histórica; por el contrario, ésta se representa como un valor implícito a la obra. Pensar la belleza como idea supra-temporal es, afirma Fernández, cosificarla. “Nada que sea expresión de los hombres es “puro”, porque pertenece a un compromiso vital”.³⁷ Por consiguiente, este compromiso vital de crear arte y representar la belleza es, en sentido estricto, histórico. No sólo el arte, sino la belleza misma son manifestaciones concretas y contextualizadas en un crono-topo. De allí que denomine a la belleza como “impura”. Nunca ecuménica sino transitoria e histórica.³⁸ Incluso, “subjetiva”, pues su unidad y sentido emerge del que la contempla. De allí que afirme el esteta mexicano: la belleza es desde mí.³⁹ Por consiguiente, deliberar qué entendemos por “arte” sólo se responde atendiendo a las obras en su contexto histórico y, por consiguiente, sabiendo que el espectador pone tras de sí un interés específico.

37. *Op. cit.* Justino Fernández, p. 13.

38. Cfr. *ibid.*, p. 15

39. Cfr., *Idem.*

Interpretar las obras artísticas (antiguas o contemporáneas) implica dialogar con el artista. Si el arte tiene una relevancia existencial para el creador y para el receptor, entonces se traducirá en una reunión de intereses vitales. El interés vital y la imaginación creativa —cuya síntesis es el arte—, permite un lazo comunicante entre artista y espectador. Incluso, posibilita la comprensión entre épocas y culturas diversas. Esta comunión funge como el escenario de coincidencias y diferencias. Es el encuentro o apertura a mundos distintos. De allí que la relación entre artista, obra y espectador nunca sea lineal, sencilla o inmediata. Incluso, el acercamiento al arte puede generar confrontación o extrañeza. No siempre nos otorgar disfrute; ni lo hace invariablemente a primera “vista”. Entender a un artista y a su obra supone una exigencia intelectual y emocional. Podemos afirmar que ningún arte es complaciente. Su disfrute requiere de concentración e interpretación. A esto podemos sumar que existen manifestaciones artísticas que son resultado de ciertos sincretismos culturales. Sintetizan visiones, conceptos y contextos que, por consecuencia, son de análisis más riguroso. Un ejemplo de ello (que es ampliamente estudiado por Justino Fernández), es el arte barroco de la Nueva España. Éste resulta luminoso por su complejidad.

Como bien es sabido, el arte barroco de la Nueva España implica la reunión de distintas vertientes culturales. Entre los siglos XVI y XVIII florece gradual y majestuosamente; pero no como una mera copia o repetición del que se gestaba en Europa, sino como una aportación originaria. El barroco en nuestro país se fue consumando entre lo

criollo, el pasado indígena, las influencias medievales y del Renacimiento. Nos dice Justino Fernández al respecto:

Los conquistadores y los frailes de las distintas órdenes religiosas estaban imbuidos en buena medida de las nuevas ideas y formas culturales del Renacimiento, pero arrastraban también, como es natural, tradiciones medievales...⁴⁰

Incluso, no sólo se trataba de la relación y contraste cultural y de épocas, sino que tuvo variaciones importantes durante sus tres siglos de hegemonía (del barroco naciente al churrigueresco). Así, pues, el arte de la Nueva España representa un sincretismo cultural y temporal. Renacimiento, Medioevo, pasado indígena, florecimiento y arraigo de la sociedad criolla, son ejemplo de ello. Pero sobre todo es la labor de la Iglesia católica (con la evangelización en el siglo xvi hasta su colapso con la formación del México independiente en el siglo xix), la que contribuirá al desarrollo del barroco.⁴¹ De manera sincrónica y diacrónica el arte de la Nueva España rebelará la complejidad y riqueza del entrecruzamiento cultural, religioso, político y estético.

Como hemos señalado para Justino Fernández el arte no puede ser ajeno al contexto histórico. El aludido arte barroco no sólo va fungir como un ideal estético de conquistadores y frailes (sin la desaparición definitiva de la influencia indígena), sino que reiterará su suntuosidad político-religiosa para afianzarse gradualmente en el territorio nacional y, con ello, reafirmar su oposición al pasado

40. Justino Fernández, "Arte de la Nueva España", en *Arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días*, p. 51.

41. El proceso de evangelización implicó la llegada gradual de distintas órdenes religiosas a la Nueva España. Lo primeros en arribar fueron los franciscanos en 1523. Posteriormente los dominicos en 1526, los agustinos en 1533 y, finalmente, los jesuitas en 1556. Cfr. misma obra, pp. 52-63.

pre-colombino. Lo interesante del esteta mexicano es que no analiza dicho período desde una mirada de descrédito o conflicto entre conquistadores y conquistados; sino visualiza la singularidad de la época a través de su arte. Siendo el barroco no una mera repetición del europeo; sino una especie de síntesis tensional entre visiones culturales, políticas, religiosas y estéticas. Aunado a esto, enfatiza la relevancia del barroco mexicano porque contribuye a la explicación del estilo artístico en general. Al respecto afirma Justino Fernández: “La historia universal del arte barroco no estará completa sin la consideración de las obras mexicanas.”⁴² Ellas tienden a aportar una perspectiva *sui generis*.⁴³ Su singularidad y originalidad coexisten con lo europeo.

Dijimos que el arte es una manifestación de la espiritualidad humana. Esto incita a Fernández a interpretar la arquitectura barroca como un espacio donde la piedra reviste múltiples formas equilibrando fuerza y dinamismo. La piedra en la construcción barroca se vuelve escena, teatro, movimiento. Su contenido religioso y, por ende, sagrado, se vierte en figuras llamativas. El decorado muestra, triunfa y se recrea en sí mismo. “Teniendo, pues, el arte barroco una raigambre religiosa, fue la expresión con que México satisfizo sus ansias de forma, sentido religioso y fantasía.”⁴⁴ Entendida la fantasía como la aventura o el

42. *Ibid.*, p. 81.

43. No olvidemos que el arte barroco de la Nueva España también implicó un reacomodo social mediante la urbanización. El asentamiento urbano sobre el rural produjo las distintas construcciones arquitectónicas: Iglesias, conventos, capillas al aire libre, entre otros. Con la arquitectura barroca las ciudades cobraron gran preeminencia y, a la par, éstas dieron paso a mayor número de construcciones de dicho estilo. Cfr. Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración”, en *Historia general de México*, pp. 446-455

44. *Op. cit.*, *El retablo de los reyes*, p. 285.

arrebato que propicia nuevas proporciones y ordenamiento lógico de las partes.⁴⁵

El barroco en la Nueva España, estudiado de manera cuidadosa por Justino Fernández, es una forma artística que revela la complejidad cultural entre lo europeo y “nacional”. Por paradójico que parezca, el arte barroco (enaltecido y enaltecedor de lo religioso y lo sagrado), es una representación “impura”. No se cierra en un idealismo abstracto sino que se va configurando mediante diversos referentes históricos. Contiene un profundo sentimiento religioso (incluso metafísico), que no puede comprenderse como una entidad ajena a lo social. Aquí lo sagrado convive con lo terrenal.

Al subrayar la historicidad de todo fenómeno humano, manifestaciones como el barroco reflejan, explícita e implícitamente, visiones del mundo que le han antecedido. Incluso, el género mismo irrumpe con variantes sociales que lo hacen cambiante; evidenciando que el arte es histórico porque es permanente. Que deja paso a otras escuelas y tendencias precisamente porque se ha afianzado en un momento que, por variadas circunstancias, está dejando de ser. Cede su paso a lo que intentará brillar con su propia luz.

Podemos concluir que Justino Fernández tiene una estética comprometida con la revisión e interpretación de las obras de arte que, especialmente, se han erigido en México. Su análisis exhaustivo es, a la par, reafirmación de sus conceptos de arte y belleza. Estos últimos sólo pueden

45. Soñtine Justino Fernández al recuperar las ideas del crítico de arte Manuel Toussaint que, a diferencia del arte neoclásico del siglo XIX - propio del México independiente - que se afirma en la armonía, proporción y la búsqueda de la línea recta como medida y pureza de las formas, el barroco del período virreinal recreaba la expresión decorativa, suntuosa y abigarrada de símbolos y metáforas. Cfr. *El retablo de los reyes*, pp. 265-273.

ser entendidos abordando las obras mismas en su contexto histórico. Aunado a esto, no se desentiende de una ontología que define al arte respecto a la condición existencial del ser humano: la “moribundez”. Paradójicamente ésta no contrarresta la dimensión perene del arte. Finitud y permanencia logran confluir amalgamando la relación entre artista, obra y espectador. Incluso, el lazo entre pasado y presente. Así, pues, el autor refrenda que la luminosidad de una obra artística responde a la resonancia de las que le han precedido. †



EL TEXTO Y EL PERSONAJE
UNA INTERPRETACIÓN AL PENSAMIENTO DE
BLANQUEL FRANCO⁴⁶

La importancia de un autor radica en su obra y en lo que ella posibilita. Lo que ha sido, pensado y escrito, es lo que nos permite seguir investigando. En sentido estricto la obra de un autor le pertenece solo porque lo desborda. Se refiere a él porque también alude a los demás. Podemos decir que un escritor es, al igual que otros fenómenos históricos, cierre y apertura. Cierre porque se caracteriza por una sedimentación específica, a su vez, apertura porque en ella descansa la facultad de continuar interpretando el mundo. La obra de Eduardo Blanquel Franco es un ejemplo de ello.

Mi intención, a propósito del quehacer historiográfico de este pensador, es reflexionar sobre algunos tópicos generales de la llamada *filosofía de la historia*. Sabemos que a ésta le atañe cuestionar qué significa hacer historia y, por supuesto, qué implica pensarla y estructurarla. En

46. Conferencia Magistral dictada en el Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Naucalpan, 20 de marzo de 2014; como parte de las actividades de la distinción recibida: Cátedra, Mtro. Eduardo Blanquel Franco (2013).

lo particular busco dirimir algunos de estos problemas, a veces implícitos y otros explícitos, en los escritos del intelectual mexicano. La tarea es pensar sobre el concepto de historia que Blanquel Franco afirma, sugiere o, en otras ocasiones, presupone.

Me adhiero a una visión hermenéutica que sustenta que los textos y autores sólo pueden ser explicados y comprendidos si son interpretados. Desde esa perspectiva me acerco a la obra de Blanquel Franco. Parto de que sus escritos están teñidos del significado de lo que es la historia. Estas nociones son susceptibles, a mi modo de ver, de ser concebidas desde la filosofía de la historia. Así, pues, camino del texto al pretexto de una interpretación filosófica.

El recorrido hermenéutico que sugiero atiende a la historiografía como discurso de lo acontecido, centrándome en la identificación e identidad del personaje histórico, es decir, el tránsito del “qué” y al “quién” de la historia.

Salta a la vista que el desarrollo mismo tiene la circularidad de afirmar lo que precisamente ha permitido su gestación. La conclusión es, de algún modo, el punto de partida. Enfatizar al *texto como discurso* y abordar el problema del *quién de la historia* son objetivos a desarrollar porque, a todas luces, ellos mismos perfilan la investigación. De lo contrario, el presente ensayo no se apropiaría del discurso de las obras de Blanquel Franco ni, mucho menos, las que discurren enunciándolo como “alguien” destacado.

Presuponer a un “quién de la historia” permite, en este caso, subrayar que Eduardo Blanquel Franco es una figura relevante en la investigación historiográfica. Enunciar que nació en la ciudad de México en 1931. Subrayar que

sus maestros Edmundo O'Gorman, José Gaos y Leopoldo Zea, fueron pilares en su vocación por la docencia en los diferentes niveles de enseñanza del país. Que impartió clases de Historia universal y de México en la Preparatoria Nacional. Que fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Que tuvo gran importancia como docente en las materias de Historiografía General, Geografía Histórica, Comentarios de Textos y en su Seminario de Revolución Mexicana durante diez años.⁴⁷ Y como señala Enrique Flores Cano: “En 1986 la Universidad Nacional tuvo a bien reconocerle sus 30 años de magisterio.”⁴⁸

Admitiendo que los acontecimientos históricos revelan a un “quién de la historia”, podemos afirmar que Blanquel Franco fungió como asiduo investigador y divulgador de la historia de México. Que su obra escrita estuvo destinada a diversos lectores. Que participó en la formación de los alumnos de primaria con *Mi libro de sexto año de historia y civismo* (publicado en 1985). Que también tuvo educandos de secundaria, bachillerato y licenciatura. Que los ocho tomos publicados por la SEP *Así fue la revolución mexicana*, contribuyeron a la difusión de este período histórico. Incluso, que colaboró con un capítulo en *La historia mínima de México* con el tema ya señalado. Que entre 1982 y 1983 aparecieron semanalmente en diversos periódicos, los fascículos llamados “Tiempo de México”, con un tiraje de 28 millones de ejemplares.⁴⁹ Aunado a que su tesis de maestría “El pensamiento político de Ricardo Flores

47. Cfr. Enrique Florescano, “Eduardo Blanquel Franco o la historia como enseñanza personal”, en *Historiadores de México en el siglo XX*, p. 285.

48. *Ibid.*, p. 286.

49. Cfr. *Ibid.*, p. 289.

Magón: precursor de la Revolución mexicana” (realizada en 1963), fue un ejemplo de su interés por este período.

Su compromiso intelectual, periodístico y docente tuvo un legado en el aula y en sus múltiples publicaciones. Para efectos de este ensayo sólo me referiré a la parte escrita; pues sus discursos vertidos en clase es menester de los que tuvieron el privilegio de atestiguar sus enseñanzas.

a) El texto como discurso.

La historiografía no se limita a elegir ciertas reglas o métodos de estudio para acercarse al llamado “objeto de investigación”. En primera porque lo histórico antecede a lo metodológico y, en segunda, porque aquello que estudia no responde al concepto positivista de “objeto” (por lo menos no para la hermenéutica ni para la visión humanística de Blanquel Franco). Incluso, el texto mismo no puede ser considerado como tal. Por el contrario, es un discurso fijado por la escritura que muestra e interpela por sus contenidos.⁵⁰ Es una entidad susceptible de ser descifrada y no estrictamente observada. El texto es discurso al que se le interroga mediante la exégesis esperando, con ello, encontrar ciertas respuestas. Por su parte el acontecimiento, hecho y personaje histórico, no pueden ser enmarcados como objetos inertes en el mundo. No pueden serlo porque aquello que estudia la Historia es lo humano, es decir, los otros que nos han antecedido y que con sus acciones y decisiones (sin omitir circunstancias y azares), han configurado el pasado reciente o remoto. De manera estricta hacer Historia es vérselas con lo

50. Cfr. Paul Ricoeur, “¿Qué es un texto?” en *Del texto a la acción*, p. 128.

humano. Interesarse por las épocas, culturas, pueblos y personajes, atañe a la comprensión de lo que otros han sido y nos permite ser. La valía del pasado es impulso previo a la metodología de su investigación. Sin negar la relevancia de esta última, sólo porque hay una ontología de lo ocurrido hay una epistemología presta a amparar los métodos historiográficos. De allí que ser entes históricos funja como la condición de posibilidad del estudio del pasado. En sentido estricto ser histórico no es una elección o un comportamiento específico de los que investigan la historia. La historicidad no se elige, se lleva consigo. De allí que el debate entre las ciencias sociales y sus criterios de investigación sea importante, pero sedimentado en la originaria condición de ser históricos. Los debates sobre la historia o la historiografía como método de investigación, no se cierran sobre sí. Por el contrario, secundan a la propia historicidad humana. El debate es metodológico sólo porque es ontológico. Es un problema del conocer y del modo de ser de lo humano. De lo contrario, la realidad despuntaría como histórica sólo cuando se decide investigarla historiográficamente.

Que el hombre sea un ser histórico y que los agentes no sean meros objetos de estudio, son posturas cercanas al pensamiento de Blanquel Franco. En particular el intelectual mexicano plantea que los documentos y archivos no son un fin en sí mismo, sino un modo de introducirse a la historia reflejada por ellos. Esta afirmación supone, a mi modo de ver, un criterio epistemológico que concibe al texto como sentido y referencia. Parecería obvio mencionar que el texto histórico nos habla de lo sucedido. Sin embargo, esto supone varias perspectivas abiertas al debate filosófico.

Una de ellas es que el texto histórico es un discurso cuyo sentido refiere a una realidad que no se encuentra presente empíricamente (pero que se admite ocurrida). Por ende, la indagación historiográfica no presenta sino que *presen-tifica* a los hechos y personajes como habiendo sido.⁵¹ Al hacerlo reafirma que la explicación de los acontecimientos del pasado es posible porque la historicidad los anticipa. Como hemos señalado, el método se estructura porque le antecede la historicidad de lo ocurrido. Aunque gracias a los especialistas en la materia podemos saber qué ocurrió y cómo se produjo un evento. El historiador trasluce lo pretérito en explicación y conocimiento.

La labor historiográfica hace que el pasado no quede difuminado por la temporalidad. Al narrar por escrito los sucesos que le precedieron, permite que prevalezcan. Por tanto, el texto histórico fija lo sucedido. Así como el habla antecede a la escritura; las acciones de los hombres son previas a su recuento. Lo ineludible en ambos casos es que la interpretación les es implícita. En la medida en que la escritura exige lectura, la interpretación se hace irrenunciable. Los signos son instancias hermenéuticas que, al ser leídos, son interpretados. Podemos afirmar que el signo atendido es signo descifrado.

En particular el texto histórico es la relación entre lo ocurrido y lo escrito. Se refiere a lo sucedido mediante la escritura porque ésta da cuenta de las cosas sin ser las cosas mismas. De allí que la escritura y la lectura sean por antonomasia un ejercicio hermenéutico. Los signos escritos al no ser lo cosas referidas, permiten al historiador irlas

51. *Ibid.*, p. 129.

significando mediante la narración, descripción y explicación. El texto histórico, al aparecer como mediación del mundo pretérito, revela como cierto, verosímil o verdadero lo que aconteció. No sólo traslada el sentido del evento a signos, sino que desentraña el pasado y lo mantiene como un legado. El texto histórico hace que el mundo del que se habla subsista en la escritura y, por ende, persista como algo potencialmente cierto.

Hay explicación porque el texto y las cosas no son lo mismo. Aunque se implican, los signos son siempre signos de algo. De allí que para la hermenéutica la escritura no sólo tiene sentido sino referencia, es decir, no sólo tiene temática, sino que dice algo del mundo. Podemos sustentar que la historiografía es un vuelco de lo ocurrido a lo narrado. Puntualiza que algo ocurrió, pero además explica el cómo y el porqué. El historiador comprende que el texto, documento o archivo, son mediación del pasado con una pretensión de verdad. Descifrarlos es conocimiento riguroso. De allí que no pueda confundir el discurso referencial con el ostensivo. El primero no se atiene a lo empírico; mientras que el segundo lo requiere. La referencia evoca la ausencia porque no comparece, como el discurso ostensivo, ante la evidencia del mundo circundante. Así, la referencia del historiador evoca un pasado que, por serlo, no está presente. Su discurso es referencial porque no se atiene a la concreción empírica de lo que nos rodea; por el contrario, puede aludir a lo ausente o a lo pretérito. Obvio que el historiador se suscribe, por sus pretensiones de verdad, a deliberar y explicar. El sentido y referencia

de su discurso es demostrativo (no bajo el criterio de las ciencias positivas, sino de las humanísticas).

La historiografía habla del pasado mediante la escritura. Reseñas, crónicas y narraciones, son ejemplo de esto. Por ende, los acontecimientos se vuelven importantes no sólo por haber ocurrido, sino por ser recuperados en el texto histórico. Éste es significativo porque el pasado también lo es. De allí que haya matices interpretativos que despunten, retrocedan, revelen o, incluso, corrijan lo antes señalado en un período de la Historia. Por tanto, un historiador puede mostrar lo que otros investigadores pasaron desapercibido.

El hecho histórico conlleva la impronta de significar y ser interpretado porque tiene relieves y fisuras, es decir, textura. Ni la obra histórica ni el pasado referido son plataformas lineales e inertes, sino entidades interpretativas. Por consiguiente, el discurso histórico es el sentido que se adhiere al sentido de lo ocurrido.

Cabe señalar que la labor del historiador explica qué, cómo y por qué ocurrieron ciertos acontecimientos; sin embargo, una exigencia del investigador es considerar que los hechos históricos fueron producidos por alguien, es decir, la historia supone personajes o agentes históricos. El paso del “qué” al “quién” exige orientaciones conceptuales que es menester considerar desde la visión de Blanquel Franco y, a su vez, bajo la égida hermenéutica.

b) El discurso biográfico.

Blanquel Franco fue un pensador particularmente preocupado por la biografía como recurso didáctico de la Historia. Afirmaba que la biografía es el género favorito

52. Blanquel Franco, *A propósito de biografías*, pp. 123-131.

del lector no especializado porque permite comprender el pasado en un estilo casi literario.⁵² Su inquietud era hacer accesible una época o período histórico mediante la vida de un personaje. Por ende, hablar del propio Blanquel Franco reafirma esta idea.

Mencionarlo como alguien destacado es reconocer la preponderancia del personaje histórico. Aunado a que la vida de este autor estuvo consagrada a los pormenores de otros personajes. Esto genera una referencia en distintos planos. Tenemos una figura que habla de otras; lo que hace inminente el ejercicio interpretativo. Su labor historiográfica se consagra en explicar sujetos históricos que, a su vez, constituyen el sentido de su propia vida. Podemos afirmar que el historiador vierte su ser en la preocupación de los que nos han antecedido. Al recrearlos, sépalo o no, se recrea.

Aunado a lo anterior el historiador puede, como en el caso de Blanquel Franco, irrumpir como figura histórica, es decir, como autor vuelto personaje. Este giro de referir a ser referido no sólo es un cambio de lugar, sino que abre la discusión sobre el problema hermenéutico del “quién”.

Hemos señalado que el historiador se interesa por explicar procesos y hechos y, con ello, la vida de los involucrados. Sin embargo, lo que quiero apuntar no es sólo que el historiador pueda volverse personaje, sino el debate hermenéutico que supone el tránsito del “qué” al “quién”.

Para Blanquel Franco el historiador no puede omitir (o no debería de hacerlo), la relevancia que tiene el agente histórico. Esto supone que la explicación de los hechos es extensiva a los personajes. Incluso, se pueden precisar aspectos que el mismo personaje no tuvo claro. O como

bien dice el intelectual mexicano: “las acciones de los hombres tienen una explicación limitada por la estructura de pensamiento y de circunstancias que les tocó vivir. Pensamiento y circunstancia son las dos texturas por las que cobra significado la explicación que hace el historiador de sus personajes.”⁵³ El agente histórico, al estar inmiscuido en sus ideas y circunstancias, no logra visualizar con plenitud los hechos. La labor del historiador será entrever y explicar lo que el personaje no alcanzó a dimensionar. Sin embargo, esto no sólo exige analizar los acontecimientos en perspectiva, sino sustentar lo que hipotéticamente el personaje pensó, ignoró o intuyó. Esto se acentúa aún más en la biografía.

En particular ésta es considerada por Blanque Franco como un criterio que ni suple la mentalidad del personaje, ni lo desarticula en episodios inconexos o fragmentados en meras especulaciones. Franco señala dos elementos que menoscaban la biografía. El primero es que puede “querer presentar vidas unitarias en las que cada personaje aparezca absolutamente exacto a las exigencias del autor...”⁵⁴ Es dosificar un personaje y hacerlo pieza única. El segundo, es fraccionarlo y tergiversarlo en múltiples opiniones. En ambos casos se merma una posible biografía con criterios de verosimilitud. O como sentencia el autor: es hacer de la historia un juego maniqueo y judicial.⁵⁵

Para el intelectual mexicano la biografía debe crear en el lector una imagen veraz y equilibrada del personaje; así

53. Blanque Franco, *El anarcomagonismo*, P. 413.

54. *Ibid.*

55. *Op. cit.*, *Apropósito de biografías*, p. 130.

56. *Ibid.*

como saber del mundo social en que vivió.⁵⁶ Sin embargo, el equilibrio y la veracidad de una biografía que pretende mostrar y no distorsionar, conlleva elementos hermenéuticos dignos de considerarse. Una de ellos es que de algún modo el discurso del historiador reconstruye el sentido de un “alguien”; no sólo como un individuo inserto en circunstancias, sino como una interioridad que decide, piensa, siente, teme o anhela. Hay biografía sólo bajo la premisa de que el discurso del historiador “alcanza” el sentido de la persona investigada. Es admitir que la explicación logra interiorizar lo que en términos hermenéuticos se denomina, la mismidad del otro.⁵⁷

El compromiso epistemológico de la biografía es presuponer que no sólo se habla de hechos, acciones, procesos o acontecimientos, sino que el sentir y pensar de alguien pueden ser narrados por el historiador. Puesto que la historiografía presupone veracidad no sólo se compromete en enfatizar que algo ocurrió, sino en dilucidar quién es ese “alguien” que lo produjo.

Con lo anterior podemos afirmar que hay una especie de paradoja entre el discurso del historiador y la identidad del agente histórico. Esto parece intuirlo Blanquel Franco al admitir que el sentir, pensar y actuar del personaje no pueden construirse bajo una mirada monolítica. Las venturas y desventuras de una vida no son un dato unitario. O como bien critica el autor: “Hagamos entonces una historia de lo que nos hubiera gustado que fuera (...) y no de lo que entendemos que fue.” Por consiguiente, el discurso del historiador presupone que la mismidad de un “alguien”

57. Cfr. Paul Ricoeur, “Prólogo”, *Si mismo como otro*, pp. XII-XXII.

puede ser desentrañada; no sólo por la obviedad de que los personajes vierten sus acciones y decisiones al hacer la historia, sino porque el decir del historiador explica el sentir y pensar de los susodichos.

Existe una tensión inevitable entre el discurso e identidad referida. La biografía revela y configura pero reconociendo un *déficit* implícito entre lo que se dice y lo que fue. Hay biografía porque el personaje se vuelve narración. Esto no significa negar la posible comprensión de sus intenciones, acciones y decisiones; pero de esto no sigue la inmanencia entre el discurso que refiere y la identidad explorada. Los hechos (y más aún los personajes) son significativos y se re-significan mediante el discurso. Por ende, la labor hermenéutica adquiere mayor preeminencia en éstos menesteres. Aunado a que el discurso que configura lo ocurrido, presupone diversas interpretaciones que buscan ser pertinentes y, por eso mismo, verídicas. La tensión se propicia entre el hecho y el texto como discurso explicativo. Hay una paradoja tensional o, mejor dicho, una síntesis tensional. Hay síntesis porque el suceso, por ser pretérito y no estar presente empíricamente, se revela mediante el texto (entendido éste como archivo, documento, monumento, ruina, vestigio, etc.). Hay tensión porque el discurso del texto no es el hecho producido. En el caso del personaje histórico el discurso se tensiona aún más porque presupone dar cuenta de una interioridad. Empero, el texto es el único modo de saber de ese “alguien”. La síntesis tensional reafirma que la realidad y la manera de significarla son interpretación. No hay discurso que alcance al hecho histórico no sólo por su *preteridad*, sino porque las palabras significan a las cosas, no siendo ellas. Lo mismo ocurre

con la biografía. Pero esto más que ser una deficiencia metodológica, se muestra como la insuficiencia ontológica de lo humano. Es afirmar que se interpreta porque no hay sujetos y objetos acabados en el mundo.

Podemos concluir que el historiador da cuenta de los hechos y personajes del pasado desde una historicidad que antecede y posibilita su metodología y, además, que los textos históricos en los que consagra su análisis y difusión de lo acontecido, suponen una tensión entre el discurso y lo pretérito. En especial la biografía despunta como un recurso no sólo didáctico para explorar quiénes llevaron a cabo ciertas acciones, sino que presupone la posibilidad de saber las ideas, intensiones, temores o arrebatos del agente histórico.

El universo de significar episodios, acciones e individuos del pasado es un esfuerzo interpretativo. Lo relevante estriba que en dicho escenario las palabras se van volviendo textos que, como los de Blanquel Franco, abren nuevas posibilidades de comprensión. Reiterando que el sentido de lo ocurrido es responsabilidad de los que ahora investigan. Sin omitir la tensión entre discurso y cosa referida, podemos sustentar que la explicación es, precisamente por ello, una forma sensata de crear. Así, pues, el historiador puede presumir que en la medida que explica, recrea. Que es verosímil porque imagina. †

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, trad. Ángel Custodio Vega, Biblioteca de Autores Cristianos (*Obras completas II*), Madrid: 2002.
- . *El libre albedrío* (Escritos filosóficos), trad. Víctorino Capanaga, Biblioteca de Autores Cristianos (*Obras completas, tomo III*), Madrid: 2002.
- . *El maestro*, (*Escritos filosóficos*), trad. Víctorino Capanaga, Biblioteca de Autores Cristianos (*Obras completas, tomo III*), Madrid: 2002.
- . *La dimensión del alma*, (*Escritos filosóficos*), trad. Víctorino Capanaga, Biblioteca de Autores Cristianos (*Obras completas, tomo III*), Madrid: 2002.
- ANONIMO, *Historia del doctor Johann Fausto*, trad. Juan José del Solar, Ediciones Siruela, Madrid: 2004.
- BLANQUEL FRANCO, Eduardo, *El pensamiento político de Ricardo Flores Magón, precursor de la Revolución mexicana*, México: 1963.
- . *Nuestras historias*, México y el Grupo Nacional-Provincial, México, Grupo Nacional-Provincial, México: 1979.
- . *Ricardo Flores Magón*, México, Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, Terra Nova, México: 1985.
- Cosío Villegas, Daniel, Manrique, Jorge Alberto, *et. al.*, *Historia general de México*, Colegio de México, México. 2000.
- . *Historia mínima de México*, Colegio de México, México, México: 1973.

FERNANDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, Porrúa, México: 1958.

----- . *Estética del arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, México: 1990.

FLORESCANO, Enrique, *Historiadores de México en el siglo XX*, FCE, México: 1995.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método I*, trad. Ana Agud Aparicio, Ediciones Sígueme-Salamanca, Salamanca: 1999.

----- . *Hermenéutica de la modernidad*. Conversaciones con Silvio Vietta, trad. Luciano Elizaincín-Arrarás, Mínima Trotta, Madrid: 2002.

RICOEUR, Paul, *Escritos y conferencias 2*, trad. Adolfo Castañón, Hermenéutica, Siglo Veintiuno Editores, México: 2012.

----- . *El mal: un desafío a la filosofía y la teología*, trad. Irene Agoff, Amorrourtu Editores, Buenos Aires-Madrid, 2007.

----- . *Finitud y culpabilidad*, trad. Cristina de Peretti, Trotta, Madrid, 2004.

----- . *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica*, trad. Alejandrina Falcón, FCE, Buenos Aires: 2003.

Revistas

BLANQUEL FRANCO, Eduardo. "A propósito de biografías", en *Historia mexicana*: México, D.F., COLMEX, Centro de Estudios Históricos: v. 11, no. 1 (41), (jul.-sept. 1961).

----- "El anarcomagonismo", en *Historia mexicana*: México, D.F., COMEX, Centro de Estudios Históricos: v. 11, no. 1 (41), (jul.-sept. 1961).



ÍNDICE

Introducción, 9

Interioridad y lenguaje en san agustín, 11

*La idea del mal en Ricoeur, lo mítico
y lo hermenéutico, 21*

*La estética como fenómeno histórico
(Respecto a Justino Fernández), 37*

*El texto y el personaje, una interpretación
al pensamiento de Blanquel Franco, 47*

Bibliografía, 60

In-
terpre-
taciones,
de lo metafísi-
co a la histórico de

Joel Hernández Otañez

✠ Se terminó de imprimir
el 27 de noviembre de 2014, en
los talleres del CCH Naucalpan, ✠ la
edición consta de 150 ejemplares. ✠ Para
su composición se utilizó la familia tipográfica
✠ Filosofía OT, además de Trajan Pro para el título
y Espinosa Nova para el colofón. ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠ ✠

DIRECTORIO

UNAM

Dr. José Narro Robles

Rector

Dr. Eduardo Bárzana García

Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo

Dr. Francisco José Trigo Tavera

Secretario de Desarrollo Institucional

Enrique Balp Díaz

Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez

Abogado General

Dr. Héctor Hernández Bringas

Coordinación de Planeación

Presupuestación y Evaluación

Renato Dávalos López

Director General de Comunicación Social

CCH

Dr. Jesús Salinas Sánchez

Director General

CCH NAUCALPAN

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

Director

Mtro. Keshava Quintanar Cano

Secretario General

Biol. Rosa María García Estrada

Secretaria Académica

Lic. Raúl Rafael Rodríguez Toledo

Secretario Administrativo

Mtra. Olivia Barrera Gutiérrez

Secretaria Docente

Biol. Guadalupe Mendiola Ruiz

Secretaria de Servicios Estudiantiles

Ing. Victor Manuel Fabian Farías

Secretario Técnico del Siladin

Mtro. Ciro Plata Monroy

Secretario de Cómputo y Apoyo al Aprendizaje

C.P. Ma. Guadalupe Sánchez Chávez

Secretaria de Administración Escolar

Lic Rebeca Rosado Rostro

Unidad de Planeación

Mtra. Reyna Rodríguez Roque

Jefa del Depto de Comunicación

Títulos anteriores

Circunstancias
Octavio Barreda

Sonetos
Miguel Garza

*El monstruo
y otras mariposas*
Hiram Barrios

Pagafantas
Alejandro Espinosa

La noche en el espejo
Arturo Pedroza

Apertura al cielo
Alejandro Baca

No empiecen sin mí
Rita Cerezo

Próximos títulos

Entre Líneas
Miguel Ángel Galván

*Las entrañas
del norte*
Alejandro García

Tal vez sea

muy poco lo que tienen en común autores como San Agustín, Justino Fernández, Paul Ricoeur y Eduardo Blanquel; no obstante, Joel Hernández Otañez, autor de *Interpretaciones, de lo metafísico a lo histórico* consigue vincularlos en cuatro estupendos ensayos en los que la interpretación juega un papel principal.

Las ideas que el autor aborda en los ensayos gozan de una total independencia entre sí; por ejemplo, la especulación metafísica que despiertan las *Confesiones* de San Agustín; la reflexión ética de Paul Ricoeur sobre el mal; la preocupación por explicar la estética de Justino Fernández y la filosofía de la historia en la obra de Eduardo Blanquel. Sin embargo, existe un eje conductor sobre el que se articula el libro, que es justamente, la hermenéutica.

Las páginas de esta obra son una invitación a reflexionar respecto a la interpretación, una disciplina filosófica en la que el autor ha mostrado ser un experto. Joel Hernández Otañez parte de una idea que pertenece a la tradición filosófica llamada “hermenéutica”. Afirma que existir es interpretar. A lo largo de la lectura se sustenta y reitera esa afirmación.

Carlos G. Cruzado Campos

