



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Unidad Xochimilco

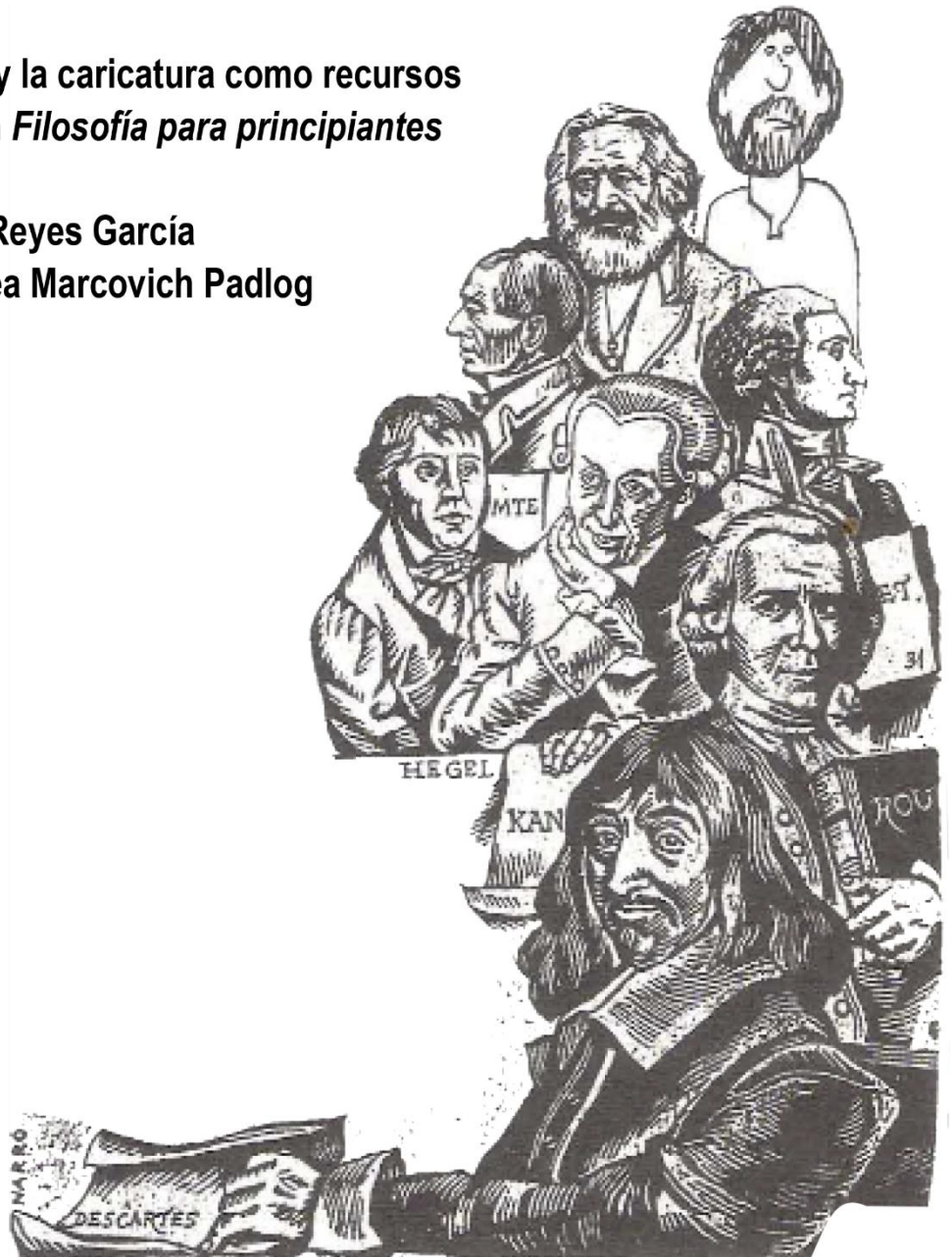
División de Ciencias y Artes para el Diseño  
Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño  
Área de Estética, cultura y semiótica del diseño

ICR:

El sentido figurado y la caricatura como recursos  
de comunicación en *Filosofía para principiantes*

Presenta: Gustavo Reyes García

Asesora: Dra. Andrea Marcovich Padlog



Ciudad de México, 2024

## Resumen

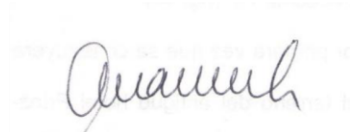
Aunque una de las principales intenciones de los filósofos sea la comprensión del mundo, su recorrido los lleva lejos del mundo. Los conceptos con los que quieren explicar la realidad se alejan drásticamente del lenguaje común. En estos términos, puede decirse que la filosofía se halla ante un problema de comunicabilidad. Esta situación ha dado lugar al surgimiento de materiales de corte didáctico que se valen del dibujo o la caricatura para facilitar los temas filosóficos. La serie de publicaciones *Introducing o For beginners*, así como los mangas de la editorial Herder, son productos destacados de tales materiales.

La presente ICR tiene como objetivo principal analizar el uso del sentido figurado y las caricaturas como recursos de comunicación en *Filosofía para principiantes*, a partir de cinco categorías extraídas de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur. Dicho objetivo responde a la problemática que plantea la complejidad del lenguaje filosófico, pues, como campo de conocimiento especializado, la filosofía alcanza un grado de sofisticación solo comprensible por los expertos.

*Filosofía para principiantes*, de Eduardo Del Río, *Rius*, es un libro que resume la historia de la filosofía, principalmente occidental, a través de una selección de pensadores destacados. La obra del caricaturista michoacano subraya la relevancia del diseño y la comunicación gráfico/visual en la medida en que implementa múltiples herramientas icónico-lingüísticas para simplificar la comprensión de temáticas difíciles.

Para analizar el libro se recuperan cinco categorías de *La metáfora viva*, capaces de explicar el fenómeno del sentido figurado que surge de la integración de expresiones verbales y del dibujo humorístico. Estas categorías son: el grado retórico cero, desviación o impertinencia semántica, el ver-como, la semejanza y la referencia metafórica. Las cinco consideraciones serán aplicadas a las presentaciones que Rius hace de los planteamientos filosóficos de Tales de Mileto, de la Escolástica, de Arthur Schopenhauer y de Karl Marx. Los cuatro pensadores corresponden a la antigüedad, al medioevo, y al idealismo y materialismo de la modernidad, respectivamente.

Palabras clave: Sentido figurado; Caricatura filosófica; *La metáfora viva*



Asesora: Dra. Andrea Marcovich Padlog

Planteamiento del problema .....	4
Justificación .....	8
Hipótesis y preguntas de investigación .....	8
Objetivo general y objetivo particular .....	9
Metodología .....	9
1. <i>La metáfora viva</i> de Paul Ricoeur como modelo de análisis.....	10
1.1. El grado retórico cero y la impertinencia semántica .....	11
1.2. El «ver como» y la semejanza .....	17
1.3. Referencia metafórica .....	22
1.4. El grado icónico cero y la desviación icónica.....	26
1.5. El «ver como» en el signo icónico .....	34
1.6. Semejanza y referencia metafórica en los signos icónicos .....	36
2. La caricatura y el sentido figurado como recurso en la comunicación del conocimiento en <i>Filosofía para principiantes</i> .....	42
2.1. Apuntes preliminares .....	42
2.2. El pensamiento en la Antigüedad: Tales de Mileto .....	54
2.3. El pensamiento en la Edad Media: la Escolástica .....	73
2.4. El idealismo en la Modernidad: Arthur Schopenhauer .....	88
2.5. El materialismo en la Modernidad: Karl Marx .....	106
Reflexiones finales.....	146
Créditos de las imágenes .....	150
Bibliografía .....	150

## Planteamiento del problema

En ocasiones el ejercicio de los filósofos da como resultado ideas difícilmente comprensibles para los no-filósofos. Son muchos los ejemplos de esto: ¿qué quiso decir Arthur Schopenhauer cuando tituló su tesis doctoral como *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente* (2019c)? ¿O cuando Friedrich Nietzsche mentó la “voluntad de poder” (2015)? ¿A qué se refirió Martin Heidegger con la expresión del “olvido del ser” (2006)?

Aunque una de las principales intenciones de los filósofos sea la comprensión del mundo su recorrido los lleva lejos de él. Los conceptos con los que quieren explicar la realidad se alejan drásticamente del lenguaje coloquial. En estos términos, puede decirse que la filosofía se halla ante un problema de comunicación. Tal situación ha originado el surgimiento de propuestas que intentan transmitir más fácilmente la filosofía y el conocimiento en general. Basta buscar en Google, YouTube, Facebook, Tik Tok o Instagram para localizar la abundante oferta de contenidos que utilizan una plétora de herramientas comunicativas con la finalidad de aligerar el lenguaje del conocimiento que, mientras más se especializa, se hace más complejo.

En función de los formatos a través de los cuales se presentan dichos contenidos, *grosso modo*, pueden identificarse principalmente tres tipos de soportes: audiovisual, visual y escrito.

Los audiovisuales abarcan contenidos que presentan conjuntamente materiales visuales, como videos e imágenes en general —fotografías, dibujos, ilustraciones—, materiales sonoros y, en algunos casos, cuentan con presentadores, narradores u otras personas que comentan o acompañan la exposición.

Los soportes visuales utilizan imágenes producidas o intervenidas, parcial o totalmente, mediante técnicas plásticas o herramientas electrónicas, digitales o informáticas (software de edición) y pueden incluir texto escrito. La diferencia fundamental con los productos audiovisuales estriba en que los visuales no

incorporan sonido pues comportan inflexiblemente imágenes fijas (impresas o digitales). Muestras de este rubro son los memes, cartones, afiches, carteles, infografías o libros como los de la serie *For beginners* (2023); las versiones manga de diversos textos y autores de filosofía, historia, ciencia y literatura publicados por la editorial Herder; y un número considerable de adaptaciones gráficas de temáticas especializadas o académicas.

Los productos escritos son documentos impresos o digitales, producidos o desarrollados con un lenguaje menos técnico. Aunque pueden incluir imágenes, la palabra escrita es el componente predominante. Están pensados para proporcionar una mirada general, básica o introductoria de materias complejas. Ejemplos de dichos materiales son la serie escrita por Paul Strathern en *90 minutos*, que incluye a autores como Platón (2014c), Spinoza (2008e), Hegel (2004b), Schopenhauer (2008d), Derrida (2002a), así como asuntos que rebasan el ámbito filosófico. Existen estudios introductorios que pudieran ser considerados en esta categoría como la *Introducción a Heidegger* de Gianni Vattimo (1987), *Introducción a Ser y Tiempo* (1971) de José Gaós, *Introducción a Aristóteles* (1985) de Giovanni Reale, entre otros, sin embargo, el tono de estos trabajos es formal y académico; el cariz de los mencionados primero, en cambio, es desenfadado.

En esta investigación me centraré particularmente en un material gráfico de la segunda categoría: *Filosofía para principiantes*, (2006e) de Rius. En este libro, el caricaturista Eduardo Del Río, hace un resumen histórico de la filosofía occidental a través de una selección de corrientes de pensamiento y autores destacados. No es un recuento exhaustivo, mucho menos técnico, sino simplemente introductorio o, como el mismo autor comenta, “para principiantes”; para personas que se acercan por primera vez a la filosofía, que no se dedican a ella o que no son afines a este ámbito.

*Filosofía para principiantes* es una narración que compagina caricaturas y lenguaje coloquial con la intención de presentar los postulados filosóficos de forma que puede considerarse, incluso, antiacadémica. Los recursos comunicativos que el monero, oriundo de Zamora, Michoacán, emplea son diversos: grabados,

caricaturas de otros humoristas, fotografías de esculturas, litografías o ilustraciones antiguas, garabatos y un raudal de representaciones gráfico-visuales, conforman el recorrido cronológico que Rius hace de la filosofía occidental, principalmente.

El formato de *Filosofía para principiantes* fue implementado previamente por el propio Rius en *Cuba para principiantes*, en 1966 (1966d). El uso alternado e integrado de múltiples recursos gráficos y una jerga muy próxima a la cultura popular, permitió que temas lejanos a las necesidades más apremiantes de la clase obrera fueran bien recibidas por ella. Sin tener una formación académica, Rius aplicó exitosamente un concepto elemental de la comunicación y del diseño: la consideración del público en la elaboración de un producto gráfico que pretende transmitir un mensaje determinado. No es mi intención resaltar con este comentario que la pertinencia para el diseño de recuperar el ejemplo de Rius versa sobre sus eventuales aplicaciones publicitarias; lo que quiero acentuar es que el estilo informal de Eduardo Del Río es potencialmente modélico para la comunicación de la academia con la sociedad. Porque, en definitiva, el trabajo de Rius se enmarca en un afán democratizador: que el conocimiento esté al alcance de las personas no especializadas.

Gabriel Vargas Lozano comentaba que “La filosofía debe salir de su torre de marfil” (Citado por Sarmiento, 2016: 54). Lo cierto es que toda la academia debe salir de su torre de marfil. La ciencia se ha dado cuenta de que lo que produce en conocimiento no llega a ser no digamos entendido sino si quiera conocido fuera de los propios investigadores. Hay una desvinculación entre el público de a pie y los desarrollos teóricos; el vínculo más evidente entre estos dos sectores se presenta cuando las personas comunes hacen uso de los artefactos tecnológicos, de los servicios y demás aplicaciones prácticas de aquellas contribuciones teóricas. Pero esa relación se da al final, en la materialización del conocimiento, y no antes. En ese sentido, las ciencias naturales o empíricas llevan ventaja sobre las humanidades (Priani y Bazán, 2016: 221-222; Torres, 2016: 110); se han dado cuenta de que el conocimiento debe abandonar las paredes de las bibliotecas y los

repositorios digitales, e identificarse con las personas profanas que, en el caso de las universidades públicas, son las que financian buena parte de las investigaciones.

A este respecto, tuve a bien encontrarme con estudios dirigidos a pensar la accesibilidad, la pedagogía o la divulgación de la filosofía. El trabajo coordinado por Gabriel Vargas Lozano y Luis Patiño Palafox (2016) titulado *La difusión de la filosofía ¿es necesaria?*, o *La filosofía, una escuela de la libertad* publicado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, 2011) sobre el escenario de la enseñanza de la filosofía a nivel mundial, son aportaciones bien constructivas. Otros libros por demás amenos y de fácil asimilación son un par de Darío Sztajnszrajber, *Filosofía a martillazos* (2021a) y *Filosofía en once frases* (2019b); *Las consolaciones de la filosofía* de Alain de Botton (2008) o *Filosofía para todos* (Chrisman y Pritchard, 2016). En general, estos documentos y otros más abordan el asunto de la filosofía desde la pertinencia de esta en la vida cotidiana. Sin embargo, estos trabajos son más conocidos por el sector académico, y la distancia entre el público especializado y el no especializado continúa inalterada.

A esta problemática se le adiciona la cuestión de que la divulgación de cualquier conocimiento baquiano debe ser realizada por personal capacitado para traducir tecnicismos en terminología pedestre. Si, como suele pasar en las plataformas de interacción social de internet, cualquier persona puede emitir una opinión al respecto de, por ejemplo, Nietzsche, seguramente, esa opinión tenderá peligrosamente a imprecisiones. La historia ya presencié los riesgos de malinterpretar a Nietzsche y a tantos otros filósofos. Por ello, la desconfianza de todo especialista por aligerar el tono formal del conocimiento es perfectamente entendible. Durante una charla, Paulina Rivero Weber decía con escepticismo que los libros caricaturizados de Nietzsche eran eso, una caricatura (2022). ¿Cómo puede una caricatura acercarle de forma fidedigna al gran público autores tan difíciles como el filósofo de Röcken? La pregunta no es menor.

## Justificación

*Filosofía para principiantes* hace ostensible el papel del comunicólogo gráfico, en este caso como caricaturista, en la tarea de facilitar la recepción de los saberes producidos en entornos de conocimiento especializado fuera de sus confines.

El compromiso que Eduardo del Río mostró al masificar los saberes de la filosofía y de muchas otras temáticas, resalta la vocación social del comunicólogo gráfico; plantear el problema del lenguaje filosófico como un asunto de comunicabilidad que puede solventarse con la caricatura y el lenguaje figurado, denota asimismo el carácter mediador del comunicador visual en tanto que es capaz de tender puentes entre terrenos técnico-especializados y terrenos cotidianos.

Este aspecto de la comunicación gráfica se observa comúnmente en la divulgación de la ciencia; ahora se mostrará que el talante mediador del comunicólogo gráfico es extensivo a otros campos disciplinarios que tienen problemas para comunicar el conocimiento.

## Hipótesis y preguntas de investigación

El libro *Filosofía para principiantes* comunica sintética y lúdicamente la historia del pensamiento occidental.

- ¿Por qué utilizar lenguaje figurado y caricaturas para comunicar la filosofía?
- ¿Qué es y cómo funciona el lenguaje figurado?
- ¿De qué forma se puede establecer que el lenguaje figurado y las caricaturas son viables para comunicar la filosofía?
- ¿Qué es la caricatura de retrato y cómo se inserta en la comunicación de la filosofía?
- ¿Cómo queda ubicada la caricatura de retrato en tanto que signo no lingüístico en el modelo de análisis de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur?



## Objetivo general y objetivo particular

- Analizar el sentido figurado y las caricaturas como recursos de comunicación en *Filosofía para principiantes*, a partir de cinco conceptos extraídos de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur.
- Establecer mediante *La metáfora viva* de Paul Ricoeur la factibilidad del uso del sentido figurado y caricaturas como recurso en la comunicación de la filosofía.

## Metodología

Una forma de entender el hecho lúdico en el libro *Filosofía para principiantes* es a través del sentido figurado, y este puede ser explicado por *La metáfora viva* de Paul Ricoeur (2001b). Aunque el libro del hermeneuta francés centra su atención en la metáfora, su investigación ilumina la cuestión del lenguaje figurado, de la retórica y la poética, así como las implicaciones artísticas y filosóficas de estos. *La metáfora viva* plantea, además, que la utilización del sentido figurado no se reduce a la mera decoración del discurso, ni a una ausencia de referencia o verosimilitud. En otras palabras, el sentido figurado o metafórico ofrece una manera distinta de comunicarse o de transmitir información. Esta observación tiene que ver directamente con el objetivo de *Filosofía para principiantes*: presentar la filosofía de otras formas, presentarla a través de sentidos más fácilmente asimilables por las personas que no son especialistas en el tema, y para quienes la filosofía resulta complicada.

Para ello, comenzaré por exponer cinco nociones de la obra de Ricoeur que explican el fenómeno del sentido figurado que surge de la integración del lenguaje verbal y el dibujo humorístico. Estas nociones son: el grado retórico cero, desviación o impertinencia semántica, el ver-como, la semejanza y la referencia metafórica. Las cinco consideraciones serán aplicadas a las presentaciones que Rius hace de los planteamientos de Tales de Mileto, de la Escolástica, de Arthur Schopenhauer y de Karl Marx. Los cuatro pensadores corresponden a la antigüedad, al medioevo, y al idealismo y materialismo de la modernidad, respectivamente.

## 1. *La metáfora viva* de Paul Ricoeur como modelo de análisis

Uno de los aportes de *La metáfora viva* es el de elucidar el funcionamiento del lenguaje figurado, por lo que las categorías de análisis que recupero de esa obra para este estudio no pretenden poner de manifiesto esta o aquella figura retórica en particular, sino la utilización del sentido no literal del lenguaje del que Rius se vale para presentar amenamente la filosofía.

Lo que busco en esta investigación corresponde más a la intención de Nelson Goodman quien, con “otros autores, como Jean Cohen, [...] subordinan la taxonomía [de las figuras retóricas] al análisis funcional” del lenguaje figurado (Ricoeur, 2001b: 313). Eso no excluye, empero, que por momentos me valga de identificar concretamente alguna figura retórica.

*Filosofía para principiantes* puede definirse como un cómic o historieta, a saber, “una forma de arte secuencial, frecuentemente presentado como tira o libro, en el que imágenes y textos están organizados de manera que cuenten una historia<sup>1</sup>” (Eisner, 2017: xvii). Eisner habla aquí de la integración de imágenes y textos, esto es, que la exposición de los hechos está configurada por texto lingüístico —palabras, oraciones, expresiones escritas en general— y elementos icónicos, cualesquiera que sean —caricaturas, dibujos, ilustraciones, grabados, fotografías. En ese orden de ideas, este primer capítulo se organiza en dos secciones: la primera está dedicada a presentar las categorías que recupero de los postulados de Ricoeur aplicables al componente verbal del objeto de estudio; la segunda parte, está destinada a exponer la forma de abordar los signos icónicos en función de las mismas categorías de análisis de la obra de Ricoeur. Aunque ambas secciones tienen como base la obra del filósofo francés, es la segunda —a partir del apartado 1.4. *El grado icónico cero y la desviación icónica*—, la que trata la cuestión de una aplicación diferenciada del modelo analítico para estudiar la dimensión icónica de *Filosofía para principiantes*.

---

<sup>1</sup> Podemos sustituir “contar una historia” por “[...] la exposición de unos hechos” (Beristáin, 2006: 352).

## 1.1. El grado retórico cero y la impertinencia semántica

En el “Estudio V. Metáfora y nueva retórica” de *La metáfora viva*, Paul Ricoeur habla de una noción proveniente de la *Retórica general* del Grupo  $\mu$ : el “grado retórico cero” (2001b: 187). Este tiene la intención de establecer el lenguaje usual a partir del cual se pueda discernir un empleo inusual, es el

Discurso común, unívoco [que tiene significados establecidos, sin lugar a ambigüedades], que *denota* sin artificio pues no se desvía respecto de las normas lingüísticas —gramaticales o semánticas— y carece de connotaciones. De él está ausente la retórica, y constituye un límite hacia el cual tiende el modelo de discurso científico. (Beristáin, 2006: 240-41)

Hubo varios intentos por explicar la cuestión del grado retórico cero: Dumarsais propone que el sentido etimológico de un término o palabra es el sentido más pulcro en la medida en que se retrotrae a su surgimiento (Citado por Ricoeur, 2001b: 188); no obstante, Pierre Fontanier alega que el sentido etimológico es anacrónico, y propone, en cambio, la distinción entre sentido figurado y sentido propio, “[...] dando a propio un valor de uso y no de origen” (Citado por Ricoeur, 2001b: 188); Gerard Genette dice que

El hecho retórico comienza allí donde se puede comparar la forma de esta palabra o de esta frase con la de otra palabra o de otra frase que hubieran podido ser empleadas en su lugar y cuyo lugar parecen ocupar. (Citado por Ricoeur, 2001b: 189)

Sin embargo, este argumento tropieza con el inconveniente de que toda figura retórica, o el lenguaje figurado, sería traducible con solo atender a aquellas palabras que son sustituidas, y dice Ricoeur que “la no traductibilidad del lenguaje poético no es solo una pretensión del romanticismo sino también un rasgo fundamental de lo poético” (2001b: 189), por lo que no puede entenderse que el grado retórico cero sea de esa forma; Jean Cohen sostiene que es necesario conceder que no existe un grado retórico cero, y que lo que más se le aproxima es la terminología científica. Sin embargo, el intento de Cohen fracasa igual que los otros (Ricoeur, 2001b: 192).

¿Por qué los intentos fracasan? La constitución de una obra o texto lingüístico —aquella compuesta únicamente por signos escritos: palabras, frases, oraciones,

por ejemplo, un libro, un ensayo, novela—, y del habla cotidiana en general, utiliza múltiples recursos lexicales. Novelas, poemas, ensayos, incluso científicos, integrarán palabras de diferente procedencia y ejemplos situacionales de otros contextos: lenguaje usual, literal, etimológico, tecnicismos, neologismos, extranjerismos, barbarismos o coloquialismos, analogías, comparaciones, modelos y demás estrategias con la finalidad de expresar determinadas ideas; en otras palabras, el autor de un texto se vale del vocabulario y de lo que la gramática le ofrece para transmitir un mensaje. En hermenéutica esto se define como intencionalidad del autor, o lo que se quiere decir (Ortiz-Osés, 2006b: 531; Beuchot, 2015e: 26).

Además, en una obra lingüística pueden presentarse desviaciones del grado retórico cero con diversas intenciones, pero únicamente “son retóricas si producen un efecto poético, artístico, suasorio o cómico” (Beristáin, 2006: 241). Verbigracia,

Quando se inventan neologismos que son tecnicismos, hay en ello retórica (que cumple otras funciones: exactitud, denominación, por ejemplo), pero no es poesía; cuando se trata, en cambio, de la figura llamada invención, estamos en el campo de la literatura. (Beristáin, 2006: 241)

Por lo tanto, el grado retórico cero en ocasiones implica un grado no-cero. Este matiz se notará más claramente en la práctica, por ahora, continuaré con el resumen del modelo de análisis.

Con justa razón las tentativas por establecer el grado retórico cero para ubicar el origen del lenguaje figurado son conflictivas; el lenguaje no es siempre el mismo, sus expresiones y significados son muy inestables, diacrónica y sincrónicamente. Identificar con exactitud un uso irregular del lenguaje en términos de sentido figurado no es tan factible:

[...] las figuras no son siempre raras; más bien, el discurso más raro sería el que no tuviera figuras. Es muy interesante la observación de los antiguos y de los clásicos [retóricos] a este respecto: las figuras hacen que el discurso se pueda describir haciéndolo aparecer bajo formas discernibles. (Ricoeur, 2001b: 202)

Helena Beristáin coincide: en algunas de las figuras retóricas “[...] no se advierte la desviación ni es posible fijar la norma. Por otra parte, se pierde de vista que el discurso figurado no es exclusivo de la literatura” (2006: 363)<sup>2</sup>.

La conclusión más satisfactoria que encuentro en la teoría de Ricoeur se sitúa en lo que el autor plantea como una suerte de metodología, si es que se le puede llamar así<sup>3</sup>, para el estudio de una obra:

El texto es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a los de la unidad de discurso o frase. Por texto, no entiendo solo ni principalmente la escritura, aunque esta plantea por sí misma problemas originales que interesan directamente a la referencia; entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra. Con la obra, como la palabra indica, nuevas categorías, esencialmente prácticas, surgen en el campo del discurso, categorías de la producción y del trabajo. En primer lugar, el discurso es la sede de un trabajo de composición, o de «disposición» —para emplear una vez más la palabra de la antigua retórica—, que hace de un poema o de una novela una totalidad irreductible a una simple suma de frases. En segundo lugar, esta «disposición» obedece a reglas formales, a una codificación, que no es de lengua, sino de discurso, y que hace de este lo que llamamos poema o novela. Este código es el de los «géneros» literarios, géneros que regulan la praxis del texto. Finalmente, esta producción individual desemboca en una obra singular: el poema o la novela. Este tercer rasgo es lo más importante; lo podemos llamar estilo. Con G. G. Granger, lo definimos como aquello que hace de la obra una individualidad singular. Es lo más importante por que es lo que distingue de modo irreductible las categorías prácticas de las teóricas; Granger recuerda a este respecto un texto conocido de Aristóteles: producir es producir singularidades; en cambio, una singularidad, inaccesible a la consideración teórica que se detiene en la última especie, es el correlativo de un hacer. (Ricoeur, 2001b: 291)

---

<sup>2</sup> Asimismo, porque “[...] no todo discurso retórico se desvía de un grado cero; también puede darse el apartamiento respecto de otro discurso poético convencionalizado; es decir, respecto del canon artístico propio de una época o una corriente literaria” (Beristáin, 2006: 241).

<sup>3</sup> Si algo se pudiera llamar metodología en *La metáfora viva* no son, tal cual, las cinco nociones que resumo, sino la “[...] disposición, pertenencia a géneros, realización en un estilo singular, son las categorías propias de la producción del discurso como obra [...] Esta realización específica del discurso precisa una formulación apropiada del postulado de referencia. A primera vista, podría parecer suficiente formular el concepto fregeano de referencia sustituyendo únicamente una palabra por otra; en lugar de decir: no nos contentamos con el sentido, suponemos además la denotación, diremos: no nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo” (Ricoeur, 2001b: 291).

En ese sentido, ¿habría que aprender un nuevo lenguaje cada que leemos una obra lingüística? Más o menos. Lo que Ricoeur expresa con su propuesta tiene que ver con una tensión entre ciertos usos o tipos del lenguaje, incluidos los usos más predominantes, y *la incorporación contextual de variaciones*. Esta es la clave de la metáfora que me interesa extender al lenguaje figurado: *que los sentidos figurados en una determinada obra, texto o situación verbal aparecen al atender las alteraciones de los sentidos usuales del texto en concreto; el contraste sucede, por lo tanto, siempre en el marco de un entramado mayor llamado obra que, en última instancia, responde a un contexto*.

A partir de Ricoeur, tales variaciones, alteraciones o desviaciones, se captan al entender que la unidad significativa básica de una obra lingüística es el enunciado o proposición y no la palabra (Alvarado, 2010; San Emeterio, 2010), como lo venía haciendo la semiótica francófona<sup>4</sup>. En este sentido, una proposición empleará términos con significados lexicalizados, pero solo a modo de identificación nominal: “[...] diremos que la palabra sigue siendo el «foco», aun cuando necesita el «marco» de la frase” (Ricoeur, 2001b: 94).

Esta consideración es de crucial importancia —acaso la más importante— para el presente estudio, puesto que pone de relieve que el lenguaje figurado solo aparece en función de una cierta regularidad, de una “automatización” (Beristáin, 2006: 134). Esa regularidad es cercana al concepto de grado retórico cero, por lo que el lenguaje y el sentido figurado solo pueden aparecer cuando se altera su automatización. Si el lenguaje fuera únicamente implementado en términos o sentidos figurados, estaríamos ante otra situación:

[...] la metáfora es una frase, o una expresión de igual naturaleza, en la que ciertas palabras se emplean metafóricamente y otras no metafóricamente. Este

---

<sup>4</sup> “El lingüista de la lengua parte de unidades diferenciales y ve en la frase el nivel último. Pero su método presupone el análisis inverso, más próximo a la conciencia del que habla: parte de la diversidad infinita de mensajes y luego desciende a las unidades que, en número limitado, emplea y encuentra: los signos. Este es el camino que emplea la lingüística del discurso, actualizado en frases. Ahí comienza el lenguaje [...] algunos años más tarde, Benveniste aplica a estas dos lingüísticas los términos de «semiótica» y de «semántica»; el signo es la unidad semiótica; la frase, la semántica; estas dos unidades son de orden diferente; semiótica y semántica se aplican así a campos distintos y con una acepción restrictiva” (Ricoeur, 2001b: 97).

rasgo nos proporciona un criterio para distinguir la metáfora del proverbio, de la alegoría y del enigma, donde todas las palabras se emplean metafóricamente. (Ricoeur, 2001b: 117)

Regresaré sobre este asunto más adelante, antes de comenzar el análisis.

Así, una obra específica proporciona un cifrado completo; más que un nuevo lenguaje, por tanto, es una especie de variante de la lengua la que configura el texto lingüístico como obra (Ricoeur, 2001b: 272). De hecho, cuando Ricoeur habla del estilo como uno de los tres factores para estudiar una obra como texto, lo piensa como un cifrado específico; una forma de definir al estilo es como “desautomatización”:

La estrategia para efectuar la *desautomatización* consiste, por una parte, en lograr la *singularización* de los objetos al *asociarlos* con otros de manera *inhabitual* y, por otra parte, en *oscurecer la forma*, haciéndola una forma obstruyente que opera sobre el receptor prolongando el tiempo de la percepción del mensaje y, con ello, dilatando también el tiempo del goce artístico [...] De estas opiniones se infiere que los procedimientos de desautomatización frecuentados por un artista (en poesía o en relatos) señalarían al lector, por una parte, las marcas constantes de su *estilo* personal; por otra, su modo de asumir como propios —para luego transgredirlos- la tradición y el *metatexto* de sus contemporáneos, y, además, las características que le agradan o le desagradan en él, mismas que le permitirán describir y comentar críticamente ese estilo. (Beristáin, 2006: 134-35)

De esta forma, el grado retórico cero y la desviación surgen al entender esta “encriptación” única que es la obra. Pero dicha encriptación, en la medida en que parte de un lenguaje o idioma —español, francés, italiano, alemán—, no es absoluta y puede ser descifrada con cierta facilidad. De algún modo, efectivamente, es un nuevo lenguaje, pero un lenguaje que se aprende en el curso de la lectura, atendiendo a la estructura de la obra “actualizada en frases” (Ricoeur, 2001b: 97), o grupos de frases que conforman una idea más amplia, que pertenecen a un planteamiento aún más amplio: la obra entera. El concepto de isotopía de Greimas, guardando las proporciones y considerando las dificultades que implica en el modelo de Ricoeur (2001b: 194), puede ayudar a comprender esta concatenación de ejes argumentales en una obra entera: la isotopía es el

Conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como ella resulta de las lecturas parciales (es decir, por segmentos sumativos, por subconjuntos) de los enunciados, después de la resolución de sus ambigüedades, siendo orientada tal resolución por la búsqueda de la lectura única. (Greimas citado por Beristáin, 2006: 289)

Para concluir la revisión de estas dos categorías de análisis, es importante mencionar que existen varias formas en las que se presenta una metáfora. Considerando las premisas anteriores, para que un espectador se percate de que se halla ante una metáfora es necesario que este atienda al segmento discursivo que enmarca tal expresión figurativa; una impertinencia o desviación semántica sucede cuando se rompe la isotopía de la narración. Pero, repito, la isotopía se puede alterar por diferentes motivos, deviniendo solo retórica o figurativa aquella alteración que genere un fenómeno poético, de convencimiento o cómico. Más aún, debe expresarse de cierta manera; para Aristóteles, por ejemplo, la metáfora debe manifestarse sin ser explícita

[...] en esto radica la primacía de la metáfora sobre la comparación: en que la supera en elegancia (*asteia*) [...] «La comparación es [...] una metáfora que solo se diferencia por el modo de presentación (*prothesei*); también es menos grata, por ser una expresión demasiado larga; además, no se limita a decir esto es aquello; tampoco colma los deseos de búsqueda (*zetei*); ahora bien, lo que realmente nos proporciona nuevos conocimientos inmediatos es necesariamente el estilo elegante y los silogismos bien cuidados» (Aristóteles citado por Ricoeur, 2001b: 41).

Esta parece ser una consideración compartida desde diferentes registros: por el Grupo  $\mu$ , con las caracterizaciones de metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia* (Ricoeur, 2001b: 224)<sup>5</sup>; y por Michel Le Guern, el cual plantea que

La metáfora no es una comparación abreviada como podría indicar un análisis formal de las estructuras superficiales. La similitud [conceptuación compartida

---

<sup>5</sup>Desde una perspectiva sumamente técnica de lingüística estructuralista, “los autores presentan la diferencia entre metáfora *in absentia* y metáfora *in praesentia* bajo el título de «grados de presentación», es decir, de la extensión de las unidades consideradas. En el caso de la metáfora *in absentia*, la intersección sémica tiene lugar entre el grado cero ausente y el término figurado; por lo tanto, en el interior de la palabra. En la metáfora *in praesentia*, la intersección sémica es una relación entre dos términos igualmente presentes: una comparación, con o sin la marca gramatical de la comparación” (Ricoeur, 2001b: 224).



tanto por la metáfora como por la comparación] se entronca más bien en la metáfora que en la comparación cuantitativa; las dos rompen la isotopía del contexto. Pero la similitud y la metáfora no la restablecen de igual forma. En la comparación-*similitud* (Santiago es *tonto como un asno*), no tiene lugar ninguna transposición de significación; todas las palabras conservan su sentido y las mismas representaciones siguen siendo distintas y coexisten con grado casi igual de intensidad [...] En cambio, en la metáfora, la percepción de una incompatibilidad es esencial [...] la incompatibilidad se expresa en la metáfora *in praesentia* (Santiago es *un asno*) implícita en la metáfora *in absentia* (*¡qué asno!*); pero, aún implícita, motiva también la interpretación figurada. (Ricoeur, 2001b: 249)

En ese sentido, una verdadera metáfora será aquella que se presente brevemente, con una incongruencia semántica destacable y entendible con relativa facilidad, sin dejar de considerar los efectos artísticos, persuasivos o humorísticos, claro está. Por esta razón, existen tropos o figuras discursivas más agradables que otras. En suma, *una metáfora auténtica será impertinente y deberá producir determinados sentimientos*. Añadiré otros criterios en las categorías que siguen.

## 1.2. El «ver como» y la semejanza

Cuando un lector se encuentra con una expresión anómala al respecto de una obra, esto es, el momento en el que la desviación semántica se presenta, ocurre una *extrañeza* en su mente. Pondré uno de los ejemplos que utiliza Ricoeur: “[...] Víctor Hugo escribe *Malta tenía tres corazas: sus fortalezas, sus navíos y el valor de sus caballeros*” (Ricoeur, 2001b: 271). Considerando que este fragmento no es una obra entera<sup>6</sup>, aquí *el valor de sus caballeros* es una expresión extraña al respecto de coraza: la coraza es una armadura material, no una actitud humana; en consecuencia, las fortalezas y los navíos pueden ser corazas, no así la valerosidad en abstracto. Ricoeur explica, mediante Michel Le Guern, que en estos casos la expresión inaudita es “«un elemento que no pertenece a la isotopía y que, por este motivo, crea imagen»” (Le Guern citado por Ricoeur, 2001b: 250).

---

<sup>6</sup> Aunque bien podría serlo: “La metáfora, dice Monroe Beardsley, es “un poema en miniatura”” (Beardsley citado Ricoeur, 1995c: 59).

El extrañamiento que surge aquí a causa de una desviación no es producto de una duda, una falta de claridad explicativa, errores editoriales, fallas de redacción o falta de pericia del autor, es, antes bien, “[...] una falta calculada, una transgresión categorial (*sort-crossing*)” (Ricoeur, 2001b: 331). Este error planificado induce al lector a una clase singular de extrañamiento: el estético. En el extracto, Víctor Hugo enaltece la gallardía del ejército maltés mediante una configuración especial del lenguaje que produce un extrañamiento que deviene en sorpresa y deleite. El extrañamiento estético es eso que hace de una figura de discurso, una figura auténtica, esa que produce persuasión, risa o goce artístico, esto es, un sentimiento estético.

Ahora, como lectores podemos entender que lo que Víctor Hugo quiere decir cuando ubica al *valor de sus caballeros* como una coraza adicional para Malta, es que una actitud intrépida tiene el carácter *semejante* al de una muralla; la valentía puede llevar a alguien a defender a otra persona o a una cosa igual que un fuerte. ¿Cómo llegamos a entender lo que Víctor Hugo intentó decir a pesar de usar expresiones anómalas? Por medio de la imagen.

La imagen es un fenómeno mnemónico que prosigue de la desviación verbal o semántica y se explica por el concepto de «ver como». Este concepto proviene de Ludwig Wittgenstein<sup>7</sup>. Para el filósofo austriaco, las formas son susceptibles de ser percibidas de distintas maneras, por lo que existe una diferencia entre «ver esto» y «ver como» (Wittgenstein citado por Ricoeur, 2001b: 282-83). De esta manera, cuando uno se halla ante una forma confusa o difícilmente determinable con certeza, el «ver como» funciona aludiendo al reservorio de imágenes o impresiones previas del observador que describe una cosa, situación o evento: “«ver esto como» es «tener esta imagen»; el vínculo entre «ver como» e imaginar, aparece más claramente cuando se pasa a la forma imperativa: se dirá, por ejemplo, «imagina esto», «ahora, ve la figura como esto»” (Ricoeur, 2001b: 283).

En el fragmento de Víctor Hugo, el «ver como» actúa ante la extrañeza que origina la impertinencia semántica: para entender la relación que mantienen *coraza*

---

<sup>7</sup> En Wittgenstein, el ver-como no está relacionado con la imaginación (Ricoeur, 2001b: 282).

y *valentía*, los lectores recurrimos al contexto o la isotopía del enunciado o segmento narrativo; fuera de esa proposición o fragmento, las definiciones lexicalizadas de *coraza* y *valentía* no tienen algo en común. No obstante, para comprender la relación que Víctor Hugo establece entre los dos términos distantes hay que utilizar la imaginación, esto es, «ver como». Pero ¿acaso la imaginación no es arbitraria?

[...] las imágenes, así evocadas o provocadas, no son las imágenes «libres» que la simple asociación de ideas añadiría al sentido, sino imágenes «enlazadas» (*tied*), «asociadas a la dicción poética» [...] La iconicidad, a diferencia de la simple asociación, implica ese control de la imagen por el sentido; en otros términos, es un imaginario implicado en el lenguaje mismo; forma parte del propio juego del lenguaje. Esta noción de un imaginario ligado por el sentido concuerda —me parece— con la idea de Kant de que el esquema es un método para construir imágenes. El ícono verbal, en el sentido de Hester, [alumno de Wittgenstein, de nombre Marcus, Hester es tomado en cuenta por Ricoeur para configurar su planteo de ver-como] es también un método para construir imágenes. (Ricoeur, 2001b: 281-82)

De la relación que se establece por la asociación mnemónica entre *coraza* y *valentía*, se obtiene que la *semejanza* entre estos dos términos —disímiles lexical o literalmente— se halla en la potencialidad de la *valentía* para procurar protección de forma *semejante* a una *fortificación*. En este sentido

El juego de la semejanza, que hemos considerado dentro de los límites estrictos de una operación de discurso, consiste en la instauración de una *proximidad* entre significaciones hasta entonces «alejadas». «Ver lo semejante» —decíamos con Aristóteles— es «metaforizar bien». Ahora bien, esta proximidad en el sentido ¿no podría ser al mismo tiempo una proximidad entre las cosas mismas? ¿No es esta proximidad el origen de una nueva manera de ver? En este caso el error categorial franquearía el paso a la nueva visión. (Ricoeur, 2001b: 304)

Cuando Ricoeur pregunta si la proximidad o la semejanza —que en el ejemplo de Víctor Hugo es representada por la *coraza* y la *valentía*— rebasa la frontera del discurso, indica la intención de trasladar la discusión sobre el sentido figurado fuera de las estructuras lingüísticas. En otras palabras, la propuesta de Ricoeur está encaminada a vincular los discursos con una referencia real de manera que no queden reclusos en el terreno de la ficción pura.

Para entender su propuesta, Ricoeur considera la diferenciación entre sentido y referencia hecha por Gottlob Frege: las palabras tienen correspondencia con algo fuera del lenguaje. En nuestro ejemplo, la palabra “coraza” pronunciada o escrita, indica o denomina un objeto al margen de la lengua, “el sentido es *lo que* dice la proposición; la referencia o denotación, *aquello sobre lo que* se dice el sentido” (Ricoeur, 2001b: 288). Entonces, cuando Víctor Hugo establece la relación o semejanza entre *coraza* y *valentía*, nos genera extrañeza debido a que una coraza es una armadura o escudo físico, y la valentía es un comportamiento humano que, si bien puede materializarse en una acción determinada, en principio, es inmaterial. En otros términos, como lectores partimos inconscientemente de lo que consuetudinariamente hemos definido como *coraza* y *valentía*:

Precisamente esta suposición es la que nos induce al error; pero si nos equivocamos, es porque la exigencia de una denotación pertenece al «designio tácitamente implicado en la palabra y en el pensamiento» [...] Este designio es el «deseo de verdad»: «por tanto, la búsqueda de la verdad nos impulsa a pasar del sentido a la denotación». (Frege citado por Ricoeur, 2001b: 289)

Entonces, toda impertinencia semántica surgida por una proposición, por una argumentación o una conclusión, así sean comprendidas a partir de un marco conceptual en particular, de forma inmanente y mecánica tienden a un real extralingüístico, a saber, a una referencia que pertenece a un contexto.

Para finalizar con estas dos categorías de análisis, debo señalar las aportaciones de Pierre Fontanier como criterios adicionales para considerar una metáfora auténtica y por extensión, una figura de discurso. Para Fontanier, la calidad de una metáfora tiene que ver con la intención con la que fue realizada: será una *metáfora forzada* aquella locución lexicalizada utilizada con la finalidad de expresar una idea para la que no existe designación o uso previamente fijado (Fontanier citado por Ricoeur, 2001b: 89), y, en última instancia, la habituación de la metáfora forzada coincide con la catacresis<sup>8</sup>; será *metáfora de invención* aquella expresión usada para comunicar una idea para la que sí existe denominación pero que, por

---

<sup>8</sup> Según Helena Beristáin, la catacresis es una “figura retórica marchita por el uso, que ha dejado de ser figura porque al dejar de ser original pierde su eficacia, se vuelve un lugar común, un cliché” (Beristáin, 2006: 86).

libertad de elección, fue expresada de dicha manera (Fontanier citado por Ricoeur, 2001b: 89).

Al respecto de la metáfora de invención, Ricoeur añadiría que esta se presenta en ocasión de un texto u obra, y solo ahí; solo en ese mundo que es el de la obra. Esta es una consideración de importancia cardinal para el presente estudio. Ricoeur habla de *innovación o acontecimiento semántico*; el significado de una figura discursiva solo se produce en específicas condiciones, esto es, las del cifrado concreto de un texto u obra lingüística:

En el enunciado metafórico (ya no hablaremos más de metáfora como palabra [como tropo] sino como frase), la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que existe solo en ese contexto. Pero, al mismo tiempo, podemos identificarla sin dificultad, ya que su construcción puede repetirse; así, la innovación de una significación emergente puede ser tomada por una creación lingüística. (Ricoeur, 2001b: 135)

Para hablar de metáfora auténtica o de invención es necesario, pues, juzgar un uso no forzado e inédito del lenguaje en condiciones singulares. Antes dije que una metáfora era auténtica si se percibía impertinente semánticamente y producía risa, persuasión o goce; puedo añadir ahora a esos requisitos, la presencia de una implementación libre y sin precedentes del lenguaje que genere sentido en un texto particular, en un momento particular de la narración. Esa será, en palabras de Ricoeur, una *metáfora viva* (Ricoeur, 2001b: 135).

Hasta ahora, puede sopesarse como una metáfora viva aquel acontecimiento lingüístico que: 1) surja de un texto particular (grado retórico cero); 2) se desvíe del uso de la lengua en el texto particular, sea una desviación inédita y que responda a una intención del autor más que a carencias lexicales o errores editoriales (desviación o impertinencia semántica); 3) que la desviación ocasione un extrañamiento y una impresión sensorial mnémica y estética («ver como»); que la expresión ilógica sea conveniente, esto es, que pueda ser percibida (semejanza).

A reserva de introducir algunas precisiones correspondientes en la siguiente categoría de análisis, éstas son las características básicas para apreciar como retórico un uso del lenguaje.

### 1.3. Referencia metafórica

Considerando las anteriores anotaciones, ¿cómo se establece la relación de semejanza en las obras literarias de ficción o fantasía? Si siempre comprendemos por virtud del arraigo inmanente a un contexto ¿toda obra de ficción es solo un producto imaginario que nada tiene que ver con la realidad?

Desde el argumento que Ricoeur configura en función de Frege, la semejanza que establece Víctor Hugo entre *coraza* y *valentía* vincula tácitamente el sentido y la referencia, es decir, la obra singular y el mundo. Nuestra pertenencia a un mundo opera imperceptiblemente, sin embargo, se manifiesta cuando el autor rompe la isotopía de su obra y nos genera un extrañamiento: porque “no nos contentamos con el sentido, suponemos una denotación” (Frege citado por Ricoeur, 2001b: 290). Pero en las composiciones narrativas que plantean la existencia de escenarios enteramente ficticios, nosotros los lectores, de entrada, admitimos que nos hallamos ante una referencia que no es real. Ricoeur explica esto a partir de Northrop Frye cuando dice que “el poema no es ni verdadero ni falso, sino hipotético [...] es la proposición de un mundo sobre el modo *imaginativo*, de ficción. Así, la suspensión de la referencia real es la condición de acceso a la referencia virtual” (Ricoeur, 2001b: 302. Subrayado propio). De esta manera, una ficción puede desplegarse sin problema.

Pero, planteado así, parece que lo figurativo en literatura y poética debe marginarse en el espacio del mero goce irreal. A causa de esto, Ricoeur va más allá y dice que lo ficticio tiene implicaciones aún más contundentes en la referencia extralingüística, en la realidad. Para sostener su argumento, retoma el trabajo de Max Black a propósito de los modelos y las metáforas, y dice que “[...] la metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real” (Ricoeur, 2001b: 316). A continuación, se verá cómo.

Black estratifica en tres las clases de modelos: el modelo a escala, el modelo análogo y el modelo teórico. A Ricoeur le interesan los modelos teóricos que:

[...] constituyen el tercer nivel, [y] tienen en común con los anteriores [escala y análogos] la identidad de la estructura; pero no son algo que se pueda mostrar ni

que se deba fabricar. No son cosas en absoluto; más bien introducen un lenguaje nuevo, como un dialecto o un idioma, en el que el original se describe sin ser construido. (Black citado por Ricoeur, 2001b: 318)

Ricoeur continúa explicando que lo importante de estos modelos “[...] no es que tengamos que ver algo mentalmente, sino que podemos operar sobre un objeto, por una parte mejor conocido [...] y por otra, rico en implicaciones y, en este aspecto, fecundo en el plano de la hipótesis” (2001b: 318).

Para la interpretación literal de una historia o situación ficticia, “[...] el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el desmoronamiento de la referencia primaria” (Ricoeur, 2001b: 303). El mundo o situación ficticia o hipotética es una exigencia, bien provocada por la búsqueda de una referencia que corresponda a un predicado lingüístico impertinente, o bien demandada por una obra entera: la referencia literal o real, inútil para la comprensión del sentido en estos casos, cede su lugar a una referencia de segundo grado: una referencia metafórica o “referencia desdoblada” (Ricoeur, 2001b: 305).

Por ello, Ricoeur dice que el modelo teórico es equivalente a la referencia metafórica. La referencia metafórica se despliega sobre la referencia de primer grado que soporta el sentido literal; la referencia desdoblada de la que hablaba Ricoeur, en Black, tiene una finalidad práctica, es decir, poder erigir un entramado capaz de dar cuenta de fenómenos que, por múltiples razones, son inasequibles fácticamente. La muestra más obvia de esta situación son los modelos matemáticos que posibilitan mucho mejor la comprensión de diversos fenómenos; su prolificidad en las ciencias duras ha permitido cantidad ingente de avances tecnológicos. El uso del modelo teórico en otros campos significa “[...] interpretar las reglas de correspondencia en términos de extensión del lenguaje de observación por uso metafórico” (Black citado por Ricoeur, 2001b: 318).

Interpretar las reglas de correspondencia quiere decir, en un primer momento, identificar las reglas que rigen al sentido literal de una situación manifestada en una proposición; y, en un segundo momento, elaborar una codificación singular o isotópica en una obra que, aunque nueva y probablemente ficticia, debe ser equivalente a las reglas usuales que resultarán desarticuladas. Por

eso, Ricoeur dice que “el enigma del discurso metafórico consiste, al parecer, en que «inventa» en el doble sentido de la palabra: lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo descubre” (Ricoeur, 2001b: 316).

Es importante subrayar que la referencia desdoblada no surge únicamente en los momentos en los que se plantea un error calculado introducido por el autor del texto, es decir, en las pausas ocasionales que la narración exige para la interpretación de una connotación; es, antes bien, la estructura que permite interrumpir parcial—según lo exija el segmento de sentido al interior de la narración, las conclusiones o afirmaciones falsas o irreales de una proposición o secuencia de argumentos, frases o razonamientos—, o completamente la referencia real en un texto lingüístico.

La referencia metafórica es la *trama* que permite el surgimiento en un texto de figuras de discurso esporádicas y no solo un requerimiento incidental para articular la comprensión narrativa; no se puede entender el funcionamiento de las metáforas o el lenguaje figurado de esta manera desde el planteamiento de Ricoeur, porque eso significaría poder entender las figuras discursivas fuera de una obra o, inclusive, una situación lingüística cualquiera. En resumen, significaría que el sentido figurado puede ser captado fuera de contexto, fuera del contexto específico en el que fue expresado.

Por este motivo, la referencia metafórica es una condición para la lectura de una obra poética o literaria; es, finalmente, el mundo de la obra: una estructura capaz de soportar desviaciones lingüísticas con o sin referencia. El equivalente de una estructura de tal naturaleza sería lo que Aristóteles llamó *mythos* en la poesía:

Todo se anuda en el término llamado *mythos*, que se puede traducir por intriga o trama. Efectivamente, aquí es donde se realiza esa especie de transposición de las acciones que Aristóteles llama *la imitación de las acciones mejores*: «El *mythos* constituye la imitación de las acciones». Así pues, entre el *mythos* y la tragedia [como género poético] no hay solo una relación de medio a fin o de causa natural a efecto, sino una relación de esencia; por este motivo, desde las primeras líneas del tratado [la *Poética* de Aristóteles], la investigación se centra en los «modos de componer tramas». Por eso es importante para nuestro propósito comprender bien la proximidad entre el *mythos* del poema trágico y la *lexis* [la



*lexis* es una de las seis partes constitutivas del poema trágico] en la que se inscribe la metáfora. (Aristóteles citado por Ricoeur, 2001b: 55)

El postulado aristotélico se entronca con las conclusiones que Ricoeur extrae de los planteamientos de Max Black, en el sentido de lo que este llamó la “interpretación de las reglas de correspondencia” —arriba mencionadas—, que rigen una referencia y que serán implementadas para desdoblar otra referencia. Es el principio elemental de la *traducción*. Pero, en Black, la noción equivalente de la trama aristotélica no es tanto una metáfora como el *arquetipo*, que es de mayor envergadura que la primera:

[...] el modelo consiste más bien en una red compleja de enunciados. Su correspondiente exacto sería, pues, la metáfora continuada —la fábula, la alegoría—; lo que Toulmin [de nombre Stephen, Toulmin fue un filósofo angloestadounidense fuertemente influido por la corriente analítica de la filosofía] llama la «desplegabilidad sistemática» del modelo tiene su equivalente en *una red metafórica y no en una metáfora aislada*. (Ricoeur, 2001b: 321. Subrayado propio)

Aquí yace una de las razones por las cuales un análisis como el que haré eventualmente necesita describir todas las situaciones presentes de una narración, o las más posibles, con o sin referencia y expresadas o no figurativamente, a fin de esclarecer esa urdimbre base que permite la «desplegabilidad» de la que hablaba Toulmin: “se puede esperar que la función referencial de la metáfora sea dirigida por una red metafórica más que por un enunciado metafórico aislado” (Ricoeur, 2001b: 322).

A manera de corolario, las condiciones para calificar una metáfora o figura de discurso son:

1. Grado retórico cero: que se produzca en el cifrado exclusivo de un texto.
2. Desviación o impertinencia semántica:
  - Que sea una expresión impertinente o que se desvíe del uso o estilo lingüístico por el cual está configurada la obra o texto particular (el grado retórico cero).

- Que la desviación sea una alteración isotópica no vista fuera de esa obra o texto, y que no se deba a una ausencia terminológica, lexical o expresiva de la idea que se quiere transmitir.
  - Que la desviación o impertinencia sea intencional o calculada y no producto de una falla editorial o error de redacción.
3. El «ver como»: que el extrañamiento causado por la desviación provoque un fenómeno mnemónico no lingüístico y estético (risa, persuasión o disfrute artístico).
  4. Semejanza: que la desviación, pese a ser impertinente, sea adecuada y mantenga un sentido contextual y, por esta razón, acentúe la experiencia estética.
  5. Referencia metafórica: aunque más visible en las desviaciones o impertinencias semánticas que entrañan una ausencia de referencia extralingüística, es el mundo de la obra que dota de sentido —literal, figurativo, ficticio y no ficticio— a un texto lingüístico.

De esta manera, se completa el esquema de análisis para el componente lingüístico de *Filosofía para principiantes*.

#### **1.4. El grado icónico cero y la desviación icónica**

A partir de este punto y hasta el final del capítulo, me encargo de exponer el modelo de *La metáfora viva* para el análisis de una clase de signo que no es lingüístico, a saber, para el estudio de un signo que esa obra no consideró: el gráfico o icónico. Las categorías que recupero de la obra de Ricoeur, con algunas modificaciones y las problemáticas que ello conlleva, pueden dar cuenta también de un ícono muy particular: la caricatura. En esta segunda sección, perfilé una aplicación del modelo de análisis que permite una comprensión formal de la caricatura. Este aspecto es importante en la medida en que las caricaturas no son elementos lingüísticos y conforman parte sustancial de la constitución del formato historietístico —cómico— que es *Filosofía para principiantes*.

Si bien es cierto que entender *Filosofía para principiantes* como una historieta implica considerar todas las modalidades icónicas<sup>9</sup> que integran el libro, la razón de utilizar las categorías de Ricoeur prioritariamente en las caricaturas tiene que ver con el motivo de este estudio: la transmisión de conocimiento especializado que se apoya de simplificaciones irreverentes, es decir, de distorsiones evidentes; *comunicar lo complejo de una manera totalmente opuesta y casi irresponsable*. Como se verá durante el análisis del libro, casi cualquier exposición verbal es acompañada de un ícono, por lo que todas las imágenes son importantes, efectivamente, pero solo la caricatura involucra *desviaciones icónicas*. Por ello, las modificaciones que siguen en las categorías de análisis están pensadas para dar cuenta primordialmente de las caricaturas.

Para establecer el grado retórico cero de un ícono y sus desviaciones en este análisis —en adelante llamados grado icónico cero y desviación o impertinencia icónica—, parto de la diferencia entre sentido y referencia. La razón de iniciar directamente desde la vinculación sentido-denominación de Frege para delimitar los criterios grado icónico cero y desviación icónica, y no desde la isotopía específica de una narración, tiene su explicación en que las representaciones gráficas o visuales —también denominados signos icónicos—, son diferentes de los signos lingüísticos.

Una característica que define al signo icónico es la semejanza con su referente (Peirce, 1974). A diferencia de los signos lingüísticos, el signo icónico se asemeja en *aparición* con las cosas que refiere. Sin embargo, el signo icónico abreva tanto de la cultura como de la percepción subjetiva, haciendo cuestionable el argumento de parecido o correspondencia entre sentido icónico y referencia (Eco, 1975; Gombrich, 2010)<sup>10</sup>. Diego Lizarazo admite de igual forma el componente

---

<sup>9</sup>Scott McCloud dirá que las palabras escritas en las historietas son también imágenes en secuencia (McCloud, 2016: 9). Sin embargo, para las cuestiones que atañen a mi propósito la definición antes citada de Eisner es suficiente.

<sup>10</sup>Eco dice que “[...] el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar un objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realizan estas relaciones [...] ante los signos icónicos podemos afirmar que *se puede entender*

cultural, social e histórico en la conformación, interpretación y lectura de los icónicos:

[...] la imagen se desplaza del ámbito de la *reproducción* de los rasgos perceptibles al terreno de la *producción* según modalidades icónicas. Aprendemos a leer las imágenes con base en criterios y claves de interpretación que bien podemos llamar *códigos visuales*, y que, por lo tanto, no son universales ni atemporales. Lo que hoy juzgamos semejante no lo es en la misma forma que para la mirada de hace cinco o seis siglos [...] nuestros juicios de semejanza y nuestras valoraciones y criterios sobre las imágenes provienen de complejas tradiciones culturales que cargamos, aunque no estemos en condiciones de reconocerlas lúcidamente [...] la forma de representación realista es un invento cultural (especialmente valorado y nutrido por el Renacimiento) que se ha asumido como el canon universal de todo iconismo, y que en las formas de la fotografía, la televisión y el cine ha terminado por instituirse como la modalidad dominante de la cultura globalizada contemporánea. Su validez no se funda en propiedades ontológicas, sino en reglas convenidas históricamente. (Lizarazo, 2004a: 56-57)

Empero, Lizarazo también dice que hay que “[...] ponernos en resguardo de del reduccionismo códico en el que la imagen no logra distinguirse de lo lingüístico” (Lizarazo, 2004a: 57)<sup>11</sup>. En esta tesis, me inclino a pensar lo icónico con alguna autonomía de componentes transubjetivos. Ciertamente, la cultura es el espacio de ocurrencia de los fenómenos humanos, no obstante, si se parte de tal supuesto, no habría espacio para la libertad creativa y la propia cultura permanecería inerte; el universo humano no cambiaría en absoluto puesto que su dinámica no admitiría elementos independientes a su estructura interna. Huelga decir que históricamente la cultura no es la misma. El reconocer que la correspondencia entre signo icónico y objeto, entre sentido y referencia, comporta elementos culturales y perceptivos determinantes, no excluye enteramente el hecho de que los signos icónicos “[...]”

---

como a tal lo que parece reproducir algunas de las propiedades del objeto representado” (Eco, 1975: 181).

<sup>11</sup>Diego Lizarazo ha esbozado algunas diferencias básicas entre los signos lingüísticos y los signos icónicos: la capacidad abstractiva y la arbitrariedad de asignación en el caso de los verbales; la cuestión de la semejanza física en el caso de los icónicos; los signos lingüísticos son secuenciales (tiempo) y los icónicos son espaciales; la composición de los signos icónicos tiene elementos más difícilmente discernibles, entre otras (Lizarazo, 2004a).

articulan cierta *isomorfía*, generan una semejanza perceptiva en la que los rasgos del aspecto físico exterior de los modelos aparecen ilustrados” (Lizarazo, 2004a: 59). En esta investigación, en consecuencia, considero más apropiado el ícono como lo entiende Mauricio Beuchot: como el signo que yace en la frontera de lo natural y lo cultural (2017d: 7). Una vez hecha la acotación, retomo nociones de Justo Villafañe y Max Black.

Villafañe propone una escala de iconicidad que permite identificar qué tanta correspondencia existe entre una representación plástica y su referente; la imagen natural o la impresión inmediata con la cosa observable es el mayor grado de iconicidad (Tabla 1). Al traslapar la escala de iconicidad y los conceptos lingüísticos de grado retórico cero y desviación, resulta que el mayor grado de iconicidad de una cosa sería el grado retórico cero, a saber, la imagen natural inalterada, sin desviación: “En ausencia de cualquier anomalía en el sistema visual humano, estas imágenes poseen el grado de iconicidad más elevado, ya que son las únicas que guardan una identidad total con el referente” (Villafañe, 2006: 41).

En la escala de Villafañe<sup>12</sup>, del nivel diez al nivel tres existe un *continuum*: la abstracción de las características, distribución o proporciones esenciales del objeto referente. En los niveles dos y uno, en contraste, la arbitrariedad se emplaza como paradigma dominante, por lo que esos escalafones no son de interés en lo subsecuente. En los niveles que interesan ahora —del 10 al 3—, el parecido entre ícono y referente es producto de *algunos rasgos*, y las diferencias radican más en la cantidad de elementos contemplados, en los soportes de representación o en las variaciones proporcionales de dimensión.

---

<sup>12</sup> Villafañe dice que la suya es solo una propuesta; “Que una escala posea diez o veinte niveles no tiene mayor importancia: tan solo [debe estar sustentada por] una elemental norma de metodología científica [...] Piénsese que reducir todos los valores posibles de iconicidad a unos pocos niveles paradigmáticos implica valorar solo algunas características de la imagen a definir, por lo tanto cualquier valor asignado a una imagen es siempre relativo. El grado de iconicidad/abstracción es un elemento más de definición icónica, en ningún caso suficiente por sí mismo” (2006: 40).

TABLA 1. GRADOS DE ICONICIDAD SEGÚN JUSTO VILLAFañE. ELABORACIÓN PROPIA A PARTIR DE LA ORIGINAL (2006)

Grado	Nivel de realidad	Criterio	Ejemplo
11	La imagen natural.	Restablece todas la propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier precepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas la propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro este-reoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que el anterior.	Igual que el anterior.
6	Pintura realista	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	Las <i>meninas</i> de Velásquez.
5	Representación figurativa no realista.	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso. Una caricatura de Peridis.
4	Pictograma.	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles
3	Esquemas motivados.	Todas la características sensibles abstraídas. Tan solo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios.	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de circulación que indica «ceda el paso».
1	Representación no figurativa.	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	una obra de Miró

Eco veía que en Morris la gradación icónica basada en *algunos rasgos* arrojaba ciertas complicaciones:

«un signo icónico, aunque recordado, es un signo semejante en algunos aspectos a lo que denota. En consecuencia, la iconicidad es una cuestión de grado». Y continuando con sus razonamientos [los de Charles Morris], dado que para referirse a los signos icónicos no visuales llega a hablar de onomatopeyas, resulta evidente que la cuestión de grado es extremadamente elástica, porque la relación de iconicidad entre «kikirikí» y el canto del gallo es muy débil; tan débil que para los franceses el signo onomatopéyico es «cocquerico» [...] Todo el problema estriba en el sentido dado a la expresión «en algunos aspectos». El signo icónico es semejante a la cosa denotada *en algunos aspectos*. (Eco, 1975: 170-71)

A diferencia de Eco, la abstracción de “algunos aspectos” me será suficiente, debido a que ya establecí que “esos aspectos” no son absolutamente naturales, inmutables ni extra temporales, sino que atañen a condiciones específicas<sup>13</sup>. La conclusión que extraigo de Villafañe para este trabajo es la de que *los niveles de iconicidad o de abstracción conservan la presencia y la condición de “algunos aspectos o rasgos” esenciales del referente*: estos aspectos esenciales pueden ser la distribución proporcional de los rasgos, el aumento o disminución proporcional de sus magnitudes o la representación bidimensional o tridimensional. Si alguno de estos aspectos es omitido o cambia su condición el signo icónico sería, definitivamente, irreconocible o incomparable con el referente, sin importar el grado de abstracción, es decir, la cantidad de elementos no esenciales presentes en el ícono.

La desviación del grado icónico cero así entendido no tiene qué ver con el refinamiento de una representación icónica, ni en su nivel de abstracción, ni en la cantidad de detalles expresados en su configuración física o el tipo de soporte en el que está construido —piedra para la escultura, lienzo y óleos para la pintura, papel para el grabado o luz en el caso de proyecciones digitales—, sino en la omisión, alteración, desviación, deformación o distorsión de los “rasgos seleccionados del

---

<sup>13</sup> Más adelante Eco dice, a propósito de “algunos aspectos”: “[...] la definición de Morris, tan próxima a la del buen sentido, es utilizable *siempre que se tenga en cuenta que sirve de artificio cómodo*, y no pertenece al terreno científico” (Eco, 1975: 181).

«original»” materializados en la representación icónica. Esto permite definir a un ícono como anómalo: un ícono anómalo es aquella representación detallada o esquemática, bidimensional o tridimensional, pintada o esculpida, o alguna combinación de estas, que *distorsiona únicamente los rasgos esenciales de su referente alterando, así, la semejanza, el parecido o la relación que mantiene una reproducción icónica con su referente.*

Este argumento es consistente con el *modelo a escala* de Max Black. Antes mencioné que Ricoeur atrajo de este autor la idea de modelo teórico, ahora, recupero de él el modelo a escala. Black dice que, “en la terminología de Peirce, el modelo es un *ícono*, que incorpora literalmente los rasgos del original que se consideren de interés; es algo así como si dijera: «*Así es como es el original*»” (Black, 1966: 218). Lo importante de la caracterización de Black es la diversidad de representaciones que entran en esta categoría: la miniatura del *Queen Mary*, un avión de juguete, “[...] la aldea neolítica del Museo de Historia” (Black, 1966: 217), alguna referencia ideal o ficticia, los «experimentos a ritmo lento» (1966: 217), los dibujos de la nueva colección de vestuarios, “[...] la ampliación de una cosa ínfima (la pata de un mosquito)” (Black citado por Ricoeur, 2001b: 317), pues, con todos ellos

[...] tenemos el propósito de reproducir, incorporados en algo relativamente manejable o accesible, unos rasgos seleccionados del «original»: queremos ver qué aspecto tendrá la nueva casa, averiguar qué tal volará el nuevo aeroplano o darnos cuenta de cómo se producen los cambios en los cromosomas. Pretendemos acercar lo remoto y lo desconocido a nuestro propio nivel de existencia en los medios. (Black, 1966: 218)

Para Black, el modelo a escala, equivalente del ícono, no se define por los materiales en los que las representaciones se manifiestan, ni únicamente por su cambio de dimensiones o tamaño, ni por el grado de detalles incluidos en los modelos reproducidos sino en *la presencia obligada de los rasgos que seleccionó quien ejecutó la réplica*. La cuestión se centra en los rasgos o aspectos del referente u original, por lo que la distorsión habrá que buscarla en esos rasgos y no en los componentes, digamos, contingentes o contextuales de la réplica en turno:



De ello se sigue que algunos rasgos del modelo no hacen al caso o carecen de importancia, en tanto que otros son pertinentes y esenciales para la representación en cuestión. No existe un modelo perfectamente fiel: solo por ser infiel en *algunos* aspectos puede representar el modelo al original. (Black, 1966: 218. El subrayado es del autor norteamericano)

Así, en la categoría de *ícono anómalo* se pueden describir un grado icónico cero y una desviación y, en ese sentido, es importante porque coincide al menos en dos direcciones con la definición de caricatura de retrato:

Desde el punto de vista estrictamente formal, el retrato caricaturesco consiste *en una impostación selectiva de los rasgos significativos* de la figura a representar. Se logra dar carácter y “fijar” a un personaje con la *imitación de su característica apariencia por contracción, por reducción o por sobreactuación*. (Álvarez, 2015b: 103. Subrayados propios)

En la caricatura se seleccionan los rasgos destacados del referente; puede decirse que estos rasgos seleccionados son aquellos en los que descansa esencialmente el parecido o la semejanza entre retrato y retratado; y aquí yace la segunda coincidencia ya que esos aspectos son aquellos elementos que resultan alterados o deformados, esto es, el ícono anómalo y caricatura armonizan en la distorsión de los rasgos seleccionados.

Algunos de estos dibujos humorísticos, como se verá en el análisis, son esquemáticos o garabatos —hechos con muy pocos elementos: pocas líneas, mínimos detalles, unos cuantos trazos—, otras son reproducciones fotográficas intervenidas o reproducciones de otras caricaturas, unas más son esculturas o grabados muy minuciosos pero igualmente anómalos, así como otros íconos que pueden considerarse desviaciones y que permiten entender el fenómeno de la caricaturización.

Es importante mencionar que, al igual que en la desviación semántica, la desviación icónica puede ser difícilmente clasificable como caricatura en la medida en que la reproducción gráfica o icónica de un referente siempre comporta una desviación. Dice Max Black que el modelo a escala “[...] sin embargo, lleva en sí algo de destructor, puesto que el cambio de escala tiene que introducir cosas no pertinentes y distorsiones” (1966: 218).

Más aún, si el caricaturista carece de habilidad en el dibujo, muchas de las distorsiones icónicas pueden ser producto de una pobre destreza y no producto de su intención por deformar al referente:

Mientras un dibujo normal puede ofrecer expresiones poco realistas, simplificaciones, sesgos o reducciones de lo visible o lo fantástico de manera más o menos voluntaria, bien por mecánica gestual, por afán artístico o por gusto estético, la caricatura persigue inequívocamente el efecto jocoso: la distorsión formal que expresa su dibujo busca resaltar lo especialmente llamativo con una finalidad divertida. (Álvarez, 2015b: 101)

Entonces, uno de los criterios para definir una desviación icónica como caricatura, será precisamente *si dicha deformación hace reír al espectador*. Esta *experiencia* o *extrañamiento* que la caricatura o un ícono deformado produce, la diferencia de otro tipo de representaciones icónicas distorsionadas que provocan sensaciones como el horror, el miedo, asco o repulsión, por mencionar algunos contrastes: “cuando aparece una imagen grotesca con una misión no solo descriptiva sino directamente paródica estamos en presencia de lo que llamamos caricatura” (Álvarez, 2009a: 52). Este factor estético, cuya contraparte lingüística es el chiste, pertenece propiamente a la siguiente categoría de análisis: «ver como».

### **1.5. El «ver como» en el signo icónico**

En los procesos semánticos el «ver como» funciona de manera prelingüística, como una proyección imaginaria. Cuando Ricoeur habla de que la impertinencia semántica provoca una imagen vía la extrañeza, la imagen no ha sido materializada fuera de la memoria, es virtual. En el caso de los signos icónicos, el «ver como» funciona distintamente en el emisor y en el observador: en el caso del emisor, que en este escenario es quién lo elabora, el caricaturista, su boceto ideal no pasa por la verbalización y se proyecta más directamente en una pintura, dibujo, escultura, grabado, incluso en una fotografía<sup>14</sup>; en el caso del observador, el «ver como» no

---

<sup>14</sup> ¿Podría decirse, entonces, que la imagen de una pintura, dibujo, grabado, escultura o, en general, en las artes visuales o plásticas, es un concepto pre-icónico? ¿La imagen de una imagen es, pues, un ícono de un ícono? Parece que el insumo elemental de las manifestaciones materiales humanas (acústicas, arquitectónicas, pictóricas, verbales), de todas, es la imagen. Es solo una hipótesis imprevista en la que no me detendré.

es tanto «un imagina que» como un «ver» cómo lo bocetó el autor en su mente, de ahí las críticas a las artes o a los fenómenos visuales porque no dan cabida a la imaginación, a la elaboración imaginaria de algún supuesto. Con todo, sigue habiendo un fenómeno mnemónico en el observador de una pintura, un dibujo, un grabado, o una escultura o fotografía, ya que este recibe un estímulo que actúa cronológicamente en la percepción y es capaz de evocar también un aluvión de memorias, así como de provocar una sensación que probablemente devenga estética.

Ahora, este goce estético es todavía más concreto: el humorístico. El «ver como» en tanto que fenómeno no lingüístico o sensible se relaciona, pues, con una experiencia estética presente en una de las acepciones de caricatura

Caricaturizar significa, entre los pintores y los escultores, un método de hacer retratos con lo cual tienden a lograr el mayor parecido del conjunto de *la persona retratada, en tanto que, con vistas a la diversión, a veces a la burla, aumentan y acentúan desproporcionadamente* los defectos de las facciones que copian, de modo que el retrato en conjunto parece ser el modelo mismo, si bien sus partes componentes han sido cambiadas. (Filippo Baldinucci citado por Kris y Gombrich, 1955: 207. Subrayado propio)

Se tiene así el criterio clave de divertir al público para denominar un ícono anómalo como caricatura. Sin embargo, como dije antes, un dibujo o un ícono puede deber su deformidad a la falta de habilidad del caricaturista; de tal suerte que un mal dibujo puede dar risa no por bueno sino por deficiente. En este escenario, el goce estético sucede por una falencia y no intencionadamente. Y es que la diversión y la risa aparecen por diversas razones:

Una diferencia fundamental que se debe remarcar es la existente entre el “humor” y la “comicidad” porque, provocando ambos la diversión, el primero es intencionado y busca ese efecto –chiste, narración sarcástica, broma, parodia–, y la segunda es la consecuencia de cualquier situación jocosa, sea o no premeditada –una caída o un acto fallido, también llamados “metedura de pata” o error gracioso–. Esta distinción resulta de gran importancia porque califica, señala o descarta las piezas a considerar propias de un estudio de la gráfica humorística. (Álvarez, 2015b: 102)

Entonces, ¿qué califica como un buen dibujo humorístico? ¿Cómo identificar que las distorsiones son resultado intencionado del dibujante? El «ver como» es la dimensión sensible y mnemónica de la caricatura como ícono deformado; sin embargo, es la siguiente categoría la que responderá dicha pregunta.

### **1.6. Semejanza y referencia metafórica en los signos icónicos**

Naturalmente, la semejanza en los íconos también opera de diferente forma que en los signos verbales<sup>15</sup>. Recuérdese que en el modelo lingüístico el «ver como» posibilita la semejanza: el «ver como» implica la búsqueda de una imagen adecuada en la memoria; también puede ser una configuración imaginaria a partir de dicho depósito. Como dije, el «ver como» no es un fenómeno completamente arbitrario, debido a que la búsqueda o la elaboración de las imágenes responde a un incentivo externo, esto es, a un asidero que yace fuera de la subjetividad. En otras palabras, el proceso imaginario se *adecúa* a los estímulos que desataron la reminiscencia.

Lo adecuado es, pues, lo semejante: en el terreno icónico, la representación tampoco es libre, no puede ser cualquier rayón, pues “[...] lo «semejante» es percibido a pesar de la diferencia y de la contradicción” (Ricoeur, 2001b: 262). Pero, si el «ver como» fue ya ofrecido por el caricaturista en su representación, ¿cómo se identifica la semejanza planteada por Aristóteles y retomada por Ricoeur? Precisamente de la misma forma que en el «ver» del ícono: no es necesario imaginar un horizonte hipotético en el cual comparar o hacer corresponder a la representación icónica y a su referente, sino en identificar visualmente la representación propuesta por el historietista con su referente.

La esencia de la semejanza radica en la tensión por la que lo idéntico y lo diferente se mantienen enlazados. Ver la identidad en la diferencia, esa es la semejanza; si no fuera posible identificar el personaje caricaturizado, distorsionado y diferente, no existiría la semejanza, se rompería la relación ícono–referente. Con lo anterior, se delimita lo que califica como *un buen dibujo humorístico que sí es*

---

<sup>15</sup>La semejanza “en el grabado opera diferente, pero hay una semejanza en el sentido de la interpretación que realiza el productor para poder trasladar algo tangible a un soporte bidimensional, que se basa de manchas, líneas y contrastes, articulando la imagen que tiene su referencia en el mundo” (González, 2010: 92). Diana María González Colmenero hace un muy enriquecedor trabajo sobre la aplicación de los postulados ricoeurianos en la gráfica.

*resultado intencionado del dibujante: que la caricatura se parezca a su referente y que produzca deleite.* Los íconos anómalos defectuosos pueden ocasionar risa, pero solo serán caricaturas si esa fue la intención del autor, y esta se puede percibir al distinguir en los íconos deformados al referente “original”.

Es interesante que la caricatura de retrato sea perfectamente compatible con la noción de semejanza: que la deformación no interfiera completamente con la identificación del referente es característica de este estilo humorístico. La caricatura es una representación icónica distorsionada que mantiene el parecido con su referente; en otras palabras, altera la correspondencia al distorsionar los rasgos esenciales pero esa alteración no es absoluta, debido a que preserva en alguna medida la «condición original» de los «rasgos originales». Tan es de esa forma que por eso se puede identificar aquello que denota, esto es, su referente. En palabras de Álvarez Junco

Una radical síntesis de la cara, una selección jerarquizada de los característicos rasgos faciales de un personaje es lo que ofrece la caricatura en su configuración más común como retrato [...] Se enfoca, consecuentemente, en una síntesis sumaria, en aquello con lo que todos la pueden reconocer, eligiendo las principales características de su cara y resaltando sus diferencias respecto al canon (lo más peculiar y “memorable”). La caricatura tipo centrada en el retrato facial suele ofrecerse sola o completada por un cuerpo gráficamente secundario, o reducido, para fijar más la atención en el rostro. (Álvarez, 2015b: 102)

Al respecto de la referencia metafórica, el hecho de que un caricaturista ofrezca una representación icónica distorsionada del referente no anula la necesidad de suspender la referencia: si un historietista representa a un personaje con los rasgos identitarios deformados, cualquier lector asumirá que esa persona con esos rasgos no existe; el referente existe, efectivamente, pero sin esas deformidades. Por ello, el lector y el ilustrador necesitan emplazarse en un escenario en el que sí puedan existir personas deformadas, de esa u otras formas. La suspensión de la referencia en los íconos, ocasionalmente, resulta aún más imprescindible en personajes como bestias, animales fantásticos, dragones, alienígenas, criaturas híbridas, seres antropomorfos, monstruos y otros, cuya simple

presencia exhorta al espectador a situarse en un plano en el que estos seres pueden existir, ya que, en un contexto regular tales especímenes no son posibles.

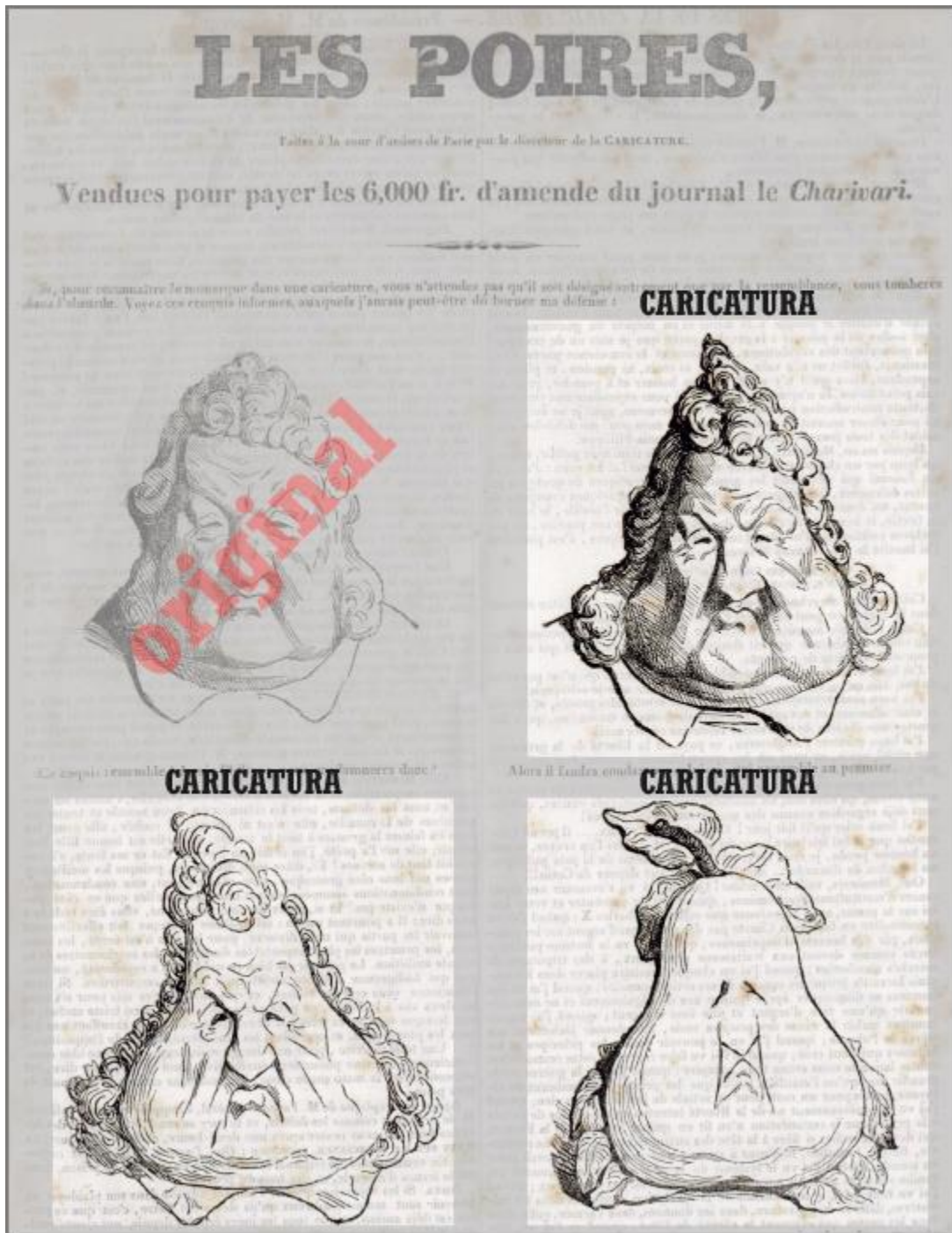
Un ejemplo gráfico de la descripción de una caricatura desde el modelo de *La metáfora viva* es el proceso de caricaturización del Rey Luis Felipe, en el cartón *Les Poires* (figura 1). Recordemos: el grado icónico cero es la concordancia entre referencia y representación icónica definida por algunos rasgos seleccionados del «original», y la desviación icónica tiene lugar en la alteración de esos rasgos seleccionados del «original», más que en el grado de sofisticación o abstracción de la representación; para el dibujante el «ver como» es más una manifestación dibujada y no verbalizada de su imaginación y, para el espectador, la imagen yace en las sensaciones memoradas por la observación; la extrañeza surgida en el espectador, exteriorizada en la risa, debe darse por intención del dibujante; la semejanza se da en el reconocimiento de la persona caricaturizada que también confirma la intencionalidad del autor del cartón; por último, la referencia metafórica en el dibujo humorístico está siempre presente pues las personas representadas con los niveles de distorsión de las caricaturas son simplemente inexistentes.

Los cuatro dibujos corresponden a un referente, el Rey Luis Felipe. En los cuatro dibujos se representan «los rasgos seleccionados del original»: cabeza, cabello, ojos, nariz, boca, así como sus respectivas disposición y proporciones; sin embargo, solo tres de ellos implican una alteración identificable de los rasgos esenciales del original o referente (figura 2), independientemente de su grado de abstracción y, en ese sentido, causan extrañeza; pero en las tres representaciones cuyos rasgos esenciales se perciben distorsionados, se puede distinguir, sin embargo, que el personaje es el Rey Luis Felipe, menos alterado en el primer dibujo; de esta forma, las tres representaciones susodichas son propiamente caricaturas; cuando Philipon las mandó a reproducir, significa que estuvo satisfecho con la representación que tenía *imaginada*, de esa forma se «ve» el cómo las imaginó; por último, como espectadores, acreditamos que el Rey Luis Felipe es como una pera siendo un humano, a saber, damos cuenta de que no es una fruta pero, hipotéticamente, puede serlo por la semejanza que existe entre la forma de su cabeza y la forma de la fruta.

FIGURA 1. LES POIRES, 1831. EL CARTÓN ILUSTRA LA TRANSFORMACIÓN DE LA CARA DEL REY LUIS FELIPE EN UNA PERA



FIGURA 2. LAS TRES CARICATURAS TIENEN DIFERENTES GRADOS DE ABSTRACCIÓN, PERO CONSERVAN LOS RASGOS ESENCIALES DEL "ORIGINAL"



Sorprendentemente, Gombrich puede confirmar el supuesto que propongo al retomar el argumento con el cual Philipon defendió su cartón de la molestia del Rey Luis Felipe



¿Por qué estadio, dice, quien quiere castigarme? ¿Es un delito el reemplazar este parecido por este? ¿O por el siguiente? ¿Y si no, qué hay de malo en la pera? Y ciertamente percibimos que, a pesar del cambio de cada rasgo individual, el conjunto permanece notablemente persistente. Lo aceptamos *como una posible manera alternativa de ver* la cara del rey. Porque este es el secreto de la buena caricatura: ofrecer de una fisonomía una interpretación que nunca podamos olvidar y que la víctima parecerá acarrear siempre, como un embrujado. (Gombrich, 2010: 291. Subrayado propio)

En este sentido, puedo decir que *La metáfora viva* de Paul Ricoeur, ofrece un modelo que puede explicar el proceso de caricaturización de un personaje ya que comporta una desviación calculada, una deformación intencional, que, a pesar de sus alteraciones, permite la identificación de quien es representado o retratado como una caricatura.

A manera de corolario, los criterios para evaluar como una caricatura un signo icónico, con base en los cinco conceptos de análisis de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur, son:

1. El grado icónico cero es la correspondencia entre algunos rasgos del referente y su signo o representación icónica.
2. La desviación icónica es la deformación o distorsión intencionada de los rasgos por los que el ícono se asemeja a su referente; aunque el grado de sofisticación, complejidad, acabado o abstracción o tipo de soporte en la representación importan, lo que se debe considerar en principio es la alteración de los rasgos por los que se establece la relación entre ícono y referente.
3. El «ver como» es una imagen mnemónica que
  - a. En el caso del emisor o dibujante, el «ver» indica, antes bien, cómo lo imaginó él mismo y, para el espectador, la imagen yace en las sensaciones evocadas por la apreciación.
  - b. El «ver como», en tanto apreciación, es también una extrañeza acaecida en el destinatario expresada mediante la risa.

4. La semejanza: al reconocer a la persona o referente distorsionado o caricaturizado por el dibujante humorista, se ratifica su intencionalidad al tiempo que se vincula la identidad y la diferencia del ícono y su referente, entre sentido y referencia.
5. La referencia metafórica en las caricaturas o los íconos intencionalmente deformados que producen risa y diversión siempre es necesaria, debido a que alteraciones de esa naturaleza no tienen parangón fuera de la propia representación.

## **2. La caricatura y el sentido figurado como recurso en la comunicación del conocimiento en *Filosofía para principiantes***

*Filosofía para principiantes* es la selección de algunos de los pensadores más sobresalientes de la historia de Occidente. Por esta razón, el análisis detallado de cada filósofo presente en el libro está fuera del presupuesto de mi investigación; en su lugar, he elegido analizar únicamente cuatro propuestas filosóficas: Tales de Mileto, la Escolástica, Arthur Schopenhauer y Karl Marx. Respectivamente corresponden a la Edad Antigua, la Edad Media y a la Modernidad. Dado que el libro abarca precariamente a los autores posmodernos, decidí sustituir este periodo histórico con la división idealista y materialista del periodo moderno.

### **2.1. Apuntes preliminares**

Las siguientes anotaciones tienen la intención de advertir al lector las modificaciones que realicé de las categorías de análisis para el estudio del libro; son aclaraciones que indican desde ahora los límites del modelo y por las cuales requerí hacer determinadas concesiones que, en última instancia, efectivamente, tienen el carácter de adecuaciones. Esto, me parece, no debe sorprender porque es en la práctica donde las categorías de análisis encuentran los verdaderos problemas y cada objeto de estudio demanda adaptaciones específicas para ser interpretado (Stake, 2007: 20).

Para empezar, necesito mencionar que “[...] el trabajo de Paul Ricoeur está encaminado, principalmente, al lenguaje escrito” (Ledesma, 2010: 131), en otras palabras, no fue teorizado pensando en los cómics.

La primera anotación tiene que ver, pues, con el grado retórico cero y la desviación. Cuando Ricoeur menciona las problemáticas de este aspecto piensa, en su intención final, en que “puede haber un estado no mítico, pero no un estado no metafórico del lenguaje” (Ricoeur, 2001b: 333), incluso el lenguaje lexicalizado es constantemente modificado. En *Filosofía para principiantes*, el grado retórico cero puede identificarse con las ideas originales de los pensadores que Rius quiere transmitir, y no tanto en la clase de lenguaje que él utiliza. En este sentido<sup>16</sup>, puede existir una comparación entre lo que proponen los filósofos y la forma en la que lo representa Rius.

En el siguiente análisis hay un nivel de comparación en la medida en que necesité recurrir directamente, aunque sea de forma somera, a los planteamientos de los filósofos y otras fuentes para analizar las representaciones de Rius. Tal comparación no tiene el objetivo de evaluar de la eficacia comunicativa de lo realizado por Rius, *sino de estimar la plausibilidad de su representación*. Es decir, en las páginas siguientes, el análisis lleva implícito, como lo plantea uno de los objetivos de la investigación, qué tan factible es el empleo de la caricatura y de los recursos figurativos del lenguaje en las representaciones de la filosofía que hace Rius; así, el análisis es principalmente teórico o argumentativo, en otras palabras, más tendiente a la retórica en el sentido aristotélico:

[...] la retórica, para Aristóteles, se relaciona con la dialéctica, ambas pertenecen a la tópica, esto es, hay tópicos dialécticos y tópicos retóricos; la dialéctica procura la verdad plausible o probable (a diferencia de la lógica analítica, que asegura lo apodíctico o necesario), y la retórica se contenta con lo verosímil. (Beuchot, 2007c: 223)

---

<sup>16</sup> En estos términos, podría caber la posibilidad que propone Jean Cohen a propósito de la desviación que “solo pide a su método [el propio de Jean Cohen] que «permita verificar una hipótesis», la cual supone la identificación previa del hecho poético y su consagración por el «gran público que se llama posteridad»” (Cohen citado por Ricoeur, 2001b: 192). Sin embargo, no procederé de esa forma porque el sentido “previo del hecho poético” no queda inalterado: la verdadera metáfora siempre cambia el sentido “original”; es una forma diferente de ver y de interpretar.

Que el análisis se torne retórico o argumentativo no es fortuito ni tampoco debe sorprender, si se considera que la propuesta de Ricoeur abreva fuertemente de Aristóteles (Hernández: 2010)<sup>17</sup>. En este orden de ideas, el estudio que sigue consta de dos partes: la primera consiste en identificar las nociones clave que Rius presenta de cada corriente filosófica o personaje y, la segunda, trata del análisis de dichas nociones a partir de los cinco conceptos de *La metáfora viva* que, esporádicamente, inevitablemente, demanda acudir a los postulados directos y a otras fuentes documentales.

De igual manera, esta primera anotación permite entender por qué recurro a espesas exposiciones y densas interpretaciones, más de cuño *especializado* que de *principiante*; por qué mi interés primordial no es calcular la forma en que las representaciones de Rius serán recibidas, sino que mi *análisis*, como el nombre lo sugiere —un estudio profundo—, versa sobre la explicación de Rius como tal, sobre su calidad como explicación simple de algo complejo. *La simpleza de la comunicación de Rius descansa en una fundamentación engorrosa y complicada* que no es de esperar que el espectador *principiante* entienda o comparta, porque a él no le corresponde adentrarse en esos terrenos; le corresponde interesarse e introducirse en la filosofía por medio del libro. Ahondar en ella será la mejor de las respuestas. La factibilidad del uso de la caricatura que reza el objetivo de esta investigación, repito, queda definida como verosimilitud; esta, por tanto, debe ser elucidada en las representaciones del libro en los términos que sean exigidos. En suma, el análisis será *una explicación profunda de la explicación simple*.

La segunda anotación está relacionada con la inconveniencia de hablar de impertinencias semánticas o desviaciones icónicas aisladas. Analizar las secciones escogidas del libro desde la distinción icónico-lingüística resultaría un estudio desintegrado en la medida en que los componentes verbales e icónicos actúan integradamente en las explicaciones. Ante esto, mencionaré, en cambio, impertinencias narrativas, desviaciones gráfico-semánticas u otros sinónimos que

---

<sup>17</sup>Basta revisar que *La metáfora viva* dedica el primer estudio a la retórica y la poética aristotélica. “Estudio Primero. Entre retórica y poética: Aristóteles” (Ricoeur, 2001b: 15-66).

indiquen la alteración integral o conjunta de una isotopía, un sentido o una consistencia propiamente contextual.

Esta segunda anotación también es problemática puesto que indica un mayor peso del componente lingüístico del libro. En efecto, dado que la exposición de hechos importa en los cómics la condición comunicativa puede prevalecer sobre la icónica. Esto pone en entredicho el papel del o los factores icónicos de una historieta al relegarlos a un simple comparsa estético u ornamental.

Sin embargo, al atender la definición de Scott McCloud, la cual concibe a la historieta como “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (McCloud, 2016: 9), se puede ver que el tema estético—incluso como mero ornamento— mantiene igualmente una presencia. Considero que la comunicación de *Filosofía para principiantes*, en tanto que finalidad, es una exigencia práctica; esta demanda puede ser satisfecha por la condición lingüístico-comunicativa de la exposición secuencial integrada por elementos verbales y elementos icónicos. La dimensión o la exigencia estética queda cubierta, en contraste, por el chiste y las caricaturas. De esta forma, la exposición de hechos puede ser predominantemente pragmática—así sea configurada por íconos únicamente, expresiones escritas o por una combinación de ambas—, si no contempla chistes o caricaturas; si involucra algún chiste o caricatura la narración, en automático, adquirirá su correspondiente carga estética que, finalmente, acaba por repercutir en la recepción o comunicabilidad de la propia información.

El hecho de que la caricatura sea una desviación icónica que ofrece una experiencia decididamente estética la distingue del resto de recursos icónicos. Esta es otra de las razones para entender a la caricatura como el elemento icónico paradigmático del libro: *no solo porque puede ser explicada por las categorías de Ricoeur, sino porque, al mismo tiempo, puede mantener su condición no lingüística*, entendiendo la condición lingüística como la que comporta una diferenciación de forma y contenido, y cuyo objetivo principal estriba en la recepción de ese contenido.

Recordando a Lizarazo y a Beuchot, esta es una diferencia entre el signo lingüístico y el icónico: el primero es arbitrario y debe su forma y codificación a

factores principalmente socioculturales; el segundo, en cambio, mantiene cierta autonomía de esos factores, por lo que su contenido no es el único atributo. Diego Lizarazo, al “[...] realizar una lectura y apropiación” (2006b: 263) de las contribuciones al estudio de las obras de arte de Erwin Panofsky desde la hermenéutica, mantiene la misma intención que yo al respecto de las caricaturas en esta investigación: “[...] incluir la dimensión del significante [...] porque los procesos interpretativos no lo excluyen” (Lizarazo, 2006b: 263). En ese sentido, el papel del ícono-caricatura no sería tanto comunicar como hacer reír; la risa, en este panorama, tiene consecuencias comunicativas, pero por razones secundarias debido a que es, primero que todo, una experiencia: que la transmisión de información se beneficie de la relajación provocada por la risa es solo un efecto de segundo orden.

La tercera anotación corresponde a que, en el análisis que sigue, para identificar una línea de significación interna pero dependiente de una línea más amplia de sentido que es la obra entera, necesito describir, o mencionar cuando menos, la mayoría de los elementos o signos lingüísticos e icónicos de las explicaciones de Rius sobre los filósofos, independientemente de si se tratan o no de recursos figurativos o connotaciones, lingüísticas o icónicas. La razón de proceder así se fundamenta en lo que dije sobre los sentidos figurados: *solo hay sentido figurado donde se puede observar un sentido no figurado*. Si solo analizara los sentidos figurados y las caricaturas, estaría obviando que la comunicación se manifiesta merced a una serie de reglas que le brindan una codificación y gracias a las cuales se puede identificar su trasgresión. Los elementos no figurativos del texto —algunos signos lingüísticos en el sentido del grado retórico cero y los signos icónicos que solo acompañan o ilustran las explicaciones o sin desviación icónica—, deben ser considerados o nombrados con la intención de delimitar la desviación, así como para identificar aquello de lo que se alejan. Jean Cohen llamó a esto, “reducción de la desviación”:

[Esta] le permite distinguir, dentro del significado, la sustancia significada —la información producida— y la «forma del sentido» [...] empleando una expresión de Mallarmé. «El hecho poético comienza a partir del momento en que Valéry llama al mar “techo” y a los barcos “palomas”. Con ello se produce una *violación*

*del código* del lenguaje, una desviación lingüística que, con la antigua retórica, se puede calificar de “figura”, y que es la única que ofrece a la poética su verdadero objeto». (Ricoeur, 2001b: 203. Subrayado propio)

Por ello, no puedo mencionar solo los fragmentos que comportan connotaciones, pues estas solo aparecen al contrastarse con lo que únicamente denota,

La metáfora no es la desviación propiamente tal, sino la reducción de la desviación. Solo hay desviación si se toman las palabras en su sentido literal. La metáfora es el procedimiento por el que el locutor reduce la desviación cambiando el sentido de una de las palabras. (Cohen citado por Ricoeur, 2001b: 206)

Al ampliar el alcance del supuesto frástico de Cohen a una dimensión más grande —como el conjunto de ejes temáticos y frases de la obra completa—, tenemos que es necesario detectar dónde se revela la figura del discurso o el sentido figurado en una parcela más extensa de texto.

Durante una charla, Patricio Ortiz, monero *Patricio*, discípulo destacado de Eduardo Del Río y creador de libros de divulgación de la historia (2019a; 2020b; 2023c) inspirados en el formato iniciado por Rius, mencionó que, para realizar un chiste y apoyarse en el humor con miras a facilitar la comprensión y conocimiento de temas históricos, debe hacer una planeación semántica más extensa que unas pocas palabras:

[...] son libros que dependen en buena parte de las imágenes y que, además, están planeados y planteados como un diálogo entre el texto y las imágenes, en las caricaturas y los dibujos y los grabados, las imágenes ocupan una parte como elementos narrativos, porque así, o, por lo menos yo así lo hago, en el momento que estoy escribiendo el texto que ya tengo, ya sé lo que va a ir después; va a ir una caricatura, un grabadito con un texto, un dibujo, lo que sea, yo ya integro en el texto. O sea, es como en el fútbol: ya doy el pase para la caricatura. Entonces, ya estoy adelantando lo que viene después y la caricatura es del remate donde viene, como dicen los comediantes, el *punchline*, en donde termina el chiste que ya empecé en el texto. Entonces, aunque estoy dando información, estoy pensando y estoy preparando el chiste que viene de la caricatura siguiente. Y, muchas veces, después de la caricatura, continúa el texto con base en el chiste

que hice en la caricatura o le responde algo o, simplemente, continúa. Entonces, sí, definitivamente, todo es un entramado que está pensado desde el principio como tal, o sea, cada una de las imágenes corresponde a una secuencia de la narrativa. (Comunicación personal)

Por esta razón, no es factible explicar solo los momentos en los que se presenta una figura, porque tal proceder me llevaría a una explicación fragmentada y descontextualizada de la explicación de Rius sobre los planteamientos de los filósofos. Estaría describiendo solo metáforas, un tipo de comunicación que, como diría Heráclito de Éfeso al respecto del oráculo de Delfos, “no afirma ni niega nada, solo significa” (Citado por Ricoeur, 2001b: 331).

Esa clase de comunicación únicamente se encuentra en los acertijos, alegorías, mitos y los oráculos (profecías, premoniciones y otras formas de prognosis)<sup>18</sup>; es decir, partiría del hecho de que nada de lo que se representa en el libro para explicar a los filósofos significa lo que literal o usualmente significa; todo significa otra cosa, incluso, opuesta. Dice Aristóteles

«si el poeta escribiera [solo] con palabras no ordinarias (metáforas, vocablos raros, etc.), el resultado sería el enigma o el barbarismo; enigma, si se trata de metáforas; barbarismo, si de palabras raras; la esencia del enigma consiste en describir algo mediante una combinación verbalmente imposible [entre palabras ordinarias y no ordinarias]; no se puede llegar al enigma mediante la simple combinación de palabras ordinarias, pero sí mediante combinación de metáforas». (Citado por Ricoeur, 2001b: 41)

Por ello, el título de la ICR y uno de los objetivos particulares del mismo trabajo presenta al sentido o lenguaje figurado y a las caricaturas como *recursos*: la caricatura y los sentidos figurados *son herramientas o auxiliares*, no son lo más importante, ni lo esencial ni lo único, sino que tienen un papel en la estructura de sentido que se conforma de muchos otros recursos, gráficos y lingüísticos.

---

<sup>18</sup>Ernesto Grassi dice que este lenguaje “no demuestra, sino que *indica*, tal como lo hacen los lenguajes de los mitos, de las religiones, de los evangelios (de las proclamas), de las sibilas, de los profetas, de los poetas” (Grassi, 2015: 85).



En la cuarta anotación, quiero advertir algunas cosas sobre los criterios para identificar una metáfora de invención, auténtica o viva<sup>19</sup>. Para sopesar una metáfora de esta naturaleza, se deben de cumplir requisitos muy delimitados, los cuales son cumplidos principalmente por los poemas o las obras literarias. Nuevamente hay que enfatizar que la propuesta de metáfora de Ricoeur parte de un horizonte lingüístico; sus parámetros o pautas conceptuales no pueden aplicársele a todas las obras u objetos de estudio por igual. Toda obra u objeto de estudio será diferente y único y, por ello, no existe algo de malo en modificar un modelo de análisis para poder dar cuenta de lo que ofrece un libro como manifestación cultural y humana. Además, este modelo de análisis que propongo a partir de *La metáfora viva* puede ser adaptado a las circunstancias concretas en la medida en que Ricoeur, y el otro gran hermeneuta del siglo pasado, Hans-Georg Gadamer, plantearon sus ideas en términos no instrumentales: la hermenéutica no es solamente una forma de acercarse a los objetos que la realidad nos ofrece, no es un bisturí para diseccionar al ente como lo harían las ciencias duras. Muy lejos de eso están los planteamientos hermenéuticos (Grondin, 2003; Ortiz-Osés, 1986a).

Por lo anterior, debo anticipar que no todas las formas de expresión o comunicación surgidas en el análisis que sigue entrarán en la categoría de metáforas vivas, pues no comportan las condiciones establecidas para ser reconocidas como tales. Esto no demerita el libro de Rius y no debe infravalorarlo como recurso de comunicación o transmisión del conocimiento. De la filosofía, en específico.

Como se verá, muchas de las expresiones implementadas por Rius son, como decía Beristáin (2006: 86), lugares comunes o formas de comunicación que no son novedosas; son, de hecho, muy conocidas y utilizadas por las personas, por lo que no pueden ser metáforas o figuras de invención, puesto que no son inéditas. Otras herramientas comunicativas usadas por Eduardo Del Río hacen referencia a refranes populares —algunos incorporados en diccionarios o compendios de refranes (Grass, 2002; Carbonell 2002; Diccionario de aforismos, proverbios y

---

<sup>19</sup> Ver el apartado 1.2. (*El «ver como» y la semejanza*: 19-20).

refranes, 1967) por lo que puede decirse que están lexicalizados—, o son expresiones muy difundidas y por ello comprensibles fácilmente, debido a lo cual no son innovaciones semánticas de la autenticidad que referían Ricoeur y los autores en los que él se apoya. Ricoeur, dice que si las metáforas o figuras discursivas vivas o auténticas llegan a ser adoptadas por

[...] una parte influyente de la comunidad lingüística [...] puede[n] convertirse en una significación usual y pasar a formar parte de la polisemia de las entidades léxicas contribuyendo así a la historia del lenguaje como lengua, código o sistema. Pero este último estadio, cuando la impresión de sentido que llamamos metáfora se une al cambio de sentido que aumenta la polisemia, la metáfora ya no es metáfora viva, sino muerta. Solo las metáforas auténticas, las metáforas vivas, son al mismo tiempo acontecimiento y sentido. (Ricoeur, 2001b: 135)

Con todo, en mi objeto de estudio, la comunicación y muchos de los recursos de los que el monero michoacano se vale, tienen efectos estéticos a pesar de su uso cotidiano. En estos casos, los dichos o expresiones folclóricas que se aplican a situaciones son *tan pertinentes* que tienen un efecto de agrado, un efecto humorístico o de aligerar el tono oscuro de la filosofía. ¿Por qué pasa esto? En el planteo de Ricoeur esto también tiene una explicación. Aunque se verá más claramente durante el estudio, puedo adelantar esta observación que el hermeneuta francés recupera de Michel Le Guern:

Contrariamente a lo que se dice a menudo —observa Le Guern—, «la lexicalización no entraña la desaparición total de la imagen más que en condiciones particulares» [...] En los demás casos, la imagen se atenúa, pero sigue siendo sensible; por eso, «casi todas las metáforas lexicalizadas pueden recobrar su brillo primitivo». (Le Guern citado por Ricoeur, 2001b: 385-86)

Considerando esta premisa, puedo argumentar que *el sentido figurado causa diferentes niveles de extrañamiento, crea diferentes grados de imagen y de goce estético*. Además de metáforas vivas y muertas, Ricoeur también habla de una estrategia en la filosofía que rehabilita expresiones que han perecido, por ejemplo, “cuando Hegel entiende *tomar-verdad* en la expresión *Wahrnehmung*, y Heidegger,

*no-disimulación* en *a-lêtheia*, el filósofo está creando sentido y, de alguna manera, produce algo parecido a una metáfora viva” (Ricoeur, 2001b: 386)<sup>20</sup>.

Esta táctica es posible gracias a la recontextualización: una figura muerta o lexicalizada puede ser restituida mediante su implementación en una nueva situación. Pienso que las formas de comunicación utilizadas en *Filosofía para principiantes*, incluso los lugares comunes, expresiones populares u otras variantes de jerga folclórica, así como metáforas marchitas o moribundas, pueden ser revivificadas en la medida en que se usan en situaciones *ad hoc*, posibilidad abierta, considero, cuando Ricoeur menciona que el sentido de una expresión figurada debe surgir por el contexto.

Si solamente se comprenden como metáforas o figuras lingüísticas las ocurrencias poéticas o literarias, se está dejando de lado todo un abanico de manifestaciones culturales que rebasan el ámbito tan acreditado y bien valorado del arte y la alta cultura. Aunque no es complicado percatarse de una predilección de Ricoeur por las manifestaciones verbales<sup>21</sup>, la hermenéutica de este pensador, de cuño eminentemente aristotélico, tiene aplicaciones que no se reducen a los poemas o a la literatura:

Una sola vez dice Aristóteles que la *lexis* procede *dia tês onomasias hermêneiam* (1450 b 15), que yo me animaría a traducir por *interpretación elocutiva*, mientras que Hardy propone «traducción del pensamiento por las palabras»; en ese sentido, ya no es prosa ni verso: «Tiene —dice Aristóteles— las mismas propiedades en los escritos en verso que en los escritos en prosa» (*ibíd.*, 16). Esta *hermêneia* no se agota en absoluto en lo que Aristóteles acaba de llamar *dianoia*, que, sin embargo, contiene ya los rasgos retóricos que se añaden a la intriga y al carácter, y que, en ese sentido, pertenece ya al orden del lenguaje [la *hermêneia* es retórica como «todo lo que debe establecerse (*paraskeuasthênai*) mediante el lenguaje»]. (Ricoeur, 2001b: 56)<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup>Para más detalles al respecto el *Estudio VIII. 3. Meta-fórico y meta-físico* (Ricoeur, 2001b: 372-390).

<sup>21</sup>Junto a la hermenéutica de Gadamer, “[...] el interés de estos hermeneutas está en el texto poético y narrativo” (González, sin fecha: 2), incluso por encima del texto dramático.

<sup>22</sup>La *dianoia* se refiere a un conocimiento producto de un discurso basado en la argumentación silogística. Los corchetes de este fragmento no son míos, son usados por el propio Ricoeur al igual que las citas parentéticas; los reproduzco tal cual aparecen en la obra original para no alterar la expresión

El lenguaje coloquial y las situaciones cotidianas en general también ofrecen momentos de goce estético, aunque se hallen en contextos alejados de la poesía o la literatura; pese a ello, no deben considerarse fenómenos de menor importancia o al margen de la cultura. Pueden ser sucesos ajenos al arte, si se quiere, pero no fuera de la cultura, pues esta no es solamente lo relativo al arte. María Antonia González Valerio, al abordar la cuestión de la publicidad desde la estética, manifiesta claramente lo que quiero decir al respecto de las figuras auténticamente metafóricas:

¿Puede la estética pensar la publicidad? ¿Por qué habría de hacerlo? En todo caso, ¿cuál es la intención de pensar la publicidad desde la estética? Podría asumirse rápidamente que la intención de esto es pensar la publicidad como arte, defender que esta alcanza el estatuto de “arte” y que puede, con todo derecho, ser contada entre las manifestaciones artísticas contemporáneas. Esta intención bien podría traducirse como una revaloración del carácter artístico y/o estético de la publicidad [...] Esta perspectiva da ciertos asuntos por sentado, por ejemplo, que la publicidad necesita ser “revalorada” (su efecto y su fuerza están más allá de cualquier intento teórico de revaloración) y que tal revaloración acaece si se le considera como arte, de donde se sigue que “arte” es una categoría valorativa que permite que la cosa juzgada en tal sentido acceda a un estatuto mayor. De ese modo, se la separa del resto de las cosas, de las “meras cosas” y se permite su ingreso en el reino del arte. Frente a la mera cosa, la obra de arte tiene más valor, o mejor dicho, más valores, porque son muchos y muy variados los valores asociados al arte. (González, 2007: 75-76)

Es lo mismo que si yo intentara elevar a la categoría de arte a las caricaturas y los cómics, o argumentar que los refranes populares, los chistes y la jerga de la clase trabajadora deben de ser poesía o literatura del mismo rango que estas bellas artes. No. Si tengo una intención de valorizar el trabajo de Rius, de la caricatura y el lenguaje figurado, no es para que se consideren como arte, sino para dar cuenta de que son formas de comunicación que facilitan determinadas tareas, como la comunicación del conocimiento especializado.

---

textual. Ricoeur añade también en la nota al pie 55 que: “Ross traduce «*the expression of thoughts in words*». Lucas «*communication by means of words*»” (Ricoeur, 2001b: 56).

Estas advertencias aplican igualmente, en alguna medida, al ícono no deforme y al signo icónico distorsionado o caricatura. En el siguiente análisis, no todos los signos icónicos deformados entrarán en estatuto de caricatura: para algunos lectores habrá íconos que desempeñen como tales y que yo no habré definido así; o habrá quien señale que la definición de distorsión icónica es demasiado débil y que mis criterios de delimitación del dibujo humorístico, por ello, tienden al subjetivismo u otorgan un peso considerable y no admitido explícitamente al carácter cultural de la apreciación visual. Estas objeciones y probablemente otras tantas, de más está decirlo, son perfectamente válidas y pueden servir para escrutar y refutar mis planteamientos; pero puedo contraargumentar, de antemano, que estas inconsistencias suceden todo el tiempo en la medida en que ningún modelo de análisis o modelo teórico es capaz de dar cuenta de absolutamente todos los fenómenos y las variantes a las que atañe.

Desde mi punto de vista, las objeciones al respecto de mis caracterizaciones sobre lo que se pueda o deba considerar un ícono, deformado o no, solo ponen de relieve la urgencia de incrementar los estudios sobre estos temas, además de que evidencia la complejidad inherente a este tipo particular de signos en el tejido cultural e histórico, así como su relevancia y pertinencia investigativa.

## 2.2. El pensamiento en la Antigüedad: Tales de Mileto

FIGURA 3. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LA COSTA DE MILETO



La página 16 (figura 3) está dedicada a presentar la ubicación geográfica en la que estuvo asentado Tales de Mileto. La hoja está dispuesta en tercios horizontales: el tercio superior es ocupado por una imagen en alto contraste de un templo con personas que transitan sus alrededores; los dos tercios inferiores señalan en un mapa el sitio donde se halló Mileto, lugar de origen de Tales. Esta parte describe el contexto histórico del filósofo mediante texto verbal e íconos —la imagen del templo y el mapa—, los cuales vienen a ser apoyos gráficos de los enunciados explicativos. Hacia el final de la página 16, Rius dice que “[...] el ambiente favorecía a los hombres dedicados a preguntarse los «por qué» de su existencia” (Del Río, 2006e), introduciendo, de esta manera, al pensador jónico en la siguiente página (2006e: 17). Esta introducción situacional, territorial e histórica, de Tales es perfectamente comprobable. Aunque difícilmente un lector primerizo se detendría en estas anotaciones contextuales, vale la pena mencionar que están documentadas a fin de sumar argumentos en favor de la factibilidad de las representaciones de Rius

La filosofía europea, en cuanto intento para resolver los problemas del universo solo por la razón que se opone a aceptar explicaciones puramente mágicas o teológicas, comenzó en las prósperas ciudades comerciales de Jonia, en la costa del Asia Menor, a principios del siglo VI a. C. Fue, como dice Aristóteles, producto de una época que ya poseía las cosas necesarias al bienestar físico y al ocio, y su motivo fue la mera curiosidad. (Guthrie, 1994: 32)

Aquí, asimismo, puede encontrarse *la primera noción* que Rius quiere comunicar de Tales de Mileto: *los «por qué» de la existencia del hombre*. Para explicar esta inquietud de Tales, Rius comienza exponiendo, junto con la imagen de un busto del pensador (Del Río, 2006e: 17; figura 4), que Tales es el padre de la filosofía griega. Pese a ser un hombre de posición socioeconómica privilegiada Tales, dice Rius, ocupaba productivamente su tiempo libre y lo contrasta con un personaje ubicado en la parte inferior de la cuartilla (figura 4). Este personaje con sombrero es la representación de un potentado de la época contemporánea.

En este punto, es importante destacar que el fácil reconocimiento de estos personajes se da por virtud de lo que Luis Gasca y Román Gubern denominan estereotipos: “En estas familias de estereotipos rígidamente codificados y de algún

modo herederos de la *Commedia dell' arte* reside, precisamente, una de las condiciones que han hecho de los cómics un lenguaje universal" (1988: 32). Will Eisner (2017: 11) también piensa en los estereotipos como condiciones imprescindibles para la legibilidad de las narraciones gráficas<sup>23</sup>.



FIGURA 4. BUSTO DE TALES DE MILETO

<sup>23</sup>Así, se da por sentado que los lectores captarán rápidamente quienes son los personajes de determinada secuencia. Los estereotipos así entendidos pueden, ciertamente, interpretarse como un lenguaje estándar: en este caso, más bien sería como una habilidad común de casi todas las personas para identificar cierto tipo de características representadas gráfico-visualmente con conceptos específicos. Esta habilidad, adquirida por el simple hecho de vivir al interior de una cultura, nos permite codificar o establecer las relaciones entre tales características y su significado o sentido; un iconismo estándar o grado icónico cero. Sin embargo, para este estudio entenderé como grado icónico cero la presencia en un ícono de algunos rasgos seleccionados del referente. Aunque ambas son ideas



De vuelta a Tales de Mileto, el potentado representado por Rius tiene una intención comparativa; cuando Rius describe a Tales como una persona adinerada pero productiva, el personaje replica “Contrario a los ricos mercaderes de hoy que se dedican solo a perder el tiempo” (figura 4). La comparación presentada es un recurso explicativo que bien puede considerarse como una figura de discurso pues los potentados de la época antigua vestían de otras formas, de manera que este personaje particular no existía en ese tiempo y puede entenderse como un elemento anómalo al respecto de la narración de Rius.

Antes hablé acerca de la primacía de la metáfora sobre diversos tipos de comparación<sup>24</sup>. La cuestión de si esta es una figura de discurso es un tema hasta la fecha discutible. Helena Beristáin dice que

La comparación es una *figura* que no siempre se clasifica entre los *tropos*. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología*, que entraña —o no— otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos [...] Tampoco son figuras las comparaciones estereotipadas (“largo como un chiflado”), pues no salen de lo convencional. Un verdadero tropo produce un efecto de *extrañamiento*. (Beristáin, 1997: 96-97)

En ese orden de ideas, cuando el personaje dice “Contrario a los ricos mercaderes de hoy”, la presencia del potentado se hace explícita y no puede ser una auténtica figura. La palabra “Contario” previene su intromisión y no causa la misma extrañeza que una intrusión inadvertida. Sin embargo, si atendemos la inclinación izquierdista de Rius (Romero, 2019), este es un guiño a la clase trabajadora que, al proponer tal símil, se hace cómplice del público proletario, pudiendo generar risa con esta presentación. Considero, por lo anterior, que esta forma de exponer la condición de Tales de Mileto, en función de su origen privilegiado, sí deviene sentido figurado; de menor rango, si se desea, pero lo es, por su carácter oportuno. En este punto, puede observarse, igualmente, la función

---

sumamente vinculadas, no son lo mismo; de igual forma, estas acotaciones muestran la complejidad que entraña proponer una delimitación refinada de dónde se deforman los íconos.

<sup>24</sup> Ver el apartado 1.1 (*El grado retórico cero y la impertinencia semántica*: 15).

de los comentarios no figurativos de la explicación introductoria al respecto del ocio, en el sentido de que el tiempo libre bien puede ser la posibilidad para pensar y no “el padre de los vicios”.

FIGURA 5. TALES AL FONDO DEL ACANTILADO



El resto de la página 17, donde Rius cuenta que Tales sufrió una caída al fondo de un acantilado por caminar distraído mientras admiraba la bóveda celeste en la noche (figura 5), es parte de una narración distendida sobre la forma de vida del pensador. Con todo, ni la caída de Tales ni la comparación entre burgueses han explicado concretamente la cuestión de los «por qué» de la existencia del hombre; simplemente han cumplido una función situacional.

En la parte superior de la página 18 (figura 6), Rius comienza a tratar propiamente el tema de los «por qué» de la existencia al utilizar términos como “¿de dónde surgió todo y de qué está hecho? ¿Y cómo se hizo?”; preguntas por el origen y el motivo de todo lo que existe. Las imágenes de Tales de Mileto en cuclillas frente al mar y la que lo muestra con los brazos cruzados en la parte inferior izquierda de la cuartilla (figura 6), son dibujos esquemáticos que no considero caricaturas pero que desarrollan la explicación de la concepción *física* o material del filósofo: aquí, Rius ya plantea que en Tales “el por qué de la existencia del hombre” tiene su principio en el agua. Este razonamiento, dice Rius, marca también el inicio de la filosofía materialista en tanto que encuentra el fundamento de todo lo que existe, del ser, en una sustancia tangible, palpable o sensible como el agua (figura 6).

Para ahondar sobre el argumento de Tales, Rius recurre a una serie de personajes que le interrogan al propio filósofo sobre sus planteos. El primero de estos personajes es el que toca el arpa (parte media de la figura 6); a él le parece extraño que Tales piense que el agua sea la razón de todo. El personaje parece tener un buen contraargumento: entes como el Sol o las estrellas se resisten a ese principio. El otro personaje que entabla un diálogo con Tales está ubicado en el tercio horizontal superior de la página 19 (figura 7); él le cuestiona a Tales por qué piensa que el agua es el origen de todo, a lo que el pensador responde que el origen de algo es aquello que propicia su surgimiento y subsistencia como la humedad presente en todo ente u objeto.

FIGURA 6. LA CONCEPCIÓN FÍSICA DE TALES



Esta exposición dialógica a partir de preguntas y respuestas tiene una intención perceptiblemente explicativa. Además del uso de sinónimos y lenguaje

coloquial —como cuando el personaje del arpa dice que “Tales está loquito”—, la representación gráfico-verbal de personajes que conversan es un recurso narrativo. El diálogo prepara el terreno para que Rius complete la explicación del pensamiento de Tales; hacia la sección media de la página 19, Rius menciona que posiblemente al filósofo no le convenció del todo su razonamiento ya que, eventualmente, propuso algo en principio opuesto a sus consideraciones previas (figura 7). Este postulado de Tales consiste en atribuir la procedencia de todo ente a una variedad de dioses; si se entiende a un dios como una entidad suprasensible es obvio que Rius diga que en Tales existe una incongruencia lógica, debido a que este estableció primero que el principio del ser era tangible y, luego, se desdijo al argumentar que todo tiene su fundamento en algo intangible.

Esta premisa de Tales, expresada mediante una caricatura de él (mitad inferior de la figura 7), complementa la explicación sobre la cosmovisión del sabio presocrático, en el sentido de que Tales sentó las bases de las concepciones del pensamiento occidental en función de principios sensibles o no-sensibles, según lo apunta Rius (figura 7).

Antes continuar con la explicación, me detengo en la consideración de que esta es una caricatura en tanto que desviación icónica o ícono anómalo intencionado capaz de producir risa. Aquí, Rius mezcla dos grados de iconicidad diferentes para representar al filósofo griego; la cabeza está más elaborada que el cuerpo de brazos cruzados. Si bien la figura completa corresponde a un referente —en la medida en que la representación remite a Tales y Tales existió efectivamente—, la configuración del ícono genera extrañeza porque, aunque la representación mantiene los rasgos originales de Tales, la reproducción de estos a través de distintos niveles los deforma: es decir, la representación está desproporcionada, se puede identificar la discontinuidad, pero, al mismo tiempo, es posible reconocer a Tales de Mileto. Si el dibujo fuera enteramente esquemático, los rasgos originales mantendrían la misma proporción; igual que si toda la representación tuviera el estilo de alto contraste de la cabeza. Pero la mezcla de estilos rompe no solo la consistencia y las proporciones estilísticas —la “isotopía

visual”, si se permite semejante expresión— sino y más importante aún, las proporciones de rasgos originales.



FIGURA 7. LA CONTRADICCIÓN DE TALES

De vuelta a la premisa de Tales sobre el fundamento material e inmaterial del ser, de ella se desprenden las otras *dos nociones* que Rius destaca del filósofo griego: *el materialismo y el idealismo*. Para transmitir la idea del «por qué» de la existencia de las cosas, incluida la del hombre, Rius ha debido echar mano de estos últimos conceptos; que la existencia tenga su génesis bien en la materia, bien en la voluntad divina, indica la concesión de la prerrogativa de la creación y el motivo de *todo cuanto es* a una fundación única. De esta manera, la facultad que Tales le otorga al agua o a los dioses es la respuesta *al «por qué» de la existencia de las cosas*. De tal suerte que las tres nociones que Rius utiliza a fin de resumir y presentar el pensamiento de Tales de Mileto —el «por qué» de la existencia de las cosas, el materialismo y el idealismo—, no pueden entenderse por separado.

En estos términos, sin embargo, la respuesta de que el sentido o el «por qué» de las cosas se halla en virtud de una divinidad o del agua en abstracto, resulta un poco confusa. Esta configuración de los planteamientos encuentra su razón en la página 20: para elucidar esta cuestión y con ello aclarar también la presunta contradicción de la bina materialismo-idealismo en Tales de Mileto, Rius cuenta que: “Esa aparente contradicción en Tales, no es tal: cuando Tales habló del agua, pensaba que todos los seres vivos nacen rodeados de agua y viven sin dejar de beberla...” (figura 8), la narración ocurre sin mayor complicación hasta que aparece el dibujo de un hombre que sostiene un vaso y replica: “(yo no)”. ¿Qué significa esto? ¿Quién es ese hombre y qué contiene el vaso que trae en la mano?

Partiendo de las consideraciones de Gasca y Gubern y Eisner citadas arriba sobre los estereotipos en las historietas, este hombre es un borrachín. Más aún, este ejemplo aporta información adicional: la metáfora visualizada concebida por Gubern. El autor español dice sobre este concepto

[...] se define como una «convención gráfica propia de los cómics, que expresa el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico». Tales son, por ejemplo, el interrogante para indicar perplejidad, la bombilla para expresar la idea «luminosa», las estrellas que se ven al recibir un porrazo, el tronco y la sierra para indicar el sueño (imagen introducida por Harold

H. Knerr), el corazón como símbolo de pasión, las culebras y los signos ilegibles que designan palabrotas soeces, etc., etc. (1979: 148)

FIGURA 8. PÁGINA 20





Si se consideran los estereotipos y las metáforas visuales como convenciones cuasi universales, puede descifrarse que el personaje es un alcohólico en tanto que los destellos que le rodean representan típicamente un estado alterado de consciencia (sección superior izquierda, figura 8).

Ahora, este personaje en estado etílico contradice el argumento que deriva del razonamiento de Tales al respecto del agua como condición fundacional y necesidad vital de todo lo que existe: aquí se encuentra una figura de discurso que se introduce para explicar el pensamiento de Tales que cumple todos los requisitos para ser una *figura viva*. De entrada, la desviación o impertinencia narrativa en este punto queda definida de la siguiente manera: *sí hay quién puede vivir sin beber agua, los alcohólicos*. Hasta ese momento, Rius no había interrumpido la isotopía semántica de la exposición del pensamiento de Tales; es decir, no había incorporado elementos discordantes (exageraciones, ironías, reduccionismos o cualquier factor estilístico) ni en el almacén sintagmático correspondiente a los postulados de Tales de Mileto, ni en la forma explicativa en la que Rius lo desarrolla. A saber, su narración estaba ceñida al grado retórico cero; pero, en el instante en el que aparece un hombre que alega poder sobrevivir sin agua, acontece una desviación porque, desde el razonamiento de Tales, no hay quien pueda sobrevivir sin agua. Pero esto no se da como una pregunta, como en el caso de los personajes del arpa y del tipo que le interrogan a Tales sobre su manera de pensar —descritos de las páginas 18 y 19. En este momento de la narración, el borracho no tiene parangón con la realidad desde la perspectiva de Tales de Mileto y, por tanto, no tiene sentido su intromisión en la secuencia de eventos. Esta es una figura discursiva genuina en función de que es impertinente, crea extrañeza, tiene sentido isotópico o contextual, mantiene una tensión entre la identidad y la diferencia —la realidad y la referencia ficticia—, es intencionada, provoca la imaginación y produce risa.

La aparición de un borracho que alardea sobre su independencia del agua no desafía únicamente el materialismo y la metafísica de Tales sino cualquier, o casi cualquier, sentido común, ya que no existe algo vivo que sobreviva sustituyendo al agua por alcohol. Rius inserta aquí esta figura especial de lenguaje que puede

llamarse chiste esencialmente por la consideración hacia su público; si bien la intención principal es la de transmitir la filosofía banalizándola, el uso de estas situaciones hace referencia a la clase trabajadora de México, o como diría su editor, Rius logró “conectar con el mayor número de gente” (Ariel Rosales citado por Ponce y Rivera, 2017), su auditorio objetivo.

Gran parte de las personas que viven en México, a lo largo del país, habrá visto, tendrá algún familiar o conocerá alguna persona que padezca alcoholismo y cuya adicción le ha llevado a deambular o vagar por la ciudad, fuera de su casa, o, en el peor de los casos, a ser una persona en situación de calle en una determinada comunidad o zona y que, por este hecho, se ha convertido en parte de esta. Estas personas son conocidas como “teporochos”. Dado que estos pasan la mayor parte de su tiempo ingiriendo una gran cantidad de alcohol u otros estupefacientes, es común escuchar a los vecinos de esos lugares decir que los teporocho no comen y no duermen, sino que solo se drogan. Entonces, cuando Rius utiliza a uno de estos personajes para contradecir los orígenes del filosofar occidental, alude a un segmento específico de la cultura mexicana —pues los teporocho no son permitidos en zonas residenciales de alto nivel socioeconómico—, a fin de transmitir la noción materialista de Tales mediante una afirmación hiperbólica de esta.

No es que Rius afirme que existen alcohólicos capaces de vivir sin beber agua; antes bien, tal aseveración supone que el lector —sobre todo el mexicano de clase baja—, estará de acuerdo en reconocer que hay adictos al alcohol, los teporocho, con una resistencia tan sorprendente que se podría pensar en su aptitud para sobrevivir ingiriendo solamente alcohol. Es más bien un “casi podría vivir bebiendo solo alcohol”, y este “casi”, en el marco de la metáfora planteada por Ricoeur, entraña el ver-como, la semejanza y, para el caso del auditorio no mexicano, la referencia metafórica que permita entender que un alcohólico de esas características solo existe, no en México, sino en un determinado imaginario, producto de determinadas condiciones.

Como puede notarse, el chiste distrae al lector de la secuencia de hechos; Rius venía hablando de las dos tendencias filosóficas de Occidente originadas en

función de la pregunta filosófica ¿qué es el ser y el porqué de la existencia? Tales, al intentar desarrollar una explicación no mítica (Kirk, Raven y Schofield, 1970) de la existencia y el por qué de las cosas, plantea una única y primigenia causa, el agua y los dioses. De tal suerte que el chiste interrumpe una explicación que se tornaba dificultosa, debido a que un génesis único no puede ser, pues, dos; o es el agua o son los dioses. Después de introducir el chistorete, Rius continúa explicando a Tales de Mileto y dice que el filósofo no se contradijo al plantear un principio material de la existencia y otro ideal.

Para desmenuzar la propuesta del antiguo pensador, Rius se vale de párrafos explicativos no figurados, pero necesarios, comentados por Tales y un personaje con estómago prominente, barba y lentes (figura parte superior derecha, figura 8). Aquí se dilucida la cuestión de que, en realidad, Tales compaginó ambos génesis de lo que existe como una sola dimensión: si bien el agua origina y soporta la vida, esta tiene a su vez un soporte divino, el único capaz de conferirle dicha cualidad. Finalmente, dice el personaje de lentes y barba que, en Tales de Mileto, la causa ideal termina teniendo más peso que la causa material (figura 8), argumento que complementa un personaje en la parte baja de la página 20 (figura 8).

En la última parte dedicada a Tales de Mileto, Rius menciona, mediante el dibujo garabateado presumiblemente de Tales, que las contribuciones de los filósofos antiguos han llegado a nuestros días más por lo que escribieron sus sucesores sobre ellos que por escritos propiamente suyos. Añade un comentario de Aristóteles sobre Tales de Mileto extraído de *Los filósofos antiguos* de Clemente Fernández (Citado por Del Río, 2006e: 20; figura 9), en el que puede leerse un resumen de toda su explicación previa sobre el pensador jónico (figura 9).

DE CASI TODOS  
ESTOS PRIMEROS  
FILÓSOFOS NO SE  
HAN ENCONTRADO  
TEXTOS POR ELLOS  
ESCRITOS, SINO MÁS  
BIEN ESCRITOS DE  
OTROS REFIRIÉNDOSE  
A ELLOS, YA QUE  
ESTABAN MUERTOS.



TALES DE MILETO (624-548 a.c.)

Aristóteles escribió sobre Tales y su pensamiento :  
*"Los más de los primeros filósofos pensaron que los únicos principios de todas las cosas eran los que son de índole material, pues afirman que aquello de que constan todos los entes y el último elemento en que se resuelven al corromperse, subsistiendo la sustancia, pero cambiando en las afecciones, es el elemento y principio de los entes. Y por eso piensan que nada nace ni perece, ya que tal naturaleza se conserva siempre; de la misma manera que tampoco decimos que Sócrates llega a ser sin más cuando llega a ser hermoso o músico, ni que perece cuando pierde esas maneras de ser, ya que permanece el sujeto, Sócrates mismo. Así, ninguno de los entes se genera ni corrompe: pues dicen que siempre hay alguna naturaleza, o una o múltiple, de la cual se originan las demás cosas, permaneciendo ella.*

*"En cuanto al número y a la especie de tal principio, no dicen todos lo mismo, sino que Tales, el iniciador de tal filosofía, afirma que es el agua (por lo que también declaró que la tierra flota sobre el agua); llegando tal vez, a formar dicha opinión por ver que el elemento de todas las cosas es húmedo y que el calor mismo surge de la humedad y que de ella vive (el principio de todas las cosas es aquello de donde nacen); de ahí vino a formar esa opinión, y del hecho de que las semillas de todas las cosas tienen naturaleza húmeda, y el agua es el principio natural de las cosas húmedas. Otros dicen que la tierra descansa sobre el agua. Ésta es la opinión más antigua que se nos ha transmitido y que dicen que sostuvo Tales de Mileto. A saber: que la tierra permanece porque flota como un leño o cosa parecida".*  
(En LOS FILÓSOFOS ANTIGUOS / Clemente Fernández / SEBAC.

sentencias atribuidas a  
TALES DE MILETO



No trabajes por ser bello de rostro; sé más bien bello de obra.

No te enriquezcas con malas artes.

El placer supremo es obtener lo que se anhela.

Triste es la ociosidad, dañosa la intemperancia, pesada la ignorancia.

Ni aún siendo rico te entregues al ocio.

Enseña y aprende lo mejor.

No te traicionen tus propias palabras ante los que en ti confían.

No dudes en mimar a tus padres y no tomes de ellos lo vil, sino lo bueno.

Sea tu oráculo la medida. No creas a todos. Y al gobernar, gobiérrate primero a ti mismo.

21

FIGURA 9. ÚLTIMA SECCIÓN DESTINADA A TALES DE MILETO

Como es común en el estilo de Rius, el monero acompaña una caricatura de Tales de Mileto con algunas de sus sentencias o aforismos (parte inferior de la figura 9). El garabato mencionado es una caricatura pues omite uno de los rasgos

principales de cualquier retrato: las pupilas de los ojos. Sin embargo, tal omisión, no impide que se reconozca en la caricatura al filósofo de la antigüedad.

Para concluir, quiero hacer un balance sobre la verosimilitud de las representaciones de Rius sobre Tales de Mileto. Si se considera, con Aristóteles, que el discurso retórico versa sobre premisas plausibles y conclusiones o silogismos consecuentes, y si se considera con Ricoeur que el sentido figurado soporta su verosimilitud en la semejanza, puedo decir que la exposición de Rius sobre Tales es verosímil o factible, al menos teórica o discursivamente, por varias razones.

Las premisas sobre las que Rius plantea y luego desarrolla los conceptos del «por qué» de la existencia de las cosas, del materialismo y del idealismo, son verificables: el escenario floreciente de la época que atestiguó al pensador jónico, puede corroborarse acudiendo a especialistas en filosofía antigua o historia presocrática como Guthrie (1994: 32) y Reale y Antiseri (2001: 28); la cuestión de que Tales es considerado el iniciador de la filosofía occidental también es, sin entrar en detalles propios de estudios especializados, de común acuerdo (Popper, 1989: 190; Kirk, Raven y Schofield, 1970: 111; Reale y Antiseri, 2001: 37); pese a que no pude corroborar la caída de Tales en el acantilado que Rius refiere, así haya sido inventada por este, me parece un recurso comunicacional que no interfiere demasiado al respecto de los tópicos relevantes aunque, claro, su importancia no radicaría, pues, en la veracidad, sino en el acompañamiento narrativo necesario para aligerar la densidad conceptual de la explicación.

Por otro lado, y sin estar completamente seguro de que Rius hubiera estado consciente, considero que las exposiciones dialógicas sobre Tales de Mileto conformadas por preguntas y respuestas con fines comunicativos son perfectamente consonantes con el entorno de libertad que propició el surgimiento y prolificidad de la filosofía en Occidente

Se trata de un fenómeno único, estrechamente vinculado con la asombrosa libertad y creatividad de la filosofía griega [...] Si buscamos los primeros indicios de esa nueva actitud crítica, de esa nueva libertad de pensamiento, debemos remontarnos a la crítica de Anaximandro a Tales [...] Ello sugiere, creo, que fue Tales quien fundó la nueva tradición de libertad —basada en una nueva relación

entre maestro y discípulo— y quien creó, así, un nuevo tipo de escuela muy diferente a la pitagórica. Tales parece haber creado la tradición de que se debe tolerar la crítica [...] Y con todo, me inclino a pensar que hizo aún más que eso. Me cuesta imaginar una relación entre maestro y discípulo en la cual el maestro simplemente tolere la crítica sin estimularla activamente. (Popper, 1989: 189-90)

Karl Popper atribuye el auge del pensamiento griego a la libertad que existía para la controversia, esto es, que la libertad de pensamiento incentivó la contrastación de propuestas razonadas que contribuyeron a aumentar las reflexiones al respecto de todo lo que podía pensarse (1989: 188-193). Lo que quiero decir con esto es que la exposición dialógica de Rius sobre Tales, casi al estilo mayéutico, retrata —muy probablemente de manera inconsciente por parte del monero michoacano— el espíritu del filosofar antiguo. Si se parte del hecho de que la duda razonada deviene pregunta de investigación, y de que esta posibilita un camino hacia el método científico, en realidad no hay pregunta “tonta” y los cuestionamientos que los personajes le hacen a Tales para esclarecer su propuesta, reafirman el carácter mutable del conocimiento, además de que establecen como condición de una buena explicación el constante surgimiento de preguntas y respuestas que originan más preguntas y respuestas: “No me parece posible [dice Popper] que un discípulo educado en la actitud dogmática se atreva a criticar el dogma (y menos el dogma de un sabio famoso) y a proclamar su crítica” (1989: 190). En suma, la bina pregunta-respuesta, además de exponer accesiblemente los postulados filosóficos de Tales de Mileto, ratifica el papel desde la bina cuestionamiento-dogma de la duda metódica, la pregunta antidogmática y la naturaleza abierta de toda forma de conocimiento que se presente como tal.

Lo anterior es una interpretación que, aunque plausible, no creo que sea percibida por el lector novicio, ni que sea trascendental en la introducción al pensamiento de Tales, ni que, incluso, haya sido prefigurada por el monero Rius, por lo que simplemente la dejaré como eso, un resultado indirecto del análisis que, si bien interesante, no tiene mayor alcance para los fines antes cimentados.

Por otro lado, cuando Rius dice que Tales le asigna a una variedad de dioses la procedencia de todo cuanto existe es necesario precisar algunas cosas. Guthrie menciona sobre esto que

[...] los griegos no afirmaban primero, como lo hacen los cristianos o los judíos, la existencia de Dios, y procedían después a enumerar sus atributos, diciendo “Dios es bueno”, “Dios es amor”, y así sucesivamente. Más bien se sentían impresionados o atemorizados por las cosas de la vida y de la naturaleza notables por su capacidad de producir placer o miedo, y decían: “Esto es un dios”, o “aquello es un dios”. Los cristianos dicen: “Dios es amor”; los griegos: “El amor es un *theos*”, o sea, “es un dios”. (1994: 17-18)<sup>25</sup>

La impresión que esto me provoca es la de que cuando Rius habla de dioses sin hacer explícitas estas consideraciones, corre el riesgo que el público no especializado interprete esta exposición desde la perspectiva judeocristiana de deidad. Probablemente, aunque fuera mencionada dicha advertencia las personas seguirían pensando a las deidades de otras civilizaciones en términos monoteístas, eso es posible, sin embargo, considero que sí debió haber realizado alguna aclaración al respecto. En este sentido, creo que esta parte de la representación de la filosofía en Tales de Mileto no sería del todo factible.

Sin embargo, Kirk, Raven y Schofield (1970: 134-39), tienen una interpretación que viabiliza la exposición de Rius en más de un sentido. Estos autores comentan sobre aquella sentencia

A priori parece, tal vez, más probable que Tales quisiera decir que todas las cosas en conjunto (más bien que cada cosa en sí) estaban completamente penetradas por cierto principio de vida, aunque hubiera muchas clases de seres que carecieran de este principio vital y de su poder cinético. Su punto de vista era que la esfera del alma o de la vida era mucho mayor que lo que parecía, y explicó de una manera personal el presupuesto común a todos los primeros físicos de que el mundo estaba de algún modo vivo, que experimentaba cambio espontáneo y

---

<sup>25</sup> Esta aclaración de Guthrie considera primeramente el término “dios” usado por Platón. Sin embargo, si se atiende al contexto sobre la importancia de las traducciones en el que el historiador británico la realiza, puede extenderse al griego hablado por los filósofos antiguos en general. Además, Kirk, Raven y Schofield indican una más que probable relación entre la expresión de Tales de Mileto y algunas referencias de Platón (Kirk, Raven y Schofield, 1970: 135, nota la pie no. 74).

(para irritación de Aristóteles) que, en consecuencia, no era necesario aducir una explicación especial de cambio natural. (Kirk, Raven y Schofield, 1970: 136)

No recurro a esta contrastación de posturas por interés personal o porque quiera iniciar una discusión en específico de esta premisa de Tales, sino porque ambas interpretaciones ofrecen luz sobre la plausibilidad de lo que Rius presentó como resumen del pensamiento del filósofo. Pese a que es difícil conocer con precisión las fuentes utilizadas por el monero —al margen de la bibliografía que proporciona en algunas notas al pie o al final del libro—, no es imposible rastrear la veracidad de lo que Rius expone, pues existe documentación suficiente para establecerla. En este orden de ideas, solo menciono estas posturas al respecto de una importante premisa sobre la cual se diseña la narración de Tales de Mileto.

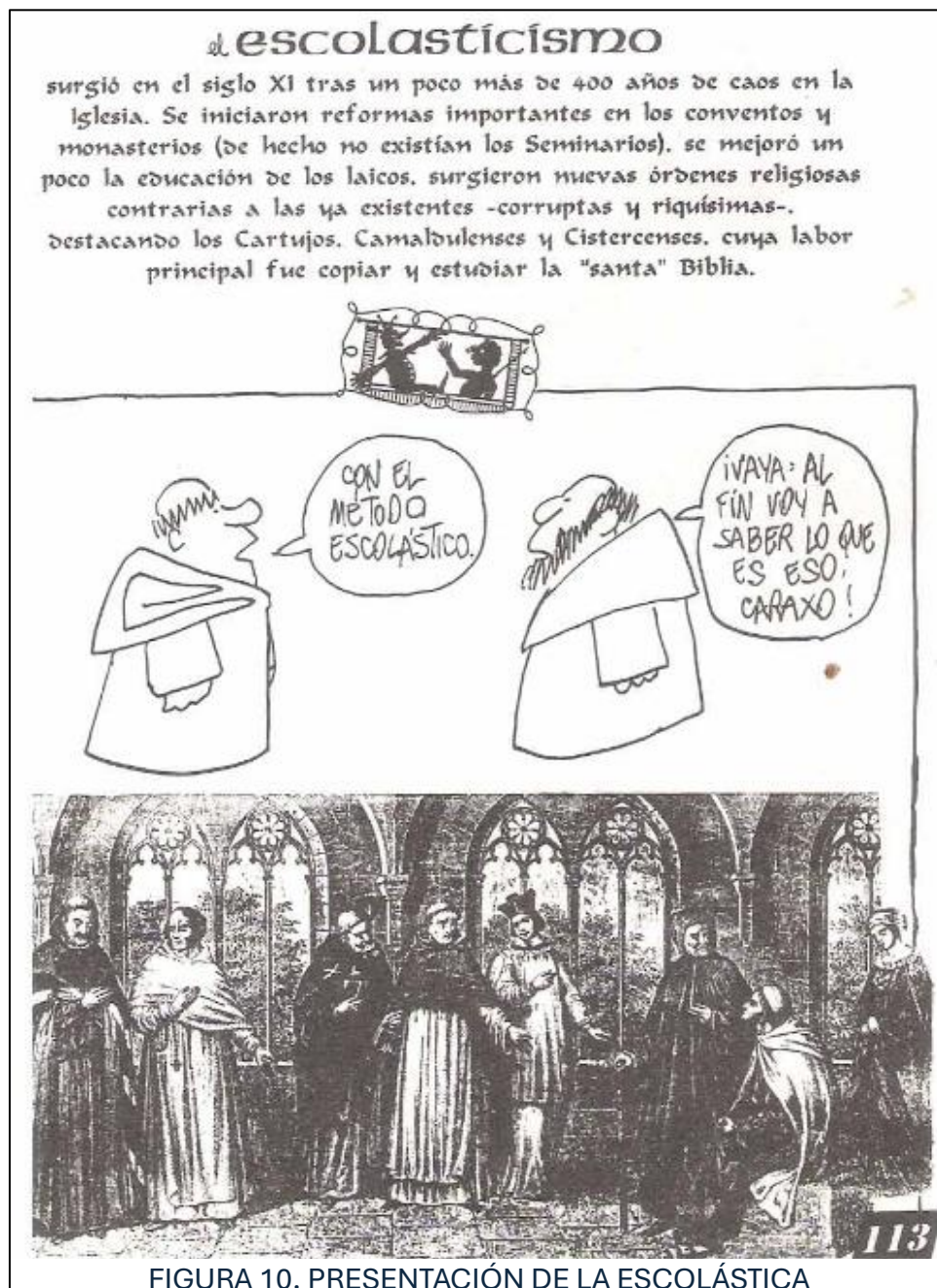
Dicho lo cual, si se parte de las aseveraciones de cuño animista de Kirk, Raven y Schofield, la forma en la que el monero expone los conceptos del filósofo jónico es factible, ya que estas caracterizaciones derivan perfectamente en el argumento que Rius planteará después sobre que, en realidad, el idealismo de Tales predomina sobre la esencia material de todas las cosas que existen.

Desde una perspectiva global, la explicitación sintética de Tales de Mileto hecha por Eduardo Del Río es factible. Si un especialista en filosofía le echa un vistazo, obviamente, encontrará, como este análisis ya lo ha dejado entrever, detalles, imprecisiones, errores de los que no me percaté, así como simplificaciones propias de un material impreso que tiene como finalidad facilitar e incentivar, en la medida de sus recursos, la filosofía. No hay que olvidar que, como dijo el monero, *es un libro para principiantes, no para especialistas.*



### 2.3. El pensamiento en la Edad Media: la Escolástica

En este apartado solo me concentraré en la explicación general que Rius destina a este periodo con la intención de dedicar más espacio al filósofo que mayor influencia tuvo en Eduardo Del Río: Marx. Considero que la exposición en tres páginas que el monero hace de la escolástica permite estimar razonablemente la factibilidad de su forma de comunicar esta etapa del pensamiento en Occidente.



La presentación inicia con una descripción del entorno Medieval (facción superior de la figura 10). Lo que la breve exposición esboza puede corroborarse y, aunque estudios más pormenorizados proporcionan fechas más específicas, esencialmente, es correcta (Reale y Antiseri, 2001: 422-23); como información contextual y no figurativa, por tanto, es relevante y fidedigna.

Debajo de la descripción (figura 10), hay un recuadro que contiene dos figuras humanas sosteniendo alguna comunicación. Estas figuras humanas tipo mancha en alto contraste corresponden a un payaso y a otra persona sin rasgos particulares, por lo que la identifiqué simplemente como “persona”. En principio, estos elementos no parecen cumplir una función en la composición, pero, si se tiene en cuenta a los dos monjes dibujados que discuten sobre qué es el método escolástico, hacia la sección media la página (figura 10), pueden leerse como una reproducción en miniatura de la discusión de los religiosos: el monje de la izquierda establece que la Biblia se estudia a partir de dicho método; el otro, pregunta sobre la condición de ese método para elucidar las Santas Escrituras.

Pienso que, si se comparan las figuras miniatura tipo mancha con los monjes, estos explican a las primeras: el monje que confirma el método escolástico equivale a la figura tipo mancha de la “persona”, mientras que el monje que quiere saber en qué consiste tal método, es el payaso, por hacer su comentario de manera informal; “¡Vaya: al fin voy a saber qué es eso, caraxo!” (figura 11). Aunque no estoy completamente seguro de que cualquier lector pueda hacer la asociación que propongo, sí creo que es factible una explicación de tal representación.

En el supuesto de que mi percepción sea acertada, esta escena sí podría ser una figura porque existe una comparación no explícita: los monjes, como parte de la Iglesia —institución tan cuestionada por el caricaturista michoacano (*Escribas*, 2019)—, no pueden sostener una discusión seria sobre la filosofía y la reflexión: en consecuencia, cualquier disertación concebida por personajes como estos no puede ser tomada como rigurosa. En caso afirmativo, este segmento de la narración es el

origen de la forma irónica y burlona en la que Rius tratará el periodo escolástico. A continuación, se verá lo consecuente del tono.



FIGURA 11. COMPARACIÓN MONJE-PAYASO

El grabado del inferior de la página (figura 12) es la representación de una escena que Rius utiliza para ilustrar el ambiente medieval. Este ícono no comporta desviación alguna porque no hay combinación de niveles diferentes de iconicidad ni alteraciones que impidan una correspondencia entre grabado o representación y su referente. Sin embargo, su presencia, es contextual y por ello es importante, porque representa un elemento no figurativo de la narración y de la explicación principal: *¿qué es la escolástica?, la noción principal que Rius quiere transmitir.*



FIGURA 12. AMBIENTE MEDIEVAL

En la página 114 (figura 13) se aprecia una composición en tercios horizontales. El fragmento superior (figura 13) se observa un hombre con indumentaria parecida a la de un sacerdote o algún habitante del desierto. Esta reproducción en alto contraste pertenece a Orígenes de Alejandría, uno de los pioneros del cristianismo, célebre por castrarse. El mismo Rius le dedica una viñeta en páginas anteriores (Del Río, 2006e: 104). En esta ocasión, el papel de Orígenes es proponer que una forma de entender la escolástica es mediante la fórmula de la “filosofía al revés”. Un cuadro de texto complementa la afirmación de Orígenes, exponiendo la fórmula correcta o tradicional de filosofar: la argumentación razonada da acceso a algo cercano a la verdad (figura 13). Lo contrario de este procedimiento sería partir de la verdad o algo parecido a esta para ajustar toda explicación o fenómeno: el principio está dado, solo hay que adecuarle una justificación. La sugerencia de Rius tiene denominación: el dogma.

Esta explicación se despliega en la zona media de la composición (figura 13) con dos clérigos caricaturizados que insinúan moverse rápidamente con la intención de no entrar en polémica por sus afirmaciones. Los dibujos de estos personajes, de fisonomía claramente deformada, son congruentes con la idea del dogma en el sentido de que no hay lugar para la controversia en una doctrina que ya ha encontrado el sentido de la existencia.

Pero este argumento en particular también es consistente con la presencia de Orígenes: si este personaje dice que la explicación del mundo ya ha sido ofrecida y no hay más qué discutir, al grado que él mismo no chistó en cercenarse los genitales, algo de coherencia hay entre los dogmas y las personas que actúan de esa forma. Considero que la asociación entre el dogma escolástico y el comportamiento irracional de Orígenes, que alcanzó la autoflagelación, pudiera resultar extrema para muchos. Sin embargo, la historia tiene innumerables ejemplos que pueden despejar las dudas, por lo que la semejanza entre estas posturas es adecuada o plausible y la representación no es un disparate (figura 14, es la página 104 que contiene la viñeta sobre Orígenes de Alejandría).



FIGURA 13. LA FÓRMULA TRADICIONAL FILOSOFAR

En suma, aquí existe una figura discursiva, ya que Orígenes era un personaje que bien puede considerarse como fanático; desde la perspectiva crítica de Rius, el fanatismo es compatible con el escolasticismo y es apropiado presentarlo en estos términos para comprenderlo. Para un lector primerizo, sin embargo, no creo que esto quede claro, pues la imagen de Orígenes (figura 13) no había sido utilizada ni mucho menos vinculada con el pensador egipcio. Si se busca una razón del porqué de esta representación de Rius, no me queda duda de que existe; pero, para el público novicio, este asunto pasará desapercibido, por lo que en este caso no estoy plenamente seguro de la factibilidad de la forma de transmitir la idea de que dogma e irracionalidad acompañan de cerca un planteo como el escolástico.



FIGURA 14. ORÍGENES DE ALEJANDRÍA

Hasta este momento, la noción con la que Rius quiere transmitir de lo que trata la escolástica es con la de anti-filosofía: es decir, de la verdad hacia la razón y no de la razón hacia la verdad (figura 15).

Según esta lógica, la escolástica como “filosofía al revés” no aporta gran cosa a la historia del pensamiento, puesto que solo se trata de justificar la verdad o el principio que explica todo, sin preguntarse por qué tal principio es capaz de explicarlo. Con este argumento explícito, Rius también elucida el origen del refrán popular “Hacerle al monje”, completando así la idea de que la escolástica es una suerte de anti-pensamiento. El ejercicio filosófico como forma de hacerse una imagen del mundo, no puede recurrir a justificaciones dogmáticas de la realidad, por lo que cualquier forma de pensamiento con estas características resulta extraña a

la luz de su historia misma. De ahí que la caricatura de un hombre en el extremo izquierdo de la viñeta (figura 15) replique que “¡eso es una tomada de pelo!”, ya que, efectivamente, en esos términos, la escolástica es una forma de “reflexionar sin hacerlo”, es un embuste, un engaño: sofística disfrazada de filosofía.



FIGURA 15. ANTIFILOSOFÍA

El refrán del que Rius explica su origen cumple la función de reafirmar el argumento con expresiones populares. Pero la intención de reforzar la explicación de la escolástica como anti-filosofía con una expresión idiomática resulta adecuada y factible en la medida en que se vincula su causa con los principios de la doctrina medieval; es decir, la expresión “hacerle al monje” —hoy idiomática y sin alguna relación lexical cuando se utiliza para referir que alguien se “está haciendo tonto”—, adquiere o recobra su sentido cuando se explica su causa en el marco de la exposición del pensamiento de la Edad Media. Es una de las modalidades para revivificar una expresión figurada, usada ya cual moneda corriente, como bien describía Ricoeur.

En cuanto al reclamo del personaje, la imagen del monje (extremo derecho de la viñeta, figura 15), responde que era mejor adoptar una posición antifilosófica que ser acusado de herejía. Nuevamente, pueden observarse las diatribas a la Iglesia incluidas en las representaciones de Rius. Dice Mauricio Beuchot que, comúnmente, una exposición emotiva —como la representación de Rius—, no es absolutamente ajena a la naturaleza de la retórica:

[...] es, en el pensamiento de Aristóteles, la argumentación que va hacia el hombre íntegro, intelecto y afecto; no alude solo a su parte racional, sino también a la emocional. Esto no lo hace la lógica: ni la tópica ni, mucho menos, la analítica. (Beuchot, 2007c: 228)

Por ello, aunque con sesgos sutiles, la noción de anti-pensamiento como herramienta principal para transmitir la concepción esencial de la escolástica, me parece factible.

La siguiente página que presenta la escolástica se compone de un recuadro que ocupa la mayor parte del espacio (figura 16): esta sección está constituida por una breve descripción escrita en la esquina superior izquierda en la que Rius menciona que la escolástica permanece, a la fecha, como doctrina de la Iglesia. El historietista michoacano continúa con el razonamiento de que la escolástica es una anti-filosofía, que es “como poner la razón al servicio de la fe...”.

Con esta afirmación sucede una comparación que puede devenir en elegancia más que en figuración. Con ella, bien puede decirse que Rius solamente continúa patentando su desagrado hacia la escolástica; pero, plantearla en estos términos, le permite presentar a la doctrina medieval como una *contradicción del intelecto humano*, lo cual, a su vez, dota de elegancia a la premisa y la hace más comunicable, según Aristóteles en su *Retórica*:

Así pues, atendiendo a la inteligencia de lo que se expresa, tales son los entimemas que tienen mayor aceptación. Mas, atendiendo a la expresión, (esto mismo se debe), por una parte, a la *forma*, si es que se enuncian por medio de oposiciones, como, por ejemplo en: «considerando la paz, común para todos los demás, era para sus intereses privados una guerra», donde se oponen ‘guerra’ y ‘paz’. (§1410b: 25-35)



En el caso de “razón al servicio de la fe” las palabras opuestas son *razón* y *fe*, que expresadas en conjunto plantean una incompatibilidad, en tanto que, desde el racionalismo cartesiano, la razón resulta predominante y no puede subsumirse a los designios de la fe.

Esta comparación en particular es descriptiva y, por su elegancia, contribuye a presentar inteligentemente y fácilmente la escolástica a un neófito; este es otro recurso

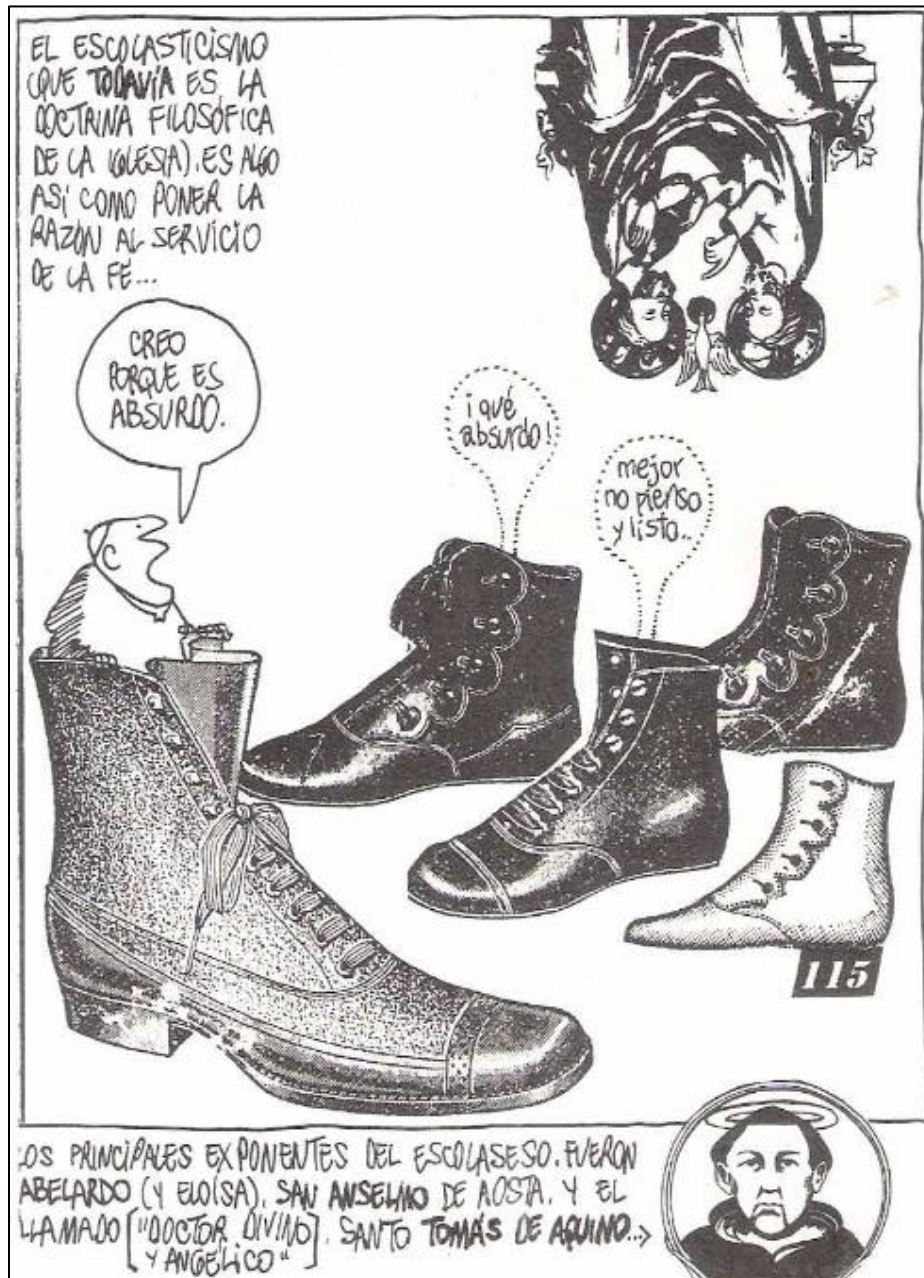


FIGURA 16. ESCOLASTICISMO COMO DOCTRINA DE LA IGLESIA

narrativo o del lenguaje que, aunque no genera alguna respuesta estética, es una herramienta igual de plausible que una figura retórica.

Así pues, el relato de la escolástica continúa con la ubicación de varios “zapatos parlantes” (figura 17). Desde ya, esto es una desviación icónico-semántica. Por un lado, el ícono del zapato que contiene un monje es un absurdo icónico, no solo por la integración de dos niveles diferentes de representación icónica, sino, principalmente, porque para que esta situación tuviera un referente no ficticio se requeriría bien de un calzado de mayores dimensiones que las de una persona promedio, o bien de una persona con el tamaño de una bota estándar. La primera opción ciertamente es probable, pero es, también, innecesaria; puede hacerse, pero no responde a una exigencia práctica. Las representaciones de los otros zapatos, en tanto íconos, no comportan variaciones que alteren la correspondencia con su referente.



Sin embargo, las representaciones de los zapatos, como parte de una narración gráfico-verbal, sí conllevan una incoherencia o impertinencia porque los zapatos son objetos inanimados que no pueden hablar. Cuando el monje en la bota dice “Creo porque es absurdo”, y los otros zapatos le responden como si fueran entes conscientes, Rius ejemplifica lo que escribió en el párrafo y lo que ha venido diciendo de la escolástica desde el inicio. Aquí se distingue una conclusión lógica de los postulados escolásticos ilustrada mediante algo que es absurdo de forma semejante. La interpretación de Rius sobre la doctrina del medioevo y su forma de exponerla verbalmente, se confirman por una imagen. En estos casos, sí emerge un sentido figurado; aunque se confirme verbalmente, la exigencia de una referencia metafórica es necesaria para entender la narración, para tener sentido pese a la caricaturización.

Esta configuración de la exposición, considero, tiene todos los requerimientos para ser una auténtica figura de discurso: es absurda tanto semántica como icónicamente, tiene sentido isotópico —rompe la barrera de la realidad para redundar el pensamiento escolástico manteniendo el sentido contextual— y hay semejanza entre lo que afirma la escolástica y su percepción de la realidad, además claro que resulta divertida. La cuestión de la semejanza es la más importante: cuando Rius utiliza varios zapatos parlantes dota de verosimilitud su propia representación al jugar con lo ficticio y lo real, no solo desde la doctrina medieval sino desde la lógica o coherencia extralingüística. Es factible presentar de esa forma la escolástica por qué es consecuente con lo que Rius venía describiendo de ella; sin embargo, queda por establecer la plausibilidad de su interpretación a cerca de la escolástica.

Ahora, la representación ubicada arriba a la derecha (figura 18), es La Santísima Trinidad *Mystischen Traktat aus dem Eckhart-Kreis*. Esta es una imagen religiosa usada como tal que no representa a un par de personas cualquiera. Pienso que la disposición de este elemento corresponde al contexto de la exposición de la escolástica como una anti-filosofía; es una reiteración del absurdo que es el cristianismo en general. Claro, desde la óptica de Rius.



FIGURA 18. MYSTISCHEN TRAKTAT AUS DEM ECKHART-KREIS

Se puede replicar que la manera en la que Rius aborda la escolástica o cualquier forma de pensamiento filo-religioso tiene una impronta ateísta y, por ello, pierde objetividad. Esta es una impugnación tan válida como la que le ubica como una figura muy inclinada hacia el espectro político de la izquierda (Rubinstein, 2004; Villarreal, 2024). Sin embargo, yo diría que, en esta ocasión, además de considerar sus intereses personales, se atiende también al contexto en el que Rius ejerció de caricaturista —en el marco del periodo represivo en México, y en Latinoamérica en general, de la segunda mitad del siglo pasado (Rubinstein, 2004; Ochoa, 2018). Considero que la colocación invertida de esta imagen sacra es un chiste bastante moderado en comparación con otro tipo de críticas a la Iglesia más virulentas actualmente. En resumen, aquí también se halla otra figura semántico-icónica porque una imagen religiosa acompaña de forma consecuyente e hilarante una serie de creencias o argumentaciones que hoy parecen absurdas. Ese aparente absurdo es el punto de partida de Rius para explicar el pensamiento medieval, más allá de que, efectivamente, lo sea o no.

Los últimos elementos de la página yacen en su sección inferior (figura 19); es la descripción escrita de los representantes más importantes, según Rius, del escolasticismo: Abelardo, San Anselmo de Aosta y Santo Tomás de Aquino. Si uno

consulta quienes fueron los principales exponentes de la escolástica, Rius bien pudo haber incluido otros más, sin embargo, como información introductoria (Beuchot, 2013b; Reale y Antiseri, 2001) y para no saturar de autores al lector novicio es razonable que Rius mencionara solo a Pedro Abelardo y Anselmo de Aosta. Más adelante, en el libro, también le dedica espacio a Juan Duns Scott (Del Río, 2006e: 119) —figura imprescindible para entender la escolástica—, sin embargo, en el marco de la exposición general y no personalizada de autores, pienso que es suficiente. Presenta, además, el retrato de Tomás de Aquino —a quién también Rius dedica un espacio personalizado (Del Río, 2006e: 117s)— que no comporta alguna distorsión, pero que es importante mencionar pues es con este elemento, no figurativo, que cierra el espacio destinado para resumir la corriente escolástica de la filosofía medioeval.

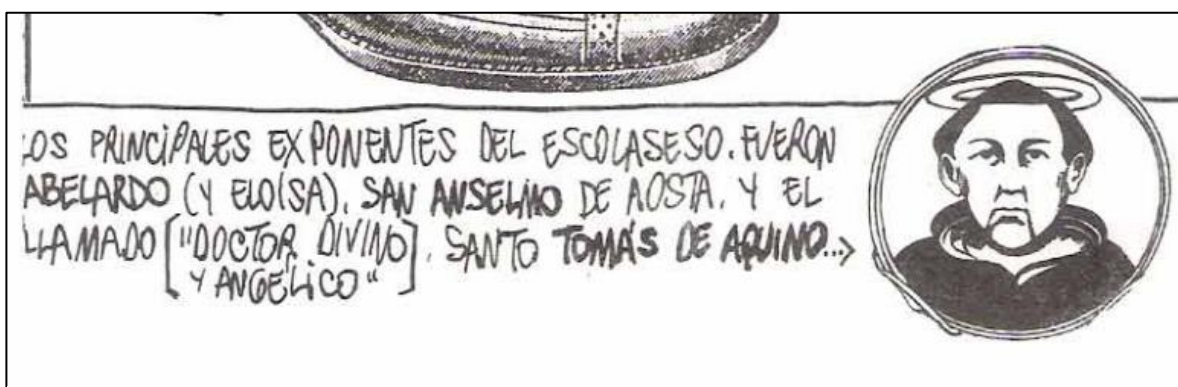


FIGURA 19. REPRESENTANTES DESTACADOS DEL ESCOLASTICISMO

Para finalizar, considero que la manera en la que Rius presenta este periodo de la filosofía cumple con las ideas mínimas para tener una perspectiva básica de lo que es el escolasticismo. Sin embargo, el tema religioso siempre será espinoso, por lo que quiero incluir algunas observaciones al respecto de la exposición de la escolástica como filosofía medioeval.

La interpretación de Rius sobre la escolástica como anti-pensamiento o anti-filosofía es la premisa de la que parte para explicar esta corriente. Esta interpretación tiene connotaciones negativas que, como mencioné, pueden ser entendidas si se atiende al contexto en el que el monero michoacano vivió y realizó muchos de sus trabajos. La obra de Rius se enmarca en un momento de represión

intelectual, juvenil, periodística y cultural ejercida desde diversas figuras de autoridad, entre ellas, y en un país terminantemente religioso como México, la Iglesia.

La crítica que hace Rius de la Iglesia es una crítica de la presencia del catolicismo en la vida del mexicano: de cómo atraviesa la cultura y la historia del México posterior a la colonización de América. Basta con echar un vistazo a la cantidad de libros publicados por Eduardo Del Río dedicados a la religión para percatarse de su preocupación, o fascinación, inquietud o, hasta ciertos ánimos revanchistas (2007a; 2009b; 2007c; 2012f; 2011g; 2012h; 2008l; 2010ñ). Y, ciertamente, si se presta atención al papel de la Iglesia en la configuración de lo que a la fecha es México, puede entenderse que las críticas de Rius sean, por momentos, venenosas. Claro, en el contexto en el que fueron emitidas, todo caricaturista y crítico de la sociedad y sus vicios hubo que tener unos arrestos que deben reconocerse. Para muestra hay que recordar que Rius fue secuestrado por el gobierno de Díaz Ordaz (Poniatowska, 2017; Rubinstein, 2004; Ochoa, 2018).

Actualmente, algunas de las valoraciones de Rius y otros moneros pueden parecer injustas, pero en aquel entonces eran no solo justificadas por muchos sino necesarias y simplemente imposibles de pronunciar sin una clase de censura o represión. En ese sentido, lo que ahora puede interpretarse como críticas ingratas u opiniones corrientes, o sin mayor trascendencia, sobre la religión eran, en realidad, una respuesta natural, contestataria e intrépida.

Mauricio Beuchot dice que el escolástico no fue un periodo ausente de razón, de pensamiento o de predominio puro del dogma. Las universidades como espacios en los que se cultiva y se produce conocimiento tuvieron en este periodo de la historia su origen. En estas había

[...] una enseñanza centrada en el diálogo, llevado por los cauces de la argumentación racional. Incluso en teología se ejercía esa discusión y crítica, y el abuso del argumento por autoridad solo se dio en algunos momentos de mucha decadencia y en la imaginería de los que han estado interesados en presentar a toda costa como época oscura a la Edad Media. (Beuchot, 2013b: 98)

Dados los efectos enajenantes de la religión en el pueblo de México percibidos por Rius, fue que este redujo el método escolástico a una inversión de las bases sobre las que se define la filosofía. Como anti-filosofía, Eduardo Del Río resalta todos los atributos negativos de la Iglesia y de su historia: esta intención es consecuencia en gran medida, precisamente, de sus vivencias.

Ahora, cabe también mencionar que la reducción que hizo Rius con fines ilustrativos de la escolástica no es completamente errónea. Decía el monero que la escolástica consistía en poner a la razón al servicio de la fe y en algún sentido, era acertado:

La dialéctica o lógica (sobre todo aplicada a la discusión) suscitó el problema de las relaciones entre la inteligencia o razón y la fe. Algunos la aceptaron de buen grado, como inteligencia en búsqueda del robustecimiento de la fe (los dialécticos); otros, en cambio, la rechazaron pensando que la misma fuerza de la fe daría la comprensión alcanzable de los misterios (los antidialécticos). (Beuchot, 2013b: 76)

Esta noción puede dar pábulo a la premisa de Rius sobre la inversión de la filosofía. La simplificación de la escolástica en estos términos empata inmejorablemente con la sátira hacia el catolicismo con la que, de paso, Rius expone la filosofía medieval. Es una forma muy oportuna de resumir el periodo en el libro, pues, al mismo tiempo, amplifica la crítica a la sociedad mexicana —profundamente católica— al caracterizar a sus adeptos como anti-pensadores o no-pensantes. Esta singularización del catolicismo y de sus feligreses como ciudadanos irreflexivos y dominados es consistente en varios de sus libros, y pueden entenderse como clasificaciones complementarias de otras formas de sometimiento pasivo y de control social, a saber, como categorías con las que Rius emprende la crítica que se extiende a través de gran parte de su obra.

Por último, si se parte de que las categorías de análisis de esta investigación tienen la intención de estimar la verosimilitud de las exposiciones de Rius, la noción de anti-filosofía, de la razón y el pensamiento al servicio de la fe o el dogma, es plausible porque:

A través de este binomio [razón y fe] se indica el programa de investigación fundamental de la escolástica, que abarca desde el uso acrítico de la razón —y la consiguiente aceptación autoritaria de la doctrina cristiana— hasta los primeros intentos de penetración racional en la revelación, las construcciones sistemáticas, que leen e interpretan de forma razonada las verdades cristianas. Profundamente vinculada con las instituciones eclesiásticas, la cultura medieval revela una impronta profundamente cristiana, por hallarse orientada hacia la comprensión de la doctrina revelada, por haber madurado en el seno de sus verdades o por estar quizás en contraposición a estas. Aunque en determinados momentos históricos esa cultura se aplica a elementos gramático-literarios o al discurso en su estructura lógico-gramatical, se trata en realidad de un perfeccionamiento de los instrumentos lógicos para lograr una mejor comprensión de los textos bíblicos y de las enseñanzas de los padres de la Iglesia. La razón es predominante función de la fe. La filosofía es función de la teología, para interpretar la escritura (exégesis) o para construir una doctrina sistemática (dogmática). (Reale y Antiseri, 2001: 419)

Aunque pueda percibirse un tono mordaz en la interpretación y presentación de la escolástica en Rius, perfectamente explicable en función del contexto de este, el supuesto con el que Rius explica el periodo medieval es verosímil; al mismo tiempo, aunque sea plausible tal interpretación satírica de Rius sobre la historia de la religión y la incorporación que ella hizo de la filosofía, la concepción de anti-pensamiento, para ser justos, requiere algunas precisiones que eviten caer en simplificaciones tan definitivas.

#### **2.4. El idealismo en la Modernidad: Arthur Schopenhauer**

La *primera cuestión* que Rius quiere destacar de este filósofo es la animadversión que tenía por Hegel: al presentar a Schopenhauer como “el enemigo público número uno de Hegel” (figura 20), invita a que el lector sea atraído por el ansia de conocer la rivalidad entre ambos pensadores, probablemente más que por saber lo que proponía como filósofo el primero. Lo cierto es que la situación es oportuna para proceder así, pues, efectivamente, es sabido que Schopenhauer no tenía en buena estima a Hegel (Gershenson, 2001). Inmediatamente después de identificarlo como el oponente más destacado del padre de la dialéctica, Rius ofrece una imagen de



Schopenhauer a la que añade un diálogo en el cual, este, profiere diatribas contra su némesis intelectual. La imagen de Schopenhauer no está deformada y la cita textual no entraña sentidos figurados, sin embargo, el desprecio que se lee contra Hegel es evidente e incluso divertido sin necesidad de jugar con las palabras.



FIGURA 20. EL RIVAL MÁS DESTACADO DEL PADRE DE LA DIALÉCTICA

No es tan sorprendente que la severidad verbal de Schopenhauer se confunda con un chiste:

Es cierto, a Schopenhauer ahora se lo lee como un hacedor de aforismos edificantes o graciosos. Son, en verdad, trágicos e ingratos. El siglo XX convirtió en moneda corriente este tipo de enunciados y creencias; a comienzos del siglo XIX eran inaudibles e insoportables. En parte, aún lo son. (Mundo, 2009: 11)<sup>26</sup>

Lo que quiero decir es que alguien con esas características es fácilmente caricaturizable. Regresaré sobre esto más adelante.

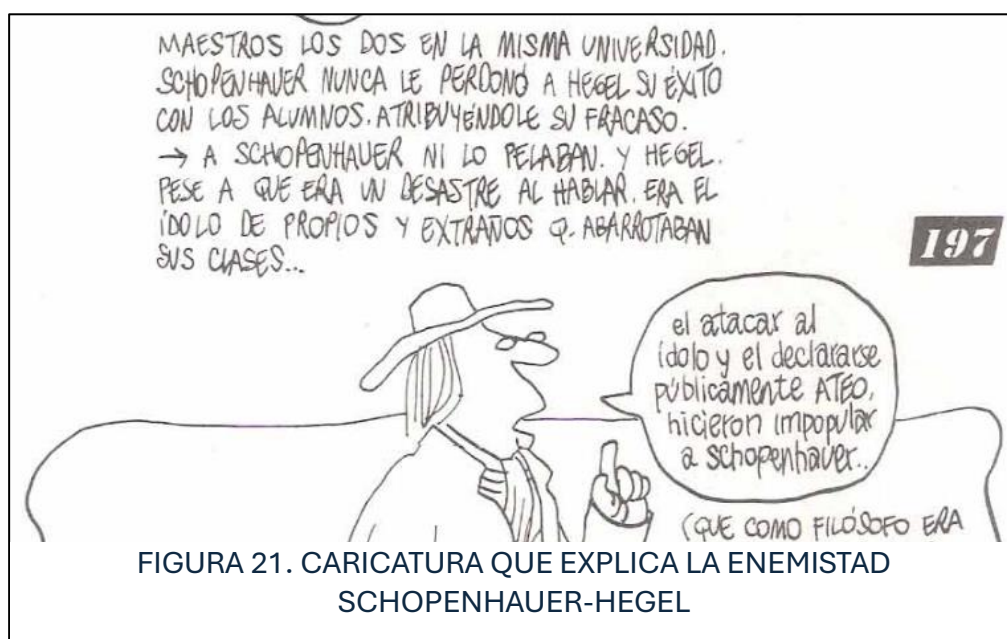
El siguiente elemento de la narración sí es una desviación icónico-semántica, porque presenta una víbora que pregunta el motivo por el que Schopenhauer desprecia a Hegel (parte media de la figura 20). Más allá de precisar que las víboras no hablan, me interesa subrayar que la presencia del animal rastreador tiene una resonancia con la actitud despectiva de Schopenhauer hacia Hegel. En su acepción más habitual, en México, el término “viborear” refiere murmullos e intrigas que hacen personas sobre otras personas. Sin embargo, considero que la serpiente parlante, aquí, se relaciona indirectamente con la virulencia verbal de Schopenhauer: sus opiniones sobre Hegel son tan tosigasas como la ponzoña del susodicho reptil. En otras palabras, Schopenhauer escupe toxinas por palabras cuando se trata de su archirrival Hegel; las personas no esputan veneno sino figurativamente. Con todo, las palabras virulencia o toxicidad, aunque son expresiones traídas de un contexto médico o biológico y en ese sentido pueden considerarse impertinencias semánticas, son cada vez mayormente usadas para referirse a invectivas; por ello, su empleo está en proceso de catacresis o eventual lexicalización (Ricoeur, 2001b: 89-91; 155-162), y quizá, debido a esto, sean metáforas débiles. En este orden de ideas, esta figura de discurso es plausible para transmitir una enemistad que está documentada, porque, además, puede ser interpretada sin complicación por el lector.

---

<sup>26</sup>En Schopenhauer el insulto puede ser, con sus asegujes, un recurso argumentativo. La introducción *Un abecedario de insolencias* de Franco Volpi a *El arte de insultar* (2011a) de Schopenhauer, permite un marco de interpretación sobre la habilidad verbal que el filósofo tenía para ofender, y que propone para que uno recurra al impropio contra sus enemigos intelectuales. El libro no tiene desperdicio y raya en una especie de comedia con alto grado de sofisticación.

En la sección baja de la hoja (figura 20), hay un texto que aporta más contexto sobre el disgusto de Schopenhauer hacia Hegel. Este párrafo explica que los dos filósofos trabajaban en la misma institución, en la que uno triunfaba y, al otro, no le iba igual de bien<sup>27</sup>. Este párrafo es contextual y refuerza la exposición con un lenguaje afable, aunque no existan impertinencias semánticas, es necesario ubicarlo como acompañamiento.

En el último cuarto de la página se encuentra el dibujo de un tipo que continúa explicando las razones de la antipatía que Schopenhauer mostró por Hegel; las proposiciones no comportan desviaciones, pero, el dibujo del hombre que las emite, sí (figura 21). Es posible identificar en el dibujo que es un hombre, con sombrero, con lentes y haciendo ademanes con las manos; pero es una impertinencia icónica porque sus características fisonómicas están alteradas. El estilo de esta representación es esquemático; en pintura o dibujo bien puede ser un mero apunte, un garabato que, al simplificar a tal grado un referente, modela con suma síntesis los rasgos necesarios para distinguir una figura humana.



<sup>27</sup>Lo que Rius comenta es confirmado por Rüdiger Safranski que, además, añade: “Tampoco le sirvió de mucha ayuda el hecho de presentarse en la primera hora del curso como el «justiciero» que llegaba para liberar de las garras de sus corruptores a la filosofía poskantiana, apresada en las «paradojas» y corrompida por un «lenguaje inculto e ininteligible». Schopenhauer anunciaba su mensaje pero faltaba la fe para recibirlo. La fe estaba depositada en Hegel, contra quien, en primer lugar, se dirigía la furia justiciera de Schopenhauer” (Safranski, 2008: 334).



FIGURA 22. EL FILÓSOFO DEL PESIMISMO

La página 198 (figura 22), inicia en la parte superior con una caricatura de Schopenhauer: esta representación icónica tiene una distorsión entre las proporciones de la cabeza y el cuerpo, además de un desfase en la perspectiva de ambas partes. Cuando la caricatura de Schopenhauer dice que él es conocido como

el filósofo del pesimismo, Rius indica *la segunda noción* de importancia para entender el pensamiento del primero.

Aunque explícitamente no lo expone de esa forma —porque no es absolutamente necesario que el lector lo sepa—, para explicar el pesimismo de Schopenhauer, Rius trae a cuenta la obra más conocida del filósofo *El mundo como voluntad y representación* (2016b), del que recupera los conceptos de voluntad y mundo, así como el de sufrimiento y el dolor. Para ello, Rius recurre al dibujo de un tipo postrado dramáticamente en una silla, un caracol y cuadros de texto explicativos (figura 22).



FIGURA 23. LA REPRESENTACIÓN Y LA VOLUNTAD

El dibujo a tinta del hombre medita sobre el significado de la voluntad y la representación; pero la distinción entre mundo real y mundo aparente que ofrece Rius por medio del globo de pensamiento no aporta demasiada información sobre la afligida posición del hombre. Esa información la proporciona la caricatura de una silueta humana que está adherida, bajo la caricatura de Schopenhauer, a una de las líneas que delimita las secciones de la página (figura 23).

La silueta humana caricaturizada describe a la voluntad como un impulso ciego que solo tiende a sí mismo; que el mundo aparente sea producto de la voluntad, que solo se autoafirma, provoca que todo sea sufrimiento. Nótese que la palabra “sufrimiento” está en negritas. El sufrimiento se asocia fácilmente a la postura apesadumbrada del tipo que piensa en las concepciones de Schopenhauer por lo que, en este punto de la sección dedicada al filósofo, no hay una impertinencia narrativa o icónico-semántica que facilite la comprensión de lo que Rius quiere transmitir. Si para el enemigo de Hegel todo es sufrimiento y dolor a causa de la voluntad, de la que el humano es únicamente un espectador, queda suficientemente claro porque Schopenhauer es el filósofo del pesimismo.

El resto de los componentes de la página son dos cuerpos de texto y dos signos icónicos: tres apuntes están debajo de la figura de un caracol y el otro es el comentario de una silueta humana saliente de la otra línea que secciona la última columna de la página (figura 24). El texto debajo del caracol narra algunas observaciones schopenhauerianas que reafirman el carácter catastrofista de su doctrina. Aunque crudo y desolador, el párrafo no conlleva absurdos semánticos, es simplemente una muestra de lo que Schopenhauer percibió como el funcionamiento del mundo. El comentario de la silueta saliente tampoco tiene impertinencias semánticas, únicamente aporta más información sobre el contexto que vivió el filósofo, y que le llevó a pensar la realidad en esos términos.

Ahora, el caracol (figuras 24) es una representación con un nivel de rasgos y detalles considerables que no tiene distorsiones claras, por lo que no es una caricatura. La silueta humana es del mismo estilo que la anteriormente mencionada,

en ese sentido, sí es una caricatura. Los dos signos icónicos son un recurso didáctico para explicar con más detalle el pensamiento del filósofo.



FIGURA 24. LA PRESENCIA DEL CARACOL NO ES CLARA

Con todo, la presencia del caracol es curiosa; podría plantear el hecho de que la humanidad, aún en el marco del avance científico e industrial del capitalismo decimonónico, va retrasada en cuestiones que nada tienen que ver con lo material. La silueta (figura 24) habla de la presencia de Napoleón como la prueba de irracionalidad que refería Schopenhauer<sup>28</sup>. En las primeras décadas del siglo XIX,

<sup>28</sup>El historiador David Bell aporta algunos datos que confirman la magnitud de la conflagración: “Durante el periodo napoleónico, Francia contó cerca de un millón de muertos en combate, incluyendo posiblemente una proporción más alta de jóvenes muertos que durante la Primera Guerra Mundial. En toda Europa, las pérdidas humanas podrían haber alcanzado hasta los cinco millones de muertos. Dada su magnitud sin precedentes, las guerras provocaron también modificaciones considerables en el

en el territorio alemán, lo que se necesitaba era un consuelo, la promesa de un porvenir más benévolo:

En el momento de auge del capitalismo de hierro, bajo las banderas de una locomotora que se llamaba progreso histórico, cuyo volante empuñaba el hombre, y que día a día conquistaba nuevos territorios, lo que se necesitaba escuchar era una filosofía de la historia que reconciliase la desgarradura que provocaba la existencia moderna y que conciliara de algún modo las fuerzas que se batían para dominar el destino. La dialéctica hegeliana como engranaje de la historia fue el resultado. Nadie quería o podía escuchar una metafísica [como la de Schopenhauer] que pregonaba el irreconciliable desgarro o duplicidad en el que se jugaba la vida y la conciencia de los hombres. (Mundo, 2009: 10)

De esta forma, el caracol, que bien pudo ser un cangrejo, está en la narración para precisar que la humanidad avanza más lento de lo que cree. Ahora, lo más probable es que las personas lectoras no interpreten de esta forma la disposición del caracol. La interpretación que me parece más factible es la del absurdo absoluto.

La desviación o impertinencia semántica no es completa; recordemos que Ricoeur recuperó de Jean Cohen la idea de “reducción de la desviación”. En este planteo, Ricoeur quiere advertir que una impertinencia semántica no es absoluta, sino que, aunque incoherente, deja pistas suficientes, para que el lector complete mnemónicamente el sentido figurado:

La metáfora no es más que una de las tácticas provenientes de una estrategia general: sugerir algo distinto de lo que se afirma. Otra estrategia es la ironía: se sugiere lo contrario de lo que se dice, retirando la afirmación en el momento mismo de hacerla. En todas las tácticas derivadas de esta estrategia, el ardid consiste en crear indicios que orienten hacia el segundo nivel de significación: «En poesía, la táctica principal para obtener este resultado es la del absurdo lógico». (Ricoeur, 2001b: 129-130)

Es decir, el lenguaje figurado requiere del lenguaje literal para poder desplegarse. No solo eso, la semejanza es el gozne entre lo metafórico-ficticio y la referencia extralingüística, de manera que la metáfora siempre se halla anclada a lo

---

territorio o el sistema político de todos y cada uno de los estados europeos. La guerrilla dejó heridas dolorosas en numerosas regiones de España, Italia, Austria, Suiza e incluso Francia. Esta, por tanto, fue la primera guerra total” (Bell, 2012: 35).



no ficticio. Esto permite hablar de verosimilitud en la metáfora y en el lenguaje figurado. Pero, en el caso del caracol, puede no existir fundamento lógico de su uso narrativo. Si no es un recurso narrativo plausible, ¿qué hace allí?

Mi interpretación sobre el uso de estos elementos incomprensibles desde la narración icónico-semántica es la del mero humor sinsentido. Es tan absurdo que puede dar risa per se. Su único objetivo es el de arrancar una carcajada en el lector. El sinsentido pleno viene a romper cualquier explicación, referencial o metafórica, y no tiene una finalidad explicativa, sino emotiva o estética. Empero, lo emotivo, en última instancia, es un factor decisivo en la comunicación, no digamos en la educación.

La incorporación del caracol en la explicación es, sin más, un elemento hilarante que pretende el absurdo total. La falta de explicación deviene en risa. La risa relaja, suelta, despresuriza la urgencia por entender las proposiciones de Schopenhauer. La exigencia por comprender cede su lugar a la carcajada displicente. El desinterés, a su vez, permite una aprehensión del conocimiento: es tan absurdo y contradictorio que desemboca en una mejor comprensión, contrario a toda lógica. Con todo, el caracol quizá tampoco sea fortuito ya que, para Schopenhauer, el noúmeno como la fuerza motriz es irracional. Entonces, ¿por qué esperar alguna explicación clara y coherente de la existencia?

Entrados en la página 199, el elemento superior que más atrae la atención es el dibujo a tinta de Schopenhauer (figura 25). Esta representación es una caricatura en el sentido más paradigmático del término. Es a tinta y con la “desproporción adecuada” de la fisonomía de Schopenhauer. Y es que hay personas más caricaturizables que otras. A esto me refería con que hay personas más caricaturizables, por su físico o por su actitud. Henry Bergson lo sabía

Pero una expresión cómica del rostro es aquella que no promete nada aparte de lo que ella da. Es una mueca única y definitiva. Se dirá que toda la vida moral de la persona ha cristalizado en ese sistema y es por lo que un rostro es tanto más cómico cuanto más nos sugiere cabalmente la idea de una acción simple, mecánica, donde la personalidad estaría absorbida para siempre. (Bergson, 2016: 31)

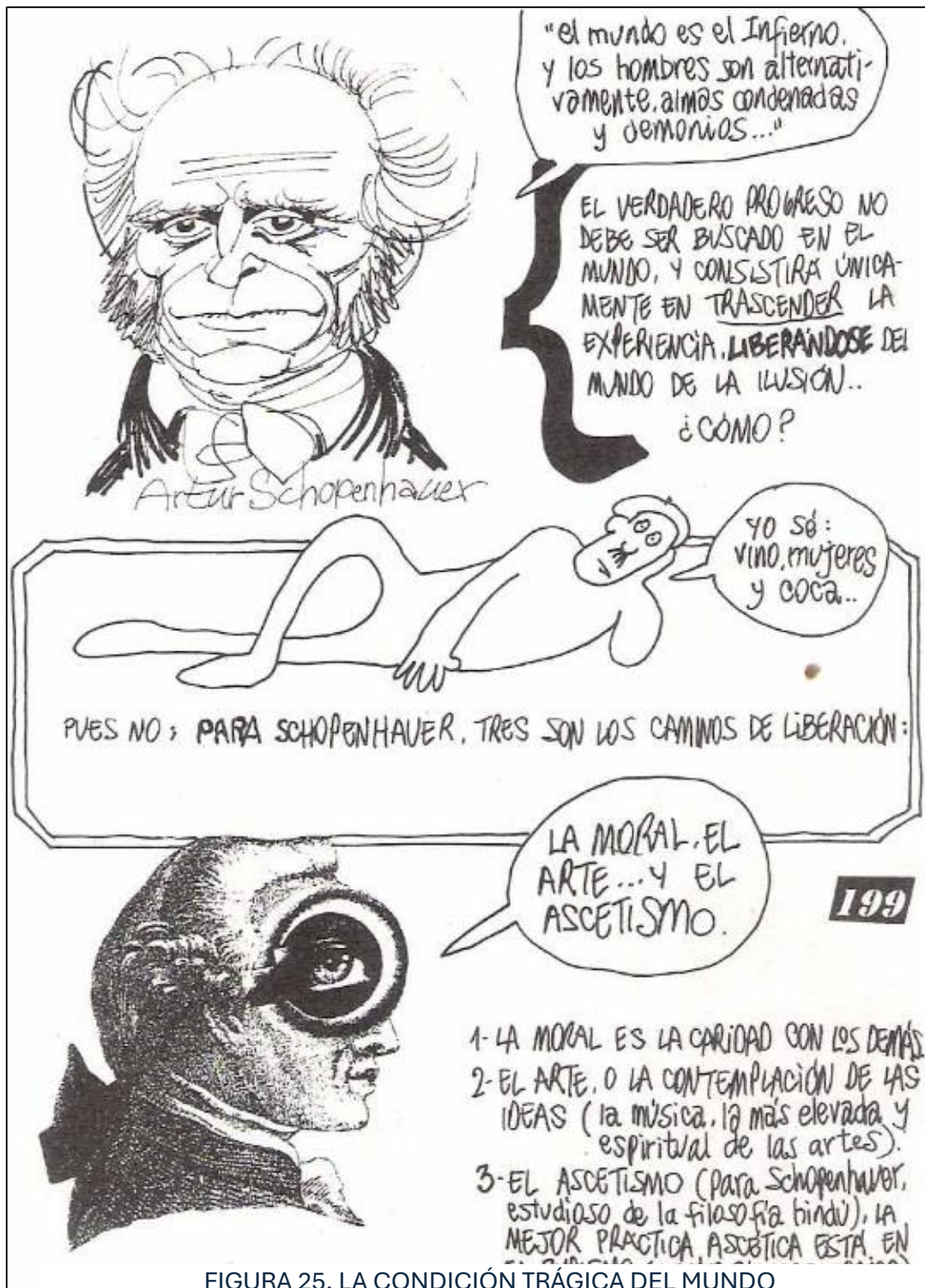


FIGURA 25. LA CONDICIÓN TRÁGICA DEL MUNDO

La caricatura de Schopenhauer habla a cerca de la condición trágica del mundo; hay una llave que apunta a la caricatura pero que remite a otro texto, el cual ofrece la alternativa que el filósofo encontró a esta pesadilla llamada vida. La recomendación de Schopenhauer anota el párrafo, es el desasimiento; el olvido de los objetos terrenales o una franca oposición al boyante progreso<sup>29</sup>. Si bien el texto plantea que la solución de Schopenhauer es la liberación del mundo aparente, también se pregunta al final ¿cómo lograrlo? Esta es *la tercera idea relevante* que Rius quiere comunicar de Schopenhauer: la forma de escapar al determinismo de la voluntad.

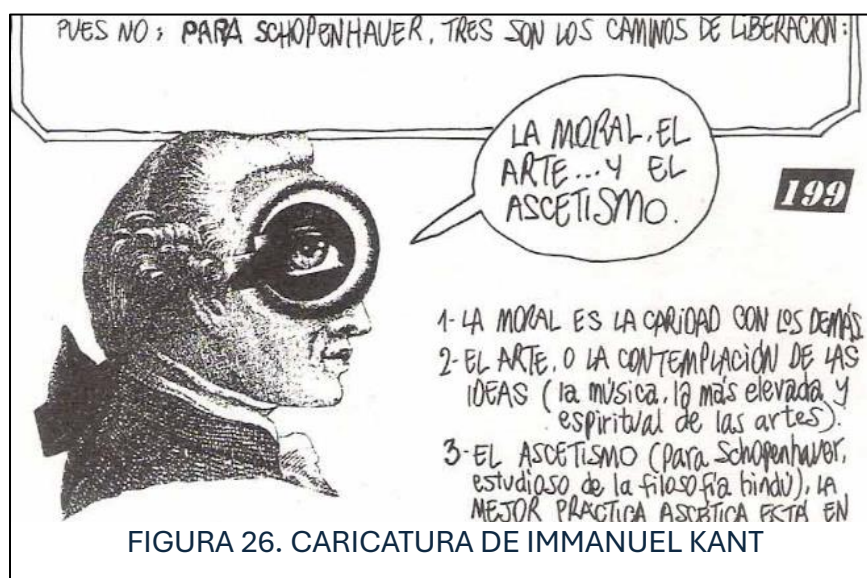
Rius responde dicha interrogante a través de la caricatura de un hombre recostado sobre el aire (parte media de la figura 25): esta caricatura, reafirma el carácter funesto de vivir en un mundo que solo es producto de la voluntad ciega que únicamente encuentra sentido en ella misma. Al responder que el alcohol, la compañía de las mujeres y un refresco son suficientes para sortear los designios de la voluntad, el hombre caricaturesco hace caricatura del planteamiento del filósofo: esta es una caricatura y un chiste auténticamente filosófico, como la del borracho que contradijo a Tales de Mileto. La impertinencia icónico-semántica surge al contrastar la respuesta absurda de la caricatura con el planteamiento coherente de Schopenhauer: si Rius ha venido hablando de la voluntad como la fuerza metafísica del mundo, la solución de tales características que ofrece la caricatura es simplemente falsa, claro, desde el pensamiento filosófico de Schopenhauer. En otras palabras, la referencia aquí es el planteamiento de Schopenhauer: si en ese mundo del que nadie puede escapar, caracterizado por la voluntad, hay alguna clase de esperanza, no puede ser una “coca”, mujeres ni vino; esta es una respuesta absolutamente fuera del contexto de los postulados de Schopenhauer.

---

<sup>29</sup>Schopenhauer, desde bien temprano, realiza observaciones sorprendentemente vigentes dos siglos después: “Casi en el mismo día de nacimiento de la sociedad de masas y su cultura voluntarista y objetivista nuestro filósofo inauguraba una ética de la renuncia: renunciar a la carrera ciega que empuja a los hombres de objeto en objeto (deseo, satisfacción, nuevo deseo, etc.) haciendo creer que hay un momento final en el que se conquista, por fin, la felicidad anhelada” (Mundo, 2009: 15-16).

Ahora, esta figura narrativa es risible porque se burla del sufrimiento que Schopenhauer percibe en el mundo, y que él mismo padece<sup>30</sup>; pero también es divertida porque, de igual forma, le da la razón completamente a eso de lo que se mofa. Si alguien cree que puede renunciar al mundo de la apariencia con soluciones tan ramplonas como un refresco, una copa de vino y el consuelo de las damas —a quiénes, dicho sea de paso, Schopenhauer no tenía en muy buena estima debido a sus decepciones amorosas<sup>31</sup>—, está en una situación igual de lamentable y cómica. Ahí radica la semejanza.

Continuando con la alternativa que Schopenhauer propone para abstraerse de la inercia de la voluntad, se encuentra la representación de Immanuel Kant (figura 26). Esta es también una caricatura por la amplificación desmedida del ojo del filósofo oriundo de Königsberg; parece que Kant tuviera un monóculo incrustado en



<sup>30</sup>Por ejemplo, para 1823, Schopenhauer resume en un escrito una seguidilla de desventuras: “Tenemos aquí un repertorio de todas las desgracias existenciales, grandes y pequeñas, que le acontecieron en esos años: el fracaso de la carrera universitaria; la acusación y el proceso que le reclamó daños y perjuicios por injurias corporales perpetradas a la vecina Marquet; la infortunada relación amorosa con la corista y bailarina Caroline Richter, llamada Medon; la enfermedad nerviosa y la dotencia del oído que le retienen en la habitación durante un año” (Safranski, 2008: 350). Claro, “[...] su filosofía le ofrecía bastantes argumentos para poder explicar por qué nadie le prestaba atención hasta el momento. Podríamos decir también: para racionalizar este [estos] hechos” (Safranski, 2008: 351).

<sup>31</sup>Entre 1818-1819, Schopenhauer recorre Italia “[...] y conoce en recepciones a un buen número de mujeres atractivas: ‘estaba yo muy inclinado hacia ellas —faltaba solo que ellas también se hubieran interesado por mí—. El rechazo sirve de inspiración a su idea de que ‘preciso ha sido que el entendimiento del hombre se oscureciese por el amor para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas’” (De Botton, 2008: 191).

la cara, de manera que el tamaño de su ojo resulta irreal respecto de las dimensiones de la faz. Esta caricatura fue utilizada también como portada de *Kant para principiantes*, de Icon Books —traducido por Longseller, Argentina—, escrito por Christopher Want e ilustrado por Andrzej Klimowski en 1998.

La caricatura de Kant responde a la caricatura del hombre recostado: la verdadera forma de hacerle frente a la voluntad ciega no es tomando vino, refresco ni acudiendo a mujeres, sino mediante la moral, el arte y el ascetismo. Aquí se muestra *la cuarta idea trascendente de la exposición de Schopenhauer*. Mediante un texto explicativo (parte derecha en la figura 26), Rius presenta las tres formas de escapar al fatal designio de la voluntad: la caridad con los demás, la contemplación del arte y la renuncia a todo menester corpóreo. Las alternativas del sufrimiento que ocasiona el mero querer proveniente de la voluntad, o el mundo real, quedan contrastadas: las prácticas elevadas de Schopenhauer, por un lado, y, por otro, la banalidad de la caricatura del hombre conforme con los placeres más ordinarios.

Así, queda claro que la discordancia entre el hombre recostado, de gustos burdos, y la alternativa adusta de Schopenhauer crean la figura discursiva; como dije, esta es una forma de caricaturizar la filosofía: jugar con los sentidos literales de las expresiones filosóficas para ridiculizarlas. Pero debo puntualizar que, en ocasiones, este tipo de caricaturización implica un poco más de conocimiento en filosofía. En este caso, pienso que la interpretación de la caricatura, de la ironía narrativa, puede darse en los dos públicos —el especializado y el no especializado—, aunque con matices: el especializado que conoce más detalladamente la filosofía de Schopenhauer, sabrá que Rius se está burlando de las alternativas que aquel propone para paliar el sufrimiento de la vida; y el neófito entenderá que Rius se burla de los refinados gustos intelectuales de Schopenhauer. Igualmente, pueden existir más interpretaciones de ambos públicos que no estoy considerando ahora mismo.

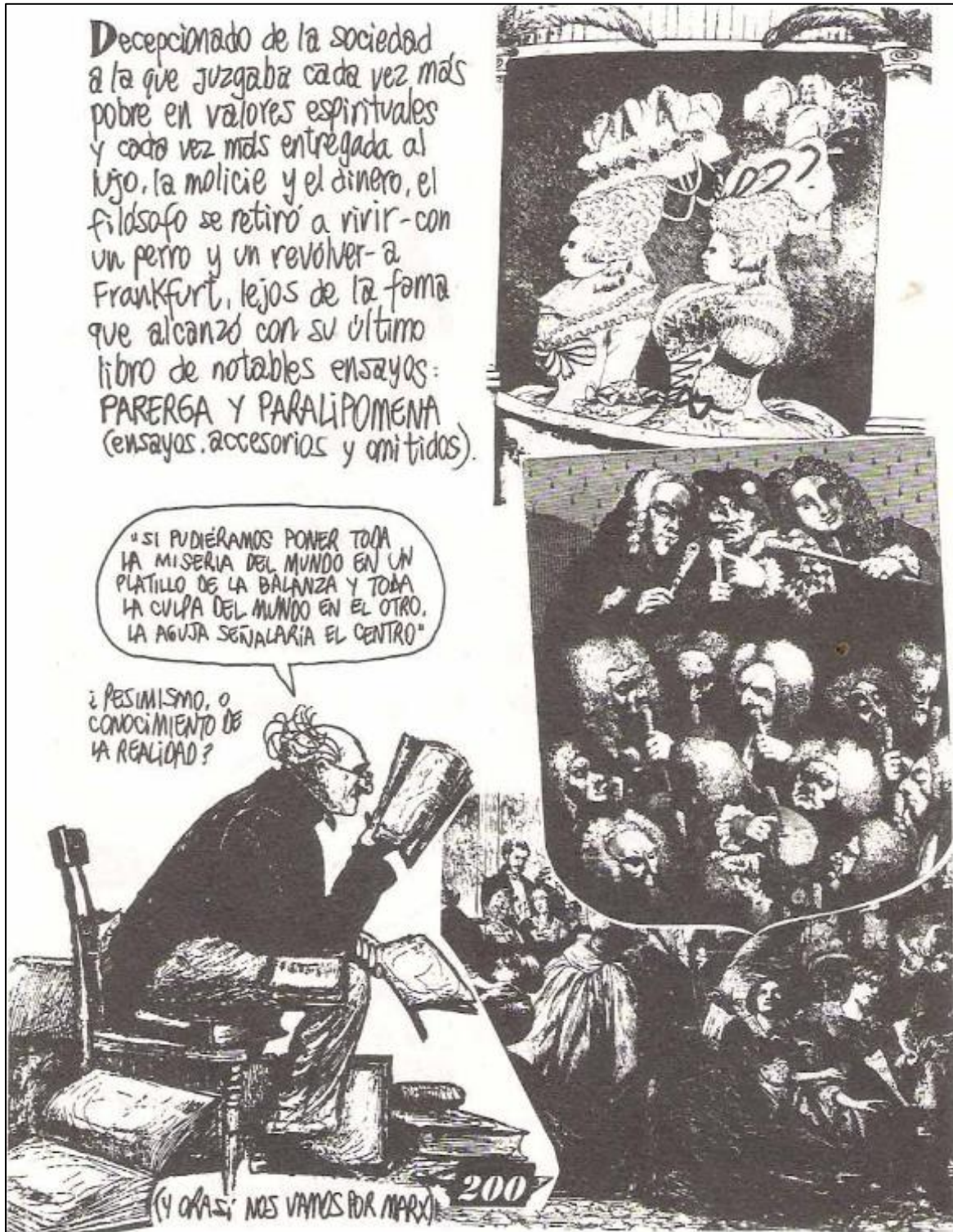


FIGURA 27. EL PESIMISMO

Al inicio de la siguiente página (figura 27), Rius habla de la decepción del filósofo y cómo aquel decidió vivir su retiro en compañía de un perro, en el momento en el que encontraba por fin la fama<sup>32</sup>. Lo que Rius pretende transmitir es que, pese a todo, Schopenhauer realmente no encontró una alternativa a la podredumbre del mundo. Aquí se ubica *la última consideración importante del filósofo* que, de paso, completa el argumento inicial: el pesimismo. La narración parece ser clara: las imágenes buscan ilustrar una sociedad fútil, interesada en valores que ya desde ese periodo histórico comenzaban a verse como síntomas de la decadencia europea (Schulze, 2013: 176). Pero, desde mi perspectiva, es tan clara que oculta lo más importante. Antes hablé de la ironía como figura discursiva, ahora hablaré de lo que identifico en esta situación como un oxímoron: las imágenes representan la *baja* calidad moral de la *alta* sociedad europea. ¿Cómo es que personas social y económicamente privilegiadas tengan valores tan deplorables? Entender esta situación permite comprender porque Schopenhauer no vislumbró ninguna esperanza y se rindió al pesimismo.

La primera imagen es de J. Wingrave y se llama *A side box at the opera* (arriba, figura 27), y en ella es visible cómo la opulencia frívola de la burguesía en el palco de una sala de ópera, les lleva a parecer ellos mismos una caricatura; la imagen debajo es un grabado original de William Hogarth (parte central de la figura 27), titulado *The Company of Undertakers (A Consultation of Quacks)*, en el que se retrata al médico charlatán John Taylor rodeándose de la clase inglesa adinerada de la primera mitad del siglo XVIII<sup>33</sup>. La imagen en la base de la página parece presentar solo una parte de su composición y, aunque es difícil identificar qué obra es, la intención de Rius por ubicar estos grabados en una especie de cascada es la misma (inferior figura 27): acompañar el argumento de Schopenhauer al respecto

---

<sup>32</sup>Efectivamente, hacia el final de sus días la fama por fin le llegaba al filósofo del pesimismo; además, el especial afecto que tuvo para con los perros es verificable y muy interesante (De Botton, 2008).

<sup>33</sup>El estilo del monero Hogarth era rudo, por ejemplo, dice Baudelaire que William Hogarth “[...] lleva en sí algo de frío, de astringente, de fúnebre. Encoje el corazón. Brutal y violento, aunque siempre preocupado por el sentido moral de sus composiciones, moralista ante todo, las carga [...] de detalles alegóricos y alusivos, cuya función, según él, es la de completar y la de elucidar su pensamiento (1988: 109).

de la degradación moral de la Europa decimonónica. La impertinencia narrativa la ofrece la propia contraposición de alta sociedad y lo que comúnmente, sobre todo para la cosmovisión judeocristiana de la época victoriana, puede considerarse como pobreza de espíritu —gula, exceso, despilfarro.

La proximidad entre los gustos refinados de la alta alcurnia y la abyección de sus inclinaciones es un tema profundo. Actualmente esto es más evidente. Al mismo tiempo, resulta cada vez más normal identificar los hábitos, las costumbres y el *modus vivendi*, en general, de las clases dominantes con comportamientos viles. Así, esto no extraña, por eso decía que la narración era obvia. No obstante, si atendemos a la superioridad intelectual, social y moral de la que este segmento de la sociedad tanto se ha ufanado (Delgado, 2003), puedo decir que las demostraciones de sus comportamientos siguen resultando, o deberían de provocar —como de hecho pasa—, una extrañeza, acompañada de indignación y resquemor público (Raphael, 2015).

En suma, aunque la semejanza o la identificación entre la pertenencia a las élites sociales y sus actitudes ya no sorprenda, considero que continúa siendo escandalosa la incongruencia entre lo que dicen, los valores que dicen ostentar y su forma de actuar. En ese orden de ideas, Rius comunica mediante un oxímoron el motivo del pesimismo de Schopenhauer: el dinero no brinda virtud, de hecho, parece operar en sentido inverso. Es más, si ni el dinero puede contribuir en la dignidad de una persona, no se puede esperar un viraje en la sociedad. Se puede ver, pues, la razón por la que Schopenhauer perdió la esperanza en la humanidad, como muchos más antes y después de él.

Ahora, la idea del derrumbe civilizatorio se hace patente si se atiende a la representación de un hombre que yace sentado en una silla leyendo lo que supone ser una cita de Schopenhauer. El texto que está casi en la nuca del hombre asimismo concuerda en que basta con observar los excesos de la sociedad escenificados en los grabados, para captar también su inefable miseria: “¿pesimismo o conocimiento de la realidad?”, dice de trasfondo Rius para concluir la revisión del pensamiento de Schopenhauer (inferior izquierda, figura 27).



Considerando que he venido analizando la factibilidad de los supuestos del monero michoacano al respecto del filósofo en turno al mismo tiempo que describí los tópicos destacados, creo que en este cierre sería obvio confirmar que lo escenificado por Rius en este apartado es aceptable en términos sintéticos, a saber, como una aproximación a los postulados de un pensador tan interesante como el filósofo del pesimismo.

## 2.5. El materialismo en la Modernidad: Karl Marx

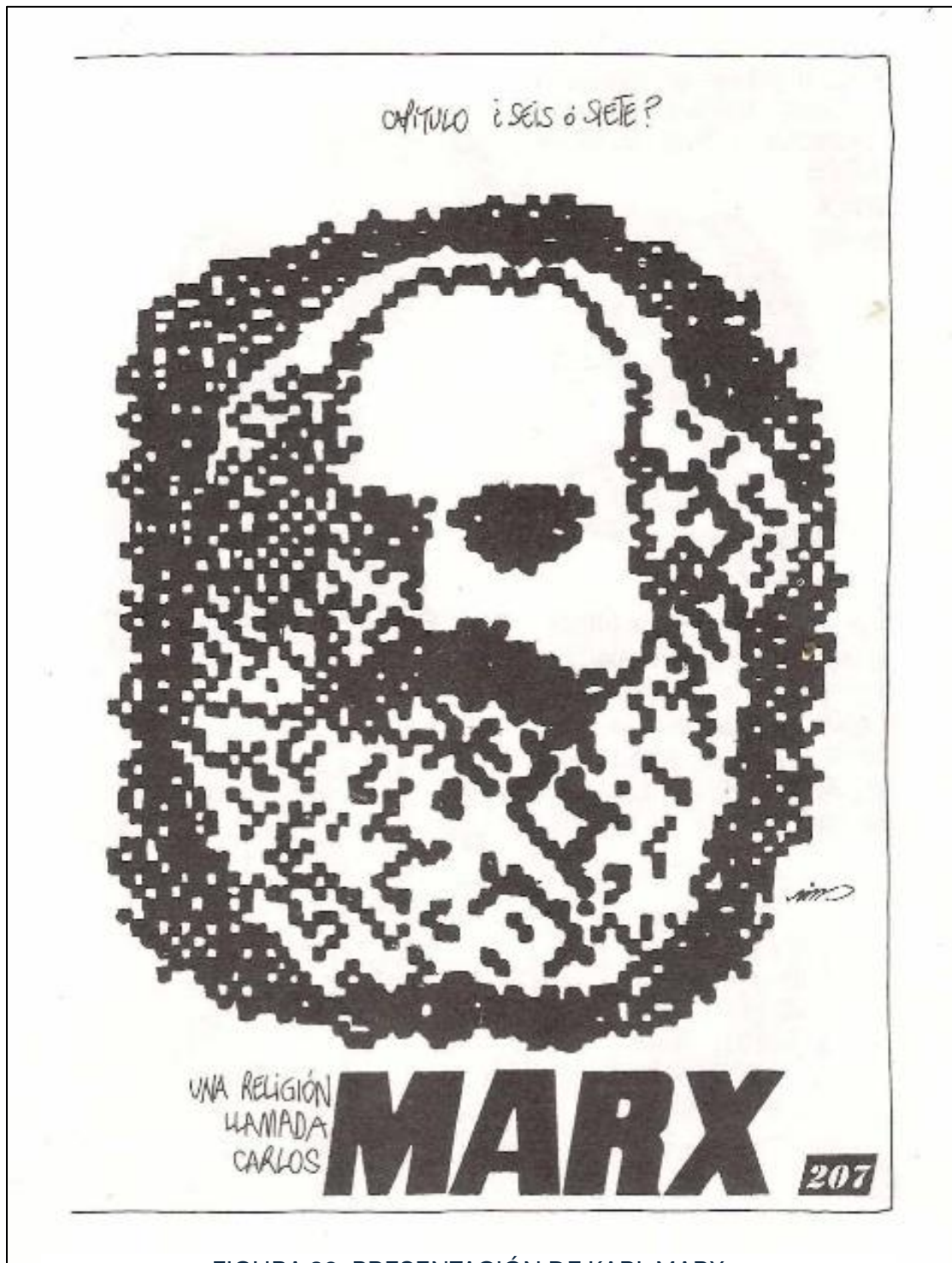


FIGURA 28. PRESENTACIÓN DE KARL MARX

En las primeras páginas que corresponden a la exposición de Marx Rius presenta al filósofo como un personaje clave de los dos últimos siglos: es tal el grado de reconocimiento que le atribuye cualidades cuasi divinas. Más allá de la aseveración, Rius remarca el hecho de que el gran mérito de Marx fue compaginar y estudiar, rigurosa y sistemáticamente, la filosofía y la economía; es decir, consideró a la economía como parte de una crítica más amplia que ella misma. La *primera noción importante* que Rius quiere destacar del pensador alemán, y que permite pensar a la economía en aquellos términos, es la de que la conciencia no es algo dado sino producido (figuras 29 y 30).

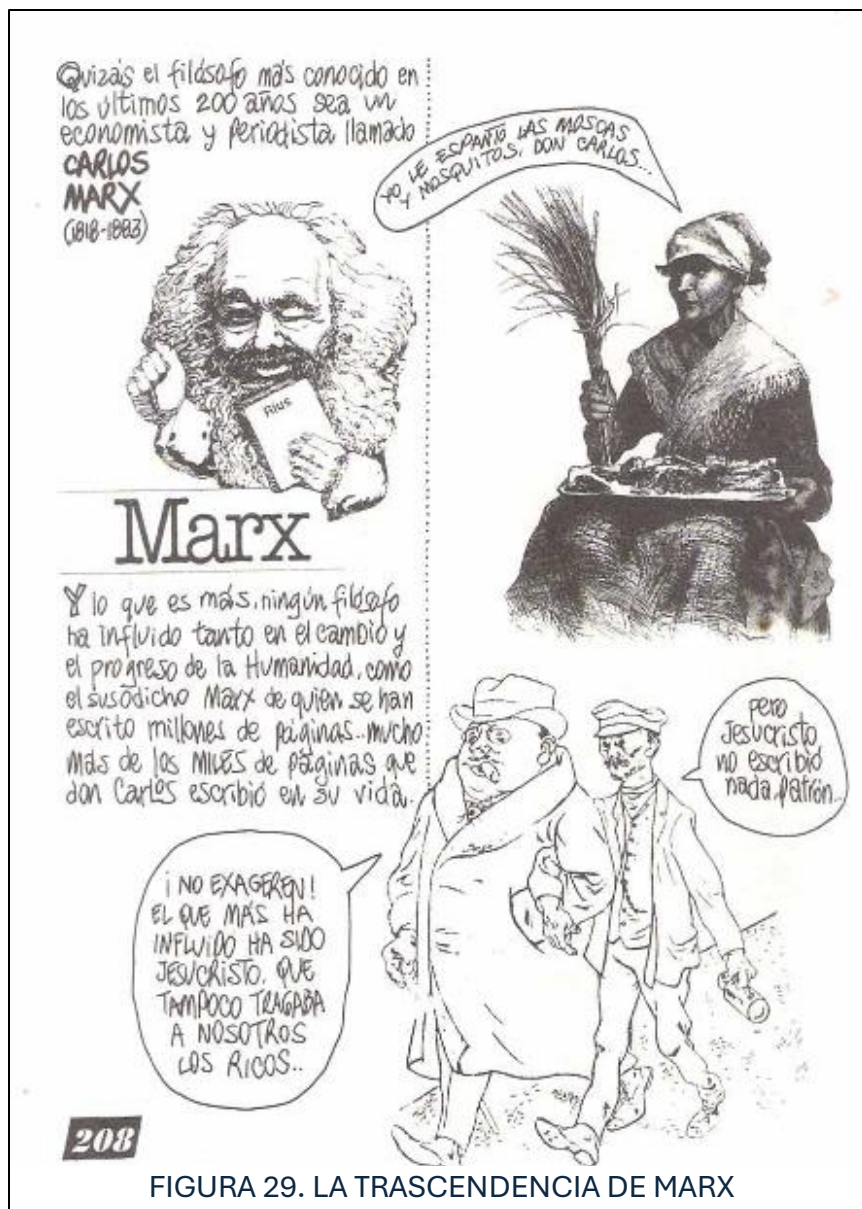




FIGURA 30. LA CONSCIENCIA NO ES ALGO DADO SINO PRODUCIDO

Para transmitir la tesis marxiana —proveniente de *La ideología alemana* (Marx y Engels, 1958: 26-27)— de que la vida determina la conciencia, Rius comienza por establecer que la trascendencia histórica de Marx es confrontable con la de Cristo (figuras 29-30). La impresión inicial de este supuesto crea extrañeza;

aquí, el asombro necesita del uso de la imaginación para encontrar una similitud entre dos situaciones aparentemente disímiles: Marx y Jesucristo.

En la parte superior de la página (figura 29), se ubica una caricatura de Marx. Esta, lo representa de frente, con el puño derecho ligeramente alzado y sosteniendo con la mano izquierda un libro de Rius; la cabeza es más grande que el cuerpo, el cabello del filósofo es abundante y ocupa quizás más espacio que la cabeza misma; está sonriendo tenuemente y, guiñando el ojo izquierdo, muestra una actitud sagaz, provocadora. A un costado de la caricatura de Marx, en la mitad izquierda de la página, está la imagen de una mujer que lo ventila con un manojo de ramas. Esta representación no es una caricatura. Sin embargo, estos dos signos icónicos, uno caricaturizado y el otro no, no son la idea figurativa principal, sino son incorporados para explicar el sentido no literal importante: la mujer es presentada haciendo loas a la caricatura de Marx; si Rius establece que Marx es equiparable a Jesucristo no debe sorprender que se le rinda pleitesía. En ese sentido, la caricatura de Marx y el grabado de la mujer confirman las destacadas cualidades del filósofo alemán.

Pero, como dije, lo figurado aparece por oposición a lo no figurado, y el elemento no figurativo que permite discernir que la afirmación que asemeja a Marx con Cristo es un sentido figurado, es la caricatura de los hombres que caminan juntos del brazo. Este cartón es un original de George Grosz<sup>34</sup> (figura 29). La imagen retrata a dos hombres, uno de ellos, el que domina el paso, tiene la apariencia estereotípica de un burgués u hombre potentado —sombbrero, abrigo, anteojos—; el otro tipo, llevado al ritmo del patrón, tiene las características del subordinado de una persona adinerada. Por la mera desproporción que existe entre la cabeza y el cuerpo de la representación del burgués, este signo icónico puede considerarse una caricatura. Pero también lo es por la comparación entre las representaciones del patrón y su súbdito. Al primero se le observa mejor vestido y, sobre todo, mejor alimentado; al segundo, enclenque.

---

<sup>34</sup>George Grosz fue un pintor alemán de las primeras décadas del siglo pasado: “adquiere el estilo que le hizo célebre a raíz de su experiencia de la guerra [...] este *pathos* de la desesperación, del asco y el desprecio por la sociedad burguesa, solo lo alimentan los años siguientes en Berlín con su corrupción, su vida caótica y sus luchas sociales” (Subirats, 1977: 9).

Este cartón hace las veces de grado retórico cero puesto que se opone al hecho de elevar a dimensiones celestiales a Marx: aunque es una caricatura, desde la perspectiva más amplia de la narración icónico-verbal, tiene un papel de literalidad. El personaje principal del cartón, el patrón, al decir “¡no exageren!” indica el comienzo de la desviación narrativa (figura 31).



FIGURA 31. BURGUÉS Y SU CHALÁN

Luego de la impertinencia narrativa viene el fenómeno mnemónico. Este no se presenta materialmente, sin embargo, Rius da indicios para que el lector se lo represente imaginariamente como viable, esto es, argumenta dónde se halla la semejanza entre las figuras de Jesucristo y Marx. Algunos de estos indicios han sido ya introducidos por el dibujo de Grosz cuando dice que Dios “Tampoco tragaba a nosotros los ricos”. Esto queda más claro con la caricatura de un pájaro, y otro cartón de Marx en la siguiente página (figura 32).

El ícono del pájaro es una caricatura porque representa un ave de espaldas con nalgas prominentes; aunque las aves tienen retaguardia, no tienen glúteos. Las posaderas de este personaje corresponden más a las de una persona que a un pájaro y, por lo tanto, no tiene referente, no solo por los rasgos exagerados sino porque el atributo mismo, las nalgas, es impropio de las aves. El ícono de Marx es

también una caricatura, pero esta es más tradicional puesto que solo altera sus rasgos fisionómicos: hay una desproporción entre los elementos que, pese a ello, dejan ver que se trata de Karl Marx.



FIGURA 32. EL PÁJARO NALGÓN

El pájaro nalgón (figura 32) continúa el diálogo del burgués y su chalán al respecto del Jesús histórico y sus aportaciones a la humanidad. El ave con glúteos pregunta si Jesús habrá sido el primer marxista de la historia por no haber tenido en buena estima a los que acumulan la riqueza. El texto que está a la derecha del personaje alado plantea que la cuestión de Marx y Jesús es, quizás, inversa, en el sentido de que no fue Jesús el primer marxista sino Marx el primer cristiano, precisamente por seguir a pies juntillas el rechazo hacia los ricos. A este intercambio de preguntas, la caricatura de Marx agrega en modo interrogativo si esta discusión terminará en una deificación de su persona.

Con esta escena, se marcan las similitudes entre los personajes, pero también sus diferencias, en otras palabras, lo idéntico en lo diferente: la pregunta del pájaro nalgón y la pregunta de Rius tienen una intención provocadora, la respuesta de Marx, en cambio, invita a la medida. Que el ave nalgona y Rius lancen tales interrogantes entraña una jiribilla que se captará con facilidad si se continúa la

narración. Delimitada por un recuadro (figura 33), esta sección se compone de una imagen no caricaturizada del filósofo renano que, junto con dos cuadros de texto, precisa que el mérito de sus postulados no es divino, sino terrenal, y por lo tanto no puede ser mistificado ni dogmático. Volveré sobre esto más adelante. Los párrafos explicativos delinear la postura de Eduardo Del Río y, desde mi perspectiva, invitan a una comprensión más concienzuda sobre Marx. La página entera confirma que las preguntas sobre la religiosidad del marxismo son dardos dirigidos a las posiciones fundamentalistas de la doctrina marxista.

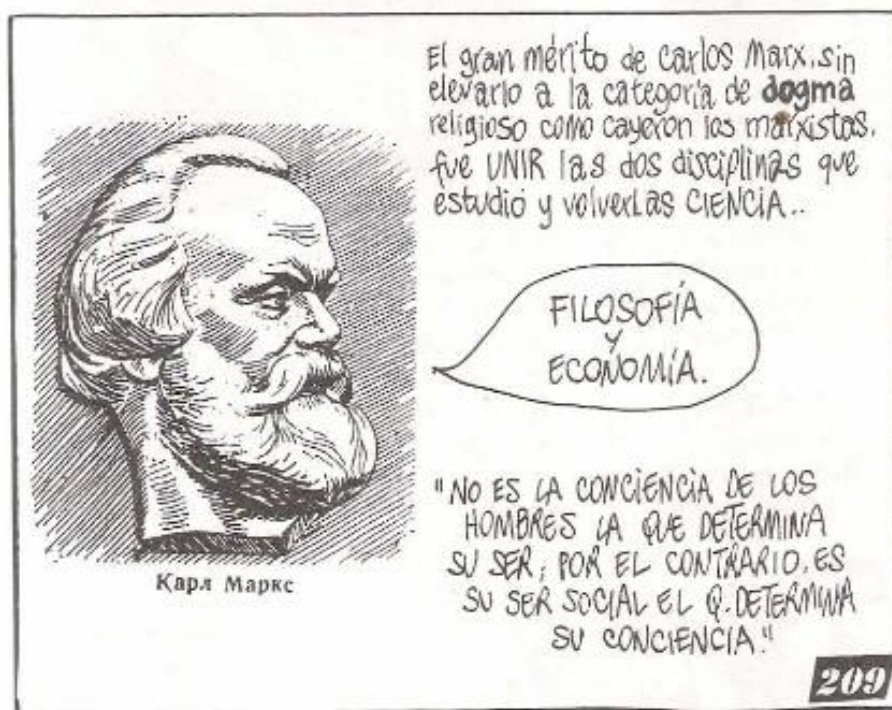


FIGURA 33. CONTRA EL DOGMATISMO

Dicho en otras palabras, Marx y Jesucristo —histórico o divino— compartían el mensaje de austeridad y justicia social, pero no son lo mismo; en todo caso, suponiendo que se pueda separar el Jesús histórico de la divinidad, la comparación de los dos personajes debe entenderse de esa manera y nada más. Aunque dichos cuestionamientos tienen un destinatario expresamente manifiesto por el propio Rius (Del Río, 2006e: 14), cualquier lector llegado este punto podrá entender que el desafío de estas preguntas es transversal a todo el libro de *Filosofía para principiantes*; es decir, a lo largo del texto, Rius toma distancia, o invita a que el



lector lo haga, de los potenciales fundamentalismos de los que toda la filosofía o corriente de pensamiento son susceptibles. En varios de sus títulos (1966d; 2010i; 2010j; 2009k; 1979m), especialmente en el introductorio de Marx (2004n), Rius hace peculiar énfasis en la necesidad de una lectura no dogmática del marxismo, y en ese sentido, recorre el mismo camino que el lenguaje figurado, a saber, aquel que se halla en una tensión constante entre dos posturas bien definidas.

Ahora, el “pájaro nalgón” es una caricatura, pero también es una expresión figurativa: la expresión, en jerga vulgar, es relativamente usual y se le aplica a la persona que no hace efectivos sus compromisos o que alardea de proezas inverosímiles. Que el pájaro nalgón sea el que plantee la necesidad de atender que en Jesús estaba ya la semilla del marxismo, coincide con las características de una persona que acostumbra a mentir y exagerar los hechos. Que el cuadro de texto, que representa la voz de Rius, sea el que plantee la situación inversamente o con más detenimiento, contrasta las posturas tendientes al radicalismo con las más mesuradas y críticas a cerca de un protagonista histórico que dejó una impronta imborrable. Igual de sugerente es que la caricatura de Marx sea la que de plano se distancia de ambas interpretaciones; en efecto, sus ideas dejaron de pertenecerle únicamente a él cuando se le empezó a leer e interpretar.

Dicho lo cual, es posible estimar qué tan factible es la representación de Rius para transmitir la premisa marxiana de que la conciencia es determinada por la vida y no al revés. A partir de lo expuesto, creo que los paralelismos —en sentido ricoeuriano, las metáforas— son argumentalmente plausibles ya que guardan semejanza, a veces muy prístina, con los planteamientos marxianos.

Alguien podrá decir, con toda legitimidad, que cuando Rius recurre a Jesucristo para explicar la proposición de la conciencia en Marx, lo que hace es un despropósito puesto que aquella cita se dirige también o principalmente contra lo religioso. Parte del fragmento de *La ideología alemana* que puede fundamentar esa posición es esta:

La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia

sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia. Desde el primer punto de vista, se parte de la conciencia como del individuo viviente; desde el segundo punto de vista, que es el que corresponde a la vida real, se parte del mismo individuo real viviente y se considera la conciencia solamente como su conciencia [...] Y este modo de considerar las cosas no es algo incondicional. Parte de las condiciones reales y no las pierde de vista ni por un momento. Sus condiciones son los hombres, pero no vistos y plasmados a través de la fantasía, sino en su proceso de desarrollo real y empíricamente registrable, bajo la acción de determinadas condiciones. Tan pronto como se expone este proceso activo de vida, la historia deja de ser una colección de hechos muertos, como lo es para los empiristas, todavía abstractos, o una acción imaginaria de sujetos imaginarios, como para los idealistas. (Marx y Engels, 1958: 26-27)

Sin embargo, yo contestaría esta refutación con una observación del propio Aristóteles en la *Retórica*:

En filosofía hay que tener también agudeza para percibir lo semejante incluso en las cosas más opuestas: así Arquitas decía que es lo mismo un árbitro que un altar, pues el malvado encuentra refugio en ambos; igualmente un ancla y un gancho son lo mismo, pues ambas cosas son parecidas, aunque difieren según lo alto y lo bajo. (§1412a: 10-15)

Por lo que comparar figuras históricas superficialmente diferentes como Cristo y Marx, tiene, efectivamente, un sustento y por tanto es factible presentar dicha explicación en esos términos.

Siguiendo con el análisis, en la figura 34 la idea que Rius expone de Marx tiene que ver con el concepto de alienación de Ludwig Feuerbach. Esta es *la segunda noción* importante de la presentación de Marx. Para explicitar la alienación de Feuerbach, Rius utiliza principalmente paráfrasis verbal; solamente atendiendo a las imágenes que acompañan la narración surge un sentido figurado. Voy por partes. La página 210 (figura 34) presenta una pleca vertical en el lado izquierdo que señala, básicamente, que Ludwig Feuerbach fue alumno de Hegel hasta que rompió con él por su tendencia idealista; los signos icónicos presentes son, por un lado, un retrato de Feuerbach que no comporta alteraciones y, por otro lado, en la

parte inferior de la pleca, tres figuras humanas que sí pueden considerarse como caricaturas debido a que la figura que corresponde a un clérigo está representada con la mitra levitada.



FIGURA 34. SOBRE LUDWIG FEUERBACH

Esta caricatura sitúa al religioso en medio de otros personajes que aparentan ser seculares (figura 35). El tipo del extremo izquierdo comenta una reflexión de Feuerbach: “que el hombre ha creado a Dios a su imagen y semejanza”. Tal declaración provoca que la mitra del Padre se levante drásticamente de su cabeza. Los sacerdotes no andan por ahí con las mitras flotando, de aquí que la escena en conjunto sea una caricatura; la reacción exagerada e irreal presentada icónicamente de una proposición. El tipo que flanquea al clérigo por la derecha une los elementos de la pleca con los de la fracción derecha de la página (figura 35). Aquí está la idea principal que Rius explica con signos icónicos y lingüísticos: “el hombre ha creado a Dios a su imagen y semejanza”; de esta sentencia se obtendrá el concepto de alienación. Por ello, necesito desmenuzar cómo procede el caricaturista.



FIGURA 35. CLÉRIGO CON LA MITRA FLOTANTE

Rius representa la aseveración de Feuerbach en función de sus consecuencias. Los efectos de la premisa del filósofo están personificados en la multitud clamorosa que ocupa la parte derecha de la hoja (figura 36): de entre el gentío, alguien pregunta qué le pasó a Feuerbach por decir semejantes cosas; alguien de la misma caterva contesta que el antecesor de Marx padeció discriminación por asumir tales posiciones. Aunque no encontré la fuente original del grabado, puedo decir que este refuerza la idea de la segregación, y hasta del escarnio público.

¿Qué tiene que ver una muchedumbre con decir que Dios es creación humana? La imagen recuerda los espectáculos públicos en los que se castigaba y denigraba a una persona por determinados delitos. Pienso que la colocación del grabado de la multitud no es fortuita: Feuerbach vivió en la Europa de la Restauración, un periodo reaccionario que empleó métodos muy efectivos de contrarrevolución y represión. Mientras el pensamiento de Hegel empataba con el Estado prusiano (Colom, 2013: 19-31), Feuerbach, como tantos más profesionistas y educadores (Safranski, 2008), nadaba contracorriente y sufría los embates del conservadurismo (Fulbrook, 1995: 147).



FIGURA 36. MULTITUD CLAMOROSA

Siguiendo este razonamiento, el grado narrativo cero es la explicación que aporta información del contexto de Feuerbach (figura 37); la desviación icónico-semántica acontece con la afirmación de “que el hombre ha creado a Dios a su imagen y semejanza” (figura 35), y es confirmada por la extrañeza que, de hecho,

está iconizada en el clérigo con la mitra levitante, pero también en la muchedumbre, ya que la secuencia pasa inmediatamente a representar, con el gentío del grabado y sus implicaciones —la marginación y las represalias de las que el filósofo fue objeto—, el coste del argumento de Feuerbach; en este orden de ideas, la semejanza es evidente, a saber, el ludibrio de la caterva es producto del oprobio a ciertas ideas hegemónicas (figura 36)<sup>35</sup>.

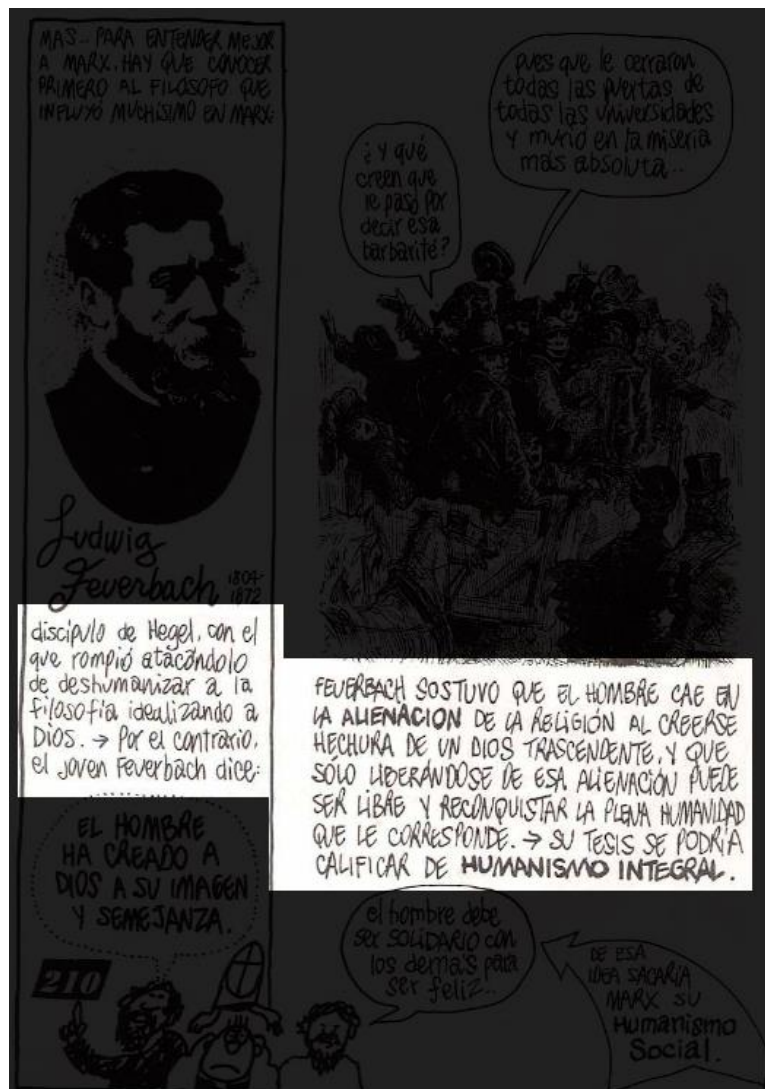


FIGURA 37. INFORMACIÓN CONTEXTUAL

<sup>35</sup>Cuando Rius dice que Feuerbach batalló por encontrar trabajo a causa de sus posturas no le falta razón: “«Cuando se era consciente de poseer pensamientos y sentimientos opuestos al sistema de gobierno dominante, no se podía hacer otra cosa que retirarse a la soledad y servirse de la palabra escrita como del único medio de liberarse, naturalmente con resignación y dominio propio, de la impertinencia del poder estatal despótico»” (Feuerbach citado por Colomer, 1985: 91).

Si hubiera que identificar la referencia metafórica en este contexto, diría que yace en el salto de la proposición de Feuerbach a la presentación gráfica de la multitud, que indirectamente representa los deseos de venganza de un grupo de personas que se sienten vilipendiadas. Este es un ejemplo de metonimia, la figura de discurso que presenta los efectos por las causas: la semejanza entre dos situaciones que se relacionan causalmente está omitida. El encadenamiento de razones permanece oculto porque en eso consiste la figura retórica, pero necesita clarificarse para entender su funcionamiento. La semejanza se da en los siguientes términos: la crítica de Feuerbach hacia la figura de Dios es igual que criticar las creencias de la muchedumbre, la crítica a las creencias de esta equivale a la crítica de su forma de vida y, por tanto, es una muestra de desprecio que debe ser retribuida en la misma medida.

Por otro lado, es interesante también que el personaje que flanquea por la derecha al sacerdote (figura 35) esté solo delineado sin alguna clase de relleno pictórico, mientras que el personaje del extremo opuesto tiene un tono oscuro; si se mira desde la influencia hegeliana, aquí hay un guiño a la dialéctica pues la caricatura está constituida por tres personajes. Empero, la captación de este gesto requeriría de una mayor familiarización con las ideas y la influencia hegeliana, cosa que es poco probable si de principiantes se habla, obviamente.

El texto debajo de la imagen de la multitud (figura 37) expresa la alienación a través de una paráfrasis lingüística que, para estos fines, actúa en conjunto con la metonimia que identifiqué: para Feuerbach la religión expropiaba al hombre de su finitud y mundanidad al convertirlo en prolongación divina; aquellos atributos solo podían ser restituidos al expropiarse a sí mismo de la religión. De esta forma, Rius expresa la alienación principalmente con una paráfrasis, y se apoya en la imagen de la aglomeración para enfatizar, a través de las consecuencias, la repercusión de los postulados de Feuerbach<sup>36</sup>. Si una propuesta como la del filósofo tuvo ese grado de respuesta social, significa que dicha acepción es de trascendencia.

---

<sup>36</sup>Dice Ludwig Feuerbach: “La religión es la escisión del hombre consigo mismo; considera a Dios como un ser que le es opuesto. Dios no es lo que es el hombre, el hombre no es lo que es Dios. Dios

Ahora bien, en las siguientes páginas (figuras 38-39), el caricaturista zamorano precisa la importancia de retomar los antecedentes de una determinada corriente filosófica; Rius manifiesta que el conocimiento no surge espontáneamente y que la virtud de los pensadores consiste en contribuir con el conocimiento en función de sus antecesores. Aquí se encuentra *la tercera noción de importancia* en la exposición del marxismo en *Filosofía para principiantes*: aunque la historia de la filosofía es una reinterpretación constante de ideas, de lo que se trata, en realidad, es transformar esa historia, allende simplemente reinterpretarla. Es una forma de explicar la onceava *Tesis sobre Feuerbach* que reza: “Los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*” (Marx, 1974: 12).

Para facilitar el entendimiento de la onceava tesis sobre Feuerbach, Rius, a través de una mujer de la nobleza (superior derecha, figura 38), lanza una interpretación incitante: que Marx plagió las ideas de su predecesor. Este planteo prosigue de la narración sobre la alienación de Feuerbach y es una expresión figurativa en tanto que suscita extrañeza. El plagio es considerado como una forma de robo y, en este contexto, significaría que una de las ideas más trascendentes de Marx no es suya, a pesar de que así es conocida. Que Rius enuncie semejante sentencia tiene la intención de captar la atención del espectador vía el asombro; esta aseveración puede tener referente o no, en otras palabras, bien puede ser falsa o verdadera y, por ello, es una impertinencia narrativa.

---

es el ser infinito, el hombre el ser finito; Dios es perfecto, el hombre imperfecto; Dios es eterno, el hombre temporal; Dios es omnipotente, el hombre impotente; Dios es santo, el hombre pecaminoso. Dios y el hombre son extremos; Dios es lo absolutamente positivo, la suma de todas las realidades, el hombre es lo absolutamente negativo, la suma de todas las negaciones. El hombre objetiva en la religión su esencia secreta [...] La característica más importante de la religión, particularmente de la religión cristiana, en lo referente al entendimiento o la razón de Dios, consiste en la perfección moral. Dios como ser moralmente perfecto, no es más que la idea realizada, la ley personificada de la moralidad, el ser moral del hombre -el ser propio del hombre- puesto como ser absoluto” (Feuerbach, 2002: 81-82).





AJAJÁ:  
¿ENTONCES  
MARX SE  
FUSTIGÓ A  
FEUERBACH...?



NO MUY  
PRECISAMENTE:  
LOS FILÓSOFOS  
VIVEN DE OTROS  
FILÓSOFOS..

La historia de la Filosofía siempre ha contemplado la retroalimentación de las ideas del filósofo anterior: ningún filósofo que se respete ha dejado a un lado las ideas que se han generado desde los griegos... ¿quién no ha tomado las ideas de Aristóteles? Así es como ha avanzado la Filosofía...



¡ Y LA COCINA !  
EL CHISTE DE COCINAR ES  
SABER USAR LA IMAGINACIÓN..

**211**

los filósofos toman los ingredientes de donde sean: griegos, ingleses, alemanes o chinos, y con ellos hacen sus propios guisos... Es lo que hizo el joven Marx.

FIGURA 38. "A HOMBROS DE GIGANTES"

Reinterpretando a Hegel y Feuerbach, a Aristóteles y Descartes, y añadiéndoles sus propias ideas, Marx elaboró una NUEVA Filosofía que le llevó media vida.

Y QUE FUE LA PRIMERA  
DOCTRINA FILOSÓFICA QUE  
INFLUYÓ TREMENDAMENTE  
PARA CAMBIAR AL MUNDO...  
Y A LA SOCIEDAD..



HASTA AHORA  
LA FILOSOFÍA SE HA  
CONCRETADO A INTERPRETAR  
LA HISTORIA\*. PERO LO QUE  
DEBEMOS HACER ES  
TRANSFORMARLA ..

\* donde dice  
HISTORIA  
ponga MUNDO.

Y QUE HEGEL  
ME PERDONE, PERO  
LO VOY A VOLTEAR  
DE CABEZA..



FIGURA 39. ONCEAVA TESIS SOBRE FEUERBACH

Interpretar el pensamiento marxiano como un robo crea una imagen mnemónica porque, aunque insidiosa, puede ser una forma factible de comprender no solo a Marx sino toda la historia de la filosofía. De hecho, el personaje caricaturizado bajo el rostro de Marx que responde a la afirmación de la mujer (y el texto de la sección media de la figura 38), puntualizan que la construcción de la filosofía, y del conocimiento en general, se hace siempre en función de ideas previas; el tercio inferior de la página confirma la acotación anterior con la imagen no caricaturizada de un cocinero que dice que pasa lo mismo con el arte de preparar los alimentos (figura 40). Estos elementos indican que la noción de plagio no es tan absurda y, debido a ello, marcan en dónde se encuentra la semejanza. Hablar de plagio en la construcción del conocimiento en todas sus esferas no carece absolutamente de sustento referencial. De ahí la frase “a hombros de gigantes”.

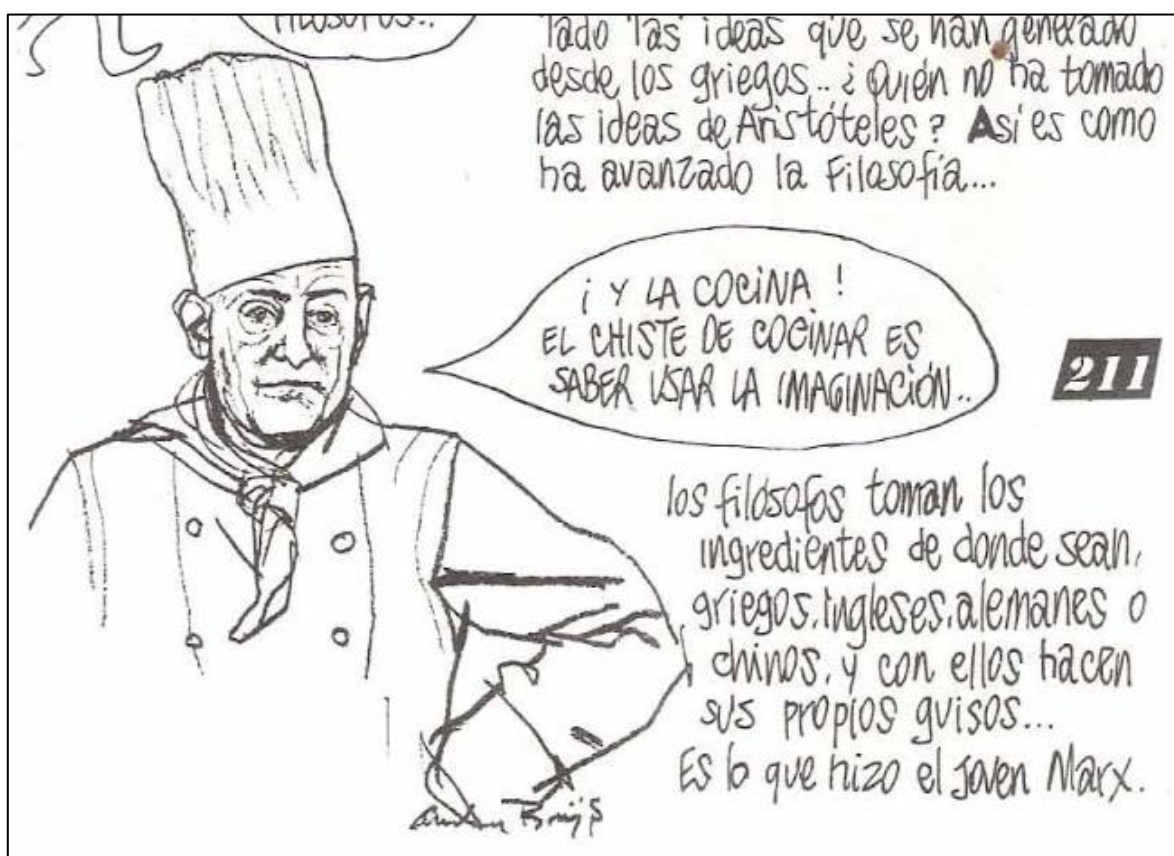


FIGURA 40. FILOSOFÍA Y COCINA

Sin embargo, la idea de plagio también es una exageración en la medida en que quien toma las aportaciones de sus antecesores agrega algo propio y es lo que permite avanzar epistemológicamente. Si quien retoma las contribuciones antes realizadas jamás añadiera algo tendríamos la misma idea, la original, únicamente repetida. Este argumento es claramente manifiesto en el cocinero que habla de la imaginación como condición de posibilidad para reconfigurar, más que plagiar, el conocimiento de otras personas.

La página 211 (figura 38) nos ofrece una forma de comprender la dialéctica hegeliana, que tanto peso tuvo en Marx y Feuerbach, bajo el supuesto de que el progreso en el conocimiento es como una superación de contribuciones que se sintetizan en una más acabada. Sin embargo, falta clarificar con mayor detenimiento la vinculación entre la construcción histórica de las ideas y la onceava tesis sobre Feuerbach. La página 212 (figura 39) completa la explicación de que el mundo solo ha sido interpretado, y de que lo que se trata es de transformarlo.

La noción de plagio sirve para aclarar la concatenación diacrónica y sincrónica de interpretaciones que devienen en saberes que contribuyen, a su vez, en el progreso; no obstante, tal explicitación solo da cuenta de la cuestión interpretativa y parece que se olvida de las condiciones reales del mundo que Marx denuncia con su acepción sobre Feuerbach<sup>37</sup>. Desde mi perspectiva, por esta razón se sitúa la imagen que ocupa casi todo el espacio de la página 212: la *Dismissed Silesian Weavers March On The Homes of the Mill Owners in 1844*, de Kathe Kollwitz (figura 41). Este grabado de 1897 retrata la peregrinación posterior al sofocamiento de la rebelión de los tejedores de Silesia, en Prusia<sup>38</sup>. De entre la

---

<sup>37</sup>De hecho, Feuerbach comienza, aunque no concluye, la inversión de Hegel, “Falta en Hegel la inmediatez de la sensación: incluso lo sensible y material es visto por él a través del concepto. El sentido es para Hegel lo que en política había sido el menospreciado tercer estado: se pasa simplemente por alto. Feuerbach, en cambio, quiere devolverle el rango que le corresponde. La realidad hay que entenderla *sensiblemente*, no conceptualmente” (Colomer, 1985: 99).

<sup>38</sup>Cabe mencionar que el poeta Heinrich Heine, con quién Marx trabaría una considerable amistad, dedica uno de sus trabajos a este acontecimiento; “Sin duda fue apoyo precioso, pero, posiblemente, de esa amistad y conocimientos sacó Marx tantos bríos y alientos como su paisano, durante los dos años que él y su esposa residieron en París. El joven economista, con su teoría en ciernes, tenía veinticinco años; Heine veinte más, célebre y admirado de todos. Ambos renanos, judíos, emigrados, hegelianos, se entendieron bien” (Aub, 2018: 121); “En cualquier caso, la época de amistad

procesión alguien arguye que el marxismo repercutió manifiestamente en las condiciones sociales y en el mundo. Este comentario es consistente con lo que Rius ha planteado desde el principio de la exposición de Marx: fue este quien unió las interpretaciones filosóficas y el mundo material. Las condiciones de extrema precariedad retratadas en el grabado quieren decir que fue Marx el que, por fin, trascendió la división entre pensamiento y acción. Nada mejor que una procesión

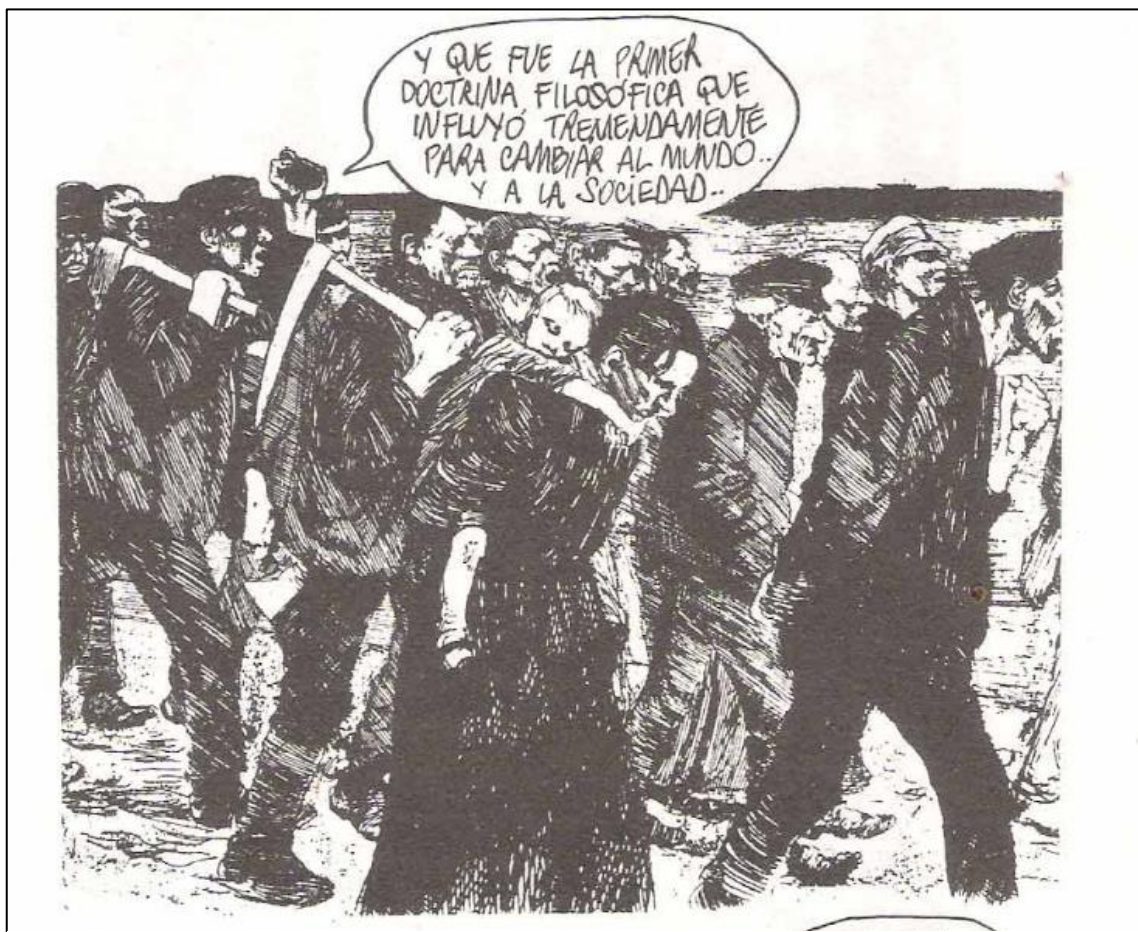


FIGURA 41. DISMISSED SILESIA WEAVERS MARCH ON THE HOMES OF THE MILL OWNERS IN 1844

con Marx, que duró hasta que este fue expulsado de Francia a instancias del rey de Prusia, coincide con una mayor agresividad política de la poesía heineana, aunque no se puede decir que los contenidos fuesen sustancialmente distintos de las convicciones expresadas por Heine a lo largo de toda su vida. En *Vorwärts!* Y *Deutsch-Französische Jahrbücher*, la revista editada por Marx y Arnold Ruge, publica Heine poemas como *Lobgesänge auf König Ludwig* (*Cantos de alabanza al rey Luis*), dedicado al rey de Baviera, o el famoso *Die schlesischen Weber*, a raíz de la sublevación de los tejedores de Silesia, que le valieron una orden de detención, pronunciada por el ministerio del Interior de Prusia, en el caso de que pisara suelo prusiano, y dieron lugar a una intensa actividad diplomática, destinada a lograr —sin conseguirlo— que fuese expulsado de Francia como Marx” (Pérez, 1992: 34).

de víctimas de la revolución industrial para avalar la relevancia de las interpretaciones de la filosofía en la vida y en el mundo<sup>39</sup>.

Con todo, vale la pena mencionar que hay matices en la concepción de la onceava tesis sobre Feuerbach y que considero que Rius tenía presentes. A propósito del multicitado fragmento marxiano, Bolívar Echeverría dice que

[...] yo lo interpreto en este sentido: los filósofos han tratado el mundo como objeto para la interpretación y de lo que se trata es de tratar al mundo como objeto de transformación de la praxis. Nada más alejado de la idea de que debemos cerrar los libros y dejar atrás miles de años de especulación. (Echeverría, 2011: 85)

Entender la sentencia de Marx como un divorcio irresoluble entre pensamiento y acción contradiría *Filosofía para principiantes* en el sentido de que el libro presenta cuestiones teoréticas con situaciones mundanas. El mundo —como después dejarían claro Heidegger (Vattimo, 1987), Gadamer (De Santiago, 2004) y la hermenéutica del siglo XX (Foucault, 1976; Ricoeur, 2014a; Ortiz-Osés, 1986a; Vattimo y Zabala, 2012)—, es la condición ontológica para todo despliegue interpretativo; así, lo que Rius hace es patentar la inseparabilidad del mundo y del pensamiento individual, hallándose, por tanto, en el mismo derrotero que el pensamiento marxista. Las interpretaciones del mundo no son independientes de él, por ello, interpretarlo es ya transformarlo (Ortiz-Osés, 1986a; Vattimo, 1987; Vattimo y Zabala, 2012: 142). Así, el chef, la peregrinación, la señora de la nobleza o el mismo Marx, son producto de una interpretación del mundo que tiene allí su origen y destino.

---

<sup>39</sup>Eric Hobsbawm narra que las problemáticas de diversas comunidades de artesanos que vinieron con la Revolución industrial dejaron buena cantidad de testimonios en forma de canciones, poemas como el de Heine y otras manifestaciones culturales del proletariado que atestiguan sus condiciones: “Así, pues, en realidad, antes de los años 1840, la transformación social e industrial no había llegado a destruir por completo la antigua cultura, al menos en las zonas de la Europa occidental en donde los artesanos manuales habían tenido varios siglos para desarrollarla y era ya una cultura semi-industrial. En el campo, los mineros y los tejedores expresaban sus esperanzas y protestas en cánticos populares tradicionales, y la revolución industrial no hizo sino más que aumentar su número y hacerlas más intensas” (Hobsbawm, 1971: 486-87).



MUY BIEN...  
Y PARA CAMBIAR  
AL MUNDO HAY QUE  
ESTUDIAR Y ENTENDER  
LA NATURALEZA, EL  
TRABAJO, LA GENTE,  
LA ECONOMIA,  
LAS RELIGIONES...

Marx estudio casi exhaustivamente a la Sociedad y a las distintas clases que la forman; como se relacionan entre si, los modos de produccion, la forma como se enajena la gente con la religion y como se benefician unos cuantos del trabajo de muchos..



MI MODO - ASI  
LO QUISO DIOS  
Y NO HAY QUE  
CONTRADECIR  
SUS DESIGNIOS..

213

¡sería un crimen tratar de resumir a Marx!



¿AH, SÍ?  
¿ENTONCES  
POR QUÉ HIZO  
SU "MARX PARA  
PRINCIPIANTES".  
HERR RIVS?



gulp..  
¡ PUES PARA  
QUE LO CONOZCAN  
Y LO LEAN,  
HERR MARX!

FIGURA 42. LA RIQUEZA NO ES DESIGNIO DIVINO

Continuando con la página 213 (figura 42), la idea fundamental aquí tiene que ver con el planteo introductorio: la riqueza social acumulada por un grupo reducido de personas no es asunto divino, sino una dinámica histórica que, mediante estudios minuciosos de esta, puede transformarse. La impertinencia narrativa que establece la desviación la suministra una caricatura del artista ruso Víctor Deni<sup>40</sup>, que iconiza grotesca y convencionalmente a un burgués, hacia la sección media de la hoja (figura 43). Es un ejemplo representativo de la caricatura de la Rusia posrevolucionaria que, en esta parte de la narración, con un comentario refuta las reflexiones de Marx y Rius al argumentar que la acumulación del capital es un fenómeno dictaminado por Dios y para lo cual, de esta manera, no debería existir extrañamiento; las cosas son así y no hay porqué discutir las.



FIGURA 43. LA CARICATURA DE LA RUSIA REVOLUCIONARIA

<sup>40</sup>Es interesante la caricatura rusa posrevolucionaria: “Deni approached Anatoli Lunacharskii, the People Commissar of Enlightenment, to offer his services to the new regime, and was given work under Revvoensovet [the Revolutionary-Military Council of the Republic] in the Volga military district. Deni created nearly fifty posters for the Red cause during the Civil War between 1918 and 1921. After 1920 he became more involved with newspaper cartoons and from 1921, contributed regularly to the *Pravda* [truth], *Izvestiia* [News], *Krasnaia niva* [Red Field], and *Krokodil* [Crocodile] periodicals. Deni was named an Honored Art Worker of the Russian Federation in 1932” (Dickerman, 1996: 169-170)



La impertinencia narrativa queda definida como un *dictum* sagrado en tierra profana: nadie debe cuestionar ni indagar en las causas por las que los burgueses han amasado sus fortunas. Siguiendo el razonamiento de Marx y de la filosofía misma, esto es una impertinencia porque nada es incuestionable, ni la conciencia. El espectador imaginará mentalmente ¿por qué los motivos de la riqueza capitalista son incontrovertibles?

La rareza de la pregunta se despeja inmediatamente y la semejanza se muestra al atender la representación icónica de quien emite tal comentario: el tipo caricaturizado tiene las características convencionales de un burgués — fisionomía más parecida a la de un cerdo, sombrero de copa, traje y ropa elegante, reloj de bolsillo— que, además, es retratado en medio de una montaña de monedas. En este escenario, se comprende que sea un pudiente el que aboga mantener el *statu quo* bajo la égida de un mandato divino. La semejanza en este caso no requiere de una referencia metafórica para captarse; es perfectamente comprensible que los capitalistas, que históricamente han detentado el poder, propugnen con cualquier argumento su legítimo derecho a mantenerlo.

Al final de esta parte, cabe mencionar algo que está implícito en todo el libro de Rius: la imposibilidad de resumir el marxismo y la filosofía en general. Aunque esta anotación no es expuesta mediante un planteamiento figurativo —salvo por la caricatura garabateada de Rius que sí tiene alteraciones—, no deja de ser interesante que el monero lo dialogue directamente con el propio filósofo alemán, arguyendo la necesidad de simplificar el pensamiento de este para que sea conocido someramente (parte baja de la figura 42). Esa es una de las reflexiones de toda mi ICR: *hay pérdida de información, de contexto y de precisión en estos libros, por supuesto, pero esa pérdida es necesaria para alcanzar otros públicos.*

En función de lo arriba mencionado, las páginas siguientes (Del Río, 2006e: 214-220), muestran la confluencia de Hegel, Feuerbach y Marx que devino en el materialismo histórico; *este es el postulado más importante* de la filosofía de Marx que percibo que Rius quiere comunicar.



FIGURA 44. LA CONFLUENCIA DE HEGEL, FEUERBACH Y MARX

Con tal motivo, parte de la premisa hegeliana del movimiento dialéctico eterno que culmina en el espíritu absoluto<sup>41</sup>. Rius dice que para Hegel la esencia del mundo no es material sino espiritual; por ello, las condiciones materiales de la vida y el mundo solo importan indirectamente, puesto que en estas y a pesar de estas se produce un cambio inevitable que lleva al espíritu absoluto que es, en propiedad, libre. En la parte inferior de la hoja se sitúan dos elementos (figura 44): del lado izquierdo, un par de figuras humanas —cada una presentada con diferente estilo, la de la izquierda con un nivel menos abstracto que la de la derecha, que bien puede considerarse una caricatura—, se preguntan sobre el significado de la tesis de Hegel; hacia el lado derecho, abarcado por un carácter de llave, la imagen de un caballero medieval pide que se le explique con más detenimiento el galimatías del filósofo alemán.

Para responder al caballero, en la parte superior de la página 215 Rius intenta explicarlo fácilmente, sin embargo, un par de personajes caricaturizados no logran descifrar, a su vez, la traducción de Rius (figura 45): no importa que una persona oprimida no luche ni se inconforme de su situación, ya que, como ha demostrado la historia, según la interpretación de Rius sobre Hegel, eventualmente se alcanzará la libertad plena y esencial del espíritu. Esta conclusión es confirmada por la caricatura de un hippie que interroga sobre el conservadurismo de Hegel (sección media de la figura 45).

---

<sup>41</sup>Francisco Colom ofrece una explicación muy lúcida al respecto: “La realidad se presenta inicialmente ante el entendimiento como una determinación finita. La razón reconoce la finitud de esa objetivación y la niega, pero al negarla percibe en su conciencia la unidad de las determinaciones contrapuestas, con lo que eleva ambas a una idea nueva que las contiene, pero superándolas en una síntesis cualitativamente distinta. Este proceso se da tanto en el entendimiento como en el acontecer histórico, que se manifiesta como despliegue de la razón universal en la conciencia de los hombres. La historia de un pueblo comienza por ello cuando se eleva a la conciencia y se dota de instituciones de gobierno. El proceso de la historia consiste en la objetivación del Espíritu al pensarse, en la destrucción de sus determinaciones particulares y en la aprehensión de lo universal que subyace tras ellas, que es así transfundido a una nueva determinación. A lo largo de este proceso se transforma el carácter de los pueblos y cumplen éstos su papel en la historia, que no es otro que el de servir de tránsito al principio de otro pueblo. La tarea de la filosofía consiste en aprehender y mostrar la continuidad de ese desenvolvimiento” (Colom, 2013: 26-27).



FIGURA 45. LAS DIFERENCIAS HEGEL-MARX

El caso es semejante al del burgués que pedía no cuestionar el designio divino de la acumulación capitalista. Para un hippie, paradigmático de los contestatarios años sesenta, las justificaciones metafísicas —aquellas que se presentan como inexpugnables—, de la opresión y el sometimiento de que son objeto la mayoría de la población no son leyes monolíticas. El hippie identifica que la afirmación de Hegel responde a determinados referentes históricos condicionados por un estado particular de las cosas; pero, para otras personas como el hippie, los referentes que sustentan la afirmación de Hegel son falsos: esa es la impertinencia narrativa. Igual que en el caso de la caricatura de Víctor Deni, la semejanza adquiere su consistencia si se atiende la posición de privilegio de Hegel: ¿a quién beneficia definir la historia como progreso perpetuo que exonera, convenientemente, a cierto grupo de personas?

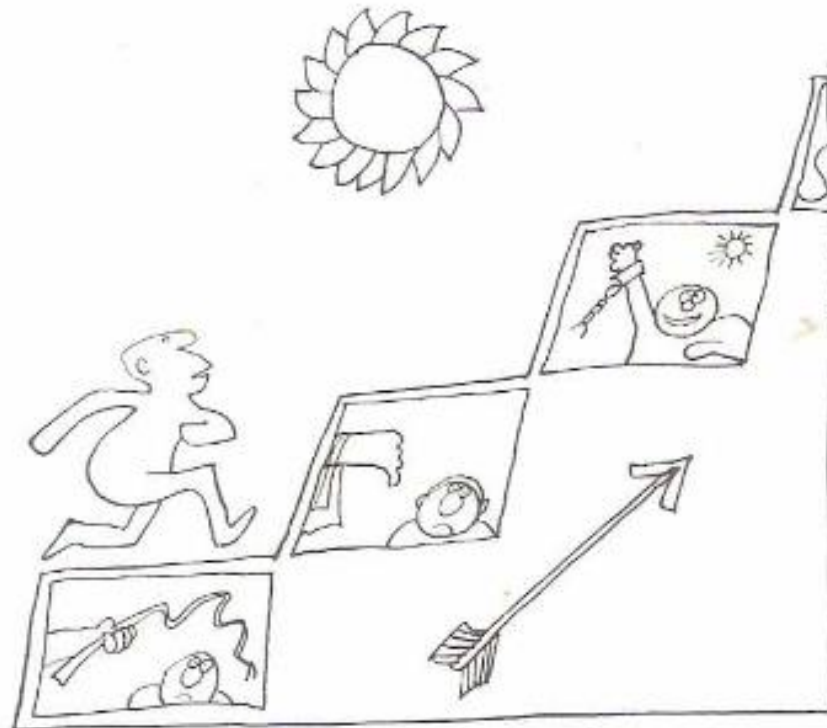
La presencia del hippie en este contexto no es explícita; su comparecencia no anunciada es impertinente narrativa y puede comprenderse en función de utilizar la imaginación para encontrar el vínculo entre la aserción conservadora de Hegel y la actitud revolucionaria del hippie: mientras exista opresión habrá resistencia a esa opresión. La resonancia dialéctica entre los dos personajes emerge a la luz. Aunque esta interpretación exigiría en el público novicio cierto conocimiento, creo que es factible que Rius la haya explicitado en esos términos debido a que muchas personas saben lo que un hippie representa, al menos estereotípicamente.

Ahora bien, siguiendo con las inconsistencias del sistema hegeliano, Rius cuenta que, en este, la libertad absoluta está encarnada en el Estado prusiano; si el movimiento dialéctico es eterno no puede tener fin, en otras palabras, si el Estado prusiano es la esencia del espíritu absoluto está negando el progreso de la historia ya que le pone punto final<sup>42</sup>, pero no cualquier final sino uno que es, de hecho, material y no esencial.

---

<sup>42</sup>Es necesario precisar que en Hegel no hay estrictamente un “final de la historia”.

EL DESARROLLO DE LA HUMANIDAD -DECÍA HEGEL- ES UN CONSTANTE PROGRESO QUE CONSISTE EN EL HECHO DE QUE EL PRIMITIVO DESPOTISMO ORIENTAL, EN EL QUE UN SOLO SER (EL TIRANO) ERA LIBRE, DEJÓ PASO AL RÉGIMEN ARISTOCRÁTICO GRECOROMANO, EN EL QUE MÁS SERES HUMANOS ERAN LIBRES...



VINO DESPUÉS LA DESAPARICIÓN DE LA ESCAVITUD Y DE LA SERVIDUMBRE, Y MÁS GENTES FUERON LIBRES... DESPUÉS EL MUNDO CRISTIANO-GERMÁNICO, EL FEUDALISMO, LA MONARQUÍA, LA REVOLUCIÓN FRANCESA, Y FINALMENTE LA HUMANIDAD HABÍA LLEGADO -SEGÚN HEGEL- A LA "LIBERTAD" ABSOLUTA CON EL ESTADO PRUSIANO...



EN PRUSIA HABÍA UN EMPERADOR, UN EJÉRCITO, UNA IGLESIA RIQUESIMA Y DOCENAS DE TERRATENIENTES. EL PUEBLO TRABAJABA PARA ELLOS SIN SER SU ESCRAVO, PERO SIN DEJAR DE SER OPRIMIDO POR ELLOS. HEGEL NO VEÍA ESA OPRÉSÓN Y SE IMAGINABA QUE NO HABIENDO ESCAVOS, HABÍA LIBERTAD ABSOLUTA...

FIGURA 46. EL PROGRESO HISTÓRICO ES COMO UNA PIRÁMIDE

Para transmitir dicha inconsistencia, Rius se apoya en la caricatura de una estructura piramidal (figura 46) cuyos quicios presentan, mediante otros personajes caricaturescos, escenas de las etapas históricas referidas por el planteamiento de Hegel; la caricatura de una figura humana sube esta pirámide con el sol a cuestas. La libertad es gradual, inevitable y, como manifiesta la composición, una consecución costosa: “cuesta subir la cuesta” del progreso histórico hacia la libertad<sup>43</sup>. Así, la escena en la que un aristócrata es reverenciado por otra persona mientras, en el fondo, son observados por más gente, representa el fruto de un esfuerzo milenario (parte media, figura 46). O puede representar, como parece ser el ejemplo, cómo para ciertas personas el coste civilizatorio no fue tan significativo: a alguna gente “no le cuesta subir la cuesta”.

A este respecto, Gianni Vattimo y Santiago Zabala indican el carácter interpretativo que se debe asumir para no dar por sentados argumentos que, de facto, son ignorados

La hermenéutica es una forma de contemplar al ser como un legado que jamás es considerado información definitiva. El capitalismo siempre se ha *desarrollado al considerar, u obligar a otros a hacerlo, como una posesión «natural» lo que ha sido heredado*. Las grandes familias dominantes son en verdad las herederas de los piratas, los ladrones y los bandoleros más fuertes, y se consideran autorizadas a mandar en virtud del derecho divino o el natural, cuando no son sino la consecuencia de una «violencia» *olvidada*. (Vattimo y Zabala, 2012: 142-43. Subrayados propios)

Al menos ese es el sentimiento que transmite el comentario condescendiente del aristócrata que mira otra figura piramidal, más parecida a un podio, en cuya cúspide se yergue el escudo de la Alemania imperial<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup>La representación de Rius sobre esta idea de Hegel es casi una adaptación gráfica: “Hegel recurre a una metáfora solar para ilustrar el itinerario de la historia universal: la historia nace como Espíritu en Oriente y culmina en Occidente” (Colom, 2013: 26-27).

<sup>44</sup> Como mencioné, Hegel ve la historia como el progreso hacia el Espíritu absoluto —una especie de autoconciencia libre de determinaciones, pensamiento puro, pues—; en ese sentido, Hegel caracteriza la historia de la humanidad como un avance a través de fases: el primer atisbo de libertad que logró esa conciencia, el Espíritu, sucedió en Asia, en la organización patriarcal de la familia (Colom, 2013: 28); la siguiente etapa ocurrió en Grecia, donde “la voluntad individual del sujeto se halla aún ligada a la costumbre del derecho, no a la conciencia de las leyes” (Colom, 2013: 28); con el Imperio romano llegó un envión adicional ya que el Estado, como organización social o humana, comenzó a

La narración dirige a una contradicción entre lo que plantea Hegel y la percepción de los pobres a propósito de su realidad, de la pobreza en la que viven y de la que es imposible emerger sin importar el coste. Nuevamente, la impertinencia narrativa se resuelve en la medida en que el lector se imagina por qué en una realidad convergen escenarios tan distintos si las condiciones, supuestamente, son las mismas; la semejanza en esta figura icónico-semántica puede explicarse con la frase popular no dicha por Rius: “todos los hombres son iguales, pero algunos son más iguales”; esto es, la diferencia entre ricos y pobres no se halla en la condición humana, sino en las condiciones que permiten que sus vidas se desplieguen. Como apuntan Vattimo y Zabala, se obvia la violencia y el despojo de que son producto esas diferenciaciones. Esas condiciones históricas en Hegel son, efectivamente, diferenciadas, pero solo teóricamente, porque su razonamiento hacía mutis a las condiciones materiales que sí serán tomadas en cuenta por Marx. Justamente, en la porción más baja de la hoja, Rius expone parte de las consecuencias de las premisas hegelianas y prepara el terreno desde este punto para presentar ulteriormente esta contribución de Marx que será también, como puede verse, la diferencia más significativa con Hegel, según Rius (figura 46).

Este argumento viene convalidado por otras dos figuras narrativas: la caricatura de un tipo que estiba sobre sí un carruaje —original de Gustave Doré, de su serie el Barón de Münchhausen, en 1862 (figura 47)—, y un retrato de Hegel en el que él mismo se compara con un funcionario del Partido Revolucionario Institucional, de México (figura 47). En este panorama, ambas situaciones siguen el mismo razonamiento que el aristócrata que pedía un premio para Hegel por empatar su dialéctica con el Estado prusiano (figura 46). Es decir, el sistema hegeliano que parecía por fin dar cuenta del mundo en toda su complejidad, curiosamente servía de legitimación teórica de la Prusia posnapoleónica. Por eso dije durante el análisis de Schopenhauer que mientras Hegel se alineaba a la política dominante, el primero

---

conciliar las individualidades (Colom, 2013: 29); después, con el advenimiento de la religión, “[...] la subjetividad que se busca a sí misma en la esencia divina, reconoce de esta manera la universalidad en su mundo interior. El conocimiento de la libertad universal del hombre como tal se da, pues, mediante la subjetivación de una determinación religiosa. Es en lo que Hegel denomina el *mundo germánico* donde llega a lograrse la conciliación absoluta de la subjetividad con la divinidad” (Colom, 2013: 29).



ponía en duda que aquella complejidad del mundo tuviera un destino histórico coherente y definitivo. Más impopular resulta, pues, la propuesta de Schopenhauer.



FIGURA 47. EL ELEFANTE EN LA HABITACIÓN

Ahora, la caricatura de Doré es utilizada por Rius como una evidencia desatendida: antes interpreté, según la narración de Rius, que el modelo de Hegel permitía entender teoréticamente, a través de la dialéctica, la multidimensionalidad de la realidad, pero que, sorprendentemente, no consideraba las características más urgentes que cualquier modelo de pensamiento debe considerar, a saber, las condiciones materiales. Esta caricatura puede explicarse con otra figura discursiva popular que hace referencia a pruebas tan contundentes que pasan desapercibidas, deliberada o inconscientemente: “el elefante en la habitación”. Este refrán permite comprender, igualmente, porque el retrato de Hegel se equipara a sí mismo con un dirigente del partido político mexicano: porque era característico de dicha organización que gobernó México durante la mayor parte del siglo XX, obviar los aspectos negativos, así fueran fehacientes e ineludibles, de la vida de sus ciudadanos, de la materialidad de su pueblo; en suma, hacerse los que no veían la realidad.

La impertinencia narrativa se ubica en el absurdo de la desatención hacia algo tan claro; como cuando las personas dicen “estás viendo y no ves”. La imagen mental que resulta de tal aporía se destraba al entender que hay situaciones en las que algo así de prístino, por ello o pese a ello, es desestimado. Lo que aquí ocurre, básicamente, es una falta de atención que se exagera con la intención de sugerir que la desconsideración de la pauperización de la vida del vulgo, tanto en Hegel como en el PRI de México, no fueron una negligencia interpretativa del mundo sino un descuido calculado, discrecional, que buscaba mantener el contexto precisamente con el funcionamiento que beneficia solo a un grupúsculo de individuos<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Aunque es necesario dar más contexto de la teoría hegeliana, es posible entenderla en términos no solo modernos sino eurocéntricos: “En la medida en que el Estado obra la unidad de la voluntad universal con la subjetiva, un Estado fundado en la razón representa la realización de la vida moral, ya que la libertad subjetiva no es inmediata ni natural. Ha de ser ganada disciplinando la voluntad y el conocimiento a través de la razón. Solo la voluntad que obedece a la ley de un Estado racional es plenamente libre, pues se obedece a sí misma y permanece dentro de sí. El fin último de la historia universal consiste en que el Espíritu se eleve a una totalidad en la que se comprenda a sí mismo de forma absoluta, llegue a saber lo que verdaderamente es, haga objetivo ese conocimiento y lo realice en el mundo presente. En este esquema existen pueblos que no tienen cabida en la historia o que, más explícitamente, carecen de ella”. Hegel se refiere aquí a los africanos y sudamericanos con argumentos

En este sentido, el materialismo histórico comienza a tomar forma en la presentación de Rius sobre Marx: esta teoría es capaz de testificar que la historia del hombre, su devenir, está siempre sujeta a factores materiales —como las características de los emplazamientos humanos, las diferencias geográficas, las necesidades fisiológicas de cada población, la disponibilidad de alimento y refugio, por mencionar únicamente algunos de estos factores. Son estos elementos cuantificables los que condicionan el modo en que el ser humano le hace frente a su mundo, a su materialidad, y no algún mandato proveniente de un lugar más allá de la realidad tangible.

Hacia el final de la página 217, Rius reconoce, pese a las inconsistencias aludidas, que el aporte de Hegel permite entender fenómenos sociales en términos de lucha de contrarios o dialécticos (figura 47). Estas pugnas generan transformaciones a nivel material y no solo esencial. Y es, precisamente, donde Marx, dice Rius, amplifica los postulados hegelianos al entender la relación económica y social como la discrepancia entre capital y trabajo, como lucha de clases. Para facilitar la comprensión de este aspecto, Rius reproduce con una caricatura la pelea entre tres personas (superior de la figura 48). Esta situación tiene por objeto ejemplificar que la dinámica social puede ser descrita en virtud de la propuesta de Hegel pues, de hecho, la sociedad se compone de personas con diversas voluntades que siempre entrarán en conflicto, de una u otra, tarde o temprano.

En la sección que sigue de la presentación, las caricaturas y la terminología informal solo acompañan, ilustran y relajan el tono obscuro de los conceptos que conforman el materialismo dialéctico. Si lo que Rius hace aquí es una representación mediante diálogos coloquiales entre diversos personajes, lo que haré principalmente, por tanto, es una dilucidación pormenorizada de cada caricatura. Eso no implica que las explicaciones previas de los conceptos

---

claramente supremacistas: “Su visión repite los prejuicios degeneracionistas sobre el medio americano divulgados durante el siglo anterior por naturalistas como De Pauw y el conde de Buffon”; y, en efecto, “El juicio histórico de Hegel es, pues, decididamente eurocéntrico. Europa combina todos los principios” (Colom, 2013: 31-33).

constitutivos del materialismo histórico dialéctico no se complementen con lo que sigue. Lo que me importa no es solo el uso de sentidos no literales, sino la integración de estos con sentidos literales y lenguajes icónicos y verbales; dicho de otra forma, la narración icónico-lingüística contempla múltiples recursos representacionales a fin de realizar una mejor comunicación, una mejor transmisión del conocimiento.



FIGURA 48. LA DINÁMICA SOCIAL DESDE EL HEGELIANISMO

Con lo anterior, Rius menciona que, si bien Marx tomó de Hegel la concepción dialéctica de la historia, fue de Ludwig Feuerbach de quien tomó la concepción materialista. Pero la dialéctica hegeliana, revira un pajarito en la zona media de la página 218 (figura 48), no consideraba las condiciones reales en las que se desenvuelve la vida, de manera que estimulaba la indiferencia y la falta de disposición para que el humano se asumiera como un participante histórico. Los pájaros no hablan y, sin embargo, Marx le responde sujetando al revés un retrato de Hegel (parte baja de la figura 48). Tanto el ave parlante como la representación de Marx son caricaturas que, al dialogar, encuadran la síntesis marxista de las ideas de Hegel. El ícono distorsionado de Marx, con más bello facial que ojos y boca, presenta el retrato de su mayor influencia volteado de cabeza y con las luces y sombras invertidas. Esta representación es solamente la adaptación gráfica del muy difundido enunciado que dice que Marx puso de pie a Hegel<sup>46</sup>; en palabras de Rius: “Marx politizó la filosofía”.

---

<sup>46</sup> Retomo la cita de *El capital* con la que Canals explica tal inversión: “Mi método dialéctico, no solo difiere fundamentalmente del de Hegel, sino que le es directamente opuesto. Para Hegel, el proceso mental, del que llega hasta hacer un sujeto independiente bajo el nombre de idea, es el demiurgo de la realidad, la cual solo es su manifestación externa. Para mí, a la inversa, lo ideal no es más que lo material, transpuesto e interpretado en la cabeza del hombre [...] He criticado el lado místico de la dialéctica hegeliana hace poco más o menos treinta años, cuando todavía estaba de moda. Pero precisamente cuando yo trabajaba en el primer tomo de *El capital*, los fastidiosos, mediocres y pretenciosos epígonos que ahora dirigen la orquesta de la Alemania letrada, se complacían en tratar a Hegel como el bravo Moses Mendelssohn trataba a Spinoza en tiempos de Lessing, es decir, como un «perro muerto». Me declaré, pues, abiertamente discípulo de aquel gran pensador y llegué incluso a hacer gala de su modo de expresión característico en el capítulo sobre la teoría del valor. El misticismo en que se envuelve la dialéctica en manos de Hegel no impide absolutamente que sea él quien haya expuesto el primero sus formas generales de movimiento de un modo comprensivo y consciente. Hegel pone la dialéctica al revés. No hay más que darle la vuelta para descubrir el núcleo racional bajo la envoltura mística [...] En su forma mística, la dialéctica estuvo a la moda en Alemania, porque parecía glorificar lo existente. En su forma racional, es un escándalo y un horror para la burguesía y sus corifeos doctrinarios; porque en la comprensión positiva de lo existente incluye la inteligencia de su negación, de su necesaria caída; porque lo concibe todo en movimiento, y también, por lo tanto, como formas perecederas y transitorias; porque nada la puede dominar, y es esencialmente crítica y revolucionaria [...] Es en las alternativas del ciclo periódico que recorre la industria moderna y, en su punto culminante, la crisis general, cuando el burgués práctico siente con más fuerza el movimiento preñado de contradicciones de la sociedad capitalista. La crisis se acerca otra vez, y por la universalidad de su escenario, como por la intensidad de su acción, va a meterles dialéctica en la cabeza a los mismos afortunados parásitos del nuevo santo imperio prusiano-alemán” (Marx citado por Canals, 1990: 27-28).

PERO SI BIEN  
HEGEL "HIZO"  
DIALECTICO A  
MARX, LUIS  
**FEUERBACH**  
(LÉASE "FOYERBACH")  
VOLVIÓ  
MATERIALISTA  
A DON CARLOS,  
AUNQUE ÉSTE  
TUVO TAMBIÉN  
QUE TRANSFORMAR  
LA DOCTRINA DE  
FEUERBACH...

¿QUÉ DIABLOS  
ERA LO QUE DECÍA  
FEUERBACH Y CÓMO  
DIABLOS MARX LO  
TRANSFORMÓ?



FEUERBACH, DISCIPULO  
DEL IDEALISTA HEGEL,  
RENUNCIÓ AL IDEALISMO  
HEGELIANO Y SE VOLVIÓ  
MATERIALISTA, PERO  
METAFÍSICO; ES DECIR,  
CONSIDERABA A LA  
NATURALEZA EN ESTADO  
DE REPOSO Y POR LO  
TANTO TAMBIÉN A LA  
SOCIEDAD, INAMOVIBLE Y  
SIN PROCESO DE  
CAMBIOS...

¡O SEA:



HEGEL ERA DIALECTICO,  
PERO IDEALISTA... Y  
FEUERBACH ERA MATERIA-  
LISTA PERO METAFÍSICO  
(NO DIALECTICO..)

**219**

ASÍ QUE MARX TOMÓ LO MEJOR DE  
AMBOS DOS Y LOS VOLTEÓ DE CABEZA,  
TOMANDO SU "GRANO FUNDAMENTAL" Y  
DESARROLLANDO ASÍ EL MENTADO

**MATERIALISMO  
DIALECTICO**

(MATERIALISMO DE FEUERBACH Y DIALECTICA DE HEGEL)

AAAAH:  
MARX SE LOS  
FUSILÓ...!!!

NO: MARX LOS  
MEJORÓ, CORRIÓ  
Y AUMENTÓ..



FIGURA 49. EL "MATERIALISMO" DEL MATERIALISMO DIALECTICO

Eso por parte de Hegel. Pero si la historia es un vaivén de opuestos que es impulsada desde un más allá etéreo y que produce un salto civilizatorio, ¿dónde queda la parte materialista del materialismo dialéctico de Marx? Es la pregunta que se hace frustrado el tipo caricaturizado de la sección superior de la página 219 (figura 49). Mediante un par de párrafos y el grabado de dos tipos sentados, Rius reflexiona que, en última instancia, tanto Hegel como Feuerbach limitaron el alcance de sus especulaciones al reducirlas a registros metafísicos. No obstante, Marx se nutrió de ambos para dar el empujón que necesitaba la filosofía y, así, descenderla al mundo del cual surge. De ahí que Rius se increpe a sí mismo nuevamente con una imagen que trae a cuento el tema del plagio, que no explicaré nuevamente (zona baja de la figura 49).

A manera de corolario, puedo decir que las figuras icónico-semánticas o la narrativa figurativa con la que Rius transmite el pensamiento de Marx —La comparación con Dios, el linchamiento público, la indisolubilidad de la interpretación y la transformación del mundo, los dogmas incuestionables, el “cuesta subir la cuesta”, “el elefante en la habitación”, “estás viendo y no ves”, el argumento del plagio—, apuntan todas a mostrar que el materialismo dialéctico tiene como finalidad interpretar al mundo y la historia rigurosa, antidogmática y perspicazmente, incluso a sabiendas que tal interpretación puede ser peligrosa<sup>47</sup>.

Marx articuló un modelo filosófico que le permitió describir satisfactoriamente la historia en muchas de sus extensiones; esta es finalmente la idea latente en toda la exposición que Rius hace de Marx: a través del materialismo dialéctico, el

---

<sup>47</sup> Luis Enrique De Santiago Guervós, habla de que ese es uno de los desafíos del pensamiento, sobre todo para la hermenéutica posterior a lo que Ricoeur llamara el ejercicio de la sospecha: “Ese carácter, siempre provisional de toda interpretación, condicionada por la situación histórica o perspectiva, es lo que hace que la interpretación, como dice Gadamer, sea una aventura, y como toda aventura, siempre conlleve un riesgo peligroso. Y ese riesgo, precisamente, es el que asume Nietzsche radicalizando la hermenéutica hasta extremos insospechados. La fuerza con la que él lleva a conclusiones extremas el modo de pensar interpretativo, no encuentra un parangón. Después de haber proyectado la destrucción de la metafísica y su pretensión de establecer valores absolutos, después de haber desenmascarado el nihilismo que afirma que nada tiene sentido, ha puesto en la psicología del hombre la capacidad de “dar sentido” o de aceptar el sinsentido” (De Santiago, 2004: 188). Gianni Vattimo dice que, para Nietzsche, “La labor de desocultar la realidad era quitarle las máscaras que se le habían impuesto, incluso con el riesgo de descubrir que no hay realidad, que todo es máscara” (Vattimo citado por Beuchot, 2007a: 13).

pensador de Renania pudo dar cuenta del mundo no desde una filosofía fuera de este mundo, sino desde sus entrañas (figura 50). Y es precisamente eso lo que coloca a Marx, según Ricoeur, como uno de los grandes hermeneutas de la modernidad:

A la interpretación como restauración del sentido opondremos globalmente la interpretación según lo que llamaré colectivamente la escuela de la sospecha [...] la dominan tres maestros que aparentemente se excluyen entre sí: Marx, Nietzsche y Freud [...] la fórmula negativa bajo la cual se podría colocar a estos tres ejercicios de la sospecha sería “de la verdad como mentira” [...] Si nos remontamos a su intención común, encontramos allí la decisión de considerar en primer lugar la conciencia en su conjunto como conciencia “falsa”. Por ahí retoman, cada uno en un registro diferente, el problema de la duda cartesiana, para llevarlo al corazón mismo de la fortaleza cartesiana. El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tales como aparecen; pero no duda de que la conciencia sea tal como se aparece a sí misma; en ella, sentido y conciencia del sentido coinciden; desde Marx, Nietzsche y Freud, lo dudamos. Después de la duda sobre la cosa, entramos en la duda sobre la conciencia. (Ricoeur, 2014a: 32-33)





220

FIGURA 50. LA MATERIALIDAD DE LA REALIDAD

## Reflexiones finales

Considerando que el objetivo de esta investigación era analizar la utilización de la caricatura y el sentido figurado como herramientas en la comunicación de la filosofía, puedo comenzar diciendo que dicho estudio me permitió establecer que la implementación de dibujos humorísticos y figuras de lenguaje al momento de transmitir la filosofía es, con reservas, factible. Para hablar de factibilidad o verosimilitud en el uso de caricaturas como auxiliares en la comunicación del conocimiento, tuve que valerme de cinco categorías de análisis recuperadas de *La metáfora viva*, de Paul Ricoeur.

En líneas generales, las categorías de *La metáfora viva* funcionan como herramientas capaces de determinar que el lenguaje figurado y las caricaturas, pueden integrarse adecuadamente en la explicación verbal de una temática de difícil comprensión. Aunque el lenguaje figurado es relegado comúnmente a su uso informal y no académico, los planteamientos ricoeurianos evidencian que el mecanismo del sentido figurativo comporta algo más que la llana deformación o sustitución de expresiones. En un sentido similar, *La metáfora viva*, los modelos a escala concebidos por Max Black y la escala de iconicidad de Justo Villafañe brindan una forma diferente de entender la caricatura de retrato; el ícono anómalo o deforme, sustentado en la idea de semejanza.

La caricatura como ícono intencionalmente distorsionado para provocar risa, tiene dos aspectos que me interesa resaltar. El primero tiene que ver con que es una representación visual que responde a contextos bien determinados: esto la hace comprensible como signo icónico y pone de manifiesto la complicidad entre dibujante y lector, lo que la hace partícipe, en última instancia, de un proceso comunicativo o pragmático, a saber, de la cultura propiamente. Asimismo, en tanto que intencionado, el ícono anómalo o caricatura de retrato y la risa que suscita connotan algo más que la simple diversión y la burla y, por tanto, entrañan un fenómeno irreductible a la mera decoración o banalización.

La caricatura por sí sola no explica las ideas de los filósofos; el dibujo y el lenguaje humorísticos son solo recursos que atenúan la densidad conceptual de la filosofía al mofarse de ella. Baudelaire dice que la risa proviene de un sentimiento de superioridad, pues la burla implica orgullo; pero, también, debilidad, como el loco del atar que se ríe de sí mismo (1988: 23-29). Mi interpretación es que, al disminuir con chistes el acento pomposo de la filosofía, el lector ajeno al lenguaje intelectual se pone al nivel o por encima de cualquier gran filósofo. Solo al reírse de los grandes pensadores, la gente común puede identificarse con ellos y con lo que dicen; en otras palabras, dejan de mirarlos como extranjeros con virtudes ultra-terrenales.

El segundo aspecto que quiero comentar es que la caricatura, en tanto que ícono, emula los caracteres percibidos de un objeto de tal suerte que termina distinguiéndose de otras formas de comunicación como la oral o escrita —o lingüística en general—, pues estas emplean una comunicación basada por entero en una codificación arbitraria, como ya lo apuntaba Saussure. En ese sentido, en el dibujo humorístico, como en las representaciones de corte icónico, su comunicación y significación no son los únicos atributos, ya que, como menciona Lizarazo, la apariencia física, la impresión visual, exige al espectador una disposición diferente que la apreciación de otro tipo de manifestaciones artísticas como la literatura o la música.

Este segundo aspecto es el que arroja pendientes muy interesantes por elucidar. Si un dibujo humorístico queda en el espectro de tipos de ícono y este se diferencia por naturaleza del signo verbal, ¿hasta qué punto es pertinente analizarlo desde categorías con sesgo lingüístico como las de Ricoeur? Este es un problema del que se percataron de alguna manera Soni y González (2017: 54), cuando dicen que las metáforas visuales que plantean Román Gubern y Luis Gasca no pueden ser como las que describe Ricoeur. En efecto, las metáforas visuales de estos autores españoles corresponden más a codificaciones ya convenidas casi universalmente (Gasca y Gubern 1988: 32). De hecho, en *El discurso del cómic* (1988), Luis Gasca hace un catálogo de metáforas visuales casi a manera de diccionario, y dice Ricoeur que “no hay metáfora en el diccionario” (2001b: 218).

Aunque no haya utilizado la categoría de metáfora visual para definir una caricatura, me doy cuenta de que algo así, sin embargo, sí es posible desde la hermenéutica de Ricoeur y desde la otra gran propuesta hermenéutica: la de Hans-Georg Gadamer. Pero eso requiere el involucramiento de otras perspectivas no hermenéuticas y no lingüísticas. O no principalmente lingüísticas. Esas contribuciones, considero, deben provenir de la lingüística cognitiva que ha planteado ya diversas modalidades de metáforas y de la concepción de Peirce.

A partir de la lingüística cognitiva (Ortiz, 2010), varios son los autores que contribuyen a conformar una tipología de metáforas (Grady, 1999; Lakoff y Johnson, 1999), muy fértil para interpretaciones desde diversos enfoques —lingüístico, psicológico-perceptivo, artístico y hasta filosófico. Incluso, quedan aplazadas aún varias vertientes como la metáfora visual de Aldrich (1968), autor citado por el mismo Ricoeur (2001b: 283), y cuyo trabajo es rico en implicaciones al respecto de la virtualidad de la imagen y las representaciones pictóricas; además, claro, de los puentes que pueden establecerse con la metáfora peirceana (Mohammadi, 2023).

De la tendencia lingüístico-cognitiva, con todo, sobresale la propuesta de metáforas de Charles Forceville. Destaca para los fines de esta investigación por el énfasis especial que ha dedicado al entendimiento de las caricaturas (Forceville, 2005) en función de sus caracterizaciones de metáforas monomodales y multimodales:

Define modal como un sistema de signos interpretables por procesos de percepción específicos distinguiendo nueve tipos: los signos pictóricos, los signos escritos, los signos hablados, los gestos, los sonidos, la música, los olores, el gusto, y el tacto. Las metáforas monomodales son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran en la misma modalidad. La metáfora verbal o la visual pertenecen a este tipo. Por el contrario, las metáforas multimodales son aquellas en las que el dominio origen y el dominio destino se encuentran presentes exclusiva o predominantemente en distintas modalidades de información. (Forceville citado por Ortiz, 2010: 115-16)

De esta forma, queda perfilado un diálogo entre este planteamiento y el que realicé desde *La metáfora viva*. De hecho, cuando refiero la categoría de impertinencia narrativa para identificar sentidos figurados conformados por íconos

y textos verbales, lo que hago encaja de mejor manera con la propuesta multimodal del autor neerlandés, y también desde algunas consideraciones de otro autor igualmente de los Países Bajos: Gerard Steen (2023).

Por último, la cuestión estética es la que más lamento haber abordado escasamente. Siendo el principal efecto estético, la risa y la apreciación del ícono deforme quedaron subordinadas a la funcionalidad que, a su vez, fue delimitada por la factibilidad de las expresiones, caricaturescas y figurativas, con las que Rius expuso las ideas de los filósofos. En este sentido, ponderaré una de las dimensiones constitutivas del diseño gráfico: la utilidad. Aunque fue un tema que traté en el pregrado, el aspecto artístico del diseño gráfico me condujo a un terreno en el que aquel alcanza su máxima radicalidad: el ontológico.

El aspecto estético-artístico del diseño y la comunicación gráfico-visual abre la puerta —sobre todo desde los horizontes estético-hermenéuticos de Gadamer y la teorización de la obra de arte de su mentor, Martin Heidegger—, a una ontología del diseño gráfico, cosa que me hubiera gustado continuar en ese momento. Por diversas razones, ese camino no solo no continuó en esta investigación, sino que quedó parcialmente suspendido. La tarea que resta para un futuro será, pues, la de retomar en su justa proporción la dimensión estético-artística del diseño y así completar la última entrega de una trilogía que apenas ha concluido su secuela.

## Créditos de las imágenes

- Figuras 1 y 2:  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4973632>
- Figuras 3-50 y portada: Del Río, E. (2006e). *Filosofía para principiantes*. México: Debolsillo. [En línea] Disponible en:  
<https://dehaquizgutierrez.files.wordpress.com/2018/01/rius-filosofia-para-principiantes.pdf> [Consultado el 09 de septiembre de 2024]

## Bibliografía

- Aldrich, V. C. (1968). Visual Metaphor, *Journal of Aesthetic Education*, 2, pp. 73-86.
- Alvarado Hernández Rojas, V. (2010). La reducción de la retórica a tropología. En Palazón, M. R., y Vega, N. *Paul Ricoeur: la semántica metafórica (La sospecha simbólica)*. México: UNAM, pp. 37-48.
- Álvarez, M. (2009a). *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Argentina: La crujía.
- Álvarez, M. (2015b). La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 100-113, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>
- Aristóteles. (2011). *Ética nicomáquea; Política; Retórica; Poética*. Madrid: Gredos.
- Aub, M. (2018) Introducción. En Heine, H. *Alemania*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Bell, D. A. (2012). *La primera guerra total: la Europa de Napoleón y el nacimiento de la guerra moderna*. Madrid: Alianza.
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

- Beuchot, M. (2007a). *Hermenéutica débil y hermenéutica analógica*. Compendio de presentación. En Beuchot, M. et al. *Hermenéutica analógica y hermenéutica débil*. México: UNAM-FFyL-DGAPA, pp. 11-20.
- Beuchot, M. (2013b). *Historia de la filosofía medieval*. México: FCE.
- Beuchot, M. (2007c). Retórica y hermenéutica en Aristóteles. *Noua tellus*, 25\*1, pp. 217-234.
- Beuchot, M. (2017d). *Senderos de iconicidad: sobre el resplandor de las imágenes*. España: Herder Editorial.
- Beuchot, M. (2015e). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM.
- Black, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- Canals Vidal, F. (1990). *Textos de los grandes filósofos: edad contemporánea*. Barcelona: Herder.
- Carbonell Basset, D. (2002). *Diccionario panhispánico de refranes: de autoridades e ideológico, basado en principios históricos que demuestran cuándo se ha utilizado un refrán, cómo se ha empleado y quién lo ha utilizado*. Barcelona: Herder.
- Chrisman, M. y Pritchard, D. (Coord.) (2016). *Filosofía para todos*. México: Siglo XXI.
- Colom González, F. (2013). Prólogo. En Hegel, G. W. F. *Introducción general y especial a las Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 9-34.
- Colomer, E. (1985). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona: Herder.
- De Botton, A. (2008). *Las consolaciones de la filosofía*. México: Taurus.
- De Santiago Guervós, L. E. (2004). ¿Nietzsche contra Gadamer? La interpretación infinita. En J.J. Acero et al. *El Legado de Gadamer*. España: Universidad de Granada, pp. 171-190.

- Del Río, E. (2007a). *500 años fregados pero cristianos*. México: Debolsillo.
- Del Río, E. (2009b). *Cada quien su Dios*. México: Parcifal.
- Del Río, E. (2007c). *Cristo de carne y hueso*. México: Grijalbo.
- Del Río, E. (1966d). *Cuba para principiantes*. México.
- Del Río, E. (2006e). *Filosofía para principiantes*. México: Debolsillo.
- Del Río, E. (2012f). *Jesús, alias el cristo*. México: Debolsillo.
- Del Río, E. (2011g). *La Biblia esa linda tontería*. México: Debolsillo.
- Del Río, E. (2012h). *La invención del cristianismo*. México: Planeta.
- Del Río, E. (2010i). *La vida de cuadritos*. México: Debolsillo.
- Del Río, E. (2010j). *Lástima de Cuba*. México: Random House Mondadori.
- Del Río, E. (2009k). *Manifiesto comunista: ilustrado y explicado al alcance de todos, cultos e incultos, vivos y tontos*. México: Parcifal.
- Del Río, E. (2008l). *Manual del perfecto ateo*. México: Grijalbo.
- Del Río, E. (1979m). *Mao en su tinta*. México: Grijalbo.
- Del Río, E. (2004n). *Marx para principiantes*. Argentina: Era Naciente. [En línea]  
Disponible en: <https://proletarios.org/books/Marx-Para-principiantes.pdf>  
[Consultado el 21/10/2023]
- Del Río, E. (2010ñ). *¿Sería católico Jesucristo?* México: Debolsillo.
- Delgado, A. (2003). *El Yunke. La ultraderecha en el poder*. México: Random House Mondadori.
- Diccionario de aforismos, proverbios y refranes; con la interpretación para su empleo correcto, y la equivalencia en siete idiomas: portugués francés, italiano, inglés, alemán, latín y catalán*. (1967). Barcelona: Sintés.



- Dickerman, L. (1996). *Building the collective: Soviet graphic design, 1917-1937: selections from the Merrill C. Berman collection*. New York: Princeton Architectural Press.
- Echeverría, B. (2011). *El materialismo de Marx: discurso crítico y revolución. En torno a las tesis sobre Feuerbach de Karl Marx*. México: Ítaca.
- Eco, U. (1975). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. España: Lumen.
- Eisner, W. (2017). *La narración gráfica: principios y técnicas del legendario dibujante*. Barcelona: Norma.
- Escribas, (2019). *Rius*. Ago 15, 2019. [En línea] Disponible en: <https://revistaescribas.com.mx/rius/> [Consultado el 16 de agosto de 2024].
- Feuerbach, L. (2002). *La esencia del cristianismo*. Salamanca: Sígueme.
- For beginners* (2023). [En línea] Disponible en: <https://www.forbeginnersbooks.com/> [Consultado el 31 de agosto de 2024]
- Forceville, C. (2005). Visual representation of idealized cognitive model of *anger* in the *Axteris* album *La Zizanie*. *Journal of Pragmatics*, 37, pp. 69-88.
- Foucault, M. (1976). *Critica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Antigua casa editorial cuervo.
- Fulbrook, M. (1995). *Historia de Alemania*. Cambridge: University Press.
- Gaos, J. (1971). *Introducción a El ser y el tiempo de Martín Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gasca, L., Gubern, R. (1988). *El discurso del comic*. España: Catedra.
- Gershenson, C. (2001). *Hegel vs. Schopenhauer* [en línea]. Disponible en: <https://turing.iimas.unam.mx/~cgg/jlagunez/filosofia/HegelVSSchopenhauer.htm> [Consultado el 12 de mayo de 2024].
- Gombrich, E. (2010). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. New York: Phaidon.

- Gombrich, E. y Kris, E. (1955). Principios de la caricatura. En Kris, E. *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Paidós, pp. 206-222.
- González Colmenero, D. M. (2010). *La metáfora viva* y una escueta relación con la gráfica. En Palazón, M. R., y Vega, N. *Paul Ricoeur: la semántica metafórica (La sospecha simbólica)*. México: UNAM, pp. 89-101.
- González Valerio, M. A. (2007). Apuntes para pensar la publicidad como fenómeno estético. *Estudios filosóficos*, 56(161), pp. 73-87.
- González Valerio, M. A. (sin fecha). *La Poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur*. P. 11 [En línea] Disponible en <https://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf> [Consultado el 07 de julio de 2024].
- Grady, J. (1999). A typology of motivation for conceptual metaphor: Correlation vs. resemblance. En Gibbs, R.W. y Steen, G. (eds.). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 79-100.
- Grass, S. (2002). *Diccionario de máximas y refranes*. México: Trillas.
- Grassi, E. (2015). *El poder de la imagen: rehabilitación de la retórica*. Barcelona: Anthropos.
- Grondin, J. (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder.
- Gubern, R. (1979). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Guthrie, W. K. C. (1994). *Los filósofos griegos: de Tales a Aristóteles*. México: FCE.
- Heidegger, M. (2006). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández Otáñez, J. (2010). Metáfora y Ontología. En Palazón, M. R., y Vega, N. *Paul Ricoeur: la semántica metafórica (La sospecha simbólica)*. México: UNAM, pp. 59-64.
- Hobsbawm, E. J. (1971). *Las revoluciones burguesas*. Vol. I. Madrid: Guadarrama.

- Kirk, G. S., J. E. Raven y M. Schofield. (1970). *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos.
- Lakoff, G. y Johnson. M. (1999). *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Ledesma, C. A. (2010). Comentarios alrededor del método iconológico de Erwin Panofsky con base en la lectura de *La metáfora viva de Paul Ricoeur*. En Palazón, M. R. y Vega, N. *Paul Ricoeur: la semántica metafórica (La sospecha simbólica)*. México: UNAM, pp. 131-152.
- Lizarazo, D. (2004a). *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- Lizarazo, D. (2006b). Panofsky en clave hermenéutica: Vínculos móviles en la interpretación de las imágenes. *Versión* (México, DF), (17), pp. 257-287. Disponible en <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/36432>
- Marx, K. (1974). *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. España: Grijalbo.
- Marx, K., Engels, F. (1958). *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. México: Ediciones de Cultura popular.
- McCloud, S. (2016). *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri.
- Mohammadi Shirmahaleh, S. (2023). Hermenéutica de la metáfora icónica: metáfora peirceana reexaminada. En Beuchot, M. y Vital, A. (Comp.) *Manual de hermenéutica*. México: UNAM, pp. 93-125.
- Mundo, D. (2009). Schopenhauer: el controvertido filósofo de la época moderna. En Schopenhauer, A. *Los dolores del mundo*. Madrid: Sequitur, pp. 9-32.
- Nietzsche, F. W. (2015). *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.

- Ochoa Aranda, G. (2018). Rius, perseguido por sus críticos cartones contra el gobierno de Díaz Ordaz. *Cauce: Boletín Informativo*. 2018, Año 15, Número 5/6. México: UAM-X, Coordinación de Extensión Universitaria, p.14.
- Ortiz, M. J. (2010). Teoría integrada de la metáfora visual. *Communication & Society*, 23(2), pp. 97-124.
- Ortiz, P. (2019a). *México antes de ser México: Del poblamiento hasta los inicios de Mesoamérica*. México: Grijalbo.
- Ortiz, P. (2020b). *México antes de ser México: El preclásico mesoamericano: Rocanrol dedicado a los olmecas y amigos que los acompañan*. México: Grijalbo.
- Ortiz, P. (2023c). *México antes de ser México: de Teotihuacán a los Guachimontones: El clásico mesoamericano (Primera parte)*. México: Grijalbo.
- Ortiz-Osés, A. (1986a). *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. España: Anthropos.
- Ortiz-Osés, A. (2006b). Metodología hermenéutica. En Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 529-534.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Argentina: Nueva Visión.
- Pérez, A. (1992). En Heine, H. *Relatos*. Madrid: Cátedra.
- Ponce, A. y Rivera, N. (2017). Rius logró lo que ninguno: “conectar con el mayor número de gente”, dice su editor Ariel Rosales. *Proceso (Digital)*. [En línea] Disponible en <https://www.proceso.com.mx/cultura/2017/8/8/rius-logro-lo-que-ninguno-conectar-con-el-mayor-numero-de-gente-dice-su-editor-ariel-rosales-189180.html> [Consultado el 21 de agosto de 2024].
- Poniatowska, E. (2017). Dos pérdidas irreparables: Rius y Avilés. La jornada. 07/08/2017. [En línea] Disponible: <https://www.jornada.com.mx/2017/08/09/opinion/005a1pol> [Consultado el 17 de agosto de 2024]

- Popper, K. R. (1989). *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós.
- Raphael, R. (2015). *Mirreynato*. México: Booket.
- Reale, G. (1985). *Introducción a Aristóteles*. Barcelona: Herder.
- Reale, G. y Antiseri, D. (2001). *Historia del pensamiento filosófico y científico. Antigüedad y Edad Media*. Tomo I. España: Herder.
- Ricoeur, P. (2014a). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2001b). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad/Trotta.
- Ricoeur, P. (1995c). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Rivero Weber, P. y Lomelí, J. (2022). *Actualidad de Nietzsche a 120 años de su fallecimiento*. YouTube Julieta Lomelí. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XvobhOZk2SA> [Consultado el 15 de mayo de 2024].
- Romero, L. G. (2019). Rius, pedagogo gráfico: sobre el cómic como instrumento para la educación (avanzada) en la justicia (para principiantes). *Mitologías hoy*, 20, pp. 17-40. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.663>
- Rubinstein, A. (2004). *Del pepín a Los Agachados: Comics y censura en el México posrevolucionario* (Vol. 648). Fondo de Cultura Económica.
- Safranski, R. (2008). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. España: Tusquets Ed.
- San Emeterio, M. A. (2010). La semántica y la metáfora (la gramática lógica propuesta por Max Black). En Palazón, M. R. y Vega, N. *Paul Ricoeur: la semántica metafórica (La sospecha simbólica)*. México: UNAM, pp. 65-76.
- Sarmiento, E. (2016). Filosofía y sociedad. En Lozano, G. V., & Palafox, L. A. P. *La difusión de la filosofía ¿es necesaria*. México: Torres Asociados, pp. 11-85.

- Schopenhauer, A. (2011a). *El arte de insultar*. España: Alianza Editorial.
- Schopenhauer, A. (2016b). *El mundo como voluntad y representación*. España: Ed. Trotta.
- Schopenhauer, A. (2019c). *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schulze, H. (2013). *Breve historia de Alemania*. Madrid, Alianza.
- Soni, A. y González, D. (2017). La experiencia como germen de la creación, *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, 2(46), pp. 41-65. Disponible en: <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/787> (Consultado el 29 noviembre 2023).
- Steen, G. (2023). *Slowing Metaphor Down: Elaborating Deliberate Metaphor Theory*. Países Bajos: John Benjamins Publishing Company.
- Stake, R. E. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- Strathern, P. (2002a). *Derrida en 90 minutos*. Madrid: Siglo XX.
- Strathern, P. (2004b). *Hegel en 90 minutos*. Madrid: Siglo XX.
- Strathern, P. (2014c). *Platón en 90 minutos*. Madrid: Siglo XX.
- Strathern, P. (2008d). *Schopenhauer en 90 minutos*. Madrid: Siglo XX.
- Strathern, P. (2008e). *Spinoza en 90 minutos*. Madrid: Siglo XX.
- Subirats Ruggeberg, E. (1977). Introducción. En Grosz, G. *El rostro de la clase dominante & ajustaremos cuentas*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 9-16.
- Sztajnszrajber, D. (2021a). *Filosofía a martillazos*. México: Ariel.
- Sztajnszrajber, D. (2019b). *Filosofía en 11 frases*. México: Paidós.
- Torres, J. A. (2016). ¿Difusión? En Lozano, G. V., & Palafox, L. A. P. *La difusión de la filosofía ¿es necesaria*. México: Torres Asociados, pp. 87-118.

- Vargas Lozano, G. y Patiño Palafox, L. A. (coord.) (2016). *La difusión de la filosofía ¿es necesaria?* México: Editorial Torres Asociados.
- Vattimo, G. (1987). *Introducción a Heidegger*. México: Gedisa.
- Vattimo, G. y Zabala, S. (2012). *Comunismo Hermenéutico. De Heidegger a Marx*. España: Herder.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. España: Pirámide. [En línea] Disponible en [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/mdi/davila\\_c\\_me/apendiceC.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mdi/davila_c_me/apendiceC.pdf) [Consultado el 09 de septiembre de 2024].
- Villarreal, R. (2024). Rius, educador del pueblo. *Letras libres*. Marzo de 2024. [En línea] Disponible en: <https://letraslibres.com/revista/rogelio-villarreal-rius-educador-del-pueblo/> [Consultado el 16 de agosto de 2024].
- Volpi, F. (2011). Introducción. Un abecedario de insolencias. En Schopenhauer, A. *El arte de insultar*. España: Alianza Editorial.
- Want, C., Klimowski, A. (1998). *Kant para principiantes*. Argentina: Longseller.