

ISSN 2683-3263

ATLAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volumen V Número 10 Julio-Diciembre 2025



UANL



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
NUEVO LEÓN

D.R. 2025 © *Aitias*. **Vol. 5, No. 10, julio-diciembre 2025**, es una **publicación semestral** editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. Tel.+52 (81)83-29- 4000 Ext. 6533. <https://aitias.uanl.mx> Editor Responsable: Dr. José Luis Cisneros Arellano. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo **04-2024-102516225700-102, ISSN 2683-3263**, ambos ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Centro de Estudios Humanísticos de la UANL, Mtro. Juan José Muñoz Mendoza, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. **Fecha de última modificación de 15 de julio de 2025.**

Rector / Santos Guzmán López

Secretario de Extensión y Cultura / José Javier Villarreal Álvarez-Tostado

Director de Historia y Humanidades / César Morado Macías

Titular del Centro de Estudios Humanísticos / Beatriz Liliana de Ita Rubio

Director de la Revista / José Luis Cisneros Arellano

Autores

Dossier: Reflexiones (inter)disciplinarias en torno al arte

Coordinador: Jesús Eduardo Oliva Abarca

Juan José Abud Jaso

Alfredo González Reynoso

Luis Carlos Garza Valero

Alejandro Pérez Cervantes

Manuel Cervantes

Ramiro Godina Valerio

Martín Velázquez Rojas

Santiago Villarreal Cobarrubias

Editor Técnico / Juan José Muñoz Mendoza

Corrección de Estilo / Francisco Ruiz Solís

Maquetación / Concepción Martínez Morales

Traducción al francés:

Paula Beatriz Pinales Caballero

Se permite la reproducción total o parcial sin fines comerciales, citando la fuente. Las opiniones vertidas en este documento son responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la opinión de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Este es un producto del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. www.ceh.uanl.mx

Hecho en México

EL ARTE EN LA ERA DIGITAL: TEORIZACIONES, DESAFÍOS Y REFLEXIONES

ART IN THE DIGITAL ERA: THEORIZATIONS, CHALLENGES AND REFLECTIONS

L'ART À L'ÈRE NUMÉRIQUE: THÉORIES, DÉFIS ET RÉFLEXIONS

Jesús Eduardo Oliva Abarca¹

Resumen: El impacto de la cultura digital y la Inteligencia Artificial se ha constituido en un tema central en el arte contemporáneo, al apuntar hacia interrogantes de tal relevancia como lo son la autenticidad de la obra artística, la figura del autor y la validación autoral como fundamento de la pieza, y la ética de la creación artística; además de estos, las relaciones entre el arte y el mercado, la representación identitaria a través de elaboraciones simbólico-estéticas, u obras de arte, y la crítica sociopolítica y el arte comprometido son también temas de interés desde la óptica de la cultura digital. Sin el afán de agotar todos estos asuntos, en este artículo, se examina la evolución de diferentes abordajes teóricos sobre el arte, desde el siglo XVIII hasta la época actual, que culmina con la concepción del arte como práctica que, independientemente del medio, conduce a la generación de “artefactos” problematizadores.

1 Universidad Autónoma de Nuevo León.

Palabras clave: Arte contemporáneo, artefacto, autenticidad, cultura digital, inteligencia artificial.

Abstract: The impact of digital culture and Artificial Intelligence has become a central theme in contemporary art, raising questions of such relevance as the authenticity of the artistic work, the figure of the author and authorial validation as the foundation of the piece, and the ethics of artistic creation. In addition to these, the relationships between art and the market, the representation of identity through symbolic-aesthetic elaborations, or works of art, and sociopolitical criticism and committed art are also topics of interest from the perspective of digital culture. Without intending to exhaust all these issues, this article examines the evolution of different theoretical approaches to art, from the 18th century to the present day, culminating in the conception of art as a practice that, regardless of the medium, leads to the generation of problematizing “artifacts”.

Key words: Contemporary Art, Artifact, Authenticity, Digital Culture, Artificial Intelligence.

Résumé: L'impact de la culture numérique et de l'intelligence artificielle est devenu un thème central de l'art contemporain, car il soulève des questions aussi pertinentes que l'authenticité de l'œuvre artistique, la figure de l'auteur et la validation de l'auteur en tant que fondement de l'œuvre et l'éthique de la création artistique ; en plus les relations entre l'art et le marché, la représentation de l'identité à travers des élaborations symboliques et esthétiques, ou des œuvres d'art, ainsi que la critique sociopolitique et l'art engagé sont également des sujets d'intérêt du point de vue de la culture numérique. Sans vouloir épuiser toutes ces questions, cet article examine l'évolution des différentes approches théoriques de l'art du XVIII^e siècle à nos jours, pour aboutir à la conception de l'art comme une pratique qui, quel que soit le support, conduit à la génération d'« artefacts » problématiques.

Mots-clés: Art contemporain, artefact, authenticité, culture numérique, intelligence artificielle.

Introducción

La evolución de las teorizaciones sobre el arte ha sido un proceso complejo y multifacético. En el siglo XVIII, figuras como Courbet y Baudelaire, por mencionar algunas, introdujeron la idea de modernidad en el arte al incorporar temas de la vida cotidiana y la ciudad en la pintura y la poesía, respectivamente.² Durante el Romanticismo, se exaltaron la libertad, la individualidad y la emoción como fuerzas motoras de la genialidad artística, contribuyendo a la mistificación de la figura del “genio”, análoga a la del artista irracional del platonismo,³ mientras que el Realismo y el Impresionismo se centraron en la representación objetiva de la realidad cotidiana, y en la percepción del entorno desde una perspectiva que buscaba recuperar el sensorialismo más inmediato.⁴

En el siglo XX, vanguardias tales como el dadaísmo, el surrealismo y el cubismo desafiaron las convenciones del arte de “salón” y academicista, y, más recientemente, movimientos como el posthumanismo y la cibernética exploran la relación entre humanos y máquinas, y, por consecuencia, reflexionan en torno a la capacidad creadora y la concepción de lo humano.⁵ En la era actual, que se podría convenir en denominar como sociedad de la información y del conocimiento (con todo y los debates que a ello conduzcan), el arte contemporáneo ha sido

2 Yayo Aznar Almazán, Miguel Ángel García Hernández y Constanza Nieto Yusta, *Los discursos del arte contemporáneo* (Ed. Universitaria Ramón Areces, 2011).

3 Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo* (Taurus, 2014).

4 Juliane Rebentisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estètica & Crítica Series, v. 46, 1ra ed. (Universidad de València Servicio de Publicaciones, 2021).

5 Melissa Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture* (Routledge, 2017).

profundamente influenciado por las tecnologías digitales y por la inteligencia artificial,⁶ lo que plantea nuevos desafíos y problemáticas tanto en la teorización sobre las artes, como en sus prácticas.

El arte contemporáneo se caracteriza por su diversidad y pluralidad, abarcando una amplia gama de medios y formas de expresión. La cultura digital ha tenido un impacto significativo en el arte de los últimos quince años, influenciado por el auge de Internet como medio cultural y sociopolítico de masas, así como por acontecimientos económicos y políticos urgentes, desde la crisis financiera de 2008 hasta los conflictos en curso en el Medio Oriente.⁷ El arte de la cultura digital se distingue por su carácter autorreferencial, su interés por el involucramiento del usuario, su carácter multimediático, intermedial, hipermedial y performativo, y por el uso de las plataformas de las redes sociales,⁸ todo ello conducente a una recepción más activa y a una diseminación más veloz y amplia.

Toda reflexión sobre el arte en la era digital demanda un análisis crítico y profundo de las implicaciones que la tecnología ejerce sobre la producción, distribución y, por supuesto, la recepción de las obras artísticas, así como del estatus ontológico de la creación artística misma,⁹ esto es, como proceso o como objeto, como ser o devenir. La vertiginosa velocidad a la que se suceden los

6 Grant D. Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics* (Bloomsbury Academic, 2014).

7 Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta, *Los discursos del arte contemporáneo*.

8 Cat Hope y John Ryan, *Digital Arts: An Introduction to New Media*, Bloomsbury New Media Series, 1ra. edición (Zed Books, 2014) <https://doi.org/10.5040/9781501388347>.

9 Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*.

cambios tecnológicos exige una actualización constante y meticulosa de todo marco teórico a través del cual se aspira a comprender las nuevas y emergentes formas de expresión que están transformando el panorama artístico, así como los desafíos éticos que inevitablemente surgen en este contexto de innovación y cambio.¹⁰ La Inteligencia Artificial (específicamente, la generativa), que es la impronta tecnológica de esta última década, plantea interrogantes fundamentales sobre la autoría de las obras, la originalidad de las propuestas y el papel que desempeña el artista en un escenario donde las máquinas son capaces de generar obras de arte de manera autónoma,¹¹ desafiando toda concepción tradicional de la creatividad y la genialidad humana.

Aunado a lo anterior, es de vital importancia reflexionar sobre el impacto que la globalización está teniendo en el arte contemporáneo. La creciente interconexión entre culturas, facilitada por el acceso masivo a Internet, ha propiciado un diálogo intercultural sin precedentes en la historia de la humanidad. Sin embargo, esta misma interconexión también ha traído consigo una serie de desafíos, como el riesgo de la apropiación cultural, el riesgo del “exotismo” (representaciones idealizadas de identidades específicas) y la necesidad de garantizar una representación justa y equitativa de la diversidad de identidades que coexisten en la sociedad global.¹² En este contexto, el arte se erige como un espacio crucial para la negociación y la resistencia, donde se cuestionan las narrativas dominantes impuestas por el poder

10 Rebutisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estética & Crítica Series.

11 Taylor, “When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics”; Göran Hermerén, *Art and Artificial Intelligence. Elements in Bioethics and Neuroethics Series*, 1ra ed. (Cambridge University Press, 2024).

12 Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture*.

y se exploran nuevas formas de identidad y pertenencia que desafían las concepciones tradicionales y excluyentes.¹³

Para redondear esta introducción, no se debe soslayar la importancia de analizar la compleja y a menudo problemática relación que se establece entre el arte y el mercado en la era digital. La mercantilización del arte, impulsada por la lógica del capitalismo tardío, y la creciente influencia de las redes sociales en la valoración de las obras, plantean desafíos significativos para las dinámicas de recepción y consumo cultural.¹⁴ En este contexto, se torna imprescindible que reflexionemos sobre cómo se define y se construye el valor del arte, más allá de los criterios puramente económicos, en un entorno donde la visibilidad y la viralidad en las redes sociales pueden llegar a ser consideradas más importantes que la relevancia estética a que conduce la percepción y disfrute de la obra o su contenido crítico y su capacidad para generar reflexión y debate en la sociedad¹⁵

Conforme a lo previamente expuesto, el propósito de este artículo es ilustrar, más no de manera exhaustiva ni con afán concluyente, diversos abordajes teóricos sobre el arte, enfatizando su problematización y cómo las diferentes manifestaciones artísticas pueden considerarse “artefactos” que incitan a la reflexión sobre problemáticas de todo tipo. El problema que se busca atender es la indefinición del arte desde diversas disciplinas o perspectivas, y cómo esta misma indefinición contribuye a que el arte constituya una búsqueda constante, o si se prefiere, una forma de

13 Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*, Trad. Agustín Temes y Étienne Barr (Casimiro, 2017)

14 Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*.

15 Rebentisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estètica & Crítica Series.

producción de sentido siempre abierta, al no presentarse como un fenómeno rígido y atemporal, que apunta de manera definitiva a una verdad única a una óptica unitaria, sino más bien se concibe como una práctica histórica, contextual, que propicia la formulación de interrogantes múltiples y responde así a las necesidades de la época o periodo histórico.

Problemas

La conceptualización y teorización del arte ha sido objeto de debate y reflexión a lo largo de la historia de la humanidad. La indefinición del arte, lejos de ser un obstáculo, se revela como una de sus características más enriquecedoras, permitiendo que sea abordado desde una multiplicidad de disciplinas y perspectivas.¹⁶ Por ejemplo, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin problematiza el carácter “aurático” de las obras de arte tradicionales, esa cualidad única e irrepetible que las convierte objetos de veneración, que es transgredida por los nuevos medios de reproducción técnica, como la fotografía y el cine, lo que conlleva a la democratización del arte frente a una concepción elitista de la cultura.¹⁷ Con la paulatina transición a lo digital, esta noción de pérdida del aura se ve exacerbada por la inmaterialidad de las obras de arte digitales, que pueden ser reproducidas y distribuidas infinitamente sin perder su calidad original. Sin embargo, esta inmaterialidad también ha sido objeto de críticas, ya que se ignoran los aspectos materiales, sociales y económicos de la cultura digital, como la infraestructura

16 Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta, *Los discursos del arte contemporáneo*.

17 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: Urtext (La Marca Editora, 2017).

física de Internet, el trabajo inmaterial de los productores y usuarios de contenidos digitales, y las implicaciones políticas y éticas de la vigilancia y la extracción de datos.¹⁸

La relación entre el arte y la tecnología ha sido una constante a lo largo de la historia; ya en los años sesenta y setenta, la cibernética y la teoría de la información ejercieron una profunda influencia en el desarrollo de sistemas de arte interactivos y generativos, que exploraban las posibilidades de la retroalimentación y el control en la creación artística.¹⁹ Artistas visionarios como Nam June Paik y Wolf Vostell experimentaron con las tecnologías de la televisión y el vídeo, creando obras interactivas que desafiaban la pasividad del espectador y exploraban la compleja relación entre el ser humano y la máquina.²⁰ En la actualidad, los adelantos en materia de Inteligencia Artificial suscitan nuevos desafíos en términos de autenticidad, autoría y ética en el arte: por mencionar un ejemplo, algoritmos como la transferencia de estilo neuronal (*Neural Style Transfer*) permite, como su nombre lo indica, transferir un estilo artístico a una imagen cualquiera.²¹

Conforme a lo anterior, las artes digitales y la Inteligencia Artificial conllevan problemáticas específicas que merecen un análisis detallado. Un argumento común en contra del arte generado por IA es que estas obras carecen del

18 Hope y Ryan. *Digital Arts: An Introduction to New Media* Bloomsbury New Media Series, 1ra edición (Zed Books, 2014) <https://doi.org/10.5040/9781501388347>.

19 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics*.

20 Hope y Ryan. *Digital Arts: An Introduction to New Media* Bloomsbury New Media Series; Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture*.

21 “Transferencia de estilo neuronal”, Tensor Flow, última actualización en enero 26, 2022, https://www.tensorflow.org/tutorials/generative/style_transfer?hl=es-419.

“aura” que caracteriza a las obras de arte tradicionales, esa huella única e irrepetible del artista que las hace objetos de veneración, ese “aquí y ahora”.²² Además, la colaboración entre artistas humanos y algoritmos plantea interrogantes sobre la autoría y la creatividad computacional:²³ ¿quién es el verdadero creador de una obra de arte generada por IA: el artista que diseñó el algoritmo o la máquina que la ejecutó? La ética del arte generado por IA también es un tema de creciente preocupación, especialmente en lo que respecta a la apreciación del arte y la comercialización del arte digital a través de plataformas como los *NFTs* (*Non-Fungible Tokens*, o tokens no fungibles), que plantean interrogantes sobre la propiedad intelectual y la especulación financiera en el mercado del arte.²⁴

Por otra parte, la corriente de pensamiento conocida como posthumanismo, o transhumanismo, ha propiciado una reevaluación profunda de la relación entre los seres humanos y las máquinas en el ámbito del arte. La cibernética, como ciencia interdisciplinaria que estudia la comunicación y el control en los sistemas biológicos y mecánicos, ha ejercido una influencia decisiva en el desarrollo de sistemas de arte interactivos y de retroalimentación, que permiten al espectador interactuar con la obra y modificarla en tiempo real. Artistas pioneros como Steina y Woody Vasulka experimentaron con las tecnologías de la televisión, el vídeo y la informática, creando obras que exploraban las

22 Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Urtext*.

23 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics*.

24 Matthieu Nadini, Laura Alessandretti, Flavio Di Giacinto, Mauro Martino, Luca Maria Aiello y Andrea Baronchelli, “Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features”, *Scientific Reports* 11, n.º. 1 (2021): 20902. <https://doi.org/10.1038/s41598-021-00053-8>.

dinámicas complejas y cambiantes entre los seres humanos y la tecnología.²⁵ El posthumanismo, por su parte, cuestiona la visión humanista tradicional del sujeto humano como un ser racional, autónomo y universal, y abraza la posibilidad de nuevas formas de subjetividad e identidad que trascienden los límites del cuerpo humano y se fusionan con la tecnología.²⁶

La crítica a la inmaterialidad en la cultura digital se ha convertido en un tema central en la teorización del arte contemporáneo.²⁷ La creencia arraigada de que Internet y las tecnologías digitales constituyen un ámbito etéreo ha sido objeto de un intenso debate, con argumentos que destacan los aspectos materiales, sociales y económicos de la cultura digital. La infraestructura física de Internet, compuesta por cables, servidores y centros de datos que consumen ingentes cantidades de energía, el trabajo inmaterial de los productores y usuarios de contenidos digitales, que a menudo realizan tareas invisibles y no remuneradas, y las implicaciones políticas y éticas de la vigilancia masiva y la extracción de datos personales, son aspectos cruciales que no pueden ser ignorados si queremos comprender a fondo el impacto de la tecnología en el arte y la sociedad.²⁸ El pensamiento posthumanista, especialmente el concepto de cyborg acuñado por Donna Haraway, ha cuestionado la dicotomía tradicional entre lo humano y lo

25 Véase Grand Canal - Art Video Collector, "Binary Lives *Steina and Woody Vasulka - Peter Kirby / 1996", publicado en diciembre, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=uYyR6EWbPC0>

26 Algunos artistas reputados, considerados afines al posthumanismo son la francesa Orlan (Orlan official website, <https://www.orlan.eu/es/>) y el australiano Sterlac ("Extra ear", Stelarc, publicado en 2019, <http://stelarc.org/.php#page/1>).

27 Rebutisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estètica & Crítica Series, v. 46.

28 Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture*.

tecnológico, proponiendo una visión híbrida y compleja de la subjetividad en la era digital, donde los límites entre lo orgánico y lo artificial se difuminan a la vez que se crean nuevas formas de identidad y agencia.²⁹

La proliferación de algoritmos y sistemas de Inteligencia Artificial en la creación artística plantea interrogantes fundamentales sobre el papel del artista como creador original. Si las máquinas son capaces de generar obras de arte que imitan las capacidades humanas, ¿cuál es el valor y la función del artista en este nuevo panorama? Algunos teóricos sugieren que los artistas pueden actuar como curadores o colaboradores de las máquinas, seleccionando y refinando el material generado por la IA, aportando su visión estética y su sensibilidad artística para crear obras únicas y significativas.³⁰ Otros, en cambio, defienden que el arte generado por IA puede ser considerado como una forma de expresión artística en sí misma, que desafía nuestras concepciones tradicionales de autoría y creatividad, abriendo nuevas posibilidades para la exploración estética y conceptual.³¹

La cuestión de la autoría en el arte generado por IA se complejiza todavía más por la opacidad de algunos algoritmos de aprendizaje profundo, conocidos como “cajas negras”. Estos algoritmos son tan complejos que incluso sus propios creadores tienen dificultades para entender cómo llegan a determinadas soluciones o resultados.³² En el

29 Stefan Lorenz Sorgner, “Philosophy of Posthuman Art”. 1. Auflage. *Posthuman Studies* (Schwabe Verlagsgruppe AG Schwabe Verlag, 2023).

30 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art*. International texts in critical media aesthetics.

31 Hermerén, *Art and Artificial Intelligence. Elements in Bioethics and Neuroethics Series*.

32 Jarek Gryz y Marcin Rojszczak, “Black Box Algorithms and the Rights of Individuals: No Easy Solution to the ‘Explainability’ Problem”. *Internet Policy Aitías*. Revista de Estudios Filosóficos.

contexto del arte, esto significa que una obra generada por IA puede ser el resultado de un proceso creativo que escapa a la comprensión humana, lo que plantea interrogantes sobre la intencionalidad y la responsabilidad del artista: ¿podemos atribuir la autoría de una obra a un algoritmo que opera de forma autónoma, o debemos considerar al artista, como el único responsable de la creación? Esta falta de transparencia en el proceso creativo de la IA plantea desafíos significativos para la crítica de arte y la valoración estética de las obras generadas por máquinas.³³

Otro problema importante es el sesgo algorítmico, que se produce cuando los algoritmos de IA reflejan y perpetúan los prejuicios y desigualdades existentes en la sociedad. Los algoritmos de IA se entrenan con grandes cantidades de datos, y si estos datos reflejan los sesgos presentes en la sociedad, es probable que el algoritmo los reproduzca e incluso los amplifique³⁴ en sus creaciones artísticas. Por ejemplo, un algoritmo entrenado con imágenes de obras de arte creadas predominantemente por hombres blancos podría generar obras que perpetúen la exclusión de las mujeres y las minorías étnicas del canon artístico.³⁵ Es fundamental que los artistas y desarrolladores de IA sean conscientes de este problema y tomen medidas para mitigar el sesgo algorítmico en sus creaciones, utilizando conjuntos

Review 10, n°. 2 (2021): 1–24. <https://doi.org/10.14763/2021.2.1564>.

33 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art*. International texts in critical media aesthetics.

34 Xavier Ferrer, Tom van Nuenen, Jose M. Such, Mark Coté y Natalia Criado, “Bias and Discrimination in AI: A Cross-Disciplinary Perspective”. *IEEE Technology and Society Magazine* 40, n°. 2 (2021): 72–80. <https://doi.org/10.1109/MTS.2021.3056293>.

35 Para un desafortunado ejemplo de “racismo” tecnológico, véase: David Arroyo, “‘Racismo’ tecnológico en el coche autónomo: detecta peor a las personas negras”, *El Mundo*, publicado en marzo 26, 2019, <https://www.elmundo.es/motor/2019/03/26/5c99277421efa07c438b4632.html>.

de datos diversos y representativos, y aplicando técnicas de aprendizaje automático que reduzcan la discriminación.

Retomando el asunto de la comercialización del arte generado por IA también y los desafíos éticos y legales aparejados, es pertinente volver nuevamente la vista hacia tecnología blockchain y los NFTs, que incentivan la compraventa de obras de arte digitales, pero también han generado preocupaciones sobre la especulación financiera, el plagio y la apropiación indebida de obras de arte.³⁶ ¿Cómo podemos garantizar que los artistas reciban una compensación justa por su trabajo en un mercado donde las obras pueden ser reproducidas y distribuidas infinitamente? ¿Cómo podemos proteger los derechos de autor y la propiedad intelectual en un entorno digital donde las fronteras son difusas y la piratería es rampante?.³⁷ Estas son algunas de las preguntas que se han de abordar para construir un mercado de arte digital justo y sostenible.

Para concluir con este somero panorama de problemáticas, la irrupción e incorporación de la IA en el mundo del arte (así como en todo otro ámbito del hacer humano) plantea interrogantes sobre el futuro de la creatividad humana y el papel del artista en una sociedad que se perfila hacia la hiperproductividad, por lo que es pertinente plantear interrogantes tales como si las capacidades creativas (y cognitivas) del ser humano podrían ser sustituidas por modelos de Inteligencia Artificial cada vez más sofisticados, o si surgirán nuevas formas de colaboración entre humanos e Inteligencia Artificial, en la que ésta potencie de formas

36 Nadini, Alessandretti, Di Giacinto, Martino, Aiello y Baronchelli, “Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features”.

37 Dominic Chalmers, Christian Fisch, Russell Matthews, William Quinn y Jan Recker, “Beyond the bubble: Will NFTs and digital proof of ownership empower creative industry entrepreneurs?” *Journal of Business Venturing Insights* 17 (2022) <https://doi.org/10.1016/j.jbvi.2022.e00309>.

inéditas la creatividad humana. Sea cual sea el escenario al que conduzcan los hechos actuales, toda reflexión, y acción, desde una perspectiva ética y crítica es fundamental para garantizar que la tecnología se utilice para enriquecer la experiencia humana y no para reemplazarla o instrumentalizarla.

Reflexiones

El arte ha constituido históricamente una forma poderosa de abordar, problematizar y responder a los problemas sociales, económicos y políticos que aquejan a la humanidad. A través de sus diversas prácticas y manifestaciones, el arte ha fungido como un vehículo de ideas, inquietudes, valores y aspiraciones de cada época, con el propósito de establecer, en el mejor de los casos, un diálogo crítico con la realidad circundante, o bien, de transgredir y desestabilizar el *statu quo*.³⁸ La consagración y el éxito artístico, sin embargo, no son fenómenos espontáneos, sino que dependen de complejos mecanismos de reconocimiento y validación en el mundo del arte. Estos mecanismos, que pueden incluir pares, críticos, marchantes, coleccionistas y público, están intrínsecamente ligados a factores sociales y económicos, donde la trayectoria social del artista y la mediación de diversos actores juegan un papel crucial en la determinación de su éxito y reconocimiento público.³⁹

La circulación social del arte, entendida como el conjunto de procesos que permiten que una obra sea conocida, valorada y legitimada, implica el rol de diversas instituciones, críticos y del mercado mismo, lo que conlleva

38 Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*.

39 Nuria Peist, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Lecturas. Serie Ha. del arte y de la arquitectura (Abada, 2012).

a destacar la importancia de estos agentes en la validación y consagración de las obras.⁴⁰ La desmaterialización del arte, la creciente participación del espectador en la creación artística y la legitimación institucional se erigen como elementos esenciales del arte contemporáneo. Sin embargo, esta relación entre el arte y el mercado no está exenta de tensiones y ambivalencias. A menudo, se observa una contradicción entre la radicalidad artística, que busca transgredir los límites establecidos, y la cooptación por el mercado, que tiende a absorber y mercantilizar las propuestas más innovadoras.⁴¹ En este contexto, el arte contemporáneo se presenta como transgresor, pero al mismo tiempo es absorbido por la lógica capitalista.

Es necesario retomar los temas de la Inteligencia Artificial en la creación artística, la creatividad computacional, y el estatus de las obras generadas por algoritmos computacionales. La IA se presenta como una herramienta poderosa para la expresión creativa, capaz de generar obras que fácilmente pudieran considerarse hechas por artistas de gran talento. Sin embargo, también desafía nuestras suposiciones más arraigadas sobre las capacidades del ser humano, específicamente, las creativas e imaginativas. La tendencia humana a atribuir intencionalidad y conciencia a las máquinas puede conducir al reconocimiento de la IA como una entidad creativa e incluso consciente.⁴² No obstante, es fundamental desarrollar una comprensión matizada y crítica del potencial creativo de la IA, así como de sus implicaciones éticas, sociales y culturales.

40 Calvo Serraller, "El arte contemporáneo"; Heinrich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*.

41 Peist, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Lecturas. Serie Ha. del arte y de la arquitectura.

42 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics*.

Posibles alternativas a estos debates complejos y multifacéticos incluyen la adopción de una visión no antropocéntrica de la agencia y la creatividad, que reconozca la capacidad de las entidades no humanas, como los algoritmos de IA, para generar obras creativas.⁴³ Un argumento a favor del arte generado por IA es que la colaboración entre artistas humanos y algoritmos puede ampliar significativamente las capacidades expresivas de los artistas, permitiéndoles explorar nuevas formas de creación y expandir los límites de su imaginación.⁴⁴ La ética y la estética del arte generado por IA deben ser abordadas de manera crítica y reflexiva, considerando el impacto que puede tener en la apreciación del arte por parte del público y en la comercialización del arte digital,⁴⁵ especialmente en lo que respecta a la protección de los derechos de autor y la prevención del plagio.

Por otra parte, el arte contemporáneo se ha postulado como un medio para la crítica social y política, con el propósito de movilizar a la sociedad en torno a un objetivo de cambio o transformación para el bienestar común.⁴⁶ Obras de artistas como Rabih Mroué,⁴⁷ Hito Steyerl⁴⁸ y

43 Eric Zhou y Dokyun Lee, "Generative artificial intelligence, human creativity, and art", *PNAS Nexus* 3, n.º. 3 (2024) <https://doi.org/10.1093/pnas-nexus/pgae052>.

44 Yankun Wu, Yuta Nakashima y Noa Garcia, "GOYA: Leveraging Generative Art for Content-Style Disentanglement", *Journal of Imaging* 10, n.º. 7 (2024): 156. <https://doi.org/10.3390/jimaging10070156>.

45 Hermerén, *Art and Artificial Intelligence. Elements in Bioethics and Neuroethics Series*.

46 Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta, *Los discursos del arte contemporáneo*.

47 Véase "Rabih Mroué", *Tabakalera*, <https://www.tabakalera.eus/es/rabih-mroue/>.

48 Véase "Hito Steyerl", *MoMA*, <https://www.moma.org/artists/43752-hito-steyerl>.

Trevor Paglen⁴⁹ han utilizado diversas estrategias y medios para exponer y criticar las tecnologías de vigilancia, las operaciones militares con drones y las imágenes de violencia que circulan en línea, generando un debate público sobre estos temas. El arte de la cultura digital responde a la nueva condición de la visibilidad en la era de Internet, donde la visibilidad ya no es sinónimo de empoderamiento político, sino que puede convertirse en una fuente de vulnerabilidad y ansiedad.⁵⁰ La violencia y la vigilancia en la era de Internet son temas recurrentes en el arte contemporáneo, que utiliza el arte como un medio para generar conciencia, promover la reflexión crítica y fomentar la movilización social.

La representación y negociación de identidades complejas y fluidas en el ámbito en línea también se ha convertido en un tema central en el arte de la cultura digital, reflejando la creciente importancia de la identidad en un mundo cada vez más interconectado y diverso.⁵¹ Artistas como Frances Stark,⁵² Ryan Trecartin⁵³ y Ann Hirsch⁵⁴ utilizan diversas formas de lenguaje, como el texto, el diálogo y la oralidad, para expresar y representar las múltiples y a menudo contradictorias voces y perspectivas que existen en línea, desafiando las nociones tradicionales de identidad y explorando las complejidades de la subjetividad en la era digital. El arte de la cultura digital cuestiona las nociones binarias y esencialistas de género, raza y sexualidad, y adopta las posibilidades de la actuación

49 Véase Trevor Paglen, <https://paglen.studio/>.

50 Gronlund, *Contemporary Art and Digital Culture*.

51 Hope y Ryan, *Digital Arts: An Introduction to New Media Bloomsbury New Media Series*.

52 Véase Frances Stark, <https://frances-stark.com/>.

53 Véase “Ryan Trecartin”, *Guggenheim*, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ryan-trecartin>.

54 Véase Ann Hirsch, <http://therealannhirsch.com/info.html>.

de la identidad, la suplantación y la hibridación, creando personajes y narrativas que desafían las normas sociales y culturales establecidas.⁵⁵ En este sentido, el arte se convierte en un espacio de resistencia y empoderamiento, donde se exploran nuevas formas de ser y de pertenecer en un mundo en constante cambio.

Redundando en el tema de la Inteligencia Artificial en el arte contemporáneo, su influencia se manifiesta en la creación de nuevas formas de arte generativo, donde los algoritmos se utilizan para generar imágenes, sonidos y formas que desafían las nociones tradicionales de autoría y originalidad, a la vez que obliga a reformular la cuestión del estatus y del sentido de la creación artística.⁵⁶ Artistas como Refik Anadol⁵⁷ y Robbie Barrat,⁵⁸ por mencionar algunos, exploran las posibilidades de la IA para crear obras transformacionales, con las que buscan propiciar experiencias estéticas impredecibles, incorporando el elemento de la aleatoriedad en la base del desarrollo creativo, para incitar al usuario —por el carácter inmersivo e interactivo de las piezas— a reflexionar sobre la noción misma de creatividad. Sin embargo, estas estrategias de creación conducen a volver a plantear, de una manera más inquieta, interrogantes sobre el papel del artista como sujeto creador, la intencionalidad de la obra y la relación entre la autonomía de la máquina y la dirección humana.⁵⁹

55 Gronlund, “Contemporary Art and Digital Culture”; Rebentisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estética & Crítica Series, v. 46.

56 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art*. *International texts in critical media aesthetics*.

57 Véase Refik Anadol, <https://refikanadol.com/>

58 Véase “Robbie Barrat”, AIartists.org, <https://aiartists.org/robbie-barrat>.

59 Hermerén, *Art and Artificial Intelligence. Elements in Bioethics and Neuroethics Series*; Zhou y Lee, “Generative artificial intelligence, human creativity, and art”.

Conforme a todo lo que se ha planteado anteriormente, es necesario redundar en el tema de la ética del arte generado por IA, que incluye la cuestión de la representación identitaria y el sesgo basado en datos, que conllevan a que los modelos de IA reproduzcan desigualdades sociales, prejuicios y estereotipos.⁶⁰ Como se ha mencionado en la sección anterior, los algoritmos con los que operan los modelos de IA se entrenan con cantidades ingentes de datos, y si estos datos aluden a prejuicios y desigualdades, es probable que el modelo los imite e incluso los amplifique, y que genere obras no representativas de identidades históricamente excluidas, o que promueva ideologías excluyentes.⁶¹ Se puede especular con el siguiente ejemplo: un modelo entrenado con imágenes de obras de arte creadas predominantemente por hombres blancos podría generar obras que perpetúen la exclusión de las mujeres y las minorías étnicas del canon artístico, reforzando estereotipos y limitando la diversidad en el mundo del arte.⁶² Ante este escenario posible (y otros), se insiste actualmente en que los desarrolladores de IA sean conscientes de este problema y tomen medidas para mitigar el sesgo algorítmico en sus creaciones, utilizando conjuntos de datos diversos y representativos, y aplicando técnicas de aprendizaje automático que reduzcan la discriminación.

Una vez más se insiste en el tema de la comercialización del arte generado por IA, y los desafíos éticos y legales en relación con la propiedad intelectual y los derechos de autor

60 Mi Zhou, Vibhanshu Abhishek, Timothy Derdenger, Jaymo Kim y Kannan Srinivasan, "Bias in Generative AI", arXiv (2024) <https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.02726>.

61 Heinrich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*.

62 Larry G. Locke y Grace Hodgdon, "Gender Bias in Visual Generative Artificial Intelligence Systems and the Socialization of AI", *AI & SOCIETY* (2024) <https://doi.org/10.1007/s00146-024-02129-1>.

que vienen aparejados. La tecnología blockchain y los NFTs (tokens no fungibles) han permitido la creación de mercados digitales para la compraventa de obras de arte digitales, pero también han generado preocupaciones sobre la especulación financiera, el plagio y la apropiación indebida de obras de arte, e incluso expectativas e incertidumbre en torno a la actividad creadora humana.⁶³ ¿Cómo se podría garantizar la protección del trabajo artístico en un mercado donde las obras pueden ser reproducidas y distribuidas infinitamente sin perder su calidad original? ¿Cómo se podrían proteger los derechos de autor y la propiedad intelectual en un entorno digital en el que la obra pareciera perder su carácter aurático? Estas interrogantes (por mencionar algunas) son sustanciales en toda reflexión sobre las prácticas artísticas en la sociedad digital.

Definitivamente, la Inteligencia Artificial constituye un hito histórico, y su incorporación en el ámbito del arte conduce ineludiblemente al planteamiento de innumerables interrogantes sobre el futuro de la creatividad humana y las interacciones de artistas con máquinas.⁶⁴ ¿Qué sentido tendría que la persona aprenda técnicas y métodos artísticos cuyo dominio requiere muchos años, cuando modelos generativos como Dall-E pueden producir imágenes con diversos estilos artísticos que pueden pasar por creaciones humanas, incluso de artistas reputados? Aunque sea poco probable que se responda a esta pregunta de una manera concluyente, es evidente que parte de la respuesta apunta a reivindicar la experiencia humana, no a reemplazarla, y

63 Chalmers, Fisch, Matthews, Quinn y Recker, "Beyond the bubble: Will NFTs and digital proof of ownership empower creative industry entrepreneurs?" *Journal of Business Venturing Insights* 17 (2022) <https://doi.org/10.1016/j.jbvi.2022.e00309>.

64 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics*.

fomentar un diálogo inter, multi y transdisciplinario, en el que participen todos los sectores sociales, sobre el influjo de la IA no solamente en las artes, sino en toda actividad creativa en general.

Ante todo esto, el arte contemporáneo se ha planteado el dilema de la relación entre el ser humano y la tecnología, al explorar implicaciones éticas, sociales y políticas de los avances tecnológicos, y su impacto en la humanidad, pues, contrario a lo que coloquialmente se plantea, la tecnología no es imparcial, todo adelanto tecnológico y científico (y toda creación artística) comporta ideologías y cosmovisiones.⁶⁵ Obras de artistas como Eduardo Kac⁶⁶ y Stelarc exploran las posibilidades de la biotecnología y la robótica para modificar el cuerpo humano y crear nuevas formas de vida, generando debates sobre los límites de la intervención humana en la naturaleza y la definición de lo humano, así como sobre los riesgos y beneficios de la modificación corporal, la manipulación genética y la creación de vida artificial. El arte se convierte así en un laboratorio de experimentación y reflexión sobre el futuro de la humanidad⁶⁷ en un mundo cada vez más tecnificado, donde la tecnología plantea preguntas fundamentales sobre nuestra identidad y nuestro lugar en el universo.

Para cerrar estas consideraciones, el arte contemporáneo es y continúa siendo práctica de resistencia, a partir de la cual personas y comunidades echan mano de su creatividad e inventiva para denunciar injusticias sociales, promover la conciencia ambiental y defender los derechos

65 Rebenstisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estética & Crítica Series, v. 46.

66 Véase Eduardo Kac, <https://www.ekac.org/>.

67 Reinaldo Laddaga, *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente. Los sentidos*, 1ra ed (A. Hidalgo, 2010).

humanos, convirtiéndose en agentes de cambio social.⁶⁸ Obras de artistas como Ai Weiwei⁶⁹ y Tania Bruguera⁷⁰ constituyen una forma de intervención pública y activismo político, para manifestar inquietudes sobre la libertad de expresión y la censura, así como sobre la responsabilidad ciudadana de oponerse a las injusticias y promover (y exigir) la transformación social.⁷¹ El arte se convierte así en una práctica orientada a la transformación social y a la búsqueda de un mundo equitativo, en el que los derechos humanos y el medio ambiente son fundamentales.⁷²

Conclusiones

La imposibilidad de definir el fenómeno artístico constituye justamente su impronta, quizá, más relevante en la actualidad, en tanto le revela como un proceso dinámico, histórico y continuamente conectado con su contexto mediato e inmediato, con el cual interactúa desde diversos frentes, para atender a las inquietudes y problemáticas de cada época. La evolución de las teorizaciones sobre el arte ha sido influenciada por una compleja interacción de movimientos artísticos, avances tecnológicos y cambios sociales y políticos, que han transformado nuestra comprensión de la creatividad y la expresión artística.⁷³ La relación entre arte

68 Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta, “Los discursos del arte contemporáneo”; Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*.

69 Véase “Ai Weiwei”, Lisson Gallery, <https://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei>.

70 Véase Tania Bruguera, <https://taniabruquera.com/inicio/>.

71 Rebentisch, *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estètica & Crítica Series, v. 46.

72 Aznar Almazán, García Hernández y Nieto Yusta, *Los discursos del arte contemporáneo*.

73 Calvo Serraller, *El arte contemporáneo*.

y tecnología ha sido un tema predominante (y preocupante) en la creación artística a lo largo de la historia, y se ha intensificado significativamente con la llegada de la Inteligencia artificial, y sus implicaciones en torno a la autoría, la autenticidad y el sentido de la creatividad.

El arte ha sido históricamente una práctica orientada al abordaje y problematización de situaciones sociales, económicas y políticas, ya sea propiciando un diálogo crítico, con obras artísticas participativas, por ejemplo, o desde la crítica más ácida e incluso a través de la autorreferencialidad más burlona. La consagración y el éxito artístico, sin embargo, no son fenómenos espontáneos, sino que dependen de complejos mecanismos de reconocimiento y validación en el mundo del arte, donde la trayectoria social del artista y la mediación de diversos actores juegan un papel crucial.⁷⁴ La Inteligencia artificial en la creación artística suscita nuevos debates sobre el sentido de la creatividad, la autenticidad (el “aura”) de las obras generadas por máquinas y el papel de la aleatoriedad en el proceso creativo.⁷⁵ Es necesario abordar estas y otras cuestiones, y todos los matices referentes al potencial creativo de la IA, así como de sus implicaciones éticas, sociales y culturales, desde una visión no antropocéntrica, pero humanista, de la agencia y la creatividad que reconozca que la capacidad creadora requiere tanto de un aprendizaje gradual, como de un decisivo factor humano insustituible (por el momento): la empatía.

El futuro del arte en la era digital se proyecta como un espacio de exploración donde nuevas formas creativas

74 Peist, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Lecturas. Serie Ha. del arte y de la arquitectura.

75 Taylor, *When the machine made art: the troubled history of computer art*. International texts in critical media aesthetics.

emergerán y desafiarán nuestras nociones tradicionales sobre la expresión artística. La colaboración entre artistas humanos y modelos de IA puede ampliar significativamente las capacidades expresivas de las personas, posibilitando el ensayo de nuevas formas de creación. El aspecto ético del arte generado por IA no debe ser obviado, antes bien debe ser abordado de manera crítica y con urgencia, considerando el impacto que puede tener en la apreciación, y apropiación, del arte y en su comercialización, especialmente en lo que respecta a la protección de los derechos de autor y la prevención del plagio, para garantizar una apreciación justa y equitativa del arte digital. En última instancia, en tanto el arte continúe revelando las inquietudes de personas y comunidades, y apuntando a problemáticas que aquejan a la humanidad y al planeta, seguirá siendo relevante y vigente, sea o no digital.

Referencias

Aznar Almazán, Yayo, Miguel Ángel García Hernández y Constanza Nieto Yusta. *Los discursos del arte contemporáneo*. Universitaria Ramón Areces, 2011.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Urtext*. La Marca Editora, 2017.

Calvo Serraller, Francisco. *El arte contemporáneo*. Taurus, 2014.

Chalmers, Dominic, Christian Fisch, Russell Matthews, William Quinn y Jan Recker. “Beyond the bubble: Will NFTs and digital proof of ownership empower creative industry entrepreneurs?” *Journal of Business Venturing Insights* 17 (2022) <https://doi.org/10.1016/j.jbvi.2022.e00309>.

Ferrer, Xavier, Tom van Nuenen, Jose M. Such, Mark Coté y Natalia Criado. “Bias and Discrimination in AI: A Cross-

Disciplinary Perspective”. *IEEE Technology and Society Magazine* 40, n°. 2 (2021): 72–80. <https://doi.org/10.1109/MTS.2021.3056293>.

Gronlund, Melissa. *Contemporary Art and Digital Culture*. Routledge, 2017.

Gryz, Jarek y Marcin Rojszczak. “Black Box Algorithms and the Rights of Individuals: No Easy Solution to the ‘Explainability’ Problem”. *Internet Policy Review* 10, n°. 2 (2021): 1–24. <https://doi.org/10.14763/2021.2.1564>.

Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Traducido por Agustín Temes y Étienne Barr.Casimiro, 2017.

Hermerén, Göran.*Art and Artificial Intelligence*. Elements in Bioethics and Neuroethics Series. 1ra ed. Cambridge University Press, 2024.

Hope, Cat y John Ryan. *Digital Arts: An Introduction to New Media Bloomsbury New Media Series*. 1ra edición. Zed Books, 2014 <https://doi.org/10.5040/9781501388347>.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente. Los sentidos*. 1ra ed. A. Hidalgo, 2010.

Locke, Larry G. y Grace Hodgdon. “Gender Bias in Visual Generative Artificial Intelligence Systems and the Socialization of AI”. *AI & SOCIETY*, (2024) <https://doi.org/10.1007/s00146-024-02129-1>.

Nadini, Matthieu, Laura Alessandretti, Flavio Di Giacinto, Mauro Martino, Luca Maria Aiello y Andrea Baronchelli. “Mapping the NFT Revolution: Market Trends, Trade Networks, and Visual Features”. *Scientific Reports* 11 n°. 1 (2021): 20902. <https://doi.org/10.1038/s41598-021-00053-8>.

Peist, Nuria. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento. Lecturas. Serie Ha. del arte y de la arquitectura*. Abada, 2012.

Rebentisch, Juliane. *Teorías Del Arte Contemporáneo: Una Introducción*. Estética & Crítica Series, v. 46. 1ra ed. Universidad de València Servicio de Publicaciones, 2021.

Sorgner, Stefan Lorenz. *Philosophy of Posthuman Art. 1. Auflage. Posthuman Studies*. Schwabe Verlagsgruppe AG Schwabe Verlag, 2023.

Taylor, Grant D. *When the machine made art: the troubled history of computer art. International texts in critical media aesthetics*. Bloomsbury Academic, 2014.

Wu, Yankun, Yuta Nakashima y Noa Garcia. “GOYA: Leveraging Generative Art for Content-Style Disentanglement”. *Journal of Imaging* 10 n°. 7 (2024): 156. <https://doi.org/10.3390/jimaging10070156>.

Zhou, Eric y Dokyun Lee. “Generative artificial intelligence, human creativity, and art”. *PNAS Nexus* 3, n°. 3 (2024) <https://doi.org/10.1093/pnasnexus/pgae052>.

Zhou, Mi, Vibhanshu Abhishek, Timothy Derdenger, Jaymo Kim y Kannan Srinivasan. “Bias in Generative AI”. *arXiv*(2024) <https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.02726>.

Páginas web

“Ai Weiwei”, Lisson Gallery, <https://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei>

Ann Hirsch, <http://therealannhirsch.com/info.html>

David Arroyo, “‘Racismo’ tecnológico en el coche autónomo: detecta peor a las personas negras”, *El Mundo*,

publicado en marzo 26, 2019, <https://www.elmundo.es/motor/2019/03/26/5c99277421efa07c438b4632.html>

Eduardo Kac, <https://www.ekac.org/>

“Extra ear”, Stelarc, publicado en 2019, http://stelarc.org/_php#page/1

Frances Stark, <https://frances-stark.com/>

Grand Canal - Art Video Collector, “Binary Lives *Steina and Woody Vasulka - Peter Kirby / 1996”, publicado en diciembre, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=uYyR6EWbPC0>

“Hito Steyer”, MoMA, <https://www.moma.org/artists/43752-hito-steyerl>

Orlan, <https://www.orlan.eu/es/>

“Rabih Mroue”, Tabakalera, <https://www.tabakalera.eus/es/rabih-mroue/>

Refik Anadol, <https://refikanadol.com/>

“Robbie Barrat”, AIartists.org, <https://aiartists.org/robbie-barrat>

“Ryan Trecartin”, Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ryan-trecartin>

Tania Bruguera, <https://taniabruquera.com/inicio/>

Trevor Paglen, <https://paglen.studio/>

CAPITAL Y DESEO. EL GOCE DE LA PRODUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD SEGÚN RIMBAUD Y LACAN

CAPITAL AND DESIRE: THE ENJOYMENT OF THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY ACCORDING TO RIMBAUD AND LACAN

CAPITAL ET DÉSIR. LA JOUISSANCE DE LA PRODUCTION DE LA SUBJECTIVITÉ SELON RIMBAUD ET LACAN

Juan José Abud Jaso¹

Resumen: En este ensayo propongo que la experiencia de la poesía de Rimbaud, el psicoanálisis de orientación lacaniana y la política de emancipación son formalmente muy parecidas. Estas tres experiencias parten del lema “Yo es un otro”, atravesándolas podemos deconstruir lo que el poder ha hecho de nosotros y descubrir posibilidades inéditas de la existencia. Propongo al “enjambre” como un nuevo sujeto político que surge de este descentramiento de la identidad y de la reinvención del amor que tiene que ver con la recreación de los vínculos sociales.

Palabras clave: Poesía, Rimbaud, psicoanálisis, Lacan, filosofía política, estética.

¹ Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Católica Lumen Gentium.

Abstract: In this essay I propose that the experience of Rimbaud's poetry, Lacanian-oriented psychoanalysis, and the politics of emancipation are formally very similar. These three experiences are based on the motto "I am an other", by going through them we can deconstruct what power has made of us and discover unprecedented possibilities of existence. I propose the "swarm" as a new political subject that arises from this decentering of identity and the reinvention of love that has to do with the recreation of social bonds.

Key words: Poetry, Rimbaud, Psychoanalysis, Lacan, Political Philosophy, Aesthetics.

Résumé: Dans cet essai, je propose que l'expérience de la poésie de Rimbaud, de la psychanalyse d'orientation lacanienne et de la politique d'émancipation sont formellement très similaires. Ces trois expériences partent la devise « Je est un autre » ; en les explorant, nous pouvons déconstruire ce que le pouvoir a fait de nous et découvrir des possibilités inédites de l'existence. Je propose l'« essaim » comme nouveau sujet politique qui émerge de ce décentrement de l'identité et de la réinvention de l'amour qui a à voir avec la création du lien social.

Mots-clés: Poésie, Rimbaud, Psychanalyse, Lacan, Philosophie Politique, Esthétique.

Introducción

Política, psicoanálisis y poesía. Tres “pes” de problemática conexión ¿Es posible pensar a partir de estas tres disciplinas? ¿Será que cada área puede iluminar a la otra si entramos a este diálogo casi imposible? En todos los casos, hablamos de lo más radical del ser humano, precisamente, porque hablar y escuchar es lo más definitorio de nosotros. Partimos de la condición de ser hablante. Porque hablamos y escuchamos es que hay poesía, psicoanálisis o política.

Freud sabía muy bien que todo vínculo social es un vínculo erótico. Nos hablamos porque nos necesitamos unos a otros y porque, para nuestra especie, es imposible vivir sin acuerdos. La política nace del habla y de la escucha atenta. Hablamos también, es cierto, para ser queridos, para recibir amor, lo cual quiere decir que hablamos para que se nos otorgue un lugar en lo social, lugar en el que somos reconocidos y queridos. Del mismo modo, debido a la insuficiencia del habla, que nunca es total, la sociedad no puede ser una totalidad cerrada y armónica, sino que hablamos de una construcción que no podrá jamás finiquitarse, de un *work in progress*, que al final se da de topes con su propia imposibilidad.

Parto de una primera provocación formulada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe: “La sociedad no consigue nunca ser idéntica a sí misma, porque todo punto nodal se constituye en el interior de una intertextualidad que se desborda.”² Esto puede interpretarse en clave lacaniana como que “la sociedad es imposible” o “la sociedad no existe”. En clara relación con los aforismos lacanianos “la mujer no existe” o “no hay relación sexual”. Es decir, que, así como no es posible la relación complementariedad plena entre el hombre y la mujer, tampoco es posible una sociedad

2 Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y Estrategia Socialista* (Fondo de Cultura Económica, 2004), 154.

plenamente constituida, sino que lo social está construido por antagonismos constitutivos y constituyentes.

Esto nos condena a seguir hablando, a seguir creando por medio de palabras, o lo que es lo mismo, a hacer poesía. Pero no desde la ilusión del yo, sino desde lo descentrado del inconsciente. Para Lacan:

Por lo tanto, creo que habría que poner en discusión ciertas significaciones y, en particular, la de la política. Así como Freud escribió en alguna parte que la anatomía es el destino, cuando recuperemos una sana percepción de lo que Freud nos reveló acaso se dirá, no la política es el inconsciente, sino simplemente el inconsciente es la política.³

La política tiene que ver con el plus-de-goce, con el goce que le entregamos a lo social a cambio de una identidad, de consistencia existencial. La política es la manera de sujetarnos a cada uno en el régimen de dispositivos pulsionales e institucionales en el que se inscribe.

No hay actor principal en este relato, somos absorbidos en el lenguaje y es él quien nos habla. Vamos a hablar de la nueva concepción anticartesiana del yo que propone el psicoanálisis lacaniano, en contraste con las reflexiones rimboldianas que, como escribe el poeta en su correspondencia: “Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, ¡y mofa contra los inconscientes, que pontifican sobre lo que ignoran por completo!”⁴ Se trata de reflexionar sobre aquello que nos sostiene y no sobre la ficción que creemos ser, sobre la madera y no sobre el violín. No es el violín quien toca la música, ahí se encuentra

3 Jacques Lacan, *La lógica del fantasma* (Paidós, 2023), 338.

4 Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno, Iluminaciones y Cartas del Vidente* (Hiperión, 1985), 136.

la ilusión constitutiva. O el bronce en corneta, como dice en otra versión: “Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya. Algo me resulta evidente: estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece de un salto en escena.”⁵

Vamos a confrontar el “yo es otro” de Rimbaud con “el yo es odioso” de Pascal que retoma Lacan. Sólo mediante el desarreglo del yo podemos pensar de modo diferente a como el poder nos ha sujetado. Es aquí donde empieza la política y la poesía. Cuando nos podemos reconocer “poema”. Como lo es cada uno y como cree Lacan serlo: “no soy un poeta, sino un poema. Y que se escribe, pese a que parece ser sujeto.”⁶

El “yo es Otro” (Lacan) y el “yo es odioso” (Pascal) son correlativos porque nombran una imposición, un traje que nunca nos quedó y que se convirtió en un disfraz con el que se asiste a la sociedad, la imagen que nos representa frente a los demás. El “yo” es así causa de la acción cuando nos dirigimos hacia la plenitud imposible de sus promesas. No menos importante es el hecho de que es la causa de la agresión cuando sentimos que no cumplimos sus exigencias. El yo, para Pascal, es “la ventana para ver a los paseantes”⁷. Es igualmente cierto que también es la perspectiva a partir de la cual buscamos ser vistos.

Amamos, dice Pascal, no a las personas, sino a las cualidades. Es verdad también de nosotros mismos: el “yo” son el conjunto de cualidades con las que quisiéramos que

5 *Ibid*, 140.

6 Jacques Lacan, *Otros escritos* (Paidós, 2014), 600.

7 Blaise Pascal, *Pensées* (Garnier-Flammarion, 2015), 411.

los demás (el Otro) nos viera. Pero es algo ajeno, de lo que suponemos del deseo del Otro a partir de la pregunta: ¿Qué quieren de mí? El yo quiere siempre amor, es lo que demanda continuamente. Así, se convierte en el centro de todo y no tenemos más una sociedad de tiranos que quieren todo para sí mismos.⁸ El yo es el nombre de una tiranía de “todos contra todos”, pero, al mismo tiempo de la tiranía que ejerce el deseo del Otro.

La imagen yoica de lo que deseamos proyectar para ser amados por el Otro está construida por un lenguaje ajeno, un lenguaje que nos otorga un centro ficticio, que en realidad es la manera sujetarnos al deseo ajeno. Somos hablados y se nos inscribe como sujetos a partir de la letra ¿Podemos escribir un porvenir diferente? Me parece que es la pregunta principal de la poesía, del psicoanálisis y de la política. Lo es también del presente ensayo. Vamos a examinar cómo se construye la ficción del yo, para encontrar “la sinfonía de las profundidades”.

También, vamos a ensayar la creación de un nuevo sujeto político sin unidad, sino producto de la deconstrucción del yo: el enjambre. El enjambre opera en la poesía de Rimbaud como una metáfora del inconsciente: es aquello que puede transformar porque es aquello que excede al

8 Dice Pascal: “-El yo es odioso. Usted, Miton, lo encubre, usted no lo elimina: por esa razón sigue usted siendo odioso. -No, porque al proceder como procedemos, cortésmente con todo el mundo, no hay motivo para odiarnos -responde Miton. -Eso sería cierto si en el ‘yo’ no se odiara sino el disgusto que nos produce -sigue Pascal-. Pero si lo odio porque es injusto, porque se erige en el centro de todo, lo seguiré odiando. En una palabra, el ‘yo’ tiene dos cualidades: es injusto en sí, por hacerse centro de todo; es incómodo para los demás, porque quiere someterlos; porque cada ‘yo’ es el enemigo y quisiera ser el tirano de todos los demás. Usted elimina la incomodidad, pero no la injusticia; y así no lo hace amable a quienes odian su injusticia: sólo lo hace amable para los injustos que ya no encuentran en él su enemigo, y permanece así injusto y no puede agradar sino a los injustos.” En *Ibid.*, p. 560.

poder. Leemos los poemas de Rimbaud dedicados a la Comuna de París o *Una temporada en el Infierno*, como la descripción de la vanguardia política. Dice el poeta francés: “El arte eterno tendría sus cometidos, del mismo modo en que los poetas son ciudadanos. La poesía dejará de poner ritmo a la acción; irá por delante de ella.”⁹

1. El yo alienado o el barco ebrio

En un ensayo de sus *Mitologías*, Roland Barthes compara al *Nautilus* de Jules Verne con el barco ebrio rimboldiano. De acuerdo con él, el *Nautilus* es una “caverna adorable” en la que se cumple el ideal infantil de poder ver y viajar, de una nave sin fisura, que permite viajar cómodamente. Peter Sloterdijk en su libro *En el mundo interior del capital*, sostiene exactamente lo mismo, Verne es el autor de la globalización técnica y por eso celebra el movimiento sostenido en la seguridad, un “turismo” que se sostiene gracias a los adelantos técnicos. “El mensaje de Julio Verne es que en una civilización técnicamente saturada ya no existe aventura alguna, sino sólo el riesgo de retraso.”¹⁰

En el universo literario de Verne, solo se viaja para poder después contarlo. El viajero universal se convierte en un verdadero turista. Continúa el filósofo alemán: “Se presenta como cliente de servicios de transporte, que paga para que su viaje no se convierta en experiencia alguna, de la que hubiera que informar después. La vuelta al mundo es para él un esfuerzo deportivo y no una lección filosófica, ya ni siquiera parte de un programa educativo.”¹¹ Podemos

9 Rimbaud, *Una temporada en el infierno, Iluminaciones y Cartas del Vidente*, 144.

10 Peter Sloterdijk, *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (Siruela, 2010), 56.

11 *Ibid*, 57.

decir que, el Nautilus o cualquier nave de Verne son una metáfora del “yo” de la modernidad. Esa caverna segura que nos permite ser testigos del mundo entero, además de medirlo y asegurarlo. La modernidad adora ese encierro en la caverna del yo. Desde esa interioridad sin fisura puede contemplar las aguas exteriores. Desde esa perspectiva se traza la línea de demarcación entre el interior y el exterior. La mayoría de los barcos de la novela moderna son como el Nautilus, tema de adorado encerramiento. Ventana (Pascal) o caverna (Verne) es el espacio de encierro yoico desde donde se busca percibir el mundo exterior.

En cambio, para Barthes, el barco ebrio es la metáfora del yo cuando sabemos que existe el inconsciente y que “el hombre no es dueño en su propia casa”: “El objeto verdaderamente contrario al Nautilus de Verne es el Barco ebrio de Rimbaud, el barco que dice «yo» y, liberado de su concavidad, puede hacer pasar al hombre de un psicoanálisis de la caverna a una verdadera poética de la exploración.”¹²

De igual manera, Lacan lleva a cabo una crítica radical a ese yo de la modernidad: la experiencia del psicoanálisis nos revela el “yo” como una función y lo distingue del yo cartesiano que es conocible y funge como fundamento del conocimiento. Se trata de un sujeto escindido, que es el lugar de una identidad imposible, pero donde acontecen las políticas de la identificación. El yo es solo una parte del sujeto y resulta un efecto del discurso. Lacan se opone a cualquier sujeto esencialista ya sea el cartesiano o el sujeto marxista identificado con sus intereses de clase. No hay identidad entre sujeto y ego consciente. La única esencia del sujeto es no tener alguna.

Al igual que para Rimbaud, el ego es un *alter* ego. Puede ser descrito como la sedimentación de imágenes idealiza-

12 Roland Barthes, *Mitologías* (Siglo XXI, 2009), 84.

das que son internalizadas en el llamado “estadio del espejo”. En este periodo, que va del sexto al décimo octavo mes de vida, el infante transforma la fragmentación que experimenta en una afirmación de su unidad corporal por medio de la toma de posesión de su imagen en el espejo. Esa fragmentación se “aparece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia, que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, los cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco, en su ascensión durante el siglo decimoquinto al cenit imaginario del hombre moderno.”¹³ (Lacan, Escritos 1, 2009)

Esta conversión en una unidad imaginada desde la fragmentación está construida en torno a un centro que es el Otro. Esto debido a que se trata de una imagen externa que surge de las identificaciones. Lo que se supone es más propio resulta ser una fuente de alienación, debido a que la imagen debe ser corroborada por el Otro simbólico que le da consistencia a este imaginario en el acto de reconocerlo. El ego surge en lo imaginario, mientras el sujeto es la *hiencia* en lo simbólico.

Judith Butler tiene razón cuando sostiene en *Los mecanismos psíquicos del poder* que no hay formación de la subjetividad sin subordinación. Los “apegos apasionados” son producto de nuestro afecto a las figuras de autoridad que son “nombres del Padre” para Lacan. En este sentido, es que las estructuras de poder nos confieren una identidad, identidad de la cual estamos al mismo tiempo enamorados como paranoicos alrededor de ella.

Rimbaud logra por medio de la metáfora expresar el drama del yo en la época capitalista. Más aún, la política el acto político y la lucha por la universalidad se da en

13 Lacan, *Escritos* 1, 103.

el terreno de la metáfora. Dice Žižek: “Para Laclau, la metáfora se inscribe en el corazón mismo de la lucha por la hegemonía político-ideológica; la operación fundamental de la hegemonía, la elevación de un contenido particular al nivel de encarnación directa de lo universal, literalmente pone en escena un cortocircuito metafórico”¹⁴ El autor de *La razón populista*, al mismo tiempo que nuestro poeta, considera que acto de metaforizar es inherente a la lógica de la política y que mediante este acto de habla producimos un quiebre en el “yo” en nuestra autopercepción y se pone de manifiesto el antagonismo que nos compone y nos nombra. De forma simultánea, se va construyendo el sujeto universal de la política. Seguiremos con esto más adelante.

En el poema “El barco ebrio” podemos encontrar la dialéctica que Jorge Alemán llama soledad/común: “es una Soledad perforada, nunca plena, que solo encuentra su contorno, su borde topológico, en el Común que existe en el campo del Otro. No hay Soledad ni Común que no estén agujereados por el vacío de la <<brecha ontológica>>, irrepresentable, fuera de sentido, que Lacan denomina la ‘existencia’.”¹⁵ Compárese con el poeta:

La tormenta mi despertar marítimo bendijo
He bailado en las olas más ligero que un corcho,
 en las olas
que tienen fama de arrolladoras incesantes de
 víctimas,
diez noches, sin echar en falta el ojo atontado de
 los faroles.¹⁶

14 Slavoj Žižek, *Contra la tentación populista* (Godot, 2018), posición Kindle 575.

15 Jorge Alemán, *Soledad:Común Políticas en Lacan* (Clave Intelectual, 2012), 18.

16 Arthur Rimbaud, *Poesía completa* (Visor, 2009), 217.

En el poema se narra la emancipación, que etimológicamente significa “soltar de la mano”, como transformación de una identidad servil en una identidad libre. La identidad libre surge del vacío irrepresentable que está más allá del súper-yo, es decir, más allá de los mandatos del poder. Como dice Kristin Ross: “el barco queda desprovisto de vestigios y residuos humanos: manchas de vino, vómitos, ancla y timón. Adiós a los ámbitos del comercio, la familia, el trabajo y otros principios de conservación egoísta.”¹⁷

El Océano no solo se establece como objeto de percepción particular, sino también como sistema perceptivo distinto de la percepción terrestre. El barco se libera del yugo y de los “apegos apasionados”, “como si sólo a través de la soledad más extrema pudiese uno alcanzar una nueva solidaridad entre humanos, una especie de población flotante, capaz de transformar sus circunstancias vitales, pero sólo a condición de que primero corte los cabos que la atan a tierra.”¹⁸ El mar es otro régimen de movimiento muy distinto al terrestre implantado por el orden establecido.

Poco me importaban todas las tripulaciones,
portador de trigos de Flandes o de algodón inglés,
cuando terminó junto con mis sirgadores el bullicio,
los Ríos me dejaron descender a donde yo quería.¹⁹

Esta nueva subjetividad emancipada reúne a los *nada*, a aquellos que Rancière llama “la parte de los sin parte”. Este exceso que se corresponde con lo inconsciente se aglutina en torno a un nuevo sujeto en el que debe

17 Kristin Ross, *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París* (Akal, 2018), posición Kindle 3526.

18 *Ibid*, posición Kindle 3532.

19 Rimbaud, *Poesía completa*, 217.

prevalecer lo singular y lo universal, para poder hacer así corto circuito al orden establecido del Capital.

2. El enjambre o el sujeto político

La imagen del enjambre está presente en toda la poesía de Rimbaud, su propia poesía tiene además el fluir y la densidad de uno. Se trata de vibraciones y de repeticiones que hacen recordar la marcha de las multitudes urbanas. Hardt y Negri hacen bien en comparar su concepto de multitud con el del enjambre, aunque sin darle crédito al poeta francés. Los autores de *Imperio* no reparan en el hecho de que el poema en prosa es como su “multitud”: multiplicidad, dispersión, vértigo son características de ambos. Un verdadero *Tsunami* de diversidad en el lenguaje.

El “enjambre” se organiza a la manera de la Soledad/ común de Alemán, no se trata de un solipsismo, ni de ningún acto de autofundación, la Soledad proviene de la potencia del propio sujeto para constituirse desde sí mismo. “Su Soledad, por el contrario, emerge del hecho de que si bien el Sujeto se constituye en el campo del Otro, su modo de emergencia se realiza de manera tal que es imposible, que pueda establecer una relación estable, definitiva, fundamentada en propiedades comunes, con respecto al Otro socio-simbólico que precisamente lo constituye. La Soledad del sujeto lacaniano es equivalente a su dependencia estructural con respecto al lugar del Otro con el cual no puede establecer un fundamento ontológico común.”²⁰ Con esto, se busca escapar al falso dilema neoliberal que aspira a hacernos elegir entre individuo y colectividad. Ambos se relacionan dialécticamente y no hay un polo sin el otro. Rimbaud fue un escritor adolescente francés que en su

20 Alemán, *Soledad:Común Políticas en Lacan*, 15-16.

poesía consiguió articular este proceso. En su obra se puede escuchar al enjambre en movimiento:

El verbo en infinitivo es *bombiner*; en «Les mains de Jeanne-Marie», de Rimbaud, encontramos estos versos: «Mains chasseresses des diptères / Dont bombinent des bleuisions / Aurorales» [« Manos cazadoras de los dípteros / en las que bombean los azulones / aurorales»]. El uso más celebrado del neologismo se da en «Voyelles» («Vocales»): «A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles» [« A, negro corsé velludo de moscas deslumbrantes / que zumban alrededor de crueles hediondecas»]. Las primeras ediciones, defectuosas, de «Voyelles» muestran la palabra como *bombillent* en lugar de *bombinent*, y es así como aparece en Césaire: «et le fouet disputa au bombillement des mouches la rosée sucrée de nos plaies» [«y el látigo disputa al zumbido de las moscas el rocío azucarado de nuestras llagas»].²¹

Bourdonner o zumbar también es una de las palabras más usadas por Rimbaud. Se trata de poner la revuelta en términos de una atmosfera auditiva. Un ejemplo de “Las manos de Juana María”: “¡Manos que cazan dípteros/Que bombinean azulencos/Aurorales, y hacia los nectarios?/¡Manos decantadoras de venenos?”²²

La poesía de Rimbaud es escuchar el sonido musical del enjambre: agitación, vibración, frecuencias no reconocidas. Todo esto hace recordar lo ominoso de Freud.

21 Ross, *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*, posición Kindle 3072.

22 Rimbaud, *Poesía completa*, 167.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaude larmes. [Zumbaban unas flores mágicas. Los taludes lo mecían. Circulaban animales de una elegancia fabulosa. Los nubarrones se amontonaban sobre la alta mar hecha de una eternidad de cálidas lágrimas.] (« Enfance II»)²³

Se trata del momento en el que el anónimo hombre de la calle se convierte en ciudadano, en actor político, mediante la articulación con los demás nadies. El enjambre es el conjunto de hombres o mujeres que han dejado atrás la identidad que el poder les confirió y ahora se articulan de una manera diferente, crean nuevos vínculos sociales, hacen poesía con sus afectos y nuevas formas de organización social. El enjambre es una nueva comunidad de borrachos, en el sentido de haber dejado atrás al yo y cualquier otro sistema de orientación.

Como dice Walter Benjamín: “este aflojamiento del yo en la embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a estas personas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal”²⁴ La embriaguez de la que hablamos es aquella que permite la sustracción al poder establecido y a las identidades funcionales que nos han sido asignadas para animarse a construir un nuevo mundo.

Estamos hablando de la creación de un contrapoder que haga vacilar al yo y produzca otra clase de subjetividad. Expresa Ross: “de ahí la importancia de las formas verbales reflexivas y de los pronombres impersonales,

23 *Ibid*, 367.

24 Ross, *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*, posición Kindle 3338.

la desubjetivación de estos fragmentos que señala una devaluación de la subjetividad individual a favor de la construcción de un sujeto grupal (virtual). Así, y no de acuerdo con ningún tipo de estructura intersubjetiva o identificativa, deberíamos entender el famoso lema «*Je est un autre*»: está ocurriendo algo que no puede captarse sin renunciar al poder de decir «yo».²⁵

El enjambre es un proceso de descomposición de lo viejo y producción de lo nuevo: “y me lavó las manchas de vino azul y vómitos,/dispersando los garfios y el timón.” Se trata de la irrupción de una nueva soberanía, una nueva manera de ser en común que nace de las soledades más singulares. Un enjambre o multitud que nace de la indignación ante la violencia, el saque bancario, la desigualdad y la falta de oportunidades. Una multitud que amenaza el orden actual. Dicen Hardt y Negri:

Concebir el poder constituyente como un concepto de enjambre, como un pluralismo multitudinario, significa romper con toda concepción fetichista de la unión política y, por tanto, criticar los conceptos de pueblo y nación por los modos en que tradicionalmente han sido planteados, esto es, como unidades.²⁶

El enjambre tiene que ver con una ontología plural, con múltiples subjetividades, con diferentes modos de temporalidad, con distintas tradiciones, con variados tipos de luchas, objetivos incluso divergentes y, aún así, converger en una lógica de cooperación. Enjambre es la creación de una nueva democracia en la que diferencias puedan interactuar para constituir nuevas instituciones que

25 *Ibid.*, posición Kindle 3354.

26 Michael Hardt y Antonio Negri, *Asamblea* (Akal, 2019), 59.

se opongan al capital global, a la dictadura de las finanzas, a los poderes que destruyen la tierra, contra las jerarquías raciales y la creación de un nuevo poder autogestivo. Es poner en marcha una máquina de guerra de la pluralidad.

Mención especial para Rimbaud tiene la lucha feminista: “¡Existirán tales poetas! Cuando se rompa la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva por ella y para ella, cuando el hombre, — hasta ahora abominable, — le haya dado la remisión, ¡también ella será poeta! ¡La mujer hará sus hallazgos en lo desconocido! ¿Serán sus mundos de ideas distintos de los nuestros? — Descubrirá cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las recogeremos, las comprenderemos.”²⁷

La multitud o el enjambre producen en definitiva un “nuevo amor”. Por que es una asociación de poetas en las que ser poeta es sinónimo de ser ciudadano. “Hay reinventar el amor, es un famoso lema rimbaldiano. A los poetas se les exige las nuevas formas, las nuevas maneras y costumbres. Un nuevo amor implica la fuerza para conquistar los poderes dominantes y desmontar sus instituciones corruptas, mientras crea un nuevo mundo de riqueza en común.

La multitud o el enjambre está compuesto por un conjunto de singularidades que el amor compone y dispone en la reproducción de lo común. Dice Lacan en el seminario XX:

Hay un texto de Rimbaud [...] que se llama *A une raison* (A una razón), y que se escande con esta replica que termina cada versículo: *Un nouvel amour* (Un nuevo amor [...]) En este texto el amor

27 Rimbaud, *Una temporada en el infierno, Iluminaciones y Cartas del Vidente*, 144.

es signo, escandido como tal, de que se cambia de razón, y por ello el poeta se dirige a esa razón. Se cambia de razón, es decir, de discurso.²⁸ (Lacan, Aún. El seminario 20, 2021)

Cambiar de razón, de discurso es cambiar de ritmo. El nuevo amor marca una nueva manera de andar por el mundo ¿Cómo se cambia de razón? ¡Por un beso!: «Le monde vibrera comme une immense lyre / Dans le frémissement d'un immense baiser» (« El mundo vibrará como una inmensa lira / en el estremecimiento de un inmenso beso»)²⁹ (Ross, 2018)

Bibliografía

Alemán, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Clave intelectual, 2012.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI, 2009.

Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Cátedra, 2010.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. Siglo XXI, 2009.

Lacan, Jacques. *Otros escritos*. Paidós, 2014.

Lacan, Jacques. *Aún. El seminario 20*. Paidós, 2021.

Lacan, Jacques. *La Lógica del fantasma. Seminario 14*. Paidós, 2023.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*.

28 Jacques Lacan, *Aún* (Paidós, 2021), 25.

29 Ross, *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*, posición Kindle 3352.

Fondo de Cultura Económica, 2004.

Negri, Antonio y Michael Hardt. *Asamblea*. Akal, 2019.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Garnier-Flammarion, 2015.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno, Iluminaciones y Cartas del Vidente*. Hiperión. 1985.

Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Visor, 2009.

Ross, Kristin. *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*. Akal, 2018.

Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Siruela, 2010.

Žižek, Slavoj. *Contra la tentación populista & La melancolía y el acto*. Godot, 2019.

HARMAN CON LACAN: DE LA TEATRALIDAD ESTÉTICA

HARMAN WITH LACAN: ON AESTHETIC THEATRICALITY

HARMAN AVEC LACAN: SUR LA THÉÂTRALITÉ ESTHÉTIQUE

Alfredo González Reynoso¹

Resumen: Il semblerait que l'ontologie orientée objet de Graham Harman et la théorie psychanalytique de Jacques Lacan suivent des chemins diamétralement opposés : la première nous présente une réalité composée d'objets indépendants de toute subjectivité et la seconde nous parle d'un sujet manquant qui désire un objet impossible. Cependant, les deux théories se rencontrent de manière inattendue dans leurs réflexions sur l'œuvre d'art. Ainsi, tandis que Harman découvre une théâtralité inhérente au spectateur (qui « agit » les qualités de l'œuvre par son interprétation), Lacan reconnaît dans la contemplation artistique une théâtralisation inconsciente du fantasme (qui met en scène les contradictions entre l'ordre socio-symbolique et le désir). Nous explorerons les possibilités de cette intersection inattendue pour reconnaître certaines implications ontologiques, éthiques et politiques de l'expérience esthétique de l'art.

Mots-clés: Réalisme spéculatif, ontologie orientée objet, psychanalyse lacanienne, théâtralité esthétique, autonomie de l'art

1 Universidad Autónoma de Baja California.

Palabras clave: Realismo especulativo, ontología orientada al objeto, psicoanálisis lacaniano, teatralidad estética, autonomía del arte.

Abstract: It would seem that Graham Harman's object-oriented ontology and Jacques Lacan's psychoanalytic theory follow diametrically opposed paths: the former presents us with a reality composed of objects independent of any subjectivity, and the latter speaks of a lacking subject who desires an impossible object. However, both theories have an unexpected intersection in their reflections on the work of art. Thus, while Harman discovers an inherent theatricality of the spectator (who "acts out" the qualities of the work through their interpretation), Lacan recognizes in the artistic contemplation an unconscious theatricalization of fantasy (which stages the contradictions between the socio-symbolic order and desire). We will explore the possibilities of this unexpected intersection to recognize some ontological, ethical, and political implications of the aesthetic experience of art.

Key words: Speculative realism, object-oriented ontology, Lacanian psychoanalysis, aesthetic theatricality, autonomy of art.

Résumé: Il semblerait que l'ontologie orientée objet de Graham Harman et la théorie psychanalytique de Jacques Lacan suivent des chemins diamétralement opposés : la première nous présente une réalité composée d'objets indépendants de toute subjectivité et la seconde nous parle d'un sujet manquant qui désire un objet impossible. Cependant, les deux théories se rencontrent de manière inattendue dans leurs réflexions sur l'œuvre d'art. Ainsi, tandis que Harman découvre une théâtralité inhérente au spectateur (qui « agit » les qualités de l'œuvre par son interprétation), Lacan reconnaît dans la contemplation artistique une théâtralisation inconsciente du fantasme (qui met en scène les contradictions entre l'ordre socio-symbolique et le désir).

Nous explorerons les possibilités de cette intersection inattendue pour reconnaître certaines implications ontologiques, éthiques et politiques de l'expérience esthétique de l'art.

Mots-clés: Réalisme spéculatif, ontologie orientée objet, psychanalyse lacanienne, théâtralité esthétique, autonomie de l'art.

Introducción

Entre el psicoanálisis de Jacques Lacan y la ontología orientada al objeto de Graham Harman hay, por supuesto, diferencias radicales. Mientras el psicoanálisis lacaniano parte de la noción de un sujeto en falta que desea un objeto imposible, la ontología orientada al objeto encuentra una realidad compuesta de objetos independientes de cualquier subjetividad y donde incluso el sujeto mismo figura sin privilegios como un objeto más.

Sin embargo, ambas posiciones teóricas coinciden en darle una especial importancia a la estética en su elaboración teórica. Jacques Lacan le consagra decisivas reflexiones al arte y en especial a la pintura y la literatura para entender la relación entre el sujeto y el objeto-cause de su deseo (el “objeto *a*”). Y, por su parte, Graham Harman encuentra en el arte un modelo a seguir para una filosofía que busque no reducir los objetos a la mera suma de sus partes o relaciones.

El presente trabajo se propone tomar a la estética como vía para establecer un intercambio entre la ontología orientada al objeto y el psicoanálisis. Si bien encontramos un claro contraste entre el objeto harmaniano (definido por una esencia profunda que evita toda aprehensión por otro objeto cualquiera, incluyendo el sujeto) y el objeto “*a*” lacaniano (que insiste solo como correlato espectral del sujeto, meramente virtual y sin sustancialidad propia), no obstante también encontramos una aproximación estética inesperadamente afín, sobre todo a partir del modo en que ambos piensan la experiencia estética del espectador como una escenificación, ya sea *teatralizada* (Harman) o *fantasmática* (Lacan).

Así, abordaremos primero la relación que el realismo especulativo de Graham Harman tiene con el arte, para después elaborar una lectura de su propuesta teórica a partir de las ideas de Jacques Lacan en torno a la pintura,

encontrando en este repaso ciertos cruces sugerentes para reconocer algunas implicaciones ontológicas, éticas y políticas del arte.

Graham Harman y la teatralidad inherente del arte

El realismo especulativo se ha presentado –al menos desde la mítica conferencia homónima en Goldsmiths College, University of London, en 2007²– como una de las corrientes teóricas más relevantes en la filosofía contemporánea. Luego de que el giro posmoderno de la filosofía insistiera al cierre del siglo XX en la dimensión histórica o discursiva de la realidad, sospechando de cualquier intento de definirla fuera de estas esferas, el realismo especulativo propone renovar la reflexión ontológica para dar cuenta de la realidad *en sí* a partir de los recursos especulativos de la filosofía.

Graham Harman (Iowa, Estados Unidos, 1968) es una de las figuras más emblemáticas de esta corriente. Su propuesta nos invita a pensar en una realidad compuesta de incontables objetos, materiales o no, que pueden tener partes y relaciones, sin reducirse a ellas. En esta ontología orientada al objeto (también conocida como OOO), toda entidad en el mundo es un objeto y su esencia es por definición inaccesible a cualquier otro objeto. De esta manera, Harman se aleja de una visión antropocéntrica, pues no solo los humanos somos incapaces de conocer cualquier “cosa-en-sí”, sino que ningún otro objeto puede acceder a la esencia de otro. Así, cuando el fuego quema al algodón –dice como ejemplo–, el fuego solo se relaciona con una mera *imagen* del algodón, no con su esencia, aunque esta relación “vicaria” sea suficiente para dejarlo en cenizas.

2 Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman y Quentin Meillassoux, *Realismo especulativo. Un taller de un día* (Arena, 2021).

Entre los autores asociados a la corriente del realismo especulativo, Graham Harman es probablemente el que más interés ha mostrado por la estética, un interés creciente desde que en 2016 se estableció académicamente en SCI-Arc, la prestigiosa escuela de arquitectos en Los Ángeles. Además, es uno de los autores del realismo especulativo que más han inspirado a nuevas producciones estéticas. Sin embargo, las interpretaciones artísticas de su filosofía (sobre todo inicialmente) solían partir de una lectura apresurada o naif. Se creía, por ejemplo, que el arte inspirado en la OOO debía privilegiar a los objetos *materiales* y distanciarse del arte inmaterial (como sea que esto se entienda), sin percatarse de que para esta ontología las entidades conceptuales o abstractas son objetos tanto como las llamadas entidades “materiales”. O se creía también que la OOO buscaba deshacerse de la dimensión humana o subjetiva en el arte, por ejemplo: con objetos artísticos que se ocultan a todo espectador o que son hechos por o para animales, plantas, etcétera. Sin embargo, aunque puedan resultar exploraciones sugerentes desde esta perspectiva no humana del arte, esta no es la visión general de su filosofía. Para Harman, “las obras de arte forman parte de ese tipo de objetos que requieren un componente humano, no menos que la política, el ajedrez o la gastronomía”.³

En una lectura detallada de su obra podemos encontrar más bien que la centralidad que le da a la estética puede considerarse en dos sentidos: por un lado, como *práctica* (del artista, pero también del crítico de arte, como veremos en seguida) que puede inspirar a una filosofía orientada a objetos y, por el otro, como *teoría* que la filosofía formula sobre la especificidad de la experiencia artística.

3 Graham Harman, *Arte y objetos* (Enclave de Libros, 2021), 121.

En el primer sentido, Harman toma la posición radical de pensar a la estética como “raíz de toda filosofía”⁴ o incluso como “filosofía primera”,⁵ parafraseando la famosa definición aristotélica de la metafísica (que luego Levinas utilizaría para pensar a la ética). Al final de uno de sus ensayos más influyentes, titulado “La tercera mesa”, Harman explica el contexto de esta posición teórica en la historia de la filosofía:

Durante siglos, la filosofía ha aspirado a determinar las condiciones de una ciencia rigurosa, aunando fuerzas con las matemáticas o la psicología descriptiva. Pero ¿qué pasaría si el contra-proyecto de los próximos siglos transformara a la filosofía en un arte? El resultado sería una “filosofía como arte vigoroso” en vez de la “filosofía como ciencia rigurosa” propuesta por Husserl.⁶

Aunque en este texto Harman no aclara cómo puede entenderse esto específicamente, uno puede extraer del resto de su obra al menos dos diferentes posibilidades para el porvenir de este “contra-proyecto” filosófico inspirado en el arte:

1. *Que la filosofía trate a los objetos como los trata la práctica artística, es decir: sin reducirlos a sus partes o relaciones.* La filosofía debe aprender del modo en que para el arte los objetos parecen poseer una profundidad propia inagotable. Esto puede entenderse en dos casos: a) en la representación de objetos realizada por el arte figurativo

4 Graham Harman, *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything* (Random House, 2018), 59.

5 Graham Harman, “Aesthetics as First Philosophy. Levinas and The Non-Human”, *Naked Punch*, n.º. 9 (2007).

6 Graham Harman, “La tercera mesa”, *Devenires*, n.º. 36 (2017): 232-33.

(un cráneo flotando ante unos embajadores, unos zapatos viejos y sucios, unos maniquís en una vitrina) y *b*) en la utilización de objetos durante la composición artística (desde un bloque de mármol, hasta un mingitorio o una pistola cargada).

2. *Que la filosofía trate a los objetos como la crítica de arte trata a las obras artísticas, es decir: sin agotarlas en sus interpretaciones.* Para el crítico, una obra de arte no cesa de ofrecer nuevas lecturas. “Entre más es arte”, afirma, “más presenta un reto continuo a cualquier interpretación, y más nos impulsa a nuevos encuentros”.⁷ Así, viéndoselas ante cualquier objeto, la filosofía debe aprender del crítico literario, por ejemplo, que sabe bien que no hay interpretación definitiva que cierre de una vez por todas la tarea de comprender al *Quijote* o a *Pedro Páramo*.

De esta forma, Harman encuentra tanto en el artista como en el crítico de arte modelos a seguir para todo filósofo orientado a objetos. Lo que el artista y el crítico nos enseñan, dice, es que los objetos no pueden ser reducidos a *formas de conocimiento*, ni de sus partes ni de sus relaciones. En varios de sus escritos, Harman llama *undermining* (“socavamiento”) al conocimiento que reduce al objeto a sus partes y *overmining* (“sepultamiento”) al conocimiento que reduce al objeto a sus relaciones, pero también define como *duomining* (que propongo traducir como “reducción bidireccional”) a la tendencia de implicar mutuamente ambas formas de reducción.

En este sentido, el artista se relaciona con los objetos en general, y el crítico de arte con el objeto artístico en particular, sin estas formas de reducción. Y, a pesar de la

7 Graham Harman, *Dante's Broken Hammer. The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love* (Repeater, 2016), 181.

imposibilidad de acceder directamente a la realidad de los objetos, pueden abrir *vías indirectas* de acceso que nos permiten pensar a los objetos desde perspectivas insospechadas. Así, la creación y la interpretación estéticas no nos llevan a una forma de *conocimiento* como tal, sino ante lo que Harman llega a formular como una “cognición *sin* conocimiento” (*cognition without knowledge*)⁸, una forma indirecta de pensamiento sobre los objetos que la filosofía podría desarrollar por sus propios medios. Por ejemplo, a propósito de la interpretación estética, Harman argumenta:

El punto no es que la obra de arte sea inefable, dado que muchas cosas pueden decirse de ella. Más bien, el punto es que las declaraciones interesantes sobre las obras de arte generalmente no consistirán en precisas proposiciones discursivas en prosa. Dado que la obra de arte —como los objetos abordados por el filósofo— no es directamente accesible a procedimientos de reducción por socavamiento o sepultamiento, sino debe ser abordada por aproximaciones indirectas, oblicuas o elípticas.⁹

Según Harman, estos recursos elípticos de la experiencia estética (del artista y del crítico) pueden inspirar a una revitalización de la filosofía precisamente en su sentido etimológico, es decir, no como una forma directa de conocimiento, sino como un *amor* por el saber (*philo-sophia*). El filósofo es aquel que va tras los objetos encantado por su “atractivo” (*allure*) y sin apresurar un

8 Harman, *Arte y objetos*, 21, aunque la expresión también aparece como “*cognition-without-knowledge*” en *Dante’s Broken Hammer*, 181, y como “*forms of cognition without being forms of knowledge*”, en *Object-Oriented Ontology*, 167.

9 Harman, *Dante’s Broken Hammer*, 182.

conocimiento que los socave o sepulte. Así, la actitud estética como “filosofía primera” es también una actitud erótica, al valorar la sensibilidad del filósofo ante el atractivo ontológico del objeto como tal.

Hasta aquí podemos resumir a grandes rasgos la primera posición de Harman ante el arte. Es una posición que tiene la desventaja de ser solamente instrumental, pues toma el trabajo del artista o del crítico como mera inspiración útil para el quehacer filosófico, sobre todo para la llamada ontología orientada al objeto. No obstante, Harman también ha ido desarrollando otra posición ante el arte, una que intenta dar cuenta de la autonomía de la experiencia estética, más allá de funcionar como modelo a seguir para la filosofía. Para definir esta segunda posición, Harman se pregunta cuál sería el punto de partida de una estética que explique la singularidad del arte, es decir, cuál es el compuesto elemental o la “unidad estética básica” desde donde se pueda fundar su filosofía del arte.

En diferentes libros (2016, 2018, 2021), Harman ha definido esa unidad estética básica a partir del análisis comparativo de dos modos teóricos de “formalismo” estético. En primer lugar, lo que él denomina como el formalismo kantiano en *Crítica del juicio*, donde se definen las condiciones a priori del juicio estético en la *forma trascendental del sujeto como espectador*, independiente del objeto que es tomado como bello o sublime (y de su armonía, perfección, grandeza, poder o cualquier otra propiedad supuestamente objetiva).¹⁰ Y, en segundo lugar,

10 Por ejemplo, tómese como muestra esta cita sobre lo bello: “Así, mediante la belleza, como finalidad formal subjetiva, no es pensada en modo alguno una perfección del objeto como finalidad supuesta formal, pero, sin embargo, objetiva”. O esta otra sobre lo sublime: “Por lo tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu mediante una cierta representación de la que se ocupa el Juicio reflexionante”. Véase: Immanuel Kant, *Crítica del*

el formalismo norteamericano de Clement Greenberg y Michael Fried, quienes en mayor o menor medida privilegian la *forma estética de la obra de arte*, analizada con cierto modo de autonomía frente al sujeto (sea artista o espectador) o frente al contexto histórico (como sus factores sociopolíticos).¹¹

Así, ante la centralidad del sujeto trascendental en el formalismo kantiano y del objeto artístico en el formalismo norteamericano, Harman propone un “formalismo raro”¹² cuya forma analizada “no pertenece al sujeto ni al objeto, sino al interior inexplorado de su unión”.¹³ La OOO coincide con la autonomía de la experiencia estética respecto al contexto histórico, que encuentra en ambos polos del formalismo, pero prefiere partir de un análisis de la composición entre la obra y el espectador (*beholder*). Así, para Harman, “la unidad estética básica es el sujeto en tanto que queda absorto o ligado con la grieta entre un objeto y sus cualidades”.¹⁴

Sin embargo, ¿en qué consiste exactamente esa “grieta entre el objeto y sus cualidades” que puede dejar absorto al espectador y ligarlo a la obra de arte en su experiencia estética? Se trata de la belleza, “un término antiguo pero

juicio (Tecnos, 2007), 143 y 169.

11 Queda pendiente el análisis de las posibles coincidencias y diferencias entre el formalismo harmaniano y las distintas posiciones del formalismo ruso (Shklovski, Tomashevski, Eichenbaum, Jakobson, Propp), antecedente del norteamericano y referencia relativamente ausente en la obra de Harman hasta ahora. Véase: Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Siglo Veintiuno, 1978).

12 *Weird formalism*, en explícito homenaje a H.P. Lovecraft y sus *weird fictions* o *weird tales*. Véase también: Graham Harman, *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía* (Holobionte, 2020).

13 Harman, *Arte y objetos*, 32.

14 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 197.

todavía iluminador”, dice Harman. “Si bien el significado de la belleza a menudo permanece irremediablemente vago, la OOO la define de forma precisa: [...] la apertura de una fisura entre el objeto real y sus cualidades sensibles”.¹⁵ Y quizá la mejor manera de entender esta fisura sea haciendo un breve recorrido por el problema de la metáfora, que Harman le arrebató al antirrealismo posmoderno (donde la metáfora fue bandera de la constitución retórica de la “realidad”) y, en cambio, decide revalorar radicalmente desde su realismo especulativo.¹⁶

Para Harman, lejos de ser una forma discursiva con la que construimos la realidad (como diría la jerga posmoderna), la metáfora es una forma indirecta de acceder a ella. Es una vía *indirecta*, pues la metáfora justamente excluye la literalidad y no hay paráfrasis explicativa que agote su sentido. Pero además es *asimétrica*, pues la metáfora describe a un objeto a partir de cualidades inesperadas de otro y no hay descripción metafórica que pueda invertirse sin arruinar o cambiar su sentido.

Harman pone como ejemplo cuando Homero escribe en la *Odisea*: “el mar tan oscuro como el vino”, ya que en inglés suele expresarse menos como una comparación o símil y más explícitamente como una metáfora: “*the wine-dark sea*”. Y, como tal, pierde su encanto si se le parafrasea (“el mar es rojo oscuro”, “el mar es embriagante”) y queda arruinada si se le invierte (“el vino es tan oscuro como el mar”). Así, la metáfora nos acerca a un entendimiento

15 Harman, *Arte y objetos*, 64.

16 Ya desde un artículo presentado en 2003 bajo el título de “La estética como cosmología” Harman reconocía la importancia de sacar a la metáfora de la filosofía del lenguaje, “puesto que pertenece a un dominio ontocosmológico más amplio”. Véase: Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (Caja Negra, 2015), 124.

indirecto del mar, y no del vino, sin que podamos explicarlo literalmente.

La metáfora se define así por el reconocimiento de un objeto expresado a través de cualidades que no le corresponden. Si la metáfora es exitosa como artificio literario, entonces esta grieta entre el objeto real y sus cualidades sensuales deja absorto al lector. Y esta experiencia es inherente a la naturaleza misma del arte, aunque no sea exclusiva de este ámbito y puede darse incluso en la vida cotidiana:

A saber, bajo condiciones normales no hacemos distinción entre un objeto y sus cualidades; estos nos parecen ser uno y lo mismo. Pero de pronto un martillo se rompe, un autobús nunca llega o captamos la belleza de una metáfora o una pintura. En tales casos nuestro acto intencional [esto es, nuestra conciencia] se desestabiliza, es decir, una grieta impredecible aparece entre el objeto y sus cualidades.¹⁷

A partir de este punto, Harman hace un salto argumentativo importante. Según este filósofo, si el arte abre una brecha inquietante entre un objeto y sus cualidades, entonces *el rol del espectador* (lector, audiencia, público, etc.) *es actuar en representación de este objeto y portar estas cualidades inesperadas*. Todo espectador tiene así algo de actor y, por lo tanto, “el arte es *esencialmente* teatral, a tal grado que sospecho que la forma más antigua de arte fue la *máscara*, cuyo portador explícitamente sostiene los rasgos estilizados de un león, un lobo o un cuervo del mar”.¹⁸

17 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 223.

18 *Ibid.* Harman incluso afirma que si esta especulación no ha encontrado evidencias empíricas en la arqueología se debe a “la fragilidad de los materiales Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

Volviendo al caso de la metáfora, Harman suele apoyarse en un breve y semi-desconocido prólogo de 1914 que José Ortega y Gasset escribió en su juventud. En esta referencia inesperada –que Harman reconoce haber descubierto con fascinación desde sus primeros años de estudiante de filosofía¹⁹– aparece un verso del poeta catalán Josep Maria López Picó que afirma que el ciprés “es como el espectro de una llama muerta”. Según Ortega y Gasset, el ciprés queda redescubierto ante nosotros al pensarlo metafóricamente como una llama. Y dado que para el filósofo español “la metáfora es el objeto estético elemental”,²⁰ entonces el arte en general actúa bajo el mismo principio que permite revalorar las cosas del mundo. Pero Ortega y Gasset hace una advertencia fundamental:

No digo –¡cuidado!– que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas.²¹

Ese “parecernos” enfatizado por Ortega y Gasset significa que el arte no nos da la “intimidad de las cosas”, pero sentimos *como si* lo hiciera. ¿Cómo es eso? Harman lo interpreta recurriendo a su noción teatral de la experiencia estética. Su argumento es el siguiente: El ciprés como objeto no está en el verso de López Picó, por supuesto. Tampoco las cualidades de llama que se le imputan metafóricamente.

de la máscara –muy diferentes de la durabilidad de las pinturas en cuevas o de las joyas” (Harman, *Object-Oriented Ontology*, 85).

19 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 7, y *Object-Oriented Ontology*, 72.

20 José Ortega y Gasset, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *Obras completas: Tomo IV (1941-1946)* (Revista de Occidente, 1964), 257.

21 *Ibid*, 256.

Ambos están “retirados” (*withdrawn*) del acceso directo. El único objeto realmente presente en la experiencia estética de la metáfora es el lector mismo, cuyo ejercicio de interpretación lo lleva implícitamente a actuar como ciprés y asumir teatralmente las cualidades de llama. “Sí, somos nosotros mismos quienes sustituimos al ciprés ausente y sostenemos sus cualidades de llama recién ungidas”.²²

Esta sustitución que hace “parecernos” que el lector deviene ciprés permite a Harman revalorar la polémica noción de *mimesis* (o imitación) asociada al arte desde los orígenes de la filosofía: “No es que López Picó o su lector *produzcan* una imitación del ciprés, sino que ellos *se convierten* en la imitación del ciprés, justo como los actores se convierten en los personajes que representan. Sin este devenir-ciprés teatral, no hay metáfora”.²³

Así pues, en toda contemplación estética hay una composición obra-espectador en donde el segundo “actúa” implícitamente *imitando* a la primera para tener, por la vía de esta teatralización, un acceso indirecto al objeto (“un tocar sin tocar, por así decirlo”²⁴). Podemos ver entonces que ahora ya no es el artista ni el crítico sino el espectador quien —en la medida en que abre una vía indirecta a los objetos en su contemplación absorta de una obra de arte— se presenta como modelo a seguir para el filósofo y permite entender por qué en la experiencia estética está “la raíz de toda filosofía”.

Jacques Lacan y la teatralidad inconsciente del arte

El psicoanálisis siempre ha tenido al arte entre sus preocupaciones teóricas. Freud lo utilizó en más de una

22 Harman, *Object-Oriented Ontology*, 83.

23 Harman, *Dante's Broken Hammer*, 193-194.

24 Harman, *Object-Oriented Ontology*, 82.

ocasión para hacer un psicoanálisis del artista en cuestión, como en el caso de Miguel Ángel, Da Vinci o Dostoyevski. Y aunque Lacan también aborda el tema de la “sublimación” de las pulsiones (con algunas diferencias respecto a Freud), igualmente trata, por otra parte, a la contemplación estética como un caso singular para pensar en la relación entre el sujeto y el objeto-causa del deseo (objeto *a*).

A eso se refiere Massimo Recalcati cuando dice que Lacan ofrece un “cambio radical” que desplaza el llamado psicoanálisis aplicado al arte para sustituirlo por un “psicoanálisis implicado en el arte”.²⁵ Por ejemplo, cuando a propósito de su tratamiento sobre la pintura, Lacan dice:

No se trata de que aprovechemos la ocasión para hacer un psicoanálisis del pintor [a la manera freudiana], empresa resbaladiza, escabrosa, y que provoca siempre en el oyente una reacción de pudor. Tampoco se trata de una crítica de pintura, [...] que intenta comprender cuál es la función de la pintura en un momento dado, en tal autor o en tal época. Por mi parte, trato de situarme en el principio radical de la función de este arte.²⁶

Para entender este “principio radical” de la pintura, Lacan recuerda el apólogo del concurso de pintura entre Zeuxis y Parrasio (mencionado en la *Historia natural* de Plinio el Viejo). Se dice que Zeuxis presentó al concurso una pintura con uvas tan detalladas que al desvelarla unos pájaros intentaron picotearlas. Entonces, llegado el turno de Parrasio, Zeuxis le pidió que corra el velo para ver su

25 Massimo Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, en VV.AA., *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, (Del Cifrado, 2006), 11.

26 Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Paidós, 2013), 116.

pintura, sin darse cuenta que eso que tomó por velo era justamente la pintura misma de Parrasio. Así, por haber engañado incluso a un artista, Parrasio obtuvo la victoria.

Imagen 1. *Zeuxis admite la derrota*



Fuente: Johann Jakob von Sandrart, 1683.

A diferencia de Harman, aquí el efecto de atractivo (*allure*) del objeto artístico no lo produce una esencia insondable del objeto, sino apenas un efecto de velo que nada recubre. La pintura de Parrasio crea una apariencia *ex nihilo*, y si los pájaros pueden ser engañados por la apariencia de uvas en una pintura, solo un ser humano cae en la trampa de una pintura que *aparenta ocultar una apariencia*.

Luego de explorar las consecuencias de este apólogo, Lacan sugiere provocadoramente que lo que Platón designa como Idea es justamente algo del tipo de la pintura de Parrasio, es decir, *una apariencia* (inteligible) *detrás de las apariencias* (sensibles). Y esto le permite replantear bajo otros términos la polémica platónica en

torno a la *mimesis* artística, porque entonces un cuadro no imita la apariencia sensible (alejándonos aún más de la verdad, como reprochaba Platón), sino que “rivaliza con lo que Platón, más allá de la apariencia, designa como la Idea”. Entonces, al proscribir a los pintores de la República, “Platón se subleva contra la pintura como una actividad rival de la suya”²⁷ y de esta manera el filósofo se deshace de sus contrincantes difamándolos como embusteros.

Pero en el “principio radical” de la pintura hay otra dimensión que hace posible esta apariencia de apariencia: la dimensión de la mirada. Si la apariencia sensible puede hacerle trampa al ojo (*trompe l’œil*), la apariencia inteligible solo es posible ante la mirada. Para Lacan, entonces, el ojo y la mirada ocupan diferentes localidades. El ojo está del lado del espectador (del *beholder* harmaniano), pero la mirada está *ante* el sujeto, mirándolo. La experiencia subjetiva básica se produce al saberse mirado, por lo que “en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro”.²⁸ Pero esta mirada no es empírica, pues no le pertenece a nadie. Es una mirada virtual, inconsciente, que acompaña implícitamente a la subjetividad –descentrándola, inquietándola, movilizándola.²⁹

Este desplazamiento del lugar de la mirada en Lacan permite reconfigurar el sentido de la esencia teatral de la contemplación estética que hemos estado comentando a propósito de Harman. Slavoj Žižek tiene

27 Lacan, *Los cuatro conceptos*, 119.

28 *Ibid.*, 113.

29 Es en este sentido –considerando el carácter disruptivo del objeto *a* en la subjetividad y jugando con el vocabulario de Harman– que Alenka Zupančič define a la teoría lacaniana como una “ontología *desorientada* por el objeto” (*object-disoriented ontology*): Alenka Zupančič, *¿Qué es el sexo?* (Paradiso, 2021).

una cita particularmente apropiada para poder vincular este desplazamiento lacaniano con la propuesta harmaniana:

¿No podría ser que Lacan apuntara a la *teatralidad* más elemental de la condición humana? Nuestra tendencia fundamental no es observar, sino ser parte de una puesta en escena, exponerse a una mirada [...]. Las dos posiciones correlativas, la del actor en escena y la del espectador, no son ontológicamente equivalentes o contemporáneas: no somos originalmente observadores del drama de la realidad, sino parte del retablo colocado para disfrute de un vacío, de una mirada no-existente, y solo en un segundo momento asumimos la posición de aquellos que miran al escenario. La insoportable posición “imposible” no es la del actor, sino la del observador, la del público.³⁰

Esta situación nos coloca ante otro tipo de teatralidad, una teatralidad inconsciente donde todo espectador es a su vez objeto de otra mirada. Pero, si no es una mirada empírica sino virtual/inconsciente, ¿cómo debe entenderse el estatuto de esta mirada? ¿A qué instancia corresponde? Creo que aquí hay dos posibilidades, una insistida por Lacan y otra explorada por Žižek.

Lacan presenta a la mirada como objeto *a*, es decir, como el objeto-causa del deseo. Para entender este complicado punto de la teoría lacaniana, quizá convenga leer de la mano dos de sus seminarios: el seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (en el que define a la mirada como objeto *a*), y el seminario 7, *La ética del psicoanálisis* (en el que establece una ética del

30 Slavoj Žižek, *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico* (Akal, 2015), 760.

deseo). Así, si Lacan nos advierte que la única ética del psicoanálisis es no comprometer el deseo que nos habita, entonces el objeto de ese deseo nos devuelve la mirada al afrontarnos con este imperativo ético.

En *La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Lacan analiza la figura de Antígona como aquella que nos demuestra que es posible actuar conforme al deseo. Sentenciada a muerte por enterrar a su hermano, siguiendo las leyes del deseo³¹ y no las del rey, Antígona desprende un brillo fascinante pero insoportable, “que nos retiene y que a la vez nos veda en el sentido de que nos intimida”,³² pues podríamos decir que esta imagen irradiante de Antígona echa una mirada sobre nuestro propio deseo inconsciente. Y aunque este ejemplo es específico de la tragedia, obedece a una función “catártica” del arte en general, no porque el arte “descargue” nuestras emociones (traducción psicologizante, rechazada por Lacan, del término aristotélico), sino porque tiene la capacidad de entregarnos de forma “purificada” este imperativo ético del deseo.

En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Lacan encuentra que la pintura suele “domar” esa mirada intimidante que acosa como “fierecilla” a nuestro deseo. El cuadro complace precisamente porque domestica la mirada insoportable a pincelazos y la encierra en el lienzo. Y si la pintura emana un “aura” encantador es debido a que es capaz de mantener a raya al inquietante

31 De esta manera es como Lacan interpreta las “leyes del cielo” que Antígona dice obedecer al enterrar a su hermano a pesar de la prohibición por las leyes del rey: “Las leyes del cielo en cuestión son efectivamente las leyes del deseo”. Véase: Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis* (Paidós, 2009), 386.

32 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 298.

deseo. Quizá por este distanciamiento frente al objeto del deseo Walter Benjamin definía al aura como la aparición de “una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse”.³³ El aura puede pensarse entonces como el brillo del deseo (ejemplificado en Antígona), pero mediado por una pantalla. En términos parecidos Lacan aborda el problema de la belleza. En la clase titulada “La función de lo bello” de *La ética del psicoanálisis*, Lacan afirma:

La verdadera barrera que detiene al sujeto ante el campo innombrable del deseo radical [...] es, hablando estrictamente, el fenómeno estético en la medida en que es identificable con la experiencia de lo bello –lo bello en su irradiación deslumbrante, lo bello del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero. Es, evidentemente, porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura.³⁴

Esta “cobertura” será pensada eventualmente por Lacan en términos de una pantalla. Por ejemplo, en la clase del 18 de mayo de 1966 del *Seminario 13: El objeto del psicoanálisis* (inédito), Lacan afirma: “la pantalla no es solamente lo que oculta lo real, lo es seguramente, pero al

33 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras, libro I / vol. 2* (Abada, 2008), 16. Este paralelismo entre el aura y el objeto *a* se justifica aún más si recordamos que, para Benjamin, el aura supone la capacidad del fenómeno experimentado (inanimado o natural) de devolvernos la mirada: “La experiencia de esta [aura] consiste por tanto en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre. Quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista”. Véase: Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II* (Taurus, 1993), 163.

34 Lacan, *La ética del psicoanálisis*, 287.

mismo tiempo lo indica”.³⁵ La pantalla señala al espectador el lugar de lo verdadero de su deseo (la “irradiación deslumbrante” del objeto *a*), pero manteniéndolo a una distancia segura para tamizarlo en un marco estable de sentido. Así, guardando las distancias teóricas, lo bello como pantalla orienta respecto a lo real del deseo de una manera parecida al acceso indirecto que orienta respecto a lo real del objeto en la filosofía de Harman.

Sin embargo, ese tamizaje de la pantalla puede pensarse también como una mediación simbólica que “oculta” o “compromete” lo real del deseo.³⁶ El crítico de arte Hal Foster propone la siguiente manera de interpretar el rol de esta pantalla-tamiz:

El significado de «la pantalla-tamiz» es oscuro. Yo entiendo que el término representa la reserva cultural de la que cada imagen no es sino un ejemplo. Incluso para las convenciones histórico-artísticas, así como para los códigos de la cultura visual, esta pantalla media para nosotros en la mirada del mundo y, al hacerlo, nos protege de ella; es decir, capta la mirada, «pulsátil, deslumbrante y desparramada» como es, y la doma hasta convertirla en imágenes.³⁷

35 Jacques Lacan, *Seminario 13: El objeto del psicoanálisis*, <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/06/Lacan-Seminario13.pdf>.

36 Estos dos aspectos de relación del espectador con la pantalla (en tanto que *indica* y *compromete* su deseo) han sido pensados también por Roland Barthes, cuando en *La cámara lúcida* propone al *punctum* y al *studium* como los dos aspectos de nuestra relación con la fotografía. Para Barthes, el *punctum* opera cuando un detalle de la fotografía nos “punza” o “aguijonea” en tanto que apunta a nuestro deseo singular y el *studium* es un interés por la fotografía que consiste en darle un sentido cultural general, desligado de nuestro deseo. Véase: Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (España: Paidós, 1989).

37 Hal Foster, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia* (Akal, Aitías.Revista de Estudios Filosóficos. Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 46-80

Lacan decía que el pintor “invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas”.³⁸ Así, la mediación simbólica de la pantalla nos invita a deponer la mirada-objeto *a* (es decir, comprometer el deseo) para volvernos el “espectador” que la pintura determina. Según Slavoj Žižek, esta deposición o compromiso ético del deseo nos confronta ante otra mirada sustituta, ya no la mirada del objeto *a*, sino la “mirada pura del gran Otro”.

En la teoría lacaniana, el gran Otro es la figura virtual (inexistente) a la que se dirige el orden simbólico social. Es el “se” impersonal que es enunciado en los códigos culturales (explícitos e implícitos): “eso no *se* dice”, “esto sí *se* puede”, “aquello *se* hace solo discretamente”, etcétera. No hay subjetividad que no esté involucrada con la red normativa de un orden social, por lo que el sujeto convive implícitamente con la mirada vigilante del gran Otro:

Esta es la mirada para la que, en los antiguos acueductos romanos, se tallaban tantos detalles en los relieves más altos, invisibles para el ojo humano; la misma mirada para la que los antiguos incas realizaban sus gigantescos dibujos con piedras, cuya forma solo podía verse desde el aire; esa mirada para la que los estalinistas organizaban sus gigantescos espectáculos públicos. Especificar esta mirada como “divina” ya es “gentrificar” su estatuto, privarla de su naturaleza “acusmática”, eliminar el hecho de que es una mirada de nadie, una mirada que flota libremente, sin ningún portador.³⁹

2017), 13.

38 Lacan, *Los cuatro conceptos*, 108.

39 Žižek, *Menos que nada*, 760.

Esta mirada impersonal del gran Otro para quien se pone en escena el orden simbólico permite que la teatralidad artística de la que hablábamos, inherente a la contemplación estética, sea articulada con el contexto político y no solo con el sujeto espectador. Žižek, por ejemplo, piensa cómo la forma artística no solo provoca una experiencia estética en el espectador (como sujeto deseante que rodea de *aura* al objeto artístico enmarcado en su pantalla), sino que también esta forma artística puede generar una inquietante fascinación al expresar indirectamente las *inconsistencias* del orden simbólico, ya sea en el contexto de producción o de recepción de la obra. Respecto al contexto de producción, Žižek pone de ejemplo la arquitectura oficial estalinista de estructura piramidal tipo “pastel de bodas”, que indirectamente enunciaba con su forma la jerarquía autoritaria de la política soviética imposible de enunciar directamente en el debate público.⁴⁰ En cambio, respecto al contexto de recepción, podríamos pensar en dos discusiones contemporáneas sobre cuestiones de género en reconocidas pinturas del pasado.

El primer caso se dio a finales de 2017, cuando dos mujeres publicaron una petición en línea al Museo Metropolitano de Arte (Met) para que retiraran de exhibición o replantearan la presentación de *Thérèse soñando* (1938) de Balthasar Klossowski (o Balthus). Firmada por más de 10 mil personas, la petición señala que la pintura sexualiza indebidamente a la modelo Thérèse Blanchard a sus 12 o 13 años, pues enseña su ropa interior de forma provocadora mientras duerme en una silla. El museo rechazó la petición, pero eso no impidió que se abriera un debate público sobre el tema.⁴¹

40 Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías* (Akal, 2011), 7-8.

41 Ginia Bellafante, “We Need to Talk About Balthus”, *The New York Times*. Revista de Estudios Filosóficos.

Imagen 2. *Thérèse soñando*



Fuente: Balthus, 1938.

El segundo caso ocurrió a principios de 2018. La Galería de Arte de Manchester decidió retirar temporalmente de su exhibición a *Hilas y las ninfas* (1896) de John William Waterhouse, una pintura prerrafaelita que muestra a ninfas adolescentes desnudas seduciendo a un joven en un río, argumentando que con ello no buscaban censurar sino provocar una discusión abierta sobre el rol del arte en la consolidación de relaciones sociales patriarcales⁴².

Ambos casos fueron ampliamente abordados por los medios y vinculados al contexto de *Me Too*, *Time's Up* y otras luchas feministas que han cuestionado las visiones y prácticas machistas de figuras consagradas en el arte. ¿Qué podemos aprender si interpretamos estos casos a partir de

mes, diciembre 3, 2017.

42 Mark Brown, "Gallery removes naked nymphs painting to 'prompt conversation'", *The Guardian*, enero 31, 2018.

esta teatralidad de la contemplación escenificada ante la “mirada pura del gran Otro”?

Imagen 3. *Hilias y las ninfas*



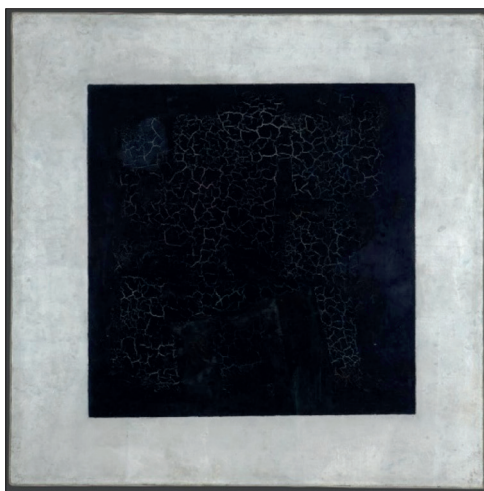
Fuente: John William Waterhouse, 1896.

El punto de Lacan no sería encontrar criterios supuestamente objetivos para distinguir entre el arte que sexualiza indebidamente y el arte que es inocente o que sexualiza de forma apropiada (lo que sea que eso pueda significar). En todo caso, la perspectiva lacaniana nos permite pensar en la implícita mirada del gran Otro ante la que nos presentamos como espectadores. ¿A qué gran Otro inexistente sostengo inconscientemente como espectador implícito que me mira mirando?

Son aquí pertinentes las palabras de Lacan sobre el llamado arte icónico en el cristianismo occidental, así como del movimiento iconoclasta: “El valor del icono estriba en que el Dios que representa también lo mira. Se supone que complace a Dios. [...] Y aun en el pensamiento iconoclasta

conserva este aspecto al decir que hay un dios al que no le gusta eso”.⁴³ Aunque no sea ya bajo términos teológicos, estas polémicas contemporáneas nos invitan a considerar esta mirada implícita del gran Otro en nuestras relaciones con las obras de arte.

Imagen 4. *Cuadrado negro*



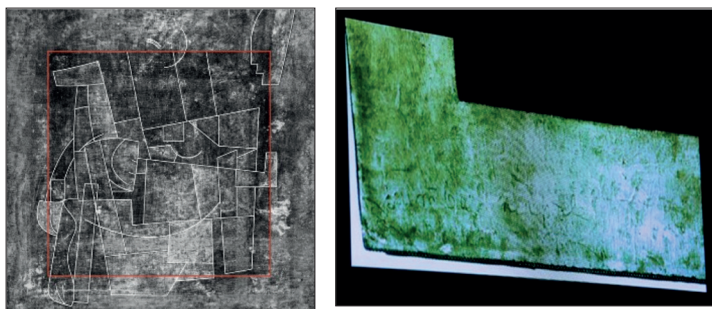
Fuente: Kazimir Malevich, 1915.

Quizá en este sentido también podemos considerar a algunos cuadros famosos que recientemente han evidenciado la presencia de imágenes o mensajes ocultos “detrás” de la pintura conocida. Por ejemplo, en 2015, durante el centenario del *Cuadrado negro* (1915) de Kazimir Malevich, la galería Tretyakov en Moscú anunció dos hallazgos descubiertos a través del análisis por rayos X de la pieza suprematista en su colección. El primero es una composición cubofuturista, muy similar a la explorada por él y otros artistas rusos en 1910-1915, que se pretendió “borrar” con la capa de pintura negra colocada encima. El

43 Lacan, *Los cuatro conceptos*, 119-20.

segundo hallazgo es una inscripción en la esquina inferior izquierda del lienzo: “Dos negros peleando en una cueva”. Dada la composición completamente oscura del *Cuadrado negro*, se ha entendido como un chiste racista que dialoga con al menos dos piezas humorísticas francesas, igualmente monocromáticas, de finales del siglo XIX: *Combate de negros en un túnel* (1882), del poeta Paul Bilhaud, y *Combate de negros en una cueva de noche* (1887), del escritor Alphonse Allais (obra reunida en un álbum suyo de distintas piezas monocromáticas con títulos satíricos).⁴⁴ Lo que llama la atención de este doble hallazgo es que una pieza clave del ímpetu transgresor del vanguardismo modernista, que exploró como nadie antes los límites de la composición pictórica, oculte una pantalla tan tamizada por las convenciones estéticas y políticas de su orden simbólico, con una mirada aprobatoria del gran Otro no solo establecido por la historia del arte (humorismo decimonónico francés, composición estilística cubofuturista), sino anclado a la ideología racista de su época.

Imágenes 5 y 6. Reconstrucción de la capa e inscripción cubiertas en *Cuadrado negro*



Fuente: Kazimir Malevich, 1915.

44 Daniela Sánchez Martelo, “El ‘Cuadrado negro’ de Malevich escondía un chiste racista”, *El País*, noviembre 25, 2015.

A modo de contraste, podemos referirnos al caso del descubrimiento de la imagen oculta de un Cupido al fondo de la famosa *Muchacha leyendo una carta* (1657), de Johannes Vermeer, que forma parte de la colección del Museo de Dresde, en Alemania. El hallazgo, también realizado por rayos X, se realizó ya desde 1979. Sin embargo, fue apenas en 2019 que se confirmó, por análisis químicos, que el Cupido fue sobrepintado de forma póstuma, por lo que la pintura ha sido restaurada para develar su composición original.⁴⁵ En este caso, encontramos que la dimensión erótica, apenas sugerida por la mirada atenta y las mejillas ruborizadas de la muchacha (además del durazno partido y la cama destendida), había sido enfatizada por el dios del deseo pintado al fondo por Vermeer, pero luego ocultado por una figura anónima y quizá demasiado pudorosa. Así, por más de dos siglos y medio, la pintura póstuma había “domado” la presencia de Cupido, la “fierecilla” intimidante del objeto-cause del deseo. Pero ahora, tras la restauración, reaparece insistente y nos devuelve la mirada.⁴⁶

45 Redacción, “¿Por qué esconder a Cupido? Restauran una obra famosa y aparece el dios del deseo”, *Clarín*, mayo 8, 2019.

46 Llama la atención que justamente estas dos pinturas son las únicas analizadas por el filósofo neorrealista Markus Gabriel en el capítulo “El sentido del arte” de su conocido libro *¿Por qué no existe el mundo?* (Océano, 2016), 197-220 (que fue escrito en 2013, antes de que se dieran a conocer estos hallazgos sobre las pinturas). Gabriel argumenta que ambas obras evidencian que no es posible un ámbito de la totalidad de lo existente (el “mundo”), sino una superposición no totalizable de campos de sentido que ofrecen diversas condiciones de existencia (el cuadrado negro de Vermeer existe sobre un fondo blanco, mientras que Vermeer multiplica los marcos y encuadres). Ahora, sin embargo, podemos agregar que estas pinturas también demuestran que estos campos de sentido dan existencia a objetos ocultos, casi inestéticos, descubiertos solo por intervención tecnológica. Por último, cabe mencionar que Gabriel ha mantenido un intercambio crítico con el realismo especulativo de Graham Harman. Para revisar sus críticas a la estética harmaniana, véase: Markus Gabriel, *El poder del arte* (Roneo, 2019) 45-47.

Imagen 7. Restauración parcial de *Muchacha leyendo una carta*



Fuente: Johannes Vermeer, 1657.

Lacan postula que en el acto mismo de la contemplación artística nos presentamos inconscientemente ante una mirada virtual, que nos observa actuar como espectadores. Esta escenificación inconsciente puede estar a su vez enmarcada en una pantalla, que Žižek reconoce como la ideología del orden simbólico al que respondemos, es decir, los presupuestos socialmente compartidos que hacen pensar cómo son las cosas, cómo deberían ser, etcétera. Entonces, ante los casos de estas pinturas, la perspectiva lacaniana invita a que nos preguntemos: ¿Qué mirada nos mira mirando estas pinturas? ¿Es una mirada que acepta o reprueba la erótica y política en estas imágenes? ¿Qué red de implicaciones sociales sostiene a ese gran Otro virtual que postulamos como testigo de nuestra contemplación artística? O, parafraseando a Lacan, ¿a qué “dios” complacemos al

dejar en exhibición, agregar una nota explicativa o retirar de un museo una obra de arte? Pero, también, ¿ante qué mirada se escribe un chiste o se pintan figuras, solo para ocultarlas después? ¿Y qué mirada se quiere proteger al sobrepintar con pudor al dios del deseo?⁴⁷

Aunque en los fragmentos citados de Lacan y en nuestros ejemplos se enfatiza el análisis de la pintura, creo que tenemos elementos para fundamentar al menos una posición (entre otras posibles) del psicoanálisis lacaniano ante el arte en general,⁴⁸ así como ante la teoría que Harman ofrece para explicarlo. Podemos ver entonces que aquí el psicoanálisis lacaniano no toma a la composición obra-espectador como “unidad estética básica”, a la manera de Harman, pues esta composición está siempre-ya compuesta con otra mirada virtual (o el objeto *a*, o el gran Otro) en una escenificación inconsciente.

Por eso, en su primer debate público con Harman,⁴⁹ Žižek mostró resistencias hacia la posición formalista

47 Algunas de estas reflexiones sugieren la posibilidad de revalorar el concepto de la “mirada masculina” (*male gaze*) propuesto por Laura Mulvey y que lleva medio siglo de discusiones en el cine, las artes visuales y la estética en general. Sin embargo, este enfoque lacaniano (y žižekiano) nos invita a considerarlo desde una ética del deseo (la mirada como objeto *a*) en tensión con la mediación del orden simbólico patriarcal (la mirada del gran Otro). Véase: Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, n.º. 3 (1975): 6-18.

48 Incluso Recalcati argumenta que lo que Lacan llama “función cuadro” debe extenderse como criterio básico para identificar cualquier obra de arte: “Donde hay ‘función cuadro’ hay arte, donde esta función está ausente no hay arte” (Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, 22).

49 Slavoj Žižek y Graham Harman, “Slavoj Zizek and Graham Harman in conversation”, moderación de Anna Neimark, conversación virtual, 1o de marzo, 2017, publicada en septiembre 12, 2017, por SCI-Arc Media Archive, YouTube, 2:20:27, <https://www.youtube.com/watch?v=TdGeJWJsxt0>. Para una crónica filosófica de mi experiencia como asistente de este debate, véase: Alfredo González Reynoso, “Žižek, Harman y dos baños en SCI-Arc: Tríptico de un duelo + dueto en Los Ángeles”, *Disparadigmas*, marzo 15, 2017, <https://disparadigmas.blogspot.com/2017/03/zizek-harman-y-dos-banos-en-sci-arc.html>.

(rusa o norteamericana) que defiende la autonomía del arte desvinculándolo del contexto social, aunque tampoco le convence la posición historicista que toma al arte como un mero epifenómeno de este mismo contexto, pues para la perspectiva lacaniana estas dos posiciones terminan siendo dos formas de reduccionismo que dejan fuera (respectivamente) al gran Otro y al objeto *a* como constantes de la experiencia estética.

Sin embargo, a pesar de sus evidentes diferencias, el realismo especulativo de Harman y el psicoanálisis de Lacan coinciden en entender que la importancia del arte no estriba en que algunas obras son capaces de ilustrar pedagógicamente la teoría, sino en que el funcionamiento mismo de la experiencia estética ofrece *insights* fundamentales que influyen directamente en sus argumentos teóricos. Y si para Harman el arte nos enseña por qué la estética es la “filosofía primera”, para Lacan –como nos recuerda Recalcati– “el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto”.⁵⁰

Referencias

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, 1989.

Bellafante, Ginia. “We Need to Talk About Balthus”. *The New York Times*, diciembre 3, 2017.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Obras, libro I / vol. 2*, 7-85. Abada, 2008.

Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En

50 Recalcati, “Las tres estéticas de Lacan”, 11.

Poesía y capitalismo: Iluminaciones II, 123-170. Taurus, 1993.

Brassier, Ray, Iain Hamilton Grant, Graham Harman y Quentin Meillassoux. *Realismo especulativo. Un taller de un día*. Arena, 2021.

Brown, Mark. “Gallery removes naked nymphs painting to ‘prompt conversation’”. *The Guardian*, enero 31, 2018.

Foster, Hal. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Akal, 2017.

Gabriel, Markus. *El poder del arte*. Roneo, 2019.

Gabriel, Markus. *¿Por qué no existe el mundo?* Océano, 2016.

González Reynoso, Alfredo. “Žižek, Harman y dos baños en SCI-Arc: Tríptico de un duelo + dueto en Los Ángeles”. *Disparadigmas*, marzo 15, 2017. <https://disparadigmas.blogspot.com/2017/03/zizek-harman-y-dos-banos-en-sci-arc.html>.

Harman, Graham. “Aesthetics as First Philosophy. Levinas and The Non-Human”. *Naked Punch*, n.º. 9 (2007): 21-30.

Harman, Graham. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Caja Negra, 2015.

Harman, Graham. *Dante’s Broken Hammer. The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love*. Repeater, 2016.

Harman, Graham. “La tercera mesa”. *Devenires*, n.º. 36 (2017): 225-233.

Harman, Graham. *Object-Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. Random House, 2018.

Harman, Graham. *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*.

Holobionte, 2020.

Harman, Graham. *Arte y objetos*. Enclave de Libros, 2021.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Tecnos, 2007.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós, 2009.

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 2013.

Lacan, Jacques. *Seminario 13: El objeto del psicoanálisis*. <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/06/Lacan-Seminario13.pdf>.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16, nº. 3 (1975): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Ortega y Gasset, José. “Ensayo de estética a manera de prólogo”. En *Obras completas: Tomo IV (1941-1946)*, 247-263. Revista de Occidente, 1964.

Recalcati, Massimo. “Las tres estéticas de Lacan”. En VV.AA., *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*, 9-36. Del Cifrado, 2006.

Redacción. “¿Por qué esconder a Cupido? Restauran una obra famosa y aparece el dios del deseo”. *Clarín*, mayo 8, 2019.

Sánchez Martelo, Daniela. “El ‘Cuadrado negro’ de Malevich escondía un chiste racista”. *El País*, noviembre 25, 2015.

Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno, 1978.

Žižek, Slavoj, y Graham Harman. “Slavoj Zizek and Graham Harman in conversation”. Moderación de Anna Neimark. Conversación virtual, 1º de marzo, 2017. Publicada en septiembre 12, 2017, por SCI-Arc Media Archive. YouTube, 2:20:27, <https://www.youtube.com/watch?v=TdGeJWJsxto>.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Akal, 2011.

Žižek, Slavoj. *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Akal, 2015.

Zupančič, Alenka. *¿Qué es el sexo?* Paradiso, 2021.

**PERSPECTIVAS CULTURALES E HISTÓRICAS:
CIVILIZACIONES ANTIGUAS Y COSMOGONÍAS
ANIMISTAS EN EL ANIME Y LOS MEDIOS DE
ENTRETENIMIENTO JAPONESES**

**CULTURAL AND HISTORICAL PERSPECTIVES: ANCIENT
CIVILIZATIONS AND DIVERSE COSMOGONIES IN JAPANESE
ANIME AND ENTERTAINMENT MEDIA**

**PERSPECTIVES CULTURELLES ET HISTORIQUES:
CIVILISATIONS ANCIENNES ET COSMOGONIES ANIMISTES
DANS L'ANIME ET LES MÉDIAS DE DIVERTISSEMENT
JAPONAIS**

Luis Carlos Garza Valero¹

Resumen: Este artículo explora cómo las civilizaciones antiguas y las cosmogonías animistas han influido en el anime japonés y los medios de entretenimiento. A lo largo de los años, estas producciones han trascendido sus orígenes locales para convertirse en fenómenos globales, combinando elementos tradicionales con narrativas experimentales. Títulos de anime como “Sailor Moon”, “Magic Knight Rayearth” y “Demon Slayer”, videojuegos como “Final Fantasy” y “Zelda: Breath of

1 Investigador independiente. Sapporo, Japón.

the Wild”, y películas animadas como “La Princesa Mononoke” de Studio Ghibli, entre otros, no solo presentan temas universales, sino que también están profundamente arraigados en las tradiciones culturales de Japón, incluyendo el Animismo, el Sintoísmo, el Budismo y el Confucianismo. Estas filosofías y creencias continúan moldeando las narrativas modernas en el anime y los videojuegos. Además, el artículo examina las conexiones entre las cosmogonías de los Ainu, los Emishi y los Yamato, todos los cuales comparten una visión animista y espiritual de la naturaleza. Al relacionar estos elementos con las narrativas contemporáneas, el artículo destaca la influencia perdurable de las tradiciones ancestrales de Japón en la cultura global y el papel de los medios de entretenimiento japoneses en la preservación y perpetuación de estos legados cosmogónicos antiguos.

Palabras clave: Animación Japonesa, Medios de Entretenimiento Japoneses, Medios de Entretenimiento Occidentales, Mitología, Historia, Transculturación, Religión, Hipermodernidad, Transmodernidad, Cultura Pop, Antropología visual, Sintoísmo, Budismo, Confucianismo, Cosmogonías.

Abstract: This article explores how ancient civilizations and animistic cosmogonies have influenced Japanese anime and entertainment media. Over the years, these productions have transcended their local origins to become global phenomena, blending traditional elements with experimental narratives. Anime titles like “Sailor Moon”, “Magic Knight Rayearth”, and “Demon Slayer”, video games such as “Final Fantasy” and “Zelda: Breath of the Wild”, and animated films like “Princess Mononoke” by Studio Ghibli, among others, not only present universal themes but are also deeply rooted in Japan’s cultural traditions, including Animism, Shintoism, Buddhism, and Confucianism. These philosophies and beliefs continue shaping modern storytelling in anime and video games. Additionally, the article examines the connections between the cosmogonies of the Ainu, the Emishi and the Yamato, all of which share an animistic and spiritual view of nature. By linking these elements

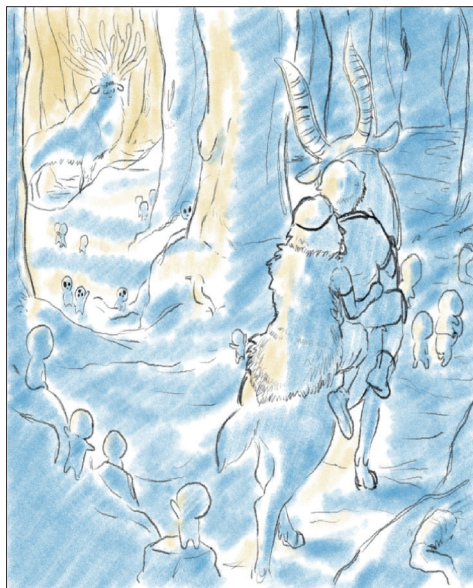
to contemporary narratives, the article highlights the enduring influence of Japan's ancestral traditions on global culture and the role of Japanese entertainment in preserving and perpetuating these ancient cosmogonic legacies.

Key words: Japanese Animation, Japanese Entertainment Media, Western Entertainment Media, Mythology, History, Transculturality, Religion, Hypermodernity, Transmodernity, Pop Culture, Visual Anthropology, Shintoism, Buddhism, Confucianism, Cosmogonies.

Résumé: Cet article étudie l'influence des civilisations anciennes et des cosmogonies animistes sur l'anime japonais et les médias de divertissement. Ces productions, tout en conservant leurs racines culturelles, sont devenues des phénomènes mondiaux grâce à leur fusion unique de traditions et de narrations expérimentales. Des œuvres comme "Sailor Moon", "Magic Knight Rayearth" et "Demon Slayer", des jeux vidéo comme "Final Fantasy" et "Zelda: Breath of the Wild", ainsi que des films d'animation tels que "Princesse Mononoké" du Studio Ghibli, reflètent non seulement des thèmes universels mais s'ancrent aussi profondément dans les traditions japonaises incluant l'animisme, le shintoïsme, le bouddhisme et le confucianisme. L'analyse explore également les liens entre les cosmogonies des Aïnous, des Emishi et des Yamato, qui partagent une vision animiste et spirituelle de la nature. En reliant ces éléments aux récits contemporains, l'article met en lumière l'influence durable des traditions japonaises sur la culture globale et le rôle des médias de divertissement dans la préservation de ces héritages cosmogoniques.

Mots-clés: Animation Japonaise, Médias de Divertissement Japonais, Médias de Divertissement Occidentaux, Mythologie, Histoire, Transculturalité, Religion, Hypermodernité, Transmodernité, Culture Pop, Anthropologie Visuelle, Shintoïsme, Bouddhisme, Confucianisme, cosmogonies.

Imagen 1. “Fan Art” representation referring to Studio Ghibli’s Princess Mononoke characters Ashitaka and San in the Realm of the Forest Spirit



Fuente: Fan art, Octavio Luna.

Introduction

“...I am Sailor Moon, and in the name of the moon,
I’ll punish you!”²

“...Give me your strength, Pegasus!”³

“...Kame hame haaaaaaa!”⁴

“...Pokémon, I choose you!”⁵

2 Iconic phrase from the animation Sailor Moon (Sailor Moon, Toei Animation, 1992).

3 Iconic phrase from the animation Saint Seiya (Saint Seiya, Toei Animation, 1986).

4 Iconic phrase from the animation Dragon Ball Z (Dragon Ball Z, Toei Animation, 1989).

5 Iconic phrase from the animation Pokémon (Pokémon, OLM, 1997).

These iconic phrases resonate with audiences worldwide, spanning generations from those in their forties to young members of Generation Z. They evoke vivid memories: “Serena Tsukino’s”⁶ transformation, “Goku”⁷ mastering a chi energy blast under “Master Roshi’s”⁸ guidance, Seiya’s⁹ flurry of punches against a golden knight, or “Ash Ketchum”¹⁰ releasing “Pikachu”¹¹ from a “Pokéball”¹² with its electrifying “Thunder Bolt”¹³. These expressions have transcended their origins to become cultural touchstones embedded in memes, everyday conversations, and global visual culture. For those unfamiliar with them, it indicates disconnection from the status quo, as these elements have become integral to the hypermodern world’s cultural imagination.

Initially for a niche domestic audience, Japanese Anime has evolved into a global phenomenon, influencing personal and cultural identities across borders. This transformation

6 “Serena Tsukino” is the main character of the animation *Sailor Moon* (*Sailor Moon*, Toei Animation, 1992).

7 “Goku” is the main character of the animation *Dragon Ball Z* (*Dragon Ball Z*, Toei Animation, 1989).

8 “Master Roshi” is a character from the animation *Dragon Ball Z* (*Dragon Ball Z*, Toei Animation, 1989).

9 “Seiya” is the main character of the animation *Saint Seiya* (*Saint Seiya*, Toei Animation, 1986).

10 “Ash Ketchum” is the main character of the animation *Pokémon* (*Pokémon*, OLM, 1997).

11 “Pikachu” is one of the main characters of the animation *Pokémon* (*Pokémon*, OLM, 1997).

12 “Poké Balls” are spherical devices used by Pokémon Trainers to catch wild Pokémon or store their own Pokémon.”Poké Ball,” Pokémon Fandom, accessed August 27, 2024, https://pokemon.fandom.com/wiki/Pok%C3%A9_Ball.

13 “Thunderbolt”: Pikachu’s power comes from the electrical energy stored in its red cheek pouches, which spark when it’s about to use an Electric attack like Thunderbolt. It can also generate small electrical surges when angry or for protection.”Pikachu,” Pokémon Fandom, accessed August 27, 2024, <https://pokemon.fandom.com/wiki/Pikachu>.

highlights modern reality's hybrid, multicultural, and dynamic nature. The boundaries of traditional cultural blocs, such as "Western" and "Asian," have blurred, with countries like China, Korea, and Japan showcasing distinct socio-economic and political identities. Japan's culture, in particular, reflects a fusion of Western influences and traditional practices, resulting in a uniquely hybrid identity.

Audiences today engage with artistic works—including Anime—through a lens often detached from historical or cultural context. This approach aligns with Ernst Gombrich's "innocent eye" concept, introduced in "Art and Illusion" (1959)¹⁴, which advocates for observing art without preconceived notions. Such a perspective allows viewers to experience media in a raw, immediate way, though it is often disconnected from its more profound historical and cultural roots.

Modern animations, video games, and fantasy media exemplify this reformulated essence. While deeply rooted in cultural and spiritual traditions, their narratives have been reshaped to fit contemporary sensibilities. For generations raised in the digital age, these works resonate not because of their historical origins but due to their universal themes and visual appeal. However, exploring the origins of these works provides an opportunity to understand their evolution—from sacred art forms to cherished modern narratives.

Reflecting on ancient myths and fables embedded in Anime, video games, animations, and other fantasy-related media, recurring themes such as good versus evil, magical artifacts, epic battles, and otherworldly adventures emerge. These elements, rooted in the cosmogonies of ancient

14 Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1959).

civilizations, draw deeply from Japan's spiritual and cultural heritage, shaped in part by animistic beliefs, Shinto rituals, Confucian values, and Buddhist philosophies. By immersing ourselves in these narratives, we uncover the enduring presence of ancient motifs in modern storytelling, showcasing their profound influence on contemporary media and their enduring appeal to global audiences.

Responding to these themes, Samuel Sattin¹⁵, writer of "Unico: Awakening and co-author of *The Essential Anime Guide*"¹⁶, alongside Patrick Macias¹⁷, editor of Otaku USA and a renowned anime historian, emphasizes anime's ability to transcend narrative boundaries. Sattin states:

Anime has historically pushed the boundaries of narrative, taking what we might consider traditional and marketable stories and exploring their possibilities. Even if things fall apart—which they sometimes do—the ambition alone is remarkable, which I respect deeply. The first time I saw *Neon Genesis Evangelion*, I had never seen a story told

15 Samuel Sattin, co-author of "The Essential Anime Guide: 50 Iconic Films, Standout Series, and Cult Masterpieces" (Philadelphia: Running Press, 2023); *Wolfwalkers*, directed by Tomm Moore and Ross Stewart (Cartoon Saloon, 2020); *Song of the Sea*, directed by Tomm Moore (Cartoon Saloon, 2014); *The Secret of Kells*, directed by Tomm Moore and Nora Twomey (Cartoon Saloon, 2009); and author of the graphic novel *Buzzing* in 2019.

16 "Unico: Awakening" is a modern reinterpretation of the classic manga *Unico* by Osamu Tezuka, developed by Gurihiru and Samuel Sattin. Published by Scholastic in August 2024, the series follows Unico, a unicorn exiled by Venus. On Earth, Unico and Chloe, a cat who wants to become human, face dangers as they use their powers, which alerts Venus to their location (MyUni-coFans 2023; Kickstarter 2022; Anime News Network 2023; Comics Beat 2023).

17 Patrick Macias is co-author of "The Essential Anime Guide: 50 Iconic Films, Standout Series, and Cult Masterpieces", editor-in-chief of Otaku USA, and founder of Crunchyroll News. He is the author of numerous books on Japanese pop culture, including *TokyoScope: The Japanese Cult Film Companion*, and has worked as a scriptwriter for the anime *URAHARA* (Hachette Book Group, 2023).

in that way. Here we had a giant science fiction monster story taken into the realm of psychodrama and intense metaphysics... Anime shows us that you don't always have to stay within the usual confines of the genre. At its best, anime mixes a little bit of everything to create something new.¹⁸

This article seeks to explore these layers, offering a deeper appreciation of how the cultural influences of diverse civilizations, including the Yamato culture that unified Japan, the rich oral cosmogonies of the Ainu, and animistic traditions like those professed by Indigenous Native American tribes, shape and inspire these hypermodern forms of expression. Claude Lévi-Strauss¹⁹ observed that animistic thought spans societies from Asia to the Americas, revealing a universal human tendency to attribute spiritual significance to nature and existence.

In the “Hypermodern world”²⁰, Amine and Japanese entertainment media reimagine these traditions, weaving them into stories that blend fantasy, magic, and extra-human connections. Although these spiritual elements were once integral to life and belief systems, today, they are often commodified exploited as experiences within media and products. Nevertheless, their enduring presence underlines the persistence of ancient cultural frameworks, offering modern audiences a way to engage with universal human themes.

Understanding these influences could enrich our appreciation of Anime and Hypermodern entertainment

18 Sattin and Gurihiru, “Unico: Awakening”.

19 Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning*, New York: Schocken Books, 1978

20 The term “hypermodern world” was coined by Gilles Lipovetsky to refer to the ultra-industrialized nations of the 1990s. See Gilles Lipovetsky, *The Hypermodern Condition* (Cambridge: Polity Press, 2005).

media. It emphasizes how its multifaceted roots continue to resonate in contemporary narratives, linking the past with the present in profound and imaginative ways.

Ainu Culture and Spirituality & Their Influence on Anime and Entertainment Media

Imagen 2. Artistic representation of Ainu traditional clothing and architecture



Fuente: Fan art, Octavio Luna.

The Ainu²¹ are one of Japan's earliest indigenous groups, with origins tracing back to the Jomon period around

21 Ainu: an indigenous people from Hokkaido, Sakhalin, and the Kuril Islands who were culturally and physically distinct from their Japanese neighbors until the second half of the 20th century. The Ainu may be descendants of an indigenous population that was once widely distributed across northern Asia; many contemporary Ainu claim some connection to Japan's prehistoric Jōmon culture. <https://www.britannica.com/topic/Ainu>. Accessed August 20, 2024.

14,000 BCE.²² This culture thrived in northern Japan until approximately 300 CE and is linked to the “Okhotsk”²³ cultures from northern Japan and southeastern Russia.²⁴ These populations contributed to forming the Ainu and other indigenous tribes, such as the Emishi.²⁵ While the Ainu primarily inhabited Hokkaido, Sakhalin, and the Kuril Islands, the Emishi²⁶ resided in northeastern Honshu. Despite being among Japan’s earliest settlers, these groups do not define the country’s central cultural narrative.²⁷

The Ainu were traditionally hunters and gatherers with distinct social and belief systems, differing from the Yamato Japanese. Over centuries, assimilation and repression eroded their cultural and physical identity,

22 Ainu, Encyclopedia Britannica, August 1, 2024.

23 The Okhotsk culture developed around the coastal regions of the southern Sea of Okhotsk, including Hokkaido, Sakhalin, and the Chishima Archipelago (Kuriles), during the 5th to 13th centuries (Amano 2003a). The most specific characteristic of the Okhotsk culture is its lifestyle—adapted to fishing and hunting—and the restriction of archaeological site locations to coastal regions. Additionally, large polygonal houses and rituals involving animals like brown bears and marine mammals are also specific to the Okhotsk culture. This culture is clearly distinct from the Epi-Jomon culture (3rd century BCE to 7th century CE) and the Satsumon culture (8th to 14th centuries; Amano 2003b), which were contemporaneous with the Okhotsk culture and developed in the southern and interior parts of Hokkaido. <https://www.nature.com/articles/jhg200786>. Accessed August 23, 2024.

24 The Emishi inhabited the northeast of Honshu and resisted the attempts of the Japanese imperial court to bring them under control during the pacification wars between 774 and 811. Although they were eventually declared pacified, they maintained considerable autonomy until the Kamakura period. Friday, Karl. Pushing Beyond the Pale: The Conquest of the Emishi and Northern Japan. *Journal of Japanese Studies* 23, no. 1 (1997): PP. 1-26.

25 Karl Friday, “Pushing Beyond the Pale: The Conquest of the Emishi and Northern Japan,” *Journal of Japanese Studies* 23, no. 1 (1997): PP. 1-26.

26 Ancient Bones Reveal Previously Unknown Japanese Ancestors,” *Live Science*, September 20, 2021.

27 Barbara Aoki Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002), 12.

particularly during “The Meiji Era”²⁸ (1868–1912). Forced assimilation policies, such as “The 1899 Aborigine Protection Act”²⁹, prohibited Ainu customs, language, and religious practices, while intermarriage further diluted their distinctiveness. Similar fates befell the Emishi, who were entirely assimilated into Japanese society.³⁰

Despite these challenges, the Ainu’s legacy persists through cultural “Anchors”³¹ like textiles, rituals, and mythology, which provide insights into Japan’s diverse historical roots—their spirituality centers on harmonious coexistence with nature and reverence for spirits, or “Kamuy”³². The bear, regarded as the “God of the Mountain,” is essential in their mythology and rituals, echoing a deep spiritual connection to their environment. This mirrors Yamato’s beliefs in divine descent, such as their origin myth tied to the sun goddess Amaterasu.

Modern recognition of the Ainu began in the mid-20th century, culminating in Japan’s official acknowledgment of

28 The Meiji Period refers to the period in Japanese history from 1868 to 1912 during which the Meiji Emperor reigned. Following the overthrow of the Tokugawa shogunate in the Meiji Restoration of 1868, Japan’s new leaders embarked on a program of radical reform aimed at strengthening the country so it could resist the threat of European imperialism. World History Encyclopedia, last modified March 27, 2021, https://www.worldhistory.org/Meiji_Period/.

29 Foundation for Ainu Culture Website, accessed August 21, 2024, <https://www.akarenga-h.jp/en/hokkaido/ainu/a-03/>. Accessed August 21, 2024.

30 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002). P. 19.

31 Jan Assmann, “Communicative and Cultural Memory,” in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (Berlin: De Gruyter, 2010), PP. 109–118.

32 In the Ainu language, the word Kamuy is used to refer to spiritual entities that are intertwined with daily life. Although it is often translated as ‘spirits’ or ‘gods,’ kamuy is a particularly nuanced term. University of Oregon, <https://glam.uoregon.edu/s/uo-ainu-collections/page/kamuy>. Accessed August 19, 2024

them as indigenous people in 2008. Although full rights and protections have been granted, efforts to preserve and revitalize Ainu culture continue, highlighting the resilience and significance of their contributions to Japan's multicultural heritage.³³

Initially, the Ainu and Emishi were hunter-gatherers whose cultures were deeply connected to animal hunting. The Ainu constructed traditional houses called "Chise,"³⁴ made from wood and thatch, which bore similarities to the now-extinct Emishi dwellings. Their clothing was crafted from natural materials, and the Ainu wore garments known as "Attus."³⁵ These garments, made from tree bark fibers, featured intricate geometric patterns that reflected their artistic traditions. In contrast, the Emishi opted for more straightforward and functional attire adapted to their hunting lifestyle.

According to Barbara Aoki Poisson in her book, "First People: The Ainu of Japan" the ancestral Ainu worldview held that the world was filled with benevolent and malevolent spirits. These gods inhabited everything surrounding them, from the revered bear god to everyday utensils. The Ainu believed these spirit-gods entered and

33 Foundation for Ainu Culture Website, accessed August 21, 2024, <https://www.akarenga-h.jp/en/hokkaido/ainu/a-03/>.

34 The Ainu traditionally lived in small villages, or kotan, along the rivers of Hokkaido, Sakhalin, and the Kuril Islands. Each kotan consisted of a few dozen families. They lived in one- or two-room houses known as chise. A standard chise measured approximately 12 feet wide by 18 feet long. A post structure supported woven reed mats up to one foot thick. Ainu Chise Houses, <https://www.tota.world/article/60/>. Accessed August 21, 2024.

35 The "Attus" is a traditional Ainu fabric with a simple weave, made from tree bark fibers. Clothing made from this fabric is also called attus. Nibutani-attus is a traditional craft that has inherited these techniques and materials. Source: "Attus," Biratori Ainu Culture. <https://www.biratori-ainu-culture.com/en/craft/attus/>. Accessed August 21, 2024.

exited the mortal and ethereal planes. Humans depended on these gods for food, protection, and aid, while the spirit gods relied on humans to gain status and wealth in the spiritual world. This interdependent relationship reflects the Ainu's vision of harmonious coexistence with the spirits inhabiting all things.³⁶

The portal for the history and culture of Hokkaido, “Akarenga,” corroborates this perspective. According to the portal, the Ainu worldview asserts that spirits or Kamuy inhabit all-natural elements essential for human life, including fauna, flora, daily necessities like water and fire, and uncontrollable natural forces like weather. The portal describes the Ainu religion as follows:

...The Ainu religion is based on the idea that interactions between humans and the Kamuy sustain the world. This belief allowed the early Ainu, who lived closely with nature, to obtain the resources necessary for their lives and develop knowledge and skills to protect themselves from natural disasters and diseases... The word Kamuy in Ainu is often translated into Japanese as Kami (gods) or Hotoke (spirits). While the term Kamui shares some similarities with the Japanese concepts of Kami or Hotoke, it does not fully correspond to these translations...³⁷

As Poisson explains, the Ainu held that the spirits depended on respectful treatment from humans. For example, after hunting an animal for food, the Ainu would perform a special “farewell” ritual to return the animal's spirit to the heavens. Gifts such as rice wine and

36 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002). P. 41.

37 Foundation for Ainu Culture Website accessed August 21, 2024, <https://www.akarenga-h.jp/en/hokkaido/ainu/a-03/>. Accessed August 21, 2024.

millet cakes were offered, and when the spirit returned to the heavens, it would inform other gods of the humans' respectful treatment. This respectful relationship motivated other spirits to visit Earth and offer themselves to humans.³⁸

For the Ainu, there were both benevolent and malevolent Kamuy. Benevolent spirits provided meat, animal skins, plants for food and medicine, tools, and fabrics, while others ensured people's safety. Malevolent spirits, like the Kamuy of smallpox, storms, or lightning, brought calamities. These antagonistic spirits remained until their mission was complete, and humans had to honor and venerate them to ensure their departure.³⁹

The bear was the most significant among all the spirits, called "Chira Mante Kamuy" or "The King of the Mountain Gods." The Ainu believed they descended from the bear Kamuy, who resided in the heavens but visited Earth in bear form. It caused no harm if pleased, but it could attack communities or steal food when angered.⁴⁰

The Ainu's most sacred ritual was the "Iyomante"⁴¹ ceremony, centered on the bear. This long-standing tradition

38 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002). P. 23.

39 Foundation for Ainu Culture Website, accessed August 21, 2024, <https://www.akarenga-h.jp/en/hokkaido/ainu/a-03/>. Accessed August 21, 2024.

40 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002). P. 40.

41 The "Iyomante" is a traditional Ainu ceremony, also known as the "bear festival," celebrated in honor of the Kamuy of the mountains, Kim-un Kamuy. During this ceremony, the Ainu hunt hibernating bears in the winter, and if they capture a female bear, they bring her cubs to the village, where they are adopted by a local family. These cubs are raised as part of the family until they grow, at which point they are transferred to a wooden cage, where they are carefully cared for and fed. The Iyomante is one of the most significant traditions in Ainu communities and has attracted attention from both Japanese and international audiences. <https://glam.uoregon.edu/s/uo-ainu-collections/page/iyomante>. Accessed August 20, 2024.

involved capturing a bear cub at a young age and raising it with care in a special cage. The ceremony, held in January or February, gathered neighboring tribes for a three-day celebration. The host village worked diligently to welcome attendees, offering gifts and preparing millet beer, rice wine, and millet cakes.⁴²

During the festivities, participants crafted “Inaw”⁴³ — carved and decorated wooden sticks, typically made of willow or birch — as ritual offerings to honor the bear’s spirit. The ceremony culminated in the solemn sacrifice of the bear cub, and its meat was shared in a communal feast. This act symbolized returning the bear’s spirit to the Kamuy with wealth and honor. The Ainu believed this ensured the gods’ continued blessings. Today, the ritual is still practiced but without the bear sacrifice.⁴⁴

The Iyomante ritual exemplifies how the Ainu honored their dependency on the bear and their responsibility toward the life surrounding them. Far from being a mere sacrificial act, the ceremony manifests a complex system of preservation and connection, recognizing the interconnectedness of all living beings.

The Ainu’s deep respect for nature and reciprocal relationship with the Kamuy resonate with indigenous practices worldwide. For instance, many North American indigenous groups, such as the Algonquian tribes⁴⁵

42 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002). P. 43.

43 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002), P. 27.

44 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002), P. 43.

45 The “Algonquian” tribes are a group of indigenous peoples of North America who share languages from the Algonquian language family. These

(including the Algonquin⁴⁶, Lenape⁴⁷, Ojibwa⁴⁸, Cree⁴⁹, Abenaki⁵⁰, Mi'kmaq⁵¹, and Powhatan⁵²), also emphasize

tribes occupy a vast region that extends from the northeastern United States to the southeastern part of Canada. <https://www.britannica.com/topic/Algonquian-languages>. Accessed August 20, 2024.

46 “Algonquin”: a Native American tribe of related bands that spoke Algonquian and originally lived in the dense forest regions of the Ottawa River valley and its tributaries in what is now Quebec and Ontario, Canada. <https://www.britannica.com/topic/Algonquin>. Accessed August 20, 2024.

47 “Lenapes” or “Delaware Indians”: They are a confederation of Algonquian-speaking Native Americans who occupied the Atlantic coast from Cape Henlopen, Delaware, to the west of Long Island. Before colonization, they were especially concentrated in the Delaware River valley, from which the Confederacy took its name. However, the people traditionally refer to themselves as “Lenape” or “Lenni Lenape,” meaning “true people.” <https://www.britannica.com/topic/Delaware-people>. Accessed August 20, 2024.

48 “Ojibwa”: a Native American tribe of Algonquian language speakers who lived in what are now Ontario and Manitoba, Canada, and Minnesota and North Dakota, USA, from Lake Huron westward into the plains. Their name for themselves means “original people.” <https://www.britannica.com/topic/Ojibwa>. Accessed August 20, 2024.

49 “Cree”: one of the major Algonquian-speaking First Nations peoples, whose territory extended over a vast area from the eastern shores of Hudson and James Bays to the west of Alberta and Great Slave Lake in what is now Canada. They originally inhabited a smaller core area but quickly expanded in the 17th and 18th centuries after participating in the fur trade and acquiring firearms. <https://www.britannica.com/topic/Cree>. Accessed August 20, 2024.

50 “Abenaki”: a Native American tribe of Algonquian language speakers who joined with other tribes in the 17th century to provide mutual protection against the Iroquois Confederacy. The name refers to their location “toward the sunrise.” <https://www.britannica.com/topic/Abenaki>. Accessed August 20, 2024.

51 “Mi'kmaq”: the largest Native American (First Nation) people who traditionally occupied what are now the eastern maritime provinces of Canada (Nova Scotia, New Brunswick, and Prince Edward Island) and parts of the present-day states of Maine and Massachusetts in the United States. Because their Algonquian dialect differed considerably from that of their neighbors, it is believed that the Mi'kmaq settled in the area later than other tribes in the region. <https://www.britannica.com/topic/Mikmaq>. Accessed August 20, 2024.

52 “Powhatan”: a confederation of at least 30 Algonquian-speaking Native American tribes that once occupied most of what is now the Tidewater region

a spiritual coexistence with nature. These tribes believe in a symbiotic relationship between humans and spirits, where nature provides sustenance and protection, and humans reciprocate with respect and rituals. Similarly, Northwest Coast Native American tribes, such as the Haida⁵³, Kwakiutl⁵⁴, Nuu-chah-nulth⁵⁵, Tsimshian⁵⁶, and Tlingit⁵⁷, express their animistic beliefs by creating totem

of Virginia, the eastern shore of the Chesapeake Bay, and possibly southern Maryland. The confederation was formed by a powerful chief, Powhatan, and bears his name, shortly before the colonial settlement of Jamestown in 1607. <https://www.britannica.com/topic/Powhatan-North-American-Indian-confederacy>. Accessed August 20, 2024.

53 “Haida”: indígenas norteamericanos de habla haida de Haida Gwaii (anteriormente las Islas de la Reina Carlota), Columbia Británica, Canadá, y la parte sur de la isla del Príncipe de Gales, Alaska, EE. UU. Los Haida de Alaska son llamados Kaigani. La cultura Haida está relacionada con las culturas de los vecinos Tlingit y Tsimshian. <https://www.britannica.com/topic/Haida>. Consultado el 20 de agosto de 2024.

54 “Kwakiutl”: Native Americans who traditionally lived in what is now British Columbia, Canada, along the coastlines of the waterways between Vancouver Island and the mainland. Their name for themselves means “those who speak Kwakwaka.” <https://www.britannica.com/topic/Kwakiutl>. Accessed August 20, 2024.

55 “Nuu-chah-nulth”: Native Americans who live in what is now the southwest coast of Vancouver Island, Canada, and Cape Flattery, the northwestern tip of the state of Washington, USA. The groups in the southeastern part of the island were the Nitinat, and those at Cape Flattery were the Makah. The Nuuchah-nulth are culturally related to the Kwakiutl. Their name means “along the mountains.” They speak a Wakashan language. <https://www.britannica.com/topic/Nuu-chah-nulth>. Accessed August 20, 2024.

56 “Tsimshian”: Native Americans of the Northwest Coast who traditionally lived on the mainland and the islands around the Skeena and Nass rivers, and in Milbanke Sound, in what is now British Columbia, Canada, and Alaska, USA. <https://www.britannica.com/topic/Tsimshian>. Accessed August 20, 2024.

57 “Tlingit”: los indígenas más septentrionales de la costa noroeste de América del Norte, que viven en las islas y tierras costeras del sur de Alaska, desde la bahía de Yakutat hasta el cabo Fox. Hablaban el idioma tlingit, que está relacionado con el atabascano. Según sus tradiciones, algunos de sus ancestros vinieron del sur y otros emigraron a la costa desde el interior de Canadá. <https://www.britannica.com/topic/Tlingit>. Consultado el 20 de agosto del 2024.

poles. These wooden carvings depict spiritual and animal figures that symbolize the interconnectedness of life and the spiritual world.⁵⁸

The Ainu cosmogony and their deep connection to nature have undoubtedly influenced Japanese culture. Through reformulations, cultural exchanges, globalization, colonialism, and the hypermodern landscape shaped by social media and postmodern desensitization, Ainu's beliefs remain embedded in the collective imagination of contemporary society. This influence is evident in anime, video games, board games, and other creative mediums.

Ainu spiritual beliefs and practices have significantly impacted contemporary media, particularly animation and video games. For example, Studio Ghibli's⁵⁹ animation movie "Princess Mononoke" (1997)⁶⁰ is a prime example of how Ainu and Emishi cultural elements are intricately woven into portraying an animistic worldview. In the

58 Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1979).

59 Studio Ghibli: an acclaimed Japanese animation film studio founded in 1985 by animators and directors Miyazaki Hayao and Takahata Isao, and producer Suzuki Toshio. Studio Ghibli is known for the high quality of its film productions and art. Its feature films have received praise from both critics and audiences and have influenced other animation studios. Its headquarters are located in Tokyo. <https://www.britannica.com/money/Studio-Ghibli>. Accessed August 24, 2024.

60 "Princess Mononoke" is an animated film from Studio Ghibli, directed by Hayao Miyazaki, 1997. "While protecting his village from a rampaging boar-god/demon, a young warrior named Ashitaka is cursed with a fatal disease. To save his life, he must travel to the western forests. Once there, he becomes embroiled in a fierce campaign that humans are waging against the forest. The ambitious Lady Eboshi and her loyal clan use their weapons against the forest gods and a brave young woman, Princess Mononoke, who was raised by a wolf god. Ashitaka sees the good in both sides and tries to stop the bloodshed. This is met with hostility from both sides, as each sees him as an ally of the enemy." —Christopher Taguchi. IMDb, Accessed August 24, 2024, <https://www.imdb.com/title/tt0119698/>.

film, spirits like the Kodama⁶¹ resemble Ainu's Kamuy. At the same time, characters such as Moro⁶², the wolf goddess, and Shishigami⁶³, the deer god of life and death, embodies key animistic principles. This representation of Emishi culture, including their clothing and architecture, further draws from Ainu influences, blending historical aesthetics with fictionalized narratives. Director Hayao Miyazaki masterfully integrates these cultural elements to create characters like Ashitaka⁶⁴ and San⁶⁵, who symbolically represent Japan's ancestral indigenous animistic cultures.

61 The "Kodama" (コダマ) are tree spirits that appear in Princess Mononoke. They are the children of ancient trees and are a sign that the forest is healthy. The Kodama have white skin with bright eyes in shades of black and gray. Each Kodama has a different head, but all have three black dots on their face, symbolizing their eyes and mouth. <https://ghibli.fandom.com/wiki/Kodama>. Accessed August 22, 2024.

62 "Moro" (モロの君, Moro no Kimi) is a mountain wolf goddess, giant and 300 years old. She is the mother of two unnamed cubs, as well as the adoptive mother of her human daughter, Moro. <https://mononokehime.fandom.com/wiki/Special:Search?query=moro&scope=internal&navigationSearch=true>. Accessed August 25, 2024.

63 The Forest Spirit, also known as "Shishigami" (Deer God) and Night Walker, is a character in the film Princess Mononoke. He is the god of life and death, and his transformation during the night causes massive destruction until his head is returned, restoring peace. Ghibli Fandom. https://ghibli.fandom.com/wiki/Forest_Spirit. Accessed August 25, 2024.

64 "Ashitaka," the protagonist prince of Princess Mononoke, is a determined and curious young man who seeks to cure his curse and prevent violence between humans and the forces of nature. Despite his resolve, he only resorts to fighting as a last resort, preferring peace and showing compassion even toward those who attack him. His curse manifests as a purple and black aura on his right arm, symbolizing his anger and causing him great pain. Ghibli Fandom. <https://ghibli.fandom.com/wiki/Ashitaka>. Accessed August 26, 2024.

65 "San" (サン), also known as Princess Mononoke (もののけ姫, "Mononoke hime") or the "Wolf Girl / Princess," is the main character, along with Ashitaka, in Princess Mononoke. She acts, behaves, and resembles a wolf due to the fact that she was raised by wolves themselves. San is the Princess of the Wolf Gods. Ghibli Fandom, accessed August 26, 2024, <https://ghibli.fandom.com/wiki/San>.

This kind of human-animal spirit relation portrayal extends beyond Japanese media globally. The concept of guardian spirits and companions in Western animation mirrors animistic themes. Disney films, for instance, feature spiritual or animal companions, such as Mushu⁶⁶ in *Mulan* (1998)⁶⁷ or in Disney's *Pocahontas*⁶⁸ with the main characters' animal companions, who act as intermediaries and protectors.

Also, From Disney, we have the case of the North American animation "Brother Bear"⁶⁹ Although based on

66 "Mushu" used to be a guardian spirit of the Fa family, but he had been demoted to the humiliating position of an incense burner and a gong-ringer for the deceased Fa ancestors ever since he failed to protect a family member, a soldier named Fa Deng, resulting in the soldier's demise by decapitation (he is seen carrying his own head as a spirit). Mushu's reputation would suffer dearly from this, with the eldest of the ancestors refusing to even acknowledge Mushu as a "real dragon", evoking a bitter and eager-to-please side to his personality. Disney Fandom, Accessed December 18, 2024, <https://disney.fandom.com/wiki/Mushu>.

67 "Mulan" is a 1998 animated musical comedy-adventure drama film produced by Walt Disney Feature Animation and released by Walt Disney Pictures on June 19, 1998. The 36th animated feature in the Disney Animated Canon and the ninth film in the Disney Renaissance, the film is based on the Chinese legend of Hua Mulan, and was the first of three produced primarily at the animation studio at Disney-MGM Studios in Orlando."Mulan," IMDb, Accessed August 26, 2024, <https://www.imdb.com/title/tt0120762/>.

68 "Pocahontas" is a 1995 American animated musical romantic comedy-drama film released by Walt Disney Animation Studios. It is the 33rd full-length animated feature film in the Disney Animated Canon and the sixth film in the Disney Renaissance. The film is the first animated Disney feature to be based on a real historical character, the known history, and the folklore and legend surrounding the Native American woman Pocahontas. It features a fictionalized account of her encounter with the Englishman John Smith and the settlers who arrived from the Virginia Company. "Pocahontas (film)," Disney Fandom, Accessed August 27, 2024, [https://disney.fandom.com/wiki/Pocahontas_\(film\)](https://disney.fandom.com/wiki/Pocahontas_(film)).

69 "Brother Bear" is a 2003 American animated musical/fantasy/comedy-drama film produced by Walt Disney Feature Animation and released by Walt Disney Pictures. It is the 44th animated feature in the Disney Animated Canon. In the film, an Inuit boy named Kenai pursues a bear in revenge for a battle that he provoked, in which his oldest brother, Sitka, is killed. He tracks

the cosmogony of North American Native peoples, the film presents elements that strongly parallel Ainu spirituality. The story follows “Kenai”⁷⁰, a young Inuit⁷¹ who, after a tragic event involving the death of his brother and a quest for vengeance, is transformed into a bear by the spirits. Through his journey, Kenai learns the true meaning of his “Totem”⁷², the bear, which symbolizes love and a deep spiritual connection to nature.

In this context, the bear is more than an animal: it is a protective spirit and an agent of change. It represents a primordial force of nature that can take and give life while preserving balance. This concept profoundly resonates

down the bear and kills it, but the Spirits, angered by this needless death, change Kenai into a bear himself as punishment. To be human again, Kenai must travel to a mountain where the Northern lights touch the earth, and learn how to see through another's eyes, feel through another's heart, and discover the true meaning of brotherhood. “Brother Bear,” Disney Fandom, Accessed August 27, 2024, https://disney.fandom.com/wiki/Brother_Bear.

70 “Kenai” is a male bear and the younger brother of Sitka and Denahi. Originally human, he is transformed into a bear by the Great Spirits as punishment for killing a bear and dishonoring his ancestors. During his journey, he befriends Koda, a bear cub, and learns that the bear he killed was Koda's mother. Kenai later seeks to be transformed back into a bear to care for Koda. Eventually, he marries Nita, a childhood friend, who also transforms into a bear to be with him. “Kenai,” Brother Bear Fandom, Accessed August 27, 2024, <https://brother-bear.fandom.com/wiki/Kenai>.

71 “Inuit,” Encyclopedia Britannica, accessed August 27, 2024, <https://www.britannica.com/topic/Inuit-people>.

72 “Totem poles” are monuments created by First Nations of the Pacific Northwest to represent and commemorate ancestry, histories, people, or events. Totem poles are typically created out of red cedar, a malleable wood relatively abundant in the Pacific Northwest, and would be erected to be visible within a community. Most totem poles display beings, or crest animals, marking a family's lineage and validating the powerful rights and privileges that the family held. Totem poles would not necessarily tell a story so much as they would serve to document stories and histories familiar to community members or particular family or clan members. “Totem Poles,” Indigenous Foundations, Accessed August 27, 2024, https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/totem_poles/.

with Ainu cosmogony, where the bear is revered as a Kamuy (divine spirit) and considered a spiritual ancestor of the Ainu. For this culture, the bear embodies a sacred connection to the gods and nature, reaffirming its role as a protection and spiritual guidance symbol.⁷³

Inspired by Alaska's Kenai Fjords National Park, the film's visual setting amplifies this connection to nature. The majestic mountains, glaciers, and wildlife reflect a landscape that is as awe-inspiring as it is spiritual, echoing the animistic beliefs shared by Indigenous cultures of North America and Asia.

The essential narrative of "Brother Bear" and its symbolism demonstrates how fantasy and ancestral spirituality remain central to contemporary animation. By highlighting themes such as the human relationship with nature and guardian spirits, the film reinforces the presence of animistic cosmogonies in modern entertainment media. This connection between fantasy and nature, an essential ingredient in hypermodern animation, shows that indigenous religiosities, both Asian and American, continue to be an integral part of humanity and its creative expression.

Other examples that exploit the animist spiritual concept between humans and their environment include the Anime Dragon Ball Z⁷⁴ (1989), where Goku⁷⁵ forms the

73 B. A. Poisson, *First People: The Ainu of Japan* (Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2002). P. 40.

74 "Dragon Ball Z "(ドラゴンボールZゼット, Doragon Bōru Zetto), commonly abbreviated as DBZ, is the long-running sequel to the anime Dragon Ball. The series is a close adaptation of the second (and much longer) part of the Dragon Ball manga written and illustrated by Akira Toriyama. In the United States, the second part of the manga is also titled Dragon Ball Z to avoid confusion among younger readers. https://dragonball.fandom.com/wiki/Dragon_Ball_Z. Accessed August 26, 2024.

75 "Son Goku" (孫そん悟ご空こう, Son Gokū), the main character of the

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.
Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 81-148

“Genkidama”⁷⁶ by gathering life spiritual energy from all living beings, or in the video game “Final Fantasy VII” (1997)⁷⁷, where Aerith⁷⁸, the last Cetra⁷⁹, channels the “Lifestream,”⁸⁰ a flow of souls that sustains the planet. Simi-

Dragon Ball animated series produced by Toei Animation, was born as Kakarot (カカロット, Kakarotto), a Saiyan raised on Earth. The original Dragon Ball series first aired in Japan on February 26, 1986. <https://dragonball.fandom.com/wiki/Goku?so=search>. Accessed August 26, 2024.

76 “The Spirit Bomb” (元げん気き玉だま, Genki-dama, lit. “Energy Sphere”), also known as Spirit Explosion in some censored English versions, is a powerful attack invented by the North Kaio. It is potentially one of the strongest attacks in the Dragon Ball series, but its strength depends on the number of organisms that support its use. [https://dragonball.fandom.com/wiki/Spirit Bomb](https://dragonball.fandom.com/wiki/Spirit_Bomb). Accessed August 26, 2024.

77 “Final Fantasy VII” (ファイナルファンタジーVII, Fainaru Fantajī VII) is a role-playing game (RPG) released for the PlayStation platform, developed by Square Enix and originally published in 1997. Final Fantasy VII is one of the most iconic universes in video game history. Its stunning environments and a cast of deeply developed and charismatic characters contribute to the fact that even the original version of Final Fantasy VII feels vibrant and full of life, despite its visual limitations from a modern perspective. Few RPGs have created a world that players feel is as important to save as Gaia in Final Fantasy VII, which is a testament to the power of its narrative and its ability to build an immersive universe. <https://www.cbr.com/ff7-lore-to-know-before-rebirth/#:~:text=Summary,ability%20to%20interact%20with%20it>. Accessed August 27, 2024.

78 “Aerith Gainsborough,” also known as Aeris, is an important recurring character in the Final Fantasy VII series. She is a playable character in Final Fantasy VII and Final Fantasy VII Remake, one of the main protagonists of the novel Final Fantasy VII Remake: Trace of Two Past, and has supporting roles in Final Fantasy VII: Advent Children, Crisis Core -Final Fantasy VII-, and Before Crisis -Final Fantasy VII. https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Aerith_Gainsborough. Accessed August 26, 2024.

79 “The Cetra,” also known as the Ancients (古代種, Kodai-shu), are a race of people from an ancient civilization frequently mentioned in Final Fantasy VII, though few Ancients are actually represented in the game. The Cetra appear identical to normal humans but are deeply spiritual by nature. According to Sephiroth, ordinary humans are ancient Cetra who abandoned their migratory nature to form permanent settlements millennia ago. The special trait of the Cetra, which seems to be genetically passed down through their family line, is the ability to interact with the Lifestream and the planet, in what some call “talking to the planet.” <https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Cetra>. Accessed August 26, 2024.

80 “Lifestream” (ライフストリーム, Raifusutorimu), also known as spiritus. *Revista de Estudios Filosóficos*.
Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 81-148

larly, in the video game, “The Legend of Zelda”⁸¹ series, guardian spirits and sacred creatures assist the protagonist, echoing the interconnected relationship between humans and the spiritual world.

Also, From the creators of Final Fantasy, a film that takes as its narrative a cosmogony centered around Animism and the connection to the soul and the planet’s vital force is “Final Fantasy: The Spirits Within” (2001, Square Pictures)⁸². This film explores Animism in a dystopian setting, where extraterrestrial “Ghosts” arrive on Earth to feed on souls. The story focuses on the interaction of “Spiritual

ritual energy and mana[*note 1*], is an ethereal substance that flows beneath the surface of the planet Gaia, introduced in Final Fantasy VII. Within the planet, it appears as multiple separate currents of green-white fluid flowing as one. In various locations, such as Mount Nibel and Mideel, mako springs erupt from the ground, creating a local spectacle. <https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Lifestream?so=search>. Accessed August 27, 2024.

81 “The Legend of Zelda” is a long-running action-adventure video game series by Nintendo, set in the fictional Kingdom of Hyrule. The main protagonist, Link, is a Hylian swordsman who often must save Hyrule from the evil Demon King Ganon or his alter-ego Ganondorf. Princess Zelda, depending on the game, is either a damsel-in-distress or a secondary protagonist. Some games feature additional protagonists or different antagonists, such as Navi, Ezlo, Midna, Vaati, or Zant. “The Legend of Zelda (series),” Zelda Fandom, Accessed August 26, 2024, [https://zelda.fandom.com/wiki/The_Legend_of_Zelda_\(series\)](https://zelda.fandom.com/wiki/The_Legend_of_Zelda_(series)).

82 “Final Fantasy: The Spirits Within” is the first film bearing the Final Fantasy name and the first attempt to create a 3D feature film with photorealistic rendering. Released on July 11, 2001, by Columbia Pictures, it had a budget of \$137 million but only grossed \$85 million worldwide, making it one of the biggest box office failures of all time, which delayed the merger between Square Co., Ltd. and Enix. Despite this, the film received nominations for five different awards, and the main character received considerable media coverage in its debut year. The story follows scientists Aki Ross and Dr. Sid in their efforts to free Earth from a deadly alien race known as the Phantoms, who have forced the surviving humans to seek refuge in barrier cities. They must face General Douglas Hein, who wishes to attack the aliens with the Zeus Space Cannon to end the conflict. https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Final_Fantasy:_The_Spirits_Within. Accessed August 27, 2024.

Waves”⁸³ as a vital force that connects all living beings to the planet. Through the characters of “Dr. Aki Ross”⁸⁴ and “Captain Gray Edwards”⁸⁵ who fights to save the planet using this spiritual energy, the film presents the idea that life is interconnected through a cosmic force and that death is not the end but part of a larger cycle of renewal and re-incarnation.⁸⁶

Through the analysis of these examples, which are akin to the Ainu cosmogony, it becomes clear that, despite industrialization and cultural assimilation, the Ainu’s spiritual worldview endures. It offers profound insights into ecological balance and humanity’s deep interconnectedness with nature. The Ainu principles of reciprocity and harmony with the environment subtly permeate global media narratives, promoting values that resonate universally, transcending cultural boundaries and fostering a broader understanding of our collective relationship with the natural world.

In contemporary fantasy and entertainment, cosmogonies hold a central role in shaping the imaginative

83 “Spiritual Waves” are a biotic energy similar to a “soul” or “spirit.” https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Bio_Etherium. Accessed August 27, 2024.

84 “Dr. Aki Ross” is the main protagonist of Final Fantasy: The Spirits Within. A scientific prodigy, she was one of the first human characters with photo realistic computer-generated imagery created and used in film, and she was intended to be the first “virtual actress” generated by computer in the world. https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Aki_Ross. Accessed August 27, 2024.

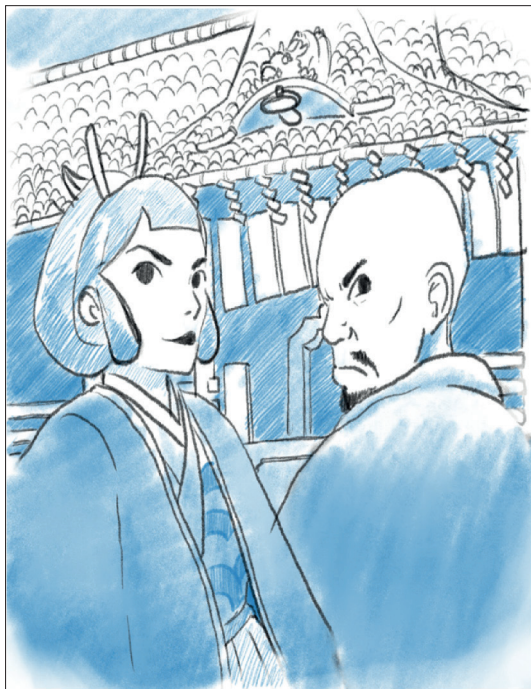
85 “Captain Gray Edwards” is a character from Final Fantasy: The Spirits Within. He is a military captain and leader of the elite squadron Deep Eyes, which patrols the vast restricted wasteland invaded by the Phantoms. He was one of the first human characters with photo realistic computer-generated imagery created and used in film. Gray is portrayed by Alec Baldwin. https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Gray_Edwards. Accessed August 27, 2024.

86 “Final Fantasy: The Spirits Within,” Final Fantasy Fandom, accessed August 27, 2024, https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Final_Fantasy:_The_Spirits_Within.

experiences sought by audiences. Japan, with its rich cultural heritage, has seamlessly woven these elements into its visual storytelling. The ancestral traditions of the Ainu, deeply rooted in animism and a profound reverence for nature, have significantly influenced Japan's cultural imagination, leaving an indelible mark on mediums such as anime and other entertainment formats. This enduring, though often implicit, influence highlights the continued relevance of indigenous perspectives in enriching modern narratives, bridging ancestral wisdom with contemporary creativity.

Yamato and Shintoism Presence in Japanese Anime & Worldwide Entertainment Media

Imagen 3. Artistic representation of the Yamato folk



Fuente: Fan art, Octavio Luna.

The Ainu were the first known inhabitants of what is now Japan, with a cosmology and culture that echoed with other animistic traditions. These expressions of worship and animism continue to influence Japanese entertainment media. However, it is essential to note that the folkloric, cultural, and religious influences primarily stem from the “Yamato”⁸⁷, a culture formed through migrations from China and Korea. This group constitutes much of the modern Japanese population. The Yamato people practiced “Shinto”⁸⁸, a religion that has profoundly shaped Japanese entertainment media and remains evident in anime and video games.

87 The Yamato kingdom appeared in the Nara plain, in central Japan, between approximately 250 and 300 A.D., and during the following three centuries, it went through successive stages of vigor, expansion, and disruption. Because it’s “great kings” (ōkimi) were buried in large mounds, these years are commonly designated as the period of the Burial Mounds (kofun). It was then that farmers transformed vast stretches of virgin land into rice fields; immigrants from northeast Asia introduced advanced production techniques from the continent; soldiers rode horses and fought with iron weapons; armies subdued much of Japan and extended their control to neighboring regions of the Korean Peninsula; and the kings sent diplomatic missions to distant courts in Korea and China. However, because no written Japanese records from that time have been preserved, and the Korean and Chinese accounts tell us little about contemporary life on the Japanese islands, the Yamato period has long been considered a dark and puzzling stretch of prehistory. Until the end of World War II, Japanese historians tended to think of this period as a time when the ‘unbroken’ imperial line was mysteriously and wonderfully formed. But postwar scholars have discovered new written evidence, seen the historical importance of massive archaeological findings, and examined ancient Japanese life from different angles. The Cambridge History of Japan, Volume 1, edited by Delmer M. Brown, 109-144. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Accessed August 27, 2024.

88 “Shinto” refers to the indigenous religious beliefs and practices of Japan. The word Shinto, which literally means “the way of the kami” (usually understood as sacred or divine power, specifically the various gods or deities), began to be used to distinguish Japanese indigenous beliefs from Buddhism, which had been introduced to Japan in the 6th century A.D. Shinto has no founder, no official sacred scriptures in the strict sense, and no fixed dogmas, but it has preserved its guiding beliefs throughout the centuries. <https://www.britannica.com/topic/Shinto>. Accessed August 20, 2024.

Until recently, it was believed that most of the Japanese population descended from a small percentage of the Jomon (an earlier civilization from which the Ainu and Emishi cultures derive) and primarily the “Yayoi”⁸⁹ (a culture from which the Yamato originated). However, a genetic study published in 2021 in “Live Science” by Tom Metcalfe, titled “Ancient Bones Reveal Previously Unknown Japanese Ancestors,” revealed a more complex story. In addition to the “Jomon”⁹⁰ and “Yayoi”, modern Japanese descend from a third population from the “Kofun period”⁹¹, which arrived around 300 CE. This last group significantly contributed to the genetic makeup of contemporary Japanese people.⁹²

89 The “Yayoi culture” (c. 300 B.C.–c. 250 A.D.) is a prehistoric culture of Japan that succeeded the Jōmon culture. Named after the district in Tokyo where its artifacts were first discovered in 1884, the Yayoi culture emerged on the southern Japanese island of Kyushu and spread northeastward toward the Kanto plain. The Yayoi people dominated bronze and iron casting. They wove hemp and lived in village communities with raised, thatched-roof houses. They employed a rice cultivation method in flooded fields, originating from China, and continued the hunting and shellfish gathering economy of the Jōmon culture. <https://www.britannica.com/topic/Yayoi-culture>. Accessed August 27, 2024.

90 The “Jōmon culture,” the first major prehistoric culture of Japan, is characterized by its pottery decorated with impressions or reliefs of cord patterns (jōmon). For some time, there has been uncertainty regarding the dating of the Jōmon period, especially regarding its start. The earliest date proposed is around 10,500 B.C., which scholars who support it describe as the beginning of the Early Jōmon period, which lasted until approximately 8000 B.C. Others prefer a later start date, which can range between 7500 and 4500 B.C., depending on the interpretation of archaeological evidence. Most agree that the period ended around 300 B.C., roughly coinciding with the rise of the Yayoi culture. <https://www.britannica.com/topic/Jomon-culture>. Accessed August 27, 2024.

91 After the Yayoi Period in Japan, when agricultural and metallurgical techniques were introduced from the Asian continent, the “Kofun Period” (c. 250 A.D. - 538 A.D.) followed. During this time, the Shinto religion emerged from the beliefs of earlier eras, and the Yamato Clan rose to power, eventually becoming the imperial family. The period is named after the style of burial mounds used during this time. https://www.worldhistory.org/Kofun_Period/. Accessed August 27, 2024.

92 “Ancient Bones Reveal Complex Ancestry of Japanese People.” Live Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.
Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 81-148

This finding contrasts Japan's traditional belief that the population is a unified single race with a mythical religious lineage descending from the deity "Amaterasu"⁹³. If you ask a Japanese person today, they generally do not consider themselves of mixed ancestry, making this a controversial topic.

According to "The Cambridge History of Japan" by Cambridge University, the "Yamato Kingdom" emerged around 250 to 300 CE in the plains of what is now the city of Nara. This kingdom consolidated power by converting lands into rice paddies, introducing advanced agricultural techniques, and militarizing its society, extending its influence on the Korean peninsula. This period is known as the "Kofun Period,"⁹⁴ and it was named after the burial mounds of the era.⁹⁵

However, doubts remain about the specific origin of the Yamato, as there are few records about the Japanese Yamato populations of the time and scant mentions of the Yamato in Korean or Chinese sources. Adding to this lack

Science, last modified July 25, 2023. <https://www.livescience.com/ancient-bones-reveal-japanese-ancestry.html>. Accessed August 19, 2024.

93 "Amaterasu" (in Japanese: "Great Deity Who Illuminates the Heavens") is the celestial sun goddess from whom the Japanese imperial family claims descent, and an important deity in Shinto. Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Amaterasu>. Accessed August 23, 2024.

94 In general, the "Kofun period" (mound period) refers to the period from the mid-3rd century to the late 7th century, approximately 400 years. However, especially between the mid-3rd century and the late 6th century, it was during the "Kofun period" that the Japanese people built many keyhole-shaped mounds throughout the northern "Tohoku region" and the southern "Kyushu region"; therefore, this period is sometimes referred to as the "keyhole-shaped mound period." After the construction of keyhole-shaped mounds ceased, mound construction continued from the 7th century, but with different mound shapes: the square mound [(方墳) "hofun" in Japanese], the circular mound [(円墳) "empun" in Japanese], and the octagonal mound [(八角墳) "hakkakufun" in Japanese]. This period is occasionally referred to as the "final Kofun period." Japón Manía. <https://japonmania.es/blog/periodo-kofun/>. Accessed August 26, 2024.

95 Delmer M. Brown, ed., *The Cambridge History of Japan, Volume 1: Ancient Japan* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 10-110.

of documentation is the deeply rooted belief among the Japanese that their people descend directly from the deity Amaterasu and that their history has been uninterrupted since this divine origin.

According to Shinto or “Shintoism”, the first Japanese came from primordial gods who shaped and created the world. In Japanese Shinto tradition, it is still believed that the “Nihonjin”⁹⁶ are direct descendants of the Sun Kami (Amaterasu) and that the Japanese royal family is her direct representative.⁹⁷

Whatever the scientific, historical, or religious reasons, contemporary Japanese people today predominantly consider themselves as one race and one people who profess above all religions, primarily Shinto. Despite differences with the indigenous cultures of Japan, this belief that everything has a soul, and the worship of nature spirits is something they share and still profess to this day.

The Shinto religion, possibly rooted in Animism, became closely intertwined with the Yamato identity. According to Shinto tradition, the Japanese are descendants of primordial deities who shaped and created the world. The Yamato rulers traced their lineage directly to Amaterasu, the sun goddess, solidifying their divine authority. Shintoism’s focus on “Kami”⁹⁸, or spirits of

96 “Nihon” (日本) is the native Japanese term for Japan, and “Nihonjin” refers to the Japanese people.

97 Joshua Frydman, *The Japanese Myths: A Guide to Gods, Heroes, and Spirits* (London: Thames & Hudson, 2022), 27

98 The term “Kami” is often translated as “god,” “lord,” or “deity,” but it also includes other forces of nature, both good and bad, which, due to their superiority or divinity, become objects of reverence and respect. The sun goddess Amaterasu Ōmikami and other creator spirits, illustrious ancestors, as well as both living and non-living things, such as plants, rocks, birds, beasts, and fish, can be treated as kami. In primitive Shinto, celestial kami (amatsukami) were

nature, reflects an animistic worldview that resonates deeply within Japanese culture.⁹⁹

Shinto, meaning “The Way of The Gods,” lacks sacred texts akin to Christianity, Judaism, or Islam. Instead, its practices and beliefs were historically overseen by aristocratic classes and the imperial court. As Joshua Fryman explains in “The Japanese Myths”:

...Shinto (properly Shintō 神道, ‘the way of the gods’) is Japan’s native belief system; in some respects, it hardly resembles a formal religion. Shinto lacks a sacred scripture, and much of its structure was shaped under the imperial court from the medieval period onward...¹⁰⁰

Shinto rituals emphasize purity over moral dualities of good and evil, reflecting the importance of honor and purity in Japanese society. The Kami, which includes spirits of animals, objects, and natural elements, are venerated at Shinto shrines and maintained by Kannushi (priests). These shrines serve as sites for spiritual purification and communion with the Kami.¹⁰¹

Central figures in Shinto mythology, such as Amaterasu, the sun goddess; “Susanoo”¹⁰², the deity of storms and

considered more noble than earthly Kami (kunitsukami), but in modern Shinto, this distinction is no longer made. Kami manifest in, or reside in, symbolic objects such as a mirror (see shintai), in which form they are often worshiped at Shinto shrines. Shinto myths speak of the “8 million kami” to express the infinite number of possible kami, and new ones continue to be recognized. <https://www.britannica.com/topic/kami>. Accessed August 20, 2024.

99 Joshua Frydman, *The Japanese Myths: A Guide to Gods, Heroes, and Spirits* (London: Thames & Hudson, 2022), 199

100 Frydman, *The Japanese Myths*, 12.

101 Frydman, *The Japanese Myths*.

102 “Susanoo” (in Japanese: Impetuous Male), in Japanese mythology, is the

seas; “Inari”¹⁰³, the fox goddess associated with agriculture and rice; and “Hachiman”¹⁰⁴, the god of war and protection, have profoundly shaped Japanese culture.¹⁰⁵

Their influence extends beyond traditional mythology, permeating Japanese literature, art, and contemporary entertainment. The rich diversity of Shinto beliefs and Japanese folklore surrounding the Kami has significantly impacted Japanese storytelling and global fantasy narratives. The vision of a world inhabited by magical beings with extraordinary powers and traits resonates strongly with modern audiences’ appetite for consuming fantastical content.

god of storms and the younger brother of the sun goddess Amaterasu. He was born when his father Izanagi washed his nose. Although Susanoo was granted dominion over the sea plains, he was expelled from heaven due to his unruly behavior at his sister’s court. <https://www.britannica.com/topic/Susanoo>. Accessed August 20, 2024.

103 “Inari,” in Japanese mythology, is a deity primarily known as the protector of rice cultivation. The god also promotes prosperity and is particularly worshipped by merchants and artisans, serving as the patron deity of swordsmiths and being associated with brothels and artists. In Shintō legends, Inari is identified with Uka no Mitama no Kami (“Venerable Spirit of Food”), the child of the impetuous storm god Susanoo. The rice god is also associated in some Shintō shrines with the goddess of food, Ukemochi no Kami, and there is considerable variation in how Inari is depicted, whether as a bearded man riding a white fox or as a woman with long, flowing hair carrying sheaves of rice. The fox, symbolizing both benevolence and malevolence, is sometimes identified as Inari’s messenger, and numerous fox statues can be found both inside and outside the shrines dedicated to the rice god. Other features of Inari shrines include their vivid red buildings, long rows of votive torii (gates), and the hōshu-no-tama (a pear-shaped emblem topped with flame-like symbols). Among the many Inari shrines across Japan, the most famous is the Fushimi Inari Shrine near Kyoto.” <https://www.britannica.com/topic/Inari>. Accessed August 20, 2024.

104 “Hachiman” (in Japanese: Eight Banners) is one of the most popular Shintō deities in Japan; the patron god of the Minamoto clan and warriors in general, often referred to as the god of war. Hachiman is commonly regarded as the deification of Ōjin, the 15th emperor of Japan. However, he is rarely worshipped alone, and Hachiman shrines are typically dedicated to three deities: Hachiman as Ōjin, his mother Empress Jingō, and the goddess Hime-gami. <https://school.eb.com/levels/high/article/Hachiman/38709>. Accessed August 20, 2024.

105 Frydman, *The Japanese Myths*.

For instance, we find characters like Inuyasha, who aesthetically embodies and references the Kami Inari Ōkami. Similarly, many anime characters communicate with spirits and animals, such as Serena from “Pretty Soldier Sailor Moon”¹⁰⁶, who speaks to “Luna,”¹⁰⁷ her guardian cat, or “Sakura Kinomoto”¹⁰⁸ from “Cardcaptor Sakura”¹⁰⁹, who interacts with “Cerberus,”¹¹⁰ a guardian in the form of a mini sphinx.

106 “Pretty Soldier Sailor Moon” is the first season of the 1990s anime series Sailor Moon. The season was produced simultaneously with the first story arc of the manga by Naoko Takeuchi. [https://sailormoon.fandom.com/wiki/Sailor_Moon_\(Season_1\)](https://sailormoon.fandom.com/wiki/Sailor_Moon_(Season_1)), Accessed on August 29, 2024.

107 “Luna” is a black-purple talking cat who advises and guides Usagi Tsukino (Sailor Moon) and the rest of the Sailor Senshi throughout the anime series. This is the first anime depiction of the original character from the manga. Her counterpart is “Artemis,” who assists Sailor Venus [https://sailormoon.fandom.com/wiki/Luna_\(anime\)?so=search](https://sailormoon.fandom.com/wiki/Luna_(anime)?so=search), Accessed on August 29, 2024.

108 “Sakura Kinomoto” (木之本 桜, Kinomoto Sakura) is the titular heroine and protagonist of CLAMP’s anime and manga series Cardcaptor Sakura. Sakura is introduced as a 10-year-old girl living in the city of Tomoeda, Japan, where she attends Tomoeda Elementary School during the Clow Card and Sakura Card arcs. In the Clear Card story, she is a first-year student at Tomoeda Middle School. https://ccsakura.fandom.com/wiki/Sakura_Kinomoto, Accessed on August 29, 2024.

109 “Cardcaptor Sakura” (カードキャプターさくら, Kādokyaputā Sakura), also known as Sakura Card Captor (with the space) and often abbreviated as “CCS,” is a magical girl manga series by the renowned all-female artist team CLAMP. Sakura Card Captor is published in Japan by Kodansha and was serialized in Nakayoshi. The series consists of twelve volumes. The manga is notable for its emphasis on the shoujo genre, with nearly every page adorned with detailed flowers, bubbles, or sparkles around the main characters. It won the prestigious Seiun Award for Best Manga in 2001. The television anime series (1998–2000) based on the manga comprises 70 half-hour episodes (spanning three seasons), two theatrical films, and several specials. https://ccsakura.fandom.com/wiki/Cardcaptor_Sakura, Accessed on August 29, 2024.

110 “Cerberus” (ケルベロス, Keruberosu) is a main character in CLAMP’s manga and anime series Cardcaptor Sakura. His name is more commonly recognized in its Greek form, Kerberos, which is often shortened to Kero-chan (ケロちゃん) or simply “Kero.” Accessed at: <https://ccsakura.fandom.com/wiki/Cerberus>. Accessed on August 29, 2024.

In Japanese fantasy, humans and fantastical creatures coexist in an eternal symbiosis, where these beings can both assist and hinder heroes, as seen in Shinto mythological legends. This concept is evident in animations like Pokémon, where humans interact with creatures with elemental powers, such as “Pikachu” (electric)¹¹¹, “Charmander” (fire)¹¹², “Squirtle” (water)¹¹³, and “Bulbasaur” (plant)¹¹⁴.

This tradition of heroes and heroines interacting with an elemental spirit has become part of the narrative “status quo” of anime and is even reflected in American films like those of Disney. For example, Ariel’s relationship with “Flounder”¹¹⁵ and “Sebastian,”¹¹⁶ Pocahontas with her

111 “Pikachu” (in Japanese: ピカチュウ, Hepburn: Pikachuu) (PEE-ka-choo) is an Electric-type Pokémon introduced in Generation I. Pikachu is known as the most famous and recognizable Pokémon. Over the years, Pikachu has become so popular that it serves as the mascot of the Pokémon franchise. It is the mascot of the version and the first partner Pokémon in the game Pokémon Yellow and its remake, Pokémon: Let’s Go, Pikachu! Pikachu is also widely recognized from the anime, where Ash Ketchum, the former protagonist, has a Pikachu. Accessed at: <https://pokemon.fandom.com/wiki/Pikachu>. Accessed on August 29, 2024.

112 “Charmander” is one of the most iconic characters in the Pokémon franchise (Nintendo, 1996).

113 “Squirtle” is one of the most iconic characters in the Pokémon franchise (Nintendo, 1996).

114 “Bulbasaur” is one of the most iconic characters in the Pokémon franchise (Nintendo, 1996).

115 “Flounder” is a main character in Disney’s 1989 animated film *The Little Mermaid*. He is Ariel’s best friend, regularly accompanying her on her adventures despite his timid nature. Although his name suggests otherwise, he is not a flounder but a tropical fish. Accessed at: <https://disney.fandom.com/wiki/Flounder>. Accessed on August 29, 2029.

116 “Sebastian” is a main character in Disney’s 1989 animated film *The Little Mermaid*. He is a red crab with a Jamaican accent who serves as King Triton’s advisor and the court’s “distinguished” composer. Despite his prestigious position, he is often tasked with keeping an eye on Triton’s youngest daughter, Princess Ariel. Accessed at: <https://disney.fandom.com/wiki/Sebastian>. Accessed on August 29, 2024.

raccoon “Meeko,”¹¹⁷ and Mulan with her dragon familiar “Mushu,” among many others.

The influence of Shinto, such as Kami-creatures, can also be seen in American television animations, particularly in “Avatar: The Last Airbender” (Nickelodeon, 2005-2008)¹¹⁸. In this series, “Aang,”¹¹⁹ a young monk, can communicate with spirits like the Kami and acts as a bridge between the spiritual and human worlds. Aang can manipulate the elements of water, earth, fire, and air, and the series deeply explores the animistic concept that everything has a soul and energy that can be manipulated. This idea is

117 “Meeko” is a main character in Disney’s 1995 animated film Pocahontas. He is Pocahontas’s pet raccoon, with a love for food, especially John Smith’s biscuits.

Accessed at: <https://disney.fandom.com/wiki/Meeko>. Accessed on August 29, 2024.

118 “Avatar: The Last Airbender,” also known as “Avatar: The Legend of Aang” in some PAL regions, is an Emmy award-winning American animated television series that aired for three seasons on Nickelodeon and Nicktoons Network. The series was created and produced by Michael Dante DiMartino and Bryan Konietzko, who served as executive producers alongside Aaron Ehasz. Avatar is set in a world influenced by Asian culture, where martial arts and elemental manipulation exist. The show drew elements from East Asian, South Asian, and Western Asian cultures, blending what were traditionally separate categories of Japanese anime and Western cartoons. The series follows the adventures of the main protagonist, Aang, and his friends, who must save the world by defeating Fire Lord Ozai and ending the destructive war with the Fire Nation. The show first aired on February 21, 2005, and concluded with a highly acclaimed two-hour television movie on July 19, 2008. Accessed at: <https://avatar.fandom.com/wiki/Avatar: The Last Airbender>. Accessed on August 29, 2024.

119 “Aang,” a character from the series “Avatar: The Last Airbender” (also known as “Avatar: The Legend of Aang”), was an Air Nomad born in the year 12 BG and the Avatar during the Hundred Year War, succeeding Avatar Roku and preceding Avatar Korra. As the Avatar of his time, he was the only person capable of mastering all four bending arts: air, water, earth, and fire. Accessed at: <https://avatar.fandom.com/wiki/Aang>. Accessed on August 28, 2024.

further explored in the sequel, “The Legend of Korra”¹²⁰, where the spirit world plays a central role in the narrative.

This symbiotic relationship between humans and magical beings is also seen in video games like the “Final Fantasy” series, where characters can summon gods or “Aeons”. While these figures have names and traits related to other mythologies, they derive from this everyday symbiotic relationship between humans and the Kami. Notable examples include the video game “Ōkami”¹²¹, centered on the goddess “Inari Ōkami”, and “Zelda: Breath of the Wild”¹²². The influence of the Kami on narratives is undeniable, directly derived from Shintoism and Japan’s cultural Animism.

120 “The Legend of Korra,” the sequel to “Avatar: The Last Airbender,” is set 70 years after the events of Avatar and follows Korra, the next Avatar after Aang, who hails from the Southern Water Tribe. Having already mastered the elements of earth, water, and fire, Korra must learn the art of airbending. Her journey takes her to Republic City, a virtual melting pot where benders and non-benders coexist. However, she soon discovers that the city is plagued by crime and a growing anti-bending revolution that threatens to tear it apart. While dealing with these dangers, Korra begins her airbending training under the tutelage of Tenzin, Aang’s son. Accessed at: <https://www.rottentomatoes.com/tv/the-legend-of-korra>. Accessed on August 28, 2024.

121 “Ōkami” (「大神」; lit. “Great God”) is an action-adventure video game developed by Clover Studio and published by Capcom. It was released for Sony’s PlayStation 2 gaming console in 2006 in Japan and North America, and in 2007 in Europe and Australia. Set sometime in classical Japanese history, Ōkami combines various Japanese myths and folklore to tell the story of how the land was saved from darkness by the Shintō sun goddess Amaterasu, who took the form of a white wolf. Accessed at: <https://okami.fandom.com/wiki/%C5%8Ckami>. Accessed on August 28, 2024.

122 The Legend of Zelda: Breath of the Wild” is the nineteenth main installment in The Legend of Zelda series. It was released worldwide simultaneously for the Wii U and Nintendo Switch on March 3, 2017.

Accessed at: https://zelda.fandom.com/wiki/The_Legend_of_Zelda:_Breath_of_the_Wild. Accessed on August 28, 2024.

Today, little is known about the exact origins of the Yamato people and how Shintoism developed in its early days. However, it is undeniable that there is a connection between Japan's indigenous religions, such as the Ainu's, and Shintoism, both of which have a strong animistic foundation. Although Shintoism is considered an emblematic religion of the Yamato Japanese, it incorporates numerous syncretic and archetypal ideas found in other cultures. Despite its origin, Yamato culture and religion have profoundly influenced global narratives, a fact reflected across a wide range of entertainment media.

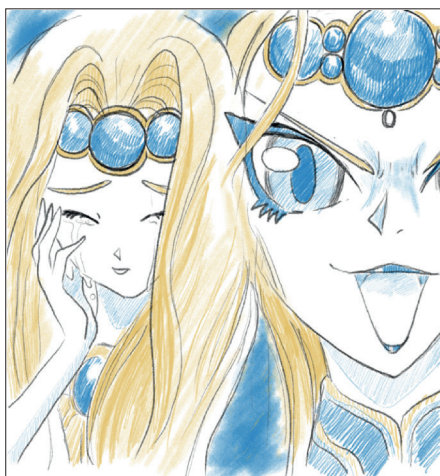
It is important to note that the idea of humans interacting with spirits and elemental beings is not exclusive to Japan. However, what is truly astonishing is that despite numerous historical, religious, and philosophical changes experienced worldwide—and in Japan in particular—the prehistoric conceptions of Animism and medieval ideas of Shintoism remain relevant and adopted by contemporary Japan. This worldview continues to enrich and fuel today's fantasy literary narratives.

Confucianism and Buddhism in Japanese Anime & Worldwide Entertainment Media

Discussing Japanese history and religion entails exploring a syncretism that integrates and accepts influences from other philosophies and religions originating from China, Korea, and India while recognizing Shintoism as the official religion. Beginning in the 5th century, this process of cultural hybridization intensified, driven by migrations, political alliances, and diplomacy. This cultural exchange revolutionized and influenced Japan's socioeconomic and religious aspects, akin to what transpired along the

“Silk Road.”¹²³ Although Japan may seem insular and homogeneous, it is, in reality, the result of continuous cultural hybridization, a process still present today.¹²⁴

Imagen 4. “Fan Art” illustration of “*Princess Emerald*” from “*Magic Knight Rayearth*,” a character who embodies the struggle between the values of good and evil and their physical consequences. Her design and story reflect themes deeply rooted in Confucian philosophy, highlighting the tension between moral duty and personal conflict



Fuente: Fan art, Octavio Luna.

123 “The Silk Road,” an ancient trade route established around the 2nd century BCE, connected China with the West, facilitating the exchange of goods and ideas between the great civilizations of Rome and China. Silk was exported westward, while wool, gold, and silver were sent eastward. China also received Nestorian Christianity and Buddhism (from India) through the Silk Road. Originating in Xi'an (Sian), the 4,000-mile (6,400-km) route, which was essentially a caravan route, followed the Great Wall of China northwest, skirted the Takla Makan Desert, climbed the Pamir Mountains, crossed Afghanistan, and reached the Levant. From there, goods were transported across the Mediterranean Sea. Accessed at: <https://www.britannica.com/topic/Silk-Road-trade-route>. Accessed on August 12, 2024.

124 Frydman, The Japanese Myths.

One of the principal philosophies that influenced the Japanese was “Confucianism”¹²⁵, which began arriving from China in the 5th century and consolidated in the 6th century. Confucius was a philosopher and adviser to royal courts during the “Warring States Period” in China, before the unification of the Chinese empire.¹²⁶

On the origin and establishment of Confucian philosophy, Joshua Frydman explains:

...Confucius was a scholar and court advisor during the period of multiple kingdoms before the unification of China... His accumulated teachings were written down by his disciples in the decades following his life...These writings circulated during the subsequent centuries, and under the Han Dynasty, they developed into the official philosophy of the Chinese government...¹²⁷

Joshua Frydman, in his book “The Japanese Myths: A Guide to Gods and Spirits,”, explains that after the institutionalization of Confucianism, it was promoted by the Northern and Southern Dynasties in China between 220 and 589 CE, making Confucius a revered figure of transcendent cult.

Confucianism transitioned from being a philosophy to becoming a religious branch, and even 1,500 years after Confucius’ birth during the “Tang Dynasty”¹²⁸, his

125 “Confucianism,” originally a philosophy concerned with the balance between heaven and earth. It emphasizes morality, filial piety, and respect for hierarchies. Joshua Frydman, *The Japanese Myths: A Guide to Gods, Heroes, and Spirits* (London: Thames & Hudson, 2022), 19–20.

126 Frydman, *The Japanese Myths*.

127 Frydman, *The Japanese Myths*.

128 The Tang dynasty (618–907 CE) was a Chinese dynasty that succeeded

vision, philosophy, and teachings had spread throughout China, institutionalized as the state religion, complete with temples, priests, and a religious structure.¹²⁹

Confucianism from the Tang Dynasty reached Japan, but unlike in China, it did not become institutionalized or displace Shintoism as the official religion. However, it permeated Japanese religion and values, reinforcing and hybridizing its religious system. Confucianism was crucial in conceptualizing relationships between “Heaven” and “Earth,” humanity, and the divine. Heaven is not specifically a physical place where gods dwell but a conceptual plane, a mirror of what Earth should be. It establishes that when individuals fail to protect hierarchies and act righteously and honorably, the essential balance of the world is lost, causing Earth to drift away from heaven.¹³⁰

On Confucian precepts, Joshua Frydman explains:

...The fundamental concern of Confucianism is the relationship between Earth and heaven... As the Earth moves further away from heaven, both the natural world and human society deviate more and more from balance... The way to align Earth with heaven is to act righteously, which means adhering to a universal moral code as well as protecting hierarchies... These hierarchies manifest on Earth

the short-lived Sui dynasty (581–618), developed a successful form of government and administration based on the Sui model, and fostered a cultural and artistic flourishing that constituted a golden age. Like most dynasties, the Tang rose amid duplicity and murder and collapsed into a kind of anarchy. Yet at its height, in the early 8th century, the splendor of its arts and cultural environment made it a model for the world. Accessed at: <https://www.britannica.com/topic/Tang-dynasty>. Accessed on August 23, 2024.

129 Frydman, *The Japanese Myths*.

130 Frydman, *The Japanese Myths*.

through specific relationships: parents to children, older siblings to younger siblings, husbands to wives, lords to vassals, and rulers to subjects.¹³¹

For Confucian practitioners, social imbalance and dishonor can trigger human or social problems, such as rebellions, and resonate and impact the physical world, causing natural catastrophes like earthquakes, tsunamis, fires, and other natural disasters. Correcting this was granted by practicing filial piety, respecting parents and ancestors, upholding political hierarchies, and embracing a sense of duty seriously and strictly.¹³² Those familiar with Japanese culture or interacting with Japanese people may observe this trait. Despite Confucianism being a Chinese philosophy-religion, it undeniably manifests as an archetypal and fundamental characteristic in contemporary Japanese life, visible even in Korean and other Asian cultures.

In Japanese animation, Confucian precepts are evident and commonly form the moral compass of heroes and characters. These Confucian precepts could be seen in the TV animation “Saint Seiya” (Toei Animation, 1986)¹³³,

131 Frydman, *The Japanese Myths*.

132 Frydman, *The Japanese Myths*.

133 “Saint Seiya” (聖闘士星矢(セイントセイヤ), Seinto Seiya), also known as Saint Seiya: Knights of the Zodiac or simply Knights of the Zodiac, is a Japanese manga series written and illustrated by Masami Kurumada, originally serialized in *Weekly Shōnen Jump* from 1986 to 1991. The story follows the orphan Seiya, who is sent to Greece to obtain the Pegasus Bronze Cloth and participate in a tournament called the Galactic Wars, hoping to reunite with his sister on Earth.

The manga was adapted into a television anime series by Toei Animation from 1986 to 1989. Several spin-offs based on the original Saint Seiya concept have also been created, mainly released as manga series, television anime, or OVA formats. https://saintseiya.fandom.com/wiki/Saint_Seiya. Accessed on August 27, 2024.

where the moral chaos among the “Gold Saints,”¹³⁴ under the command of the “Grand Pope,”¹³⁵ leads them to confront their own disciples, the “Bronze Saints.”¹³⁶ The plot focuses on the dilemma of obeying or disobeying a higher power. The Gold Saints train their pupils to defeat the Grand Pope and save the reincarnation of “Athena.”¹³⁷ This portrayal shows how dishonor, betrayal, and corruption bring misfortune, while true heroes restore balance on Earth with their obedience to Athena, purity, honor, and bravery.

Other Confucian religious values can also be seen in “Magic Knight Rayearth” (CLAMP, 1993)¹³⁸, where

134 “The Gold Saints” or “Golden Knights” (黄金聖闘士ゴールドセイント, Gōrudo Seinto) are the group of the twelve most powerful and highest-ranking warriors in Athena’s army. Their main duty in the Sanctuary is to defend the Twelve Houses of the Zodiac. They serve as the ultimate line of defense and the supreme warriors in the service of Athena and the Grand Pope. https://saintseiya.fandom.com/wiki/Gold_Saints. Accessed on August 26, 2024.

135 “The Pope” (教皇, Kyōkō), known in many countries as the “Grand Master” and referred to once in Saint Seiya Omega as the “Great Pope” (大教皇, Daikyōkō), is the human representative of the goddess Athena. <https://saintseiya.fandom.com/wiki/Pope>. Accessed on August 26, 2024.

136 The Bronze Saints are the lowest class in terms of power among Athena’s Saints. The Bronze Saints wear the Bronze Cloth and possess the basic abilities of a Saint. Their mastery of Cosmo is relatively limited, and they exhibit superhuman abilities that are less impressive than those of higher-ranking Saints. They are capable of reaching Mach 1 (the speed of sound) and producing one hundred attacks per second—feats that, while impressive for a human, represent only a fraction of the power of the Gold Saints. Accessed at: https://saintseiya.fandom.com/wiki/Bronze_Saints. Accessed on August 26, 2024.

137 “Athena” (Attic Greek: Αθηνά) is the goddess of War and Wisdom. She has protected peace and love on Earth since mythological times, with the help of her many Saints. <https://saintseiya.fandom.com/wiki/Athena>. Accessed on August 26, 2024.

138 “Magic Knight Rayearth” (魔法騎士マジックナイトレイアース, Majikku Naito (Mahō Kishi) Reiāsu) is a Japanese anime series adapted from the manga of the same name.

Three young girls, Hikaru, Umi, and Fuu, are transported to a magical world called Cephire during a school trip to Tokyo Tower. They are soon greeted by

the balance of an entire world is threatened by a personal crisis of “Princess Emeraude,”¹³⁹ the central pillar of “Cephiro.”¹⁴⁰ The conflict arises between her duty to maintain the planet’s order, life, and balance through prayer and total sacrifice and the misfortune of falling in love with her vassal, “Zagato”¹⁴¹. This inner turmoil, dividing

the Grand Mage Clef, who explains that they have been summoned to become the Legendary Magic Knights and save Cephiro. The girls are not very enthusiastic about this idea and only want to return home. Clef further explains that they must seek out the three Rune Gods to help them in their mission. He grants each of them armor and magical powers.

They learn from Clef that the High Priest Zagato has kidnapped Cephiro’s Pillar, Princess Emeraude. The Pillar of Cephiro is solely responsible for keeping Cephiro alive and in balance through her prayers. Without Princess Emeraude, Cephiro would fall into ruin. Hikaru, Umi, and Fuu must battle Zagato’s minions and find the Rune Gods if they ever wish to return home. They quickly learn that friendship and loyalty are the only things they can rely on in the crumbling world of Cephiro. [https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Magic_Knight_Rayearth_\(anime\)](https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Magic_Knight_Rayearth_(anime)). Accessed on August 27, 2024.

139 “Princess Esmeralda” or “Princess Emeraude” is a character in the anime Magic Knight Rayearth. She is the sovereign of Cephiro and a goddess-like figure to whom all inhabitants pray for peace, prosperity, and protection. She was the first to summon Hikaru Shidou, Umi Ryuzaki, and Fuu Hououji to Cephiro to become the Legendary Magic Knights. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Princess_Emeraude. Accessed on August 26, 2024.

140 “Cephiro” (セフィロ, Sefiro) is the primary setting of Magic Knight Rayearth. As revealed in the second season of the anime, it is a planet located somewhere deep in space. Cephiro is a world separate from Earth and, according to the manga, was created by Mokona after witnessing devastation and war on Earth. Cephiro has the ability to turn almost any desire or longing, even subconscious ones, into reality, which is why it is often called “The Land of Will.” Accessed at: <https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Cephiro>. Accessed on August 26, 2024.

141 “Zagato” (ザガート, Zagāto) is the main antagonist of the first season. He is the younger brother of Cail Lantis and a high priest of Cephiro. Zagato is a somber and composed individual with a strategic mind. As a powerful sorcerer, he demonstrates a ruthless attitude in battle, driven by his calculated focus and unwavering determination. When first introduced, he appears as a terrible villain who has kidnapped the beloved Princess Emeraude, cruelly watching as Cephiro crumbles without its Pillar. However, this image is far from the truth. <https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Zagato>. Accessed on August 26, 2024.

her between duty and personal passions, resonates across the planet, causing storms, earthquakes, and an imminent apocalypse. In response, the Magic Knights, “Hikaru,”¹⁴² “Umi,”¹⁴³ and “Fuu,”¹⁴⁴ are summoned from Earth to restore Cephire’s balance, facing trials that challenge their honor, purity, obedience, and sisterhood.

Another philosophical-religious influence that left a profound mark on ancient Japan was the arrival of “Buddhism”¹⁴⁵, which was introduced around the 5th century CE. According to Joshua Frydman in his book “The Japanese Myths: A Guide to Gods, Heroes, and Spirits” (Thames & Hudson, 2022), Buddhism developed in what is now India for nearly seven centuries before spreading through Central Asia and the Pacific region.

142 “Hikaru Shidou” (獅堂 光, Shidō Hikaru), known as Lucy in some versions, is one of the three main protagonists of the manga and anime series Magic Knight Rayearth. She is the Magic Knight representing the element of fire. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Hikaru_Shidou. Accessed on August 26, 2024

143 “Umi Ryuzaki” (龍咲 海, Ryūzaki Umi), known as Marina in some versions, is one of the three main protagonists of the manga and anime series Magic Knight Rayearth. She is the Magic Knight representing the element of water. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Umi_Ryuzaki. Accessed on August 26, 2024.

144 “Fuu Hououji” (鳳凰寺 風, Hōōji Fū), known as Anaís in some versions, is one of the three main protagonists of the manga and anime series Magic Knight Rayearth. She is the Magic Knight representing the element of wind. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Fuu_Hououji. Accessed on August 26, 2024.

145 “Buddhism”, a religion and philosophy developed from the teachings of the Buddha (Sanskrit: “Awakened One”), a teacher who lived in northern India between the mid-6th and mid-4th centuries BCE (before the Common Era). Spreading from India to Central and Southeast Asia, China, Korea, and Japan, Buddhism has played a central role in the spiritual, cultural, and social life of Asia, and, beginning in the 20th century, it spread to the West. Ancient Buddhist scripture and doctrine developed in several closely related literary languages of ancient India, especially in Pali and Sanskrit. <https://www.britannica.com/topic/Buddhism>. Accessed on August 30, 2024.

During the “Han Dynasty”¹⁴⁶ in China (206 BCE–220 CE), Buddhism was adopted and began consolidating as one of the main religions in Chinese territories. Later, due to the socio-political influence of Chinese monarchical houses, migrations, and economic and cultural exchanges, Buddhism spread to what we now know as Tibet, Vietnam, Mongolia, and Korea.¹⁴⁷

Joshua Frydman notes that Buddhism arrived in Japan during the 6th century CE, driven by the influence of the Korean kingdom of “Baekje.”¹⁴⁸ Upon reaching China, Buddhism adapted to local realities, integrating with the traditions of Central and Eastern Asia. Despite variations, all Buddhist schools share the doctrines of “Siddhartha Gautama”¹⁴⁹ and the study of the “Sutras,”¹⁵⁰ ancient sacred

146 “The Han dynasty”, the second great imperial dynasty of China (206 BCE–220 CE), after the Zhou dynasty (1046–256 BCE), succeeded the Qin dynasty (221–207 BCE). So thoroughly did the Han dynasty establish what was thereafter considered Chinese culture that “Han” became the Chinese word denoting someone who is ethnically Chinese. <https://www.britannica.com/topic/Silk-Road-trade-route>. Accessed on August 30, 2024.

147 Frydman, *The Japanese Myths*.

148 “Baekje”: One of three kingdoms into which ancient Korea was divided before 660. Occupying the southwestern tip of the Korean peninsula, Baekje is traditionally said to have been founded in 18 BCE in the Gwangju area by a legendary leader named Onjo. By the 3rd century CE, during the reign of King Koi (234–286), Baekje emerged as a fully developed kingdom. By the reign of King Geonchogo (346–375), it had established control over a region that included the whole Han River basin in central Korea. <https://www.britannica.com/place/Baekje>. Accessed on August 30, 2024.

149 “Siddhartha Gautama,” or “Buddha” (born c. 6th–4th century BCE, Lumbini, near Kapilavastu, Shakyas republic, Kosala kingdom [now in Nepal]—died in Kusinara, Malla republic, Magadha kingdom [now Kashi, India]), was the founder of Buddhism, one of the major religions and philosophical systems of South and East Asia, as well as the world. Buddha is one of many epithets of a teacher who lived in northern India sometime between the 6th and 4th centuries BCE. <https://www.britannica.com/biography/Buddha-founder-of-Buddhism>. Accessed on August 28, 2024.

150 “Sutra,” in Hinduism, is a short and aphoristic composition; in Buddhism. *Revista de Estudios Filosóficos*.

texts of philosophy and religious law. During this adaptation process, new texts such as the “Lotus Sutra”¹⁵¹ emerged, introducing the idea of “Skillful Means,”¹⁵² suggesting that enlightenment could be achieved in a single lifetime rather than through multiple reincarnations. These doctrine adaptations gave rise to what we know today as “Mahayana Buddhism.”¹⁵³

On Mahayana Buddhism, Joshua Frydman comments:

ddhism, it is a more extensive exposition, forming the basic scriptures of the Theravada (Way of the Elders) and Mahayana (Great Vehicle) traditions. <https://www.britannica.com/topic/sutra>. Accessed on August 29, 2024.

151 “The Lotus Sutra” (“Sutra of the Lotus of the Good Law [or True Doctrine]”) is one of the earliest Mahāyāna Buddhist texts, revered as the essence of truth by the Japanese Tendai sect (T’ien-t’ai in Chinese) and Nichiren sect. The Lotus Sutra is regarded by many others as a religious classic of great beauty and power, and one of the most important and popular works in the Mahāyāna tradition, the predominant form of Buddhism in East Asia. The title refers to the lotus plant, particularly the sacred lotus, whose large, elevated, widespread, and beautiful flower blooms above the murky waters of its roots. The lotus is sacred in both Hinduism and Buddhism and was used in ancient Egypt to represent rebirth. In China, the text is called Miao-fa lien-hua ching or Fa-hua Ching, and in Japan, Myōhō renge kyō or Hokekyō. <https://www.britannica.com/topic/Lotus-Sutra>. Accessed on August 29, 2024.

152 “Skillful Means” (upaya-kausalya) refers to the ability of an enlightened person to adapt their message to a specific audience. The concept emerged in Buddhist texts such as the Lotus Sutra, written hundreds of years after the beginning of Buddhism, but it also characterizes the dialogue and teaching style of the historical Buddha. Today, teachers may use skillful means to impart the correct teaching to a student in the most effective way. <https://tricycle.org/beginners/buddhism/skillful-means/>. Accessed on August 30, 2024.

153 “Mahayana Buddhism,” a movement that emerged within Indian Buddhism around the beginning of the Common Era and, by the 9th century, had become the dominant influence in the Buddhist cultures of Central and East Asia. At one point, it also spread to Southeast Asia, including Myanmar (Burma) and Sri Lanka, but it has not survived there. The movement is characterized by a grand cosmology, often complex ritualism, paradoxical metaphysics, and a universal ethic. <https://www.britannica.com/topic/Mahayana>. Accessed on August 30, 2024.

...Buddhism does not technically present its own gods; instead, the religion teaches that even gods are bound within the ‘world of desire,’ as the universe is termed, and are therefore subject to the cycle of rebirth... The gods of most religions can be absorbed into the Buddhist worldview, as they are limited beings bound by their existence, while Buddhas, figures who have achieved enlightenment, transcend existence itself.¹⁵⁴

This type of Buddhism was adopted in Japan, and worship temples called “Tera” or “Jiin” were constructed. These temples were primarily managed by male priests, though priestesses or nuns, known as “Ama,”¹⁵⁵ were also present. Initially, like Catholic priests, these priests lived devoted to Buddha’s teachings and took vows of chastity. However, after the “Meiji Restoration”¹⁵⁶ In 1872, the government allowed Buddhist clergy to marry, enabling temples to be passed down through family lineage—a practice that continues today.¹⁵⁷

Unlike Shintoism, Buddhism arrived in Japan with a long history, numerous written texts, and complex moral

154 Frydman, *The Japanese Myths*.

155 An “Ama” is an unmarried woman over the age of 20 or a woman who becomes a priestess after the period of Shamini (a Buddhist novice), even if she has been married. She is also called a Bikuni. In some cases, a Christian nun is also referred to as Ama. [https://www.japanesewiki.com/Buddhism/Ama%20\(nun\).html](https://www.japanesewiki.com/Buddhism/Ama%20(nun).html). Accessed on August 30, 2024.

156 The Meiji Restoration, in Japanese history, was the political revolution of 1868 that led to the final fall of the Tokugawa shogunate (military government), ending the Edo (Tokugawa) period (1603–1867) and, at least nominally, restoring the country’s control to direct imperial rule under Mutsuhito (the Meiji Emperor). In a broader context, however, the Meiji Restoration of 1868 came to be identified with the subsequent era of significant political, economic, and social changes: the Meiji period (1868–1912), which ushered in the modernization and Westernization of the country. <https://www.britannica.com/event/Meiji-Restoration>. Accessed on August 30, 2024.

157 Frydman, *The Japanese Myths*.

philosophies. Buddhism also differs from Shintoism in actively addressing deeper philosophical questions, such as the nature of good and evil or humanity's place in the universe. Each Buddhist school, including those that developed in Japan, further refined their philosophies and faith.¹⁵⁸

Buddhism in Japan blended relatively easily with the Shinto Kami within its system. Both religions coexisted without difficulty and eventually merged. Regarding the fusion of Buddhism and Shintoism, Katherine Buljan and Carole M. Cusack note in their book *Anime, Religion, and Spirituality* (McFarland, 2015) that between the 8th and 11th centuries, Shintoism and Buddhism came closer through the concept of “Shinbutsu Shūgō,” an emerging doctrine of coalescence that linked Kami with “Buddhas” and “Bodhisattvas.”¹⁵⁹

From the perspective of Kami in Buddhism, Kuroda Toshio, in his essay “Shinto in the History of Japanese Religion” (*Journal of Japanese Studies*, 1981), describes:

...The kami realize that they themselves are trapped in this world of samsara and transmigration, and also seek liberation through Buddhist teachings... The kami are benevolent deities who protect Buddhism... The kami are manifestations of Buddhas who have revealed themselves in Japan to save all sentient beings (*honji suijaku*)... The kami are the pure spirits of the Buddhas.¹⁶⁰

158 Frydman, *The Japanese Myths*.

159 Katherine Buljan y Carole M. Cusack, *Anime, Religion and Spirituality: Profane and Sacred Worlds in Contemporary Japan* (Bristol, UK: Equinox Publishing, 2015), 65

160 Kuroda Toshio, “Shinto in the History of Japanese Religion,” *Journal of Japanese Studies* 7, no. 1 (1981): 1-21.

Buddhism complemented Japanese morality and imagination, forming, along with Confucianism and Japanese folklore, a hybrid religion (Shinbutsu-Shūgō)¹⁶¹ that promotes harmony with nature, spiritual purity, compassion, and respect for hierarchies. Those individuals or spirits who fail to follow this philosophy are destined to become “Oni”¹⁶², “Yūrei”¹⁶³, or “Yōkai”¹⁶⁴, malevolent entities that cause harm and misfortune. In Buddhist

161 Shinbutsu Shūgō | Shintō-Buddhism, Syncretism, Syncretic Practices. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Shinbutsu-shugo>.

162 “Oni”, in Japanese folklore, are a type of demonic creature often described as being of giant size, possessing great strength, and having a fearsome appearance. They are generally considered to have foreign origins, possibly introduced into Japan from China along with Buddhism. Though cruel and malicious, oni can nevertheless be converted to Buddhism. While oni have been depicted in various forms in Japanese legend and art, including sometimes as women, they are characteristically envisioned as pink, red, or blue-grey in color, with horns, three toes, three fingers, and occasionally three eyes.

163 Ghosts (Obake or Yurei) appear in ancient Japanese folklore and literature, usually in moral tales designed to both warn and entertain, but they were also an important element of ancestor worship. If the deceased members of a family were not honoured, they could bring havoc to the daily lives of those who had forgotten them. There was not much one could do to avoid ghosts, demons, and goblins, and the only safeguard against harm was prayer or relying on the protection of the Shinto gods or Buddha. Still, these spirits are not always evil, and their powers can be negated; sometimes they can even be converted to do good if subjected to the proper spells and rituals. <https://www.worldhistory.org/article/1059/ghosts-in-ancient-japan/>. Accessed on August 30, 2024.

164 Yōkai (妖怪) are creatures and phenomena of Japanese folklore, including spirits, monsters, and just about all things supernatural. The word is derived from the kanji 妖 (yō in this context) meaning attractive, bewitching, or calamity, and 怪 (kai in this context) meaning mystery or wonder. There is much debate as to what constitutes yōkai in Japanese tradition, as it is a broad and vague term with no real English translation, but most creatures and phenomena in the supernatural realm constitute yōkai in Japanese folklore. This includes ghosts, deities, demons, transformed animal spirits, spirit possession (as in *The Tale of Genji*), and general strange phenomena. Some yōkai even supernaturally appear to forewarn of doom or impending events. The yōkai Amabie (アマビエ) is one example of such a creature. <https://japanhouse.illinois.edu/education/insights/amabie>. Accessed on August 30, 2024.

adaptations, both humans and Kami, who fail to escape the cycle of reincarnation due to impurity, may degenerate into demons or impure spirits.

Since then, much Japanese art, architecture, literature, design, and philosophy has drawn content and inspiration from these two religions' philosophical, moral, and aesthetic fusion. In the case of anime, this is evident in countless representations where narratives and stories commonly depict the search for enlightenment, the struggle between good and evil, or the dichotomy between pure beings and the impure.

An example of this is observed in character transformations, where, through prayer-like positions, they invoke a spirit, planet, or deity. Often, heroines undergo a metamorphosis driven by “Enlightenment,”¹⁶⁵ granting them powers that transform their bodies, features, attire, and aura. This transformation enables them to acquire special abilities, achieved upon reaching a state of enlightenment, allowing them to purify or “De-demonize” their opponents, who are often humans or spirits deviating from the path of good.

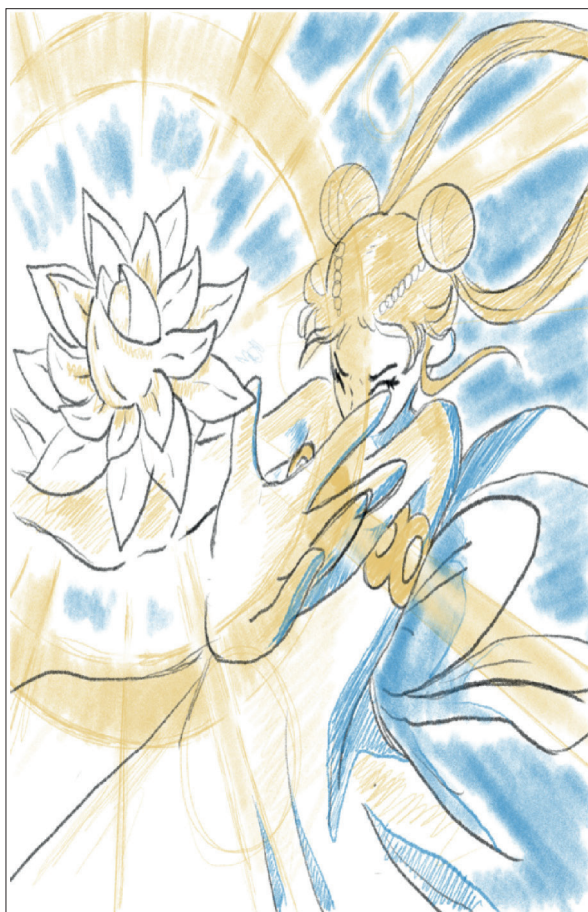
In “Sailor Moon”, Serena, a reincarnation of the moon goddess, not only purifies malevolent or impure spirits with her powers but frequently delivers speeches such as “I am a warrior who fights for love and justice!” or phrases like “...We must always fight for what is right, no matter how hard it is...”¹⁶⁶ These statements reflect values deeply

165 Bodhi (Sanskrit and Pali: “awakening,” “enlightenment”) in Buddhism refers to the ultimate Enlightenment, which ends the cycle of transmigration and leads to Nirvāṇa, or spiritual liberation. This experience is comparable to Satori in Zen Buddhism in Japan. <https://www.britannica.com/topic/bodhi-Buddhism>. Accessed on August 30, 2024

166 Sailor Moon. Toei Animation, 1992. “We must always fight for what is
Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.
Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 81-148

rooted in Shinto and Buddhist beliefs. Ultimately, the heroine, though not explicitly, acts as a Kami under Shinto-Buddhist precepts, striving for personal enlightenment and the world's balance and prosperity.

Imagen 5. “Fan Art” illustration of a scene from “*Sailor Moon*” where “*Usagi*,” using her powers, performs a ritual resembling a Shinto-Buddhist exorcism to purify an opponent



Fuente: Fan art, Octavio Luna.

right, no matter how difficult it is.”

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 81-148

Another anime that Shows the influence of Shinto-Buddhist is “Demon Slayer” (Kimetsu no Yaiba, Ufotable, 2019)¹⁶⁷. The plot details the struggle between humanity and demons (Oni), which have plagued Japanese society for centuries. The characters known as the “Hashira”¹⁶⁸ or “Pillars” — characters often embodying virtues such as sacrifice, obedience, discipline, harmony, and the pursuit of spiritual purity. The protagonist, “Tanjiro Kamado”¹⁶⁹, endures the loss of his mother and most of his siblings, with his sister “Nezuko Kamado”¹⁷⁰ transformed into a demon.

Throughout the series, Tanjiro and his companions — “Zenitsu Agatsuma”¹⁷¹, whose immense electrifying

167 The “Demon Slayer” franchise revolves around the story of Tanjiro Kamado, a young man in 1910s Japan. One day, upon returning home, he discovers that his family has been massacred by demons. The only survivor is his sister Nezuko, who has been transformed into a demon, similar to how vampires turn their victims. The animated series, produced by Ufotable, premiered in 2019. Bruce Winkelman, “Demon Slayer: Pop Religion and Japanese Anime,” <https://martycenter.org/sightings/demon-slayer-pop-religion-and-japanese-anime>. Accessed on August 30, 2024.

168 The “Hashira” or “Pillars” is the highest rank that Demon Slayers can achieve within the Demon Slayer Corps. Those who hold this position are considered the most powerful and skilled fighters, responsible for confronting the most dangerous threats that cannot be handled by other slayers. <https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Hashira>. Accessed on August 30, 2024.

169 “Tanjiro Kamado” (竈門 炭治郎, Kamado Tanjirō) is the main protagonist of Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba. He is a Demon Slayer in the Demon Slayer Corps, having joined with the goal of finding a cure to turn his sister, Nezuko, back into a human and to hunt and kill demons. He later vowed to defeat Muzan Kibutsuji, the Demon King, to prevent others from suffering the same fate as his family. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Tanjiro_Kamado?so=search. Accessed on August 30, 2024.

170 “Nezuko Kamado” (竈門 禰豆子, Kamado Nezuko) is the deuteragonist of Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba. She is a demon and the younger sister of Tanjiro Kamado, being one of the two sole survivors of the Kamado family. Formerly human, she was attacked and transformed into a demon by Muzan Kibutsuji. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Nezuko_Kamado. Accessed on August 30, 2024.

171 “Zenitsu Agatsuma” (我妻 善逸, Agatsuma Zen'itsu) is one of the main

power manifests when asleep, and “Inosuke Hashibira”¹⁷², a fierce warrior wearing a boar’s head— learn combat techniques, meditation, breathing, and elemental movements. These are comparable to Siddhartha Buddha’s path, who, through learning, pain, and sacrifice, achieves enlightenment of the soul.

The Anime incorporates Shinto and Buddhist references, such as “Kagaya Ubuyashiki”¹⁷³, evoking the figure of a Shinto-Buddhist priest and demons called “Oni,” inspired by Japanese Buddhist mythology. “Muzan Kibutsuji”¹⁷⁴, the main villain is comparable to a “Mara.” Muzan represents a human who has betrayed the rules of harmony and goodness, becoming the first demon and embodying desire, power, and death, akin to Mara, who attempted to divert Buddha from enlightenment.

characters in Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba and, along with Inosuke Hashibira, is a traveling companion of Tanjiro and Nezuko Kamado. He is also a Demon Slayer in the Demon Slayer Corps. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Zenitsu_Agatsuma. Accessed on August 30, 2024.

172 “Inosuke Hashibira” is one of the main characters in Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba and, along with Zenitsu Agatsuma, is a traveling companion of Tanjiro and Nezuko Kamado. He is also a Demon Slayer in the Demon Slayer Corps. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Inosuke_Hashibira. Accessed on August 30, 2024.

173 Kagaya Ubuyashiki (産屋敷 耀哉, Ubuyashiki Kagaya) was a major supporting character in Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba. He was the 97th leader of the Demon Slayer Corps, known mainly as Oyakata-sama (お館様, lit. “Master”) by his subordinates and peers, and was also the head of the Ubuyashiki Family. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Kagaya_Ubuyashiki. Accessed on August 30, 2024.

174 “Muzan Kibutsuji” (鬼舞辻 無惨, Kibutsuji Muzan) is the main antagonist of Demon Slayer: Kimetsu no Yaiba. He is the Demon King, the progenitor of all other demons, and the leader of the Twelve Kizuki, an organization composed of the twelve most powerful demons under his command. A thousand years ago, during the Heian era, Muzan was transformed into a demon due to an experimental treatment for his terminal illness, and since then, he has sought immortality. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Muzan_Kibutsuji. Accessed on August 30, 2024.

Conclusion

Japanese anime, video games, and entertainment media, often misconceived as mere recreations, transcend simplistic categorizations to emerge as profound narrative art forms meshed with layers of history, philosophy, folklore, and cultural hybridity. Experts like Patrick Macias and Samuel Sattin emphasize the unique ability of these mediums to blend traditional elements with experimental storytelling, crafting narratives that are universally relatable and deeply rooted in cultural specificity. These creative expressions entertain and bridge the past and present, offering audiences worldwide a window into Japan's rich heritage and moral frameworks.

In a hypermodern world increasingly detached from its cultural roots, the global appeal of Japanese entertainment highlights its dual role as a source of visual spectacle and a preserver of ancestral knowledge. Transformations, elemental powers, and mythical creatures in stories like *Sailor Moon*, *Dragon Ball Z*, and *Demon Slayer* resonate with universal themes while drawing deeply from ancient traditions. Serena Tsukino's transformation mirrors the Shinto-Buddhist pursuit of purity and harmony, while the loyalty and honor of Saint Seiya's Bronze Saints embody Confucian ideals. Similarly, *Demon Slayer* reflects Buddhist and Shinto philosophies, with Tanjiro Kamado's spiritual journey symbolizing enlightenment and balance, while the Hashira embodies virtues tied to elemental and spiritual forces.

Studio Ghibli's films, such as "*Princess Mononoke*" and "*Spirited Away*", further illustrate the integration of Japanese animism and Shinto beliefs. The Kodama (tree spirits) in "*Princess Mononoke*" symbolize harmony with nature. At the same time, Chihiro's transformation in

Spirited Away encapsulates a spiritual journey of growth and purification, emphasizing the interconnectedness of humanity and the environment. The bear worship of the Ainu, embodying their reverence for Kamuy, parallels these representations, highlighting the universality of spiritual connection in Japanese narratives.

These narratives incorporate Japanese Animism, Shinto rituals, Confucian ethics, and Buddhist philosophies into Hypermodern storytelling. Video games like “*The Legend of Zelda*”, *Ōkami*, and *Final Fantasy* expand these traditions into interactive experiences. In *Final Fantasy VII*, Aerith’s connection to the “Lifestream,” a flow of life energy sustaining the planet, echoes animistic beliefs about humanity’s connection to nature and the spiritual world. The series frequently integrates summonable entities resembling kami or gods, such as Ifrit and Shiva, symbolizing elemental forces and spiritual guardianship, reinforcing the symbiosis between humans and the spiritual realm.

Understanding these cultural influences deepens our appreciation of anime, video games, and their characters. The persistent presence of Ainu animistic spirituality, Shinto values, and Confucian moral codes shapes the struggles and triumphs of these characters. For example, Goku’s Genkidama in *Dragon Ball Z*, which channels energy from all living beings, or Ash Ketchum’s partnership with Pikachu in *Pokemon* reflect humanity’s symbiotic relationship with nature and the spiritual world—concepts central to Japanese cosmogony.

Even as these traditions adapt to contemporary sensibilities, they serve as vessels for transmitting ancient wisdom. By engaging with these narratives, audiences worldwide connect with enduring values such as honor, harmony, and the interplay of good and evil. This

continuity displays how these narratives, rooted in Japan's diverse cosmogonies, enhance Japanese culture and global storytelling.

Japanese anime, video games, and other entertainment media are not just products of creative imagination but cultural artifacts that bridge ancient and modern worlds. By preserving and transmitting these ancestral traditions, they ensure that the spiritual and philosophical DNA of one of the world's oldest civilizations remains alive and relevant. As we delve into these stories, we resist superficial interpretations, appreciating their depth and avoiding the erasure of vital cultural memory.

This enduring legacy reveals the profound significance of cultural heritage in shaping visual and narrative language worldwide. Understanding these timeless narratives unlocks deeper connections to the characters and the cultures they represent. The choices and dilemmas of these characters, shaped by ancient moral and spiritual codes, echo through globalized media, influencing even our perceptions and values. Recognizing this, we honor the profound impact of Japanese cosmogonies and traditions, which continue to enrich and redefine our shared visual and moral landscapes.

Bibliography

Ainu | Definition, Culture, & Language. "Encyclopedia Britannica", August 1, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Ainu>.

Ainu Houses and Their Furnishings, Popular Science Monthly, Vol33, Aug 1888 | TOTA, n.d. <https://www.tota.world/image/10>.

Ama (Nun). "Japanese Wiki Corpus," n.d. [https://www.japanesewiki.com/Buddhism/Ama%20\(nun\).html](https://www.japanesewiki.com/Buddhism/Ama%20(nun).html).

Amaterasu | Japanese Sun Goddess, Shintō Deity. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Amaterasu>.

Ancient Bones Reveal Previously Unknown Japanese Ancestors. “Live Science”, September 20, 2021. <https://www.livescience.com/ancient-bones-reveal-japanese-ancestry.html>.

Animism | Definition, Meaning, Symbol, & Examples. “Encyclopedia Britannica”, February 2, 2007. <https://www.britannica.com/topic/animism>.

Architecture of the Ainu. “TOTA”, n.d. <https://www.tota.world/article/60/>.

Avatar: The Last Airbender. “Avatar Wiki”, n.d. https://avatar.fandom.com/wiki/Avatar:_The_Last_Airbender.

Baekje | Three Kingdoms of Korea, Baekje Dynasty, & Ancient Korea. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/place/Baekje>.

Baker, Harry. “Ancient Bones Reveal Previously Unknown Japanese Ancestors.”

Livescience.Com, September 20, 2021. <https://www.livescience.com/ancient-bones-reveal-japanese-ancestry.html>.

Bodhi | Enlightenment, Four Noble Truths & Dharma. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/bodhi-Buddhism>.

Brenner, Robin A. “Understanding Manga and Anime.” New York: Libraries Unlimited, 2007.

Buddha | Biography, Teachings, Influence, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, August 17, 2024. <https://www.britannica.com/biography/Buddha-founder-of-Buddhism>.

Buddhist Protector: Yama Dharmaraja Religious Context. “Himalayan Art”, n.d. <https://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=5833>.

Buljan, Katharine, y Carole M. Cusack. “Anime, Religion, and Spirituality: Profane and Sacred Worlds in Contemporary Japan”. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015.

Cardcaptor Sakura. “Cardcaptor Sakura Wiki”, n.d. https://ccsakura.fandom.com/wiki/Cardcaptor_Sakura.

Cerberus. “Cardcaptor Sakura Wiki”, n.d. <https://ccsakura.fandom.com/wiki/Cerberus>.

Cetra. “Final Fantasy Wiki,” n.d. <https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Cetra>.

Chihiro Ogino. “Ghibli Wiki”, n.d. https://ghibli.fandom.com/wiki/Chihiro_Ogino.

Confucianism | Meaning, History, Beliefs, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, July 31, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Confucianism>.

Cree | Customs, History, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, September 3, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Cree>.

Dobbins, James C. “The Legacy of Kuroda Toshio 黒田俊雄.” “JJRS 23.3-4”, Oberlin, January 1, 1996. https://www.academia.edu/99533632/The_Legacy_of_Kuroda_Toshio_%E9%BB%92%E7%94%B0%E4%B-F%8A%E9%9B%84_JJRS_23_3_4.

Delaware | People, History, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Delaware-people>.

Demon Slayer: Pop Religion and Japanese Anime. “Martin Marty Center,” n.d. <https://martycenter.org/sightings/demon-slayer-pop-religion-and-japanese-anime>.

Deutsche Welle. “ADN De Esqueletos Redefine Ascendencia Genética De Japoneses.” “Deutsche Welle”, September 21, 2021. <https://www.dw.com/es/misteriosos-esqueletos-de-un-pueblo-desconocido-redefinen-la-ascendencia-gen%C3%A9tica-de-los-japoneses/a-59255411>.

Dragon Ball Z. “Dragon Ball Wiki”, n.d. https://dragonball.fandom.com/wiki/Dragon_Ball_Z.

Emishi, Ezo, and Ainu: Disentangling the Voices of Japan’s Far North.

“Medium”, June 7, 2018. <https://medium.com/@tribilingual/emishi-ezo-and-ainu-disentangling-the-voices-of-japans-far-north-e626e416603b>.

Final Fantasy Series. “Final Fantasy Wiki,” n.d. https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Final_Fantasy_series.

Final Fantasy: The Spirits Within. “Final Fantasy Wiki,” n.d. https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Final_Fantasy:_The_Spirits_Within.

Flounder. “Disney Wiki,” n.d. <https://disney.fandom.com/wiki/Flounder>.

Fujin. “Mythopedia”, n.d. Consultado el 3 de septiembre de 2024. <https://mythopedia.com/topics/fujin>.

Frydman, Joshua. “The Japanese Myths: A Guide to Gods, Heroes, and Spirits”. London: Thames & Hudson, 2022.

Goryeo Buddhist Painting: A Closer Look. “Smithsonian’s National Museum of Asian Art”, October 19, 2021. <https://asia-archive.si.edu/goryeo-buddhist-painting-a-closer-look/>.

Gold Saints. “Seiyapedia,” n.d. https://saintseiya.fandom.com/wiki/Gold_Saints.

Hachiman. “Britannica School”, n.d. <https://school.eb.com/levels/high/article/Hachiman/38709>.

Haida | Indigenous, Northwest Coast, Art. “Encyclopedia Britannica”, August 15, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Haida>.

Hashira. “Kimetsu No Yaiba Wiki”, n.d. <https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Hashira>.

Hikaru. “Magic Knight Rayearth Wiki,” n.d. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Hikaru_Shidou.

Holy (Final Fantasy VII). “Final Fantasy Wiki,” n.d. [https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Holy_\(Final_Fantasy_VII\)](https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Holy_(Final_Fantasy_VII)).

Hououji, Fuu. “Magic Knight Rayearth Wiki,” n.d. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Fuu_Hououji.

Hypermodern Times. Lipovetsky, Gilles, Sebastien Charles. Cambridge: Polity Press, 2005.

IMDb.”Princess Mononoke (1997), Animation, Action, Adventure. “IMDb”, July 12, 1997. <https://www.imdb.com/title/tt0119698/>.

Inari | Shinto Deity, Rice Cultivation, Foxes. “Encyclopedia Britannica”, September 2, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Inari>.

Inosuke Hashibira. “Kimetsu No Yaiba Wiki”, n.d. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Inosuke_Hashibira.

Inuyasha. “InuYasha Wiki”, n.d. <https://inuyasha.fandom.com/wiki/Inuyasha>.

Iyomante. “Mellon Projects”, n.d. <https://glam.uoregon.edu/s/uo-ainu-collections/page/iyomante>.

Jōmon Culture | Ancient Japan, Pottery & Artifacts. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Jomon-culture>.

Japan Anime Market Size, Share & Trends Analysis Report by Type (T.V., Movie, Video, Internet Distribution, Merchandising, Music, Pachinko, Live Entertainment), by Genre (Action & Adventure, Sci-Fi & Fantasy), and Segment - Industry Analysis, Share, Growth, Regional Outlook and Forecasts, 2024-2033. “Nova One Advisor” (2024).

Kamikawa Ainu in Coexistence With Kamuy~ Traditional World of the Gods at the Foot of Mt. Daisetsu. “Kamikawa Ainu in Coexistence With Kamuy”, n.d. <https://daisetsu-kamikawa-ainu.jp/en/story/kamuinomi/>.

Kamuy. “Mellon Projects”, n.d. <https://glam.uoregon.edu/s/uo-ainu-collections/page/kamuy>.

Kami | Definition, Translation, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/kami>.

Katharine Buljan - Academia.edu, n.d. <https://independent.academia.edu/KatharineBuljan>.

Katharine Buljan - Bio, n.d. <https://katharinebuljan.com/p/bio.html>.

Kikyō. “InuYasha Wiki”, n.d. <https://inuyasha.fandom.com/wiki/Kiky%C5%8D>.

Kodama. “Ghibli Wiki”, n.d. <https://ghibli.fandom.com/wiki/Kodama>.

Kofun Period. “World History Encyclopedia”, September 18, 2022. https://www.worldhistory.org/Kofun_Period/.

Kwakiutl | Northwest Coast, Indigenous Peoples, First Nations. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Kwakiutl>.

La Familia Japonesa. Su Evolución Desde El Período Yamato Hasta La Era Reiwa (300 e.c. – 2019). “Máster En Historia Y Análisis Sociocultural”, 2019, edited by Adolfo García Martínez. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/59460/La%20Familia%20Japonesa%20Su%20Evoluci%C3%B3n%20desde%20el%20Per%C3%ADodo%20Yamato%20hasta%20la%20Era%20Reiwa%20300%20era%20com%C3%BAa%202019.pdf?sequence=4&isAllowed=y>.

Lifestream. “Final Fantasy Wiki,” n.d. <https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Lifestream?so=search>.

Lotus Sutra | Mahayana Buddhism, Saddharma, Parable of Burning House. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Lotus-Sutra>.

Luna (Anime). “Sailor Moon Wiki,” n.d. [https://sailormoon.fandom.com/wiki/Luna_\(anime\)?so=search](https://sailormoon.fandom.com/wiki/Luna_(anime)?so=search).

Mako. “Final Fantasy Wiki,” n.d. <https://finalfantasy.fandom.com/wiki/Mako>.

Mahayana | Origins, Beliefs, Practices & Schools. “Encyclopedia Britannica”, August 30, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Mahayana>.

Magic Knight Rayearth (Anime). “Magic Knight Rayearth Wiki,” n.d. [https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Magic_Knight_Rayearth_\(anime\)](https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Magic_Knight_Rayearth_(anime)).

Meiji Restoration | Summary, Effects, Social Changes, Significance, End, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, July 26, 2024. <https://www.britannica.com/event/Meiji-Restoration>.

Mi'kmaq | People & History. "Encyclopedia Britannica", July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Mikmaq>.

Miyazaki Hayao | Biography, Movies, Films, & Facts. "Encyclopedia Britannica", September 3, 2024. <https://www.britannica.com/biography/Miyazaki-Hayao>.

Mushu. "Disney Wiki," n.d. <https://disney.fandom.com/wiki/Mushu?so=search>.

Muzan Kibutsuji. "Kimetsu No Yaiba Wiki", n.d. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Muzan_Kibutsuji.

Nago. "Mononoke Hime Wiki," n.d. <https://mononokehime.fandom.com/wiki/Nago>.

Nezuko Kamado. "Kimetsu No Yaiba Wiki", n.d. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Nezuko_Kamado.

Nibutani-attus. "Biratori Ainu Culture", n.d. <https://www.biratori-ainu-culture.com/en/craft/attus/>.

Northwest Coast Indian | History, Art, Region, Facts, Religion, & Culture. "Encyclopedia Britannica", July 26, 1999. <https://www.britannica.com/topic/Northwest-Coast-Indian>.

Nuu-chah-nulth | Indigenous, British Columbia, Pacific Northwest. "Encyclopedia Britannica", July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Nuu-chah-nulth>.

Okami. "Ōkami Wiki", n.d. <https://okami.fandom.com/wiki/%C5%8Ckami>.

Okkoto. "Mononoke Hime Wiki," n.d. <https://mononokehime.fandom.com/wiki/Okkoto>.

Origins and Genetic Features of the Okhotsk People, Revealed by Ancient Mitochondrial DNA Analysis.

“Journal of Human Genetics” 52, no. 7 (2007): 618–627.
<https://doi.org/10.1007/s10038-007-0164-z>.

Paladins? “Paladin”, February 4, 2020. <https://www.paladin-knight.co.uk/why-paladin/the-paladins/>.

Periodo Kofun - (Periodo De Túmulos) (250 a 538 dC) En Japón. “Japón Manía”, May 22, 2022. <https://japonmania.es/blog/periodo-kofun/>.

Pikachu. “Pokémon Wiki,” n.d. <https://pokemon.fandom.com/wiki/Pikachu>.

Pope. “Seiyapedia,” n.d. <https://saintseiya.fandom.com/wiki/Pope>.

Pokémon (Franchise). “Pokémon Wiki,” n.d. [https://pokemon.fandom.com/wiki/Pok%C3%A9mon_\(franchise\)](https://pokemon.fandom.com/wiki/Pok%C3%A9mon_(franchise)).

Powhatan | Native Americans, Chiefdom, Virginia. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Powhatan-North-American-Indian-confederacy>.

Princess Emeraude. “Magic Knight Rayearth Wiki,” n.d. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Princess_Emeraude.

Princess Mononoke Review; Kodama Are the Greatest Things Ever. “The Hunchblog of Notre Dame”, February 9, 2015. <https://www.thehunchblog.com/2014/10/23/princess-mononoke-review-kodama-are-the-greatest-things-ever/>.

Princess Mononoke (1997). “IMDb”, July 12, 1997. <https://www.imdb.com/title/tt0119698/>.

Pushing beyond the Pale: The Yamato Conquest of the Emishi and Northern Japan. *The Journal of Japanese Studies* 23, no. 1 (1997): 1–24. <https://doi.org/10.2307/133122>.

Raijin. “Mythopedia,” n.d. <https://mythopedia.com/topics/raijin>.

Rei Hino / Sailor Mars (Anime). “Sailor Moon Wiki,” n.d. [https://sailormoon.fandom.com/wiki/Rei_Hino_/Sailor_Mars_\(anime\)](https://sailormoon.fandom.com/wiki/Rei_Hino_/Sailor_Mars_(anime)).

Saint Seiya. “Seiyapedia,” n.d. https://saintseiya.fandom.com/wiki/Saint_Seiya.

Sailor Moon (Season 1). “Sailor Moon Wiki,” n.d. [https://sailormoon.fandom.com/wiki/Sailor_Moon_\(Season_1\)](https://sailormoon.fandom.com/wiki/Sailor_Moon_(Season_1)).

Sakura Kinomoto. “Cardcaptor Sakura Wiki,” n.d. https://ccsakura.fandom.com/wiki/Sakura_Kinomoto.

San. “Mononoke Hime Wiki,” n.d. <https://mononokehime.fandom.com/wiki/San>.

Sebastian. “Disney Wiki,” n.d. <https://disney.fandom.com/wiki/Sebastian>.

Shinbutsu Shūgō | Shintō-Buddhism, Syncretism, Syncretic Practices. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Shinbutsu-shugo>.

Shinshoku | Shintō Ceremony, Rituals & Practices. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/shinshoku#ref236336>.

Shinto | Beliefs, Gods, Origins, Symbols, Rituals, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, August 23, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Shinto>.

Silk Road | Facts, History, & Map. “Encyclopedia Britannica”, August 3, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Silk-Road-trade-route>.

Skillful Means (Upaya). “Buddhism for Beginners”, August 4, 2022. <https://tricycle.org/beginners/buddhism/skillful-means/>.

Spirit Bomb. “Dragon Ball Wiki,” n.d. https://dragonball.fandom.com/wiki/Spirit_Bomb.

Spirited Away. “Ghibli Wiki”, n.d. https://ghibli.fandom.com/wiki/Spirited_Away.

Staff Profile. “University of Sydney”, n.d. <https://www.sydney.edu.au/arts/about/our-people/academic-staff/carole-cusack.html>.

Studio Ghibli. “Encyclopedia Britannica”, July 22, 2024. <https://www.britannica.com/money/Studio-Ghibli>.

Susanoo | Description & Mythology. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Susanoo>.

Sutra | Upanishads, Vedas, Dharma. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/sutra>.

Tanjiro Kamado. “Kimetsu No Yaiba Wiki”, n.d. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Tanjiro_Kamado.

Tang Dynasty | History, Government, Achievements, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, August 11, 2024. <https://www.britannica.com/topic/Tang-dynasty>.

The Ainu: A Story of Japan’s Indigenous People. Shigeru Kayano. London: Routledge, 1994.

Macias, Patrick, and Samuel Sattin. “The Essential Anime Guide: Understanding Manga and Anime”. San Francisco: Crunchyroll, 2024.

The Hunchblog of Notre Dame. “Reviewing Anything Hunchback of Notre Dame Related”, June 23, 2023. <https://www.thehunchblog.com/about/>.

The Japanese Ethnic Groups. “Kanpai Japan”, June 17, 2019. <https://www.kanpai-japan.com/lifestyle/japanese-ethnic-groups>.

The Legend of Korra. “Rotten Tomatoes”, n.d. <https://www.rottentomatoes.com/tv/the-legend-of-korra>.

The Legacy of Kuroda Toshio 黒田俊雄. *JJRS 23.3-4*, James C. Dobbins, Oberlin, January 1, 1996. https://www.academia.edu/99533632/The_Legacy_of_Kuroda_Toshio_%E9%BB%92%E7%94%B0%E4%B-F%8A%E9%9B%84_JJRS_23_3_4.

The Legend of Zelda: Breath of the Wild. “Zelda Wiki,” n.d. https://zelda.fandom.com/wiki/The_Legend_of_Zelda:_Breath_of_the_Wild.

Tlingit | Indigenous Alaskans, Northwest Coast, Native Americans. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Tlingit>.

Tokyo National Museum. “東京国立博物館”, n.d. <https://www.tnm.jp/?lang=en>.

Trace the Path of Buddhism: Tokyo National Museum. “JapanTravel”, July 3, 2024. <https://en.japantravel.com/tokyo/tokyo-national-museum/4985>.

Tsimshian | Northwest Coast, Indigenous Peoples, Art & Culture. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/topic/Tsimshian>.

Umi Ryuuzaki. “Magic Knight Rayearth Wiki,” n.d. https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Umi_Ryuuzaki.

Warring States | Definition, Period, Significance, & Facts. “Encyclopedia Britannica”, July 20, 1998. <https://www.britannica.com/event/Warring-States>.

Water-Moon Avalokiteshvara (Suwol Gwaneum Bosal). “Smithsonian Institution,” n.d. https://www.si.edu/object/water-moon-avalokiteshvara-suwol-gwaneum-bosal%3Afsq_F1904.13

What Is Skillful Means (Upaya). “Buddhism for Beginners”, August 4, 2022. <https://tricycle.org/beginners/buddhism/skillful-means/>.

Who Were the Paladins? “Paladin”, February 4, 2020. <https://www.paladin-knight.co.uk/why-paladin/the-paladins/>.

Zagato. “Magic Knight Rayearth Wiki,” n.d. <https://magicknightrayearth.fandom.com/wiki/Zagato>.

Zenitsu Agatsuma. “Kimetsu No Yaiba Wiki”, n.d. https://kimetsu-no-yaiba.fandom.com/wiki/Zenitsu_Agatsuma.

**FANTASMAS DE MONTERREY. SOBRE TRABAJO
EMOCIONAL / YES WE CAN, DEL COLECTIVO ESTÉTICA
UNISEX**

**MONTERREY'S GHOTS. ABOUT EMOTIONAL WORK /
YES WE CAN, BY COLECTIVO ESTETICA UNISEX**

**LES FANTÔMES DE MONTERREY. À PROPOS DU PROJET
TRAVAIL ÉMOTIONNEL / YES WE CAN, PAR LE COLLECTIF
ESTÉTICA UNISEX**

Alejandro Pérez Cervantes¹

Resumen: El presente texto propone una lectura crítica al proyecto Trabajo emocional / Yes we can, del grupo de artistas regiomontanos Colectivo Estética Unisex, conformado por Lorena Estrada Quiroga y Futuro Moncada, a la luz de autores como Iván Illich y Byung-Chul Han. El registro audiovisual, realizado en los primeros años de la segunda década del presente siglo realiza una exploración de las subjetividades y la conformación de sus límites, aspiraciones, concepciones y alcances vitales conformados y estructurados como parte de las culturas y políticas laborales reinantes en las ciudades del noroeste de México, donde las empresas, franquicias y dogmas derivados de la exigencia capitalista, contraponiendo estas búsquedas estéticas a la teoría de autores que desde hace décadas

1 Universidad Autónoma de Coahuila.

han explorado las nociones del trabajo fantasma, la sociedad del cansancio y la auto explotación en la sociedad moderna.

Palabras clave: arte, trabajo, registro, fotografía, explotación.

Abstract: This text proposes a critical reading of the project Trabajo emocional / Yes we can, by the group of artists from Monterrey, Mexico, Colectivo Estetica Unisex, formed by Lorena Estrada Quiroga and Futuro Moncada, in the light of authors such as Iván Illich and Byung-Chul Han. The audiovisual record, made in the early years of the second decade of this century, explores subjectivities and the conformation of their limits, aspirations, conceptions and vital scopes, shaped and structured as part of the prevailing labor cultures and policies in the cities of northeastern Mexico, where companies, franchises and dogmas derived from the capitalist demand, opposing these aesthetic searches to the theory of authors who, for decades, have explored the notions of ghost work, the society of fatigue and self-exploitation in modern society.

Key words: art, labor, registration, photography, exploitation.

Résumé: Ce texte propose une lecture critique du projet Travail émotionnel / Yes we can, du groupe d'artistes de Monterrey, le collectif Estética Unisex, formé par Lorena Estrada Quiroga et Futuro Moncada, à la lumière d'auteurs comme Iván Illich et Byung-Chul Han. Ce document audiovisuel, réalisé dans les premières années de la deuxième décennie du siècle présent, explore les subjectivités et la conformation de leurs limites, aspirations, conceptions et champs vitaux façonnés et structurés dans le cadre des cultures et politiques de travail dominantes dans les villes du nord-est du Mexique, où les entreprises, les franchises et les dogmes découlent des exigences capitalistes, contrastant ces recherches esthétiques à la théorie des auteurs qui, depuis des décennies, explorent les notions de travail fantôme, de société de la fatigue et de l'auto-exploitation dans la société moderne.

Mots-clés: art, travail, enregistrement, photographie, exploitation.

Introducción

Hace algún tiempo, un alumno que trabajaba para la más grande cadena de cines de México, vino conmigo para quejarse de los días en que les tocaba atender las ventas de dulcería en las salas VIP, donde los espectadores están prácticamente recostados en grandes sillones reclinables, y debido a ello, el gerente de turno les exigía que para acercar el menú y tomar el pedido que a ellos mismos les tocaría llevar hasta la sala en medio de la oscuridad, era necesario que los empleados se hincaran a un lado del cliente. Y no sólo eso, sino que además de aquella postura forzosa, el vendedor debería mostrarse siempre amable, dispuesto y sonriente. A mi alumno, aún con apenas poco más de veinte años, esa exigencia le parecía desproporcionada y humillante. Yo no supe qué responderle.

En aquel tiempo me hubiera gustado poder haber paliado su molestia con alguna explicación; entonces no conocía acerca del trabajo de estos teóricos, mucho menos la relación que ahora encuentro profundamente relacionada con este interesante proyecto artístico surgido en la vecina ciudad de Monterrey. De haberlo sabido entonces, hubiera escrito este texto para compartírselo, intentar comprender juntos y también concluir al final con diversas interrogaciones, porque esa es una de las grandes virtudes del arte, cuando toca los aspectos pertinentes de la realidad que busca ahondar o interpretar: nos cuestiona y nos interroga.

Fue en la década de los sesenta cuando aquel filósofo austriaco llegó a México, específicamente a Cuernavaca, después de estudiar teología y lenguas, y fue ahí donde desde una visión interdisciplinar, empezó a estructurar sus ideas en torno al “trabajo fantasma”;² él no se imaginaría que más

2 El concepto de “trabajo fantasma” es desarrollado por Illich en su obra Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.
Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 149-162

de medio siglo después, una pareja de artistas agrupados en el colectivo Estética Unisex, retomarían y ampliarían estas preocupaciones en un proyecto artístico de gran calado y con profundas intenciones críticas al entorno social de la megalópolis concentrada en torno a la ciudad de Monterrey.

Ilustración 1. El libro *La ciudad del Trabajo* (UANL, 2022) recupera gran parte del extenso registro fotográfico acerca de las condiciones y aspiraciones de vida en la urbe neolonesa.



sobre la crítica a las instituciones y sus mecanismos de control social.

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 149-162

Lo interesante aquí es que los cuestionamientos seminales del filósofo Iván Illich parecen llegar al discurso visual de Lorena Estrada y de Futuro Moncada de una manera indirecta; vía, entre otros caminos, los planteamientos filosóficos de un autor surgido en la hiper modernidad: el pensador surcoreano-alemán Byung-Chul Han.³

Pero volvamos al trabajo de Iván Illich en México, que luego de fundar el Centro Intercultural de Documentación (CIDOC), entre 1966 y 1976, hizo de Cuernavaca un punto neurálgico para la expansión del pensamiento crítico opuesto al ideario del progreso capitalista mundial. Fue el trabajo de ese centro el que convocó a pensadores de la talla de Erich Fromm, quien escribió algunos de sus últimos libros en México. Fue también ahí donde Iván Illich escribió su clásico *La sociedad desescolarizada* (1971),⁴ libro en el que volcaría gran parte de su visión crítica de la sociedad industrial y sus aparatos de representación y hegemonía cultural. Uno de los hallazgos en este abordaje fue la idea acerca de “El trabajo fantasma”, misma que se refiere al trabajo no remunerado o invisible, que las personas realizan como resultado, pero también necesario para el funcionamiento de las estructuras sociales imperantes.

Illich argumentaba que las instituciones y las empresas generan trabajo adicional para las personas que no está directamente pagado ni reconocido. Por ejemplo, para tener un empleo, incluso para usar un servicio de transporte público, las personas dedican tiempo a esperar, planificar rutas, prepararse para el viaje o recuperarse del viaje. O la cuestión del tiempo no contabilizado, ya que este trabajo fantasma

3 Byung-Chul Han ha desarrollado extensas reflexiones sobre la sociedad contemporánea y sus sistemas de autoexplotación en obras como *La sociedad del cansancio* (Herder Editorial, 2012) y *Psicopolítica* (Herder Editorial, 2014).

4 Iván Illich, *La sociedad desescolarizada* (Joaquín Mortiz, 1971).

consume tiempo y energía que no se considera “trabajo” en el sentido tradicional, pero que es necesario para funcionar en la sociedad moderna. Esta visión cuestionaba la definición tradicional de trabajo, demostrando que hay muchas actividades productivas que no se consideran “trabajo”, en términos económicos tradicionales. En resumen, Illich veía el trabajo fantasma como un síntoma de un sistema que, en lugar de liberar tiempo y energía, los consume de maneras abusivas, desiguales, sutiles y poco reconocidas.

Ilustración 2. A través de esta serie el Colectivo UNISEX plantea un amplio cuestionamiento a las políticas y culturas laborales de una megaurbe como lo es la de Monterrey y sus municipios anexos.



Muchas décadas después, de forma muy indirecta, Byung-Chul Han ha desarrollado su análisis del trabajo precarizado desde una perspectiva que complementa y amplía las reflexiones de Illich, especialmente en obras como *La sociedad del cansancio y Psicopolítica*.⁵

5 Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (Herder Editorial, 2012); Aitías. Revista de Estudios Filosóficos. Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 149-162

Así, Illich y Han coinciden su crítica en la invisibilización del trabajo; mientras Illich habla del “trabajo fantasma” como labor no reconocida, Han analiza cómo el trabajo contemporáneo se ha vuelto omnipresente, difuminando los límites entre trabajo y vida personal. De manera más fina, Illich cuestiona cómo las instituciones generan trabajo adicional, mientras Han profundiza en cómo el capitalismo tardío convierte al trabajador en un “sujeto de rendimiento” que se autoexplota voluntariamente.

Es aquí donde la serie Trabajo emocional y su libro resultante, *Yes We Can*, parte de los 11 ensayos fotográficos seleccionados para formar parte de la muestra *Nuevo León: El futuro no está escrito*, con curaduría de Ariadna Ramonetti y Mauricio Maillé, incide y coincide de una forma afortunada y potente con los cuestionamientos de estos teóricos. Pero no sólo de una manera literal o de mera y oportuna representación visual acerca de una problemática sociológica, sino que en las fotografías de este paisaje humano y urbano contrapuesto, se erigen y cuestionan de la misma forma los metarrelatos del éxito asociado a las narrativas en torno al concepto del norte pujante, del norte industrial, de un norte mental, trabajador e incansable.

Los individuos como coloridos y voluntarios engranajes de un mecanismo laboral, postergando y flexibilizando sus necesidades básicas de bienestar, ocio, aspiraciones –achicando y flexibilizando sus territorios emocionales en aras de la religión del rendimiento y un emprendedurismo auto destructivo y suicida– se deshojan en esta serie en aquello que Diego Lizarazo ha señalado como esquirlas: para Lizarazo, la esquirla, como fragmento o unidad de significación visual es la fracción que

condensa información y sentido, ya que en su condición de sinécdoque revela el sentido total de su discurso, en su alcance de segmento que nos revela un todo⁶: las ojeras de un muchacho, su gestualidad y su postura pueden contarnos más acerca de la brutalidad de una ciudad, disfrazada en sueños de color, plástico, luces, esloganes y sueños de un progreso. La metrópoli como una amable trituradora de sueños, una embozada máquina de moler carne.

Ilustración 3. Yes we can nos visibiliza que el sempiterno mandato de flexibilización no sólo es laboral, sino físico, espacial, psíquico y personal.



6 Diego Lizarazo, *Hermenéuticas y esquiras en la mirada cinematográfica*, 1.^a ed. (Universidad Autónoma Metropolitana, 2024).

Más que retrato colectivo de las populosas tropas que sostienen la fantasmagoría de la pujanza y el ser “echado pa delante” del metarrelato nortño, *Trabajo emocional-Yes we can* se erige performa agridulce –porque también se cuela un agridulce y sutil humor– que ahonda en las dimensiones psicológicas derivadas de una deshumanización del trabajo. Imágenes que nos van describiendo cómo el trabajo flexible –vestido de absoluta normalidad, necesidad imperiosa, aspiración soñada– se vuelve un pantano de agotamiento psíquico: sensación permanente de inadecuación. La imagen se vuelve vórtice: una licuadora donde Ilich en los sesenta advertía, un posfuturo donde Han nos grita, donde Estética Unisex nos susurra: las concepciones normalizadas del trabajo actual no sólo nos explotan económicamente, sino colonizan nuestra subjetividad, convirtiendo nuestra existencia misma en un proyecto de auto extractivismo y de rendimiento perpetuo.

La fotografía emerge entonces no solo como medio representacional, sino como dispositivo que condensa las contradicciones del trabajo contemporáneo: fragmentación, invisibilización, performatividad permanente.

Otros artistas han explorado en sus proyectos la relación entre los espacios del trabajo, la subjetividad, el rendimiento, la autovigilancia, le tecnología y los metarrelatos del hipercapitalismo: en Alemania Hito Steyerl, el estadounidense Trevor Pagles, la española Andrea Torres Balaguer, quien en su serie *The Muses* (2015) captura la performatividad del trabajo femenino, los roles de género y la construcción de identidad en la era digital, o el también español Rafael Casado, quien se ha dedicado a documentar los espacios de trabajo contemporáneos, las transformaciones de sus nociones en la era digital y la precariedad laboral resultante de las economías informales; por ejemplo, en su serie “Espacios de Trabajo”, donde visualiza los nuevos espacios laborales: *coworkings*, home

offices, espacios híbridos que difuminan los límites entre trabajo y vida personal.

Ilustración 4. Otros autores y proyectos artísticos en diversas latitudes del mundo han expresado preocupaciones similares a las de este colectivo mexicano.



Estos fotografías comparten una mirada crítica que va más allá de la representación: producen imágenes que son en sí mismas un comentario sobre las condiciones laborales contemporáneas, revelando los mecanismos de poder, precariedad y trabajo invisible que atraviesan nuestra experiencia social.

En el caso de Trabajo emocional, el registro fotográfico no se agota en el mero espejo antropológico, sino que atraviesa las nociones de la normalidad para cuestionar cómo el ideal norteamericano del trabajo implica no sólo el consumo de la energía física, sino la performatividad forzada de las emociones. Un imperativo de la expresión donde la amabilidad por mandato, la buena disposición y la sempiterna sonrisa se han convertido en otro valor de lo capitalizable; una especie de felicidad autoinducida

como requisito forzoso de la inducción laboral: un must profesional de la época.

Ilustración 5. Este pertinente proyecto artístico revela en su concepción las formas en que las nociones asociadas a las responsabilidades atraviesan la vida personal de los sujetos y van conformando una normalidad estructurada por el mandato laboral.



Estética Unisex extiende además este discurso a la secuencialidad del video para expandir la intencionalidad discursiva de su propuesta. Esas pantallas de video que habitualmente sirven como soporte del discurso propagandístico y comercial, esta vez viran a una especie de autoexamen que revela la pretendida homogeneidad del empleado, el silencio incómodo de la amabilidad corporativa, de la sonrisa colgada como el gafete que atraviesa el pecho como la punta hiriente de un alfiler.

Pero la tensión mayor es la evidente contradicción entre la gestualidad a contrapelo de la indumentaria forzada. Miradas y *rictus* que desdican la luminosidad corporativa. Espacios que revelan imposiciones, horarios; las visiones verticales que extienden su gestión de marca por encima

de las libertades flexibilizadas, como una piedra de Sísifo aplastando la cuesta del albedrío: brutalidad luminosa que no por flexible se sustrae de su terrible imposición.

Ilustración 6. ¿Cómo la normativa empresarial define las aspiraciones de vida de sus empleados?



Es aquí donde la intersección entre la imagen fotográfica y los fenómenos del trabajo fantasma y la precarización se vuelve un terreno sumamente fértil para el análisis crítico: ¿Hasta dónde la construcción de nuestra propia marca personal nos alinea? ¿Somos autores, soportes y consumidores de una normalizada e involuntaria estética de la precariedad? ¿Hasta dónde el autorregistro de nuestros trabajos flexibles, de nuestro nomadismo, no es más que un lento y colectivo diario del fracaso de la civilización? ¿Hasta dónde las marcas nos han construido, deformado, marcado el alma?

Ilustración 7. ¿Sirve el arte como instrumento para atisbar cómo las condiciones laborales condicionan nuestra noción de salud, de bienestar?



Contador público, 51 años.

Bibliografía

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial, 2012.

Han, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Herder Editorial, 2014.

Illich, Ivan. *La sociedad desescolarizada*. Joaquín Mortiz, 1971.

Lizarazo, Diego. *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica*. 1.^a ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 2024.

PERFORMANCE COMO ACONTECIMIENTO EN EL TEATRO DEL MUNDO

PERFORMANCE AS AN EVENT IN WORD THEATER

LA PERFORMANCE EN TANT QU'ÉVÉNEMENT DANS LE THÉÂTRE MUNDIAL

Manuel Cervantes¹

Resumen: Desde el origen del performance art ha existido la discusión sobre si debe capturarse en documentos audiovisuales o mantenerse como acto en vivo de naturaleza efímera. El artículo propone que lo importante en la postura del performance como acontecimiento no es simplemente su desaparición, como suele reducirse a las ideas de Peggy Phelan en su Ontología del performance, sino la noción de presencia ante los otros, en tanto que es en la presencia, y no en los registros fotográficos, donde se entra en contacto con el otro. A partir de varios conceptos de la obra de Hannah Arendt, se propone la noción de performance como acontecimiento, es decir, que la particularidad de esta manifestación artística reside en el hecho de insertarse en la esfera pública por medio de experiencias estéticas de las que varios son testigos, aspecto irremplazable para su carácter político.

Palabras clave: Performance, acontecimiento, registro, happening, presencia.

1 Investigador independiente.

Abstract: Since the origin of performance art, there has been a debate about whether it should be captured in audiovisual documents or maintained as a live act of an ephemeral nature. This article proposes that what is important in the position of performance as an event is not simply its disappearance, as is often reduced to the ideas of Peggy Phelan in her *Ontology of Performance*, but the notion of presence before others, since it is in presence, and not in photographic records, that one enters into contact with the other. Drawing on various concepts from Hannah Arendt's work, the notion of performance as an event is proposed, that is, that the particularity of this artistic manifestation lies in its insertion into the public sphere through aesthetic experiences witnessed by many, an irreplaceable aspect of its political nature.

Key words: Performance art, event, photographic documentation, happening, presence.

Résumé: Depuis l'origine de l'art de la performance, un débat persiste sur la question de savoir s'il doit être capturé dans des documents audiovisuels ou rester un acte en direct de nature éphémère. L'article propose que ce qui est important dans la position de la performance en tant qu'événement n'est pas simplement sa disparition, comme on le réduit souvent aux idées de Peggy Phelan dans son *ontologie de la performance*, mais la notion de présence devant les autres, dans la mesure où c'est dans la présence, et non dans les enregistrements photographiques, que l'on entre en contact avec l'autre. Sur la base de divers concepts issus de l'œuvre d'Hannah Arendt, la notion de performance en tant qu'événement est proposée, c'est-à-dire que la particularité de cette manifestation artistique réside dans le fait qu'elle s'insère dans la sphère publique par le biais d'expériences esthétiques dont nombreuses personnes sont spectateurs, ce qui constitue un aspect irremplaçable de son caractère politique.

Mots-clés: Performance, événement, inscription, happening, présence.

Introducción

Como acto espontáneo, en ocasiones planteado como acto efímero, el performance ayuda a poner en tela de juicio mecanismos de intercambio en las industrias culturales, nutriéndose del teatro, pero desafiando sus límites. A lo largo de su existencia el *performance art* nunca ha sido una práctica convencional. Caracterizado por su apertura a la diversidad ha representado posturas teóricas en relación al cuerpo, el género, el espacio público y privado, también otras relacionadas con las vanguardias artísticas como la noción de arte procesual, arte efímero, arte de acción, desmaterialización del arte, arte del cuerpo, activismo o situacionismo. Aunque de manera casi unánime, se asume que las diversas formas de accionismo, performance o arte en vivo implican al cuerpo y a temas sociales, por otra parte, el aspecto de inmaterialidad, fugacidad o desaparición, es el que permite mantener hasta nuestros días un debate vigente sobre la naturaleza de este tipo de obras.

Puesto que la diversidad de prácticas relacionadas a la desmaterialización del arte es muy amplia, quiero plantear aquí algunas ideas sobre una de ellas, el *performance art*, sobre todo me interesa la noción filosófica del performance como arte efímero, propuesta por Peggy Phelan. En el trayecto de la investigación y escritura de éste trabajo he llegado de forma, quizá inesperada, a apreciar una profunda relación que aún existe entre el performance y el teatro, para ello recurriré a otros planteamientos y autores. Finalmente, me interesa tratar algunas ideas de Hannah Arendt que considero de gran interés para éste tipo de arte, pues develan muchos temas importantes para el performance, como la relación de lo público y lo privado, la acción o *vita activa*, lo político y la presencia.

Éste texto nace de una contradicción fundamental; si es que la hay, reside en que un arte no objetual requiera

de registros. Visto como una práctica que en su momento fue considerada de ruptura, la idea de un arte del presente que, de manera deliberada renuncia a su captura, parece cosa de todos los días, de tiempos de vanguardia en el siglo XX. Es curioso entonces que uno de los planteamientos teóricos más relevantes para el arte del performance sea, aún hoy, motivo de controversia. Me refiero a un ensayo titulado *Ontología del performance: representación sin reproducción*² publicado por Peggy Phelan en 1993. Bastan las primeras líneas para entender el planteamiento, que se enuncia con un tono similar al de otros manifiestos artísticos, puede leerse:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición.³

Visto desde esta perspectiva, esa “contradicción” radical estaba planteada como apertura del siglo XX en el dadaísmo, en el Manifiesto caníbal de Francis Picabia⁴ que data de 1920; es decir, plantear un arte que no signifique

2 Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción” en *Estudios avanzados de performance*, ed. D. Taylor & M. Fuentes (Fondo de Cultura Económica, 2011), 92-121.

3 *Ibid.*, 97.

4 Francis Picabia, “Manifiesto Caníbal Dadá”, de Francis Picabia”, *Descontexto*, junio 10, 2010, <https://descontexto.blogspot.com/2010/06/manifiesto-canibal-dada-de-francis.html>.

nada, que no tenga otra finalidad que la desaparición. Esto abre las puertas a distintos actos radicales, y naturalmente a que el dadaísmo sea poco más que sólo un acto. Tal parece que dicha determinación, el que “manifiesto” no sea otra cosa que la enunciación misma de una postura ante el arte y la vida: un acto político que es arte, pero que no es nada, tiene algo de accionismo, es más un acontecimiento que una obra. Tiene sentido en este contexto que se considere que el *performance art* proviene de aquellas posturas vanguardistas. Pero también es aceptable el argumento de que todas las vanguardias influyeron a movimientos posteriores y que lo que los artistas del performance buscaban no era necesariamente la desaparición. Para ello trataré de desarrollar algunas ideas buscando sustentar el por qué una postura como la de Peggy Phelan tiene aún mucho qué aportar a esta actividad artística. En este texto quiero proponer que, más que una postura radical, las ideas de Phelan son de una enorme riqueza filosófica y que hay otros autores cuyos planteamientos coinciden en hacerse preguntas similares sobre la naturaleza de la presencia desde distintos ámbitos, pero todos ellos en relación al arte y las experiencias estéticas entre lo público y lo privado.

Diana Taylor ha estudiado los alcances de la definición de performance, recordando que hay factores como la dificultad de traducir el término al español, la relación con otras definiciones como la actuación o la ejecución en vivo, pero también analiza su potencial político como postura de ruptura, que podrían caracterizar la diversidad del arte de acción. A través de ese trayecto complejo de prácticas relacionadas al performance, Diana Taylor⁵ reconoce el trabajo de artistas latinoamericanos como Maris Bustamante

5 Diana Taylor, “Introducción” en *Estudios avanzados de performance*, ed. D. Taylor & M. Fuentes (Fondo de Cultura Económica, 2011), 7-30.

y Mónica Meyer, ambas activas en la práctica pero que han cartografiado la historia del performance en México, por otra parte de los estudios de Josefina Alcázar, Fernando Fuentes y Antonio Prieto, así como la importancia de Hélio Oiticica y Lygia Clark, artistas ligados al neoconcretismo en Brasil, y el trabajo de Augusto Boal en el teatro (Taylor, 2011, pp. 9-10). Menciona también como parte de esta historia culturalmente más cercana a nosotros, las exploraciones de Guillermo Gómez-Peña, las del efímero pánico de Alejandro Jodorowsky y las de Felipe Ehrenberg.

En su introducción a *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor propone tres puntos de partida para cartografiar las condiciones de esta diversidad,⁶ el primero consiste en la definición, en la palabra, en su traducción y en su historia ligada al *happening* y a *Fluxus*. El segundo, que comparte la idea de RoseLee Goldberg, quien considera que desde el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo hay prácticas similares que surgen como experimentación y que irían evolucionando, inspiradas en el instinto de la vanguardia, que rompe los límites de la obra intentando romper los límites del arte y cuestionando la forma. Y el tercero, que reconoce que el performance se adapta, o mejor dicho, refleja las preocupaciones socio políticas en las que interviene. De modo que, aunque tenga algunas cualidades generales, parte de su sentido es tomado de las circunstancias locales, a veces de violencia, de represión mediática, problemas raciales o de género y movimientos sociales. La intención de Diana Taylor y Marcela Fuentes, no es solo la de realizar una breve historia del performance en dicha antología, sino representar cómo se conecta esta diversidad de prácticas artísticas con una diversidad de prácticas culturales, y cómo estas

6 *Ibid*, 9-11.

se encuentran con el trabajo textual, donde “los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción *a priori* del cuerpo como algo “natural” o dado”.⁷

Lo que todas esas propuestas tienen en común es la integración del cuerpo como objeto, como territorio, el cuerpo podría ser entendido como punto de inflexión entre lo público y lo privado. El cuerpo es el origen del performance, pero en el acto, delimitado como objeto de arte, el cuerpo se transforma, y potencialmente transforma con ello la noción de cuerpo, sus definiciones. Todas las obras de arte pasan por el cuerpo para llegar a otros cuerpos. Las expectativas que podamos tener de un arte como el performance, no pueden sino comenzar apenas aquí, satisfacerse en esta indagación corporal. El arte responde a lo que puede haber de común entre nosotros como humanos, y lo primero que hay son preguntas sobre nuestra propia existencia, ¿qué significa estar unido a un cuerpo?, ¿ser un cuerpo? Como bien describe el título de una obra de Barbara Kruger *Tu cuerpo es un campo de batalla*, el cuerpo materializa el deseo, la construcción de la identidad y la exclusión. Pero no es que los artistas del performance se conviertan en activistas del cuerpo, sino precisamente por las posiciones y los valores depositados sobre estos cuerpos es que su situación se convierte en un espacio idóneo para el arte (y la guerra) de un campo biopolítico.

Han existido diversas aproximaciones teóricas a esta manifestación artística desde el teatro, desde la antropología. Una de esas propuestas es la de Peggy Phelan, que resulta arriesgada en la medida en que afirma que la parte fundamental del performance consiste en su carácter efímero, es decir, en su no reproductibilidad, cabe aclarar que

7 *Ibid.*, 12.

Phelan no descalifica las acciones u otros actos registrados en video en cuanto a su valor estético o artístico, pero ella considera que el poder del performance reside en el hecho de desaparecer: “En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la naturaleza de su propia ontología”.⁸ Las obras que basan su difusión en registros serían entonces performance en el momento de su ejecución pero no después, es decir que esos registros tienen un rol secundario que responde a otros fines, por ejemplo la divulgación pero no podrían reemplazar la experiencia del performance como arte en vivo. A Phelan le interesa el presente, el aquí y el ahora del performance, al proponer una ontología del performance cobran sentido muchas preguntas sobre la naturaleza de esta manifestación artística.

La particularidad del *performance art* como acto en vivo, o como acto vivo, ya se encontraba en la noción de teatro como acontecimiento, no solo como algo que se actúa sino como algo que ocurre, como un suceso. Ante las nuevas tecnologías surgen diversos debates sobre las posibilidades del *streaming* y cómo tales formatos transforman la naturaleza misma de las obras. El debate en las artes escénicas sobre la legitimidad del videoteatro, tiene su paralelismo, en el caso del performance, ante la relación entre obra y registro. La cuestión de hablar de éstos temas en cuanto artes no objetuales reside precisamente en que toda manifestación artística efímera está destinada al olvido sin una huella tras de sí. Dependiendo de qué postura se tome, el potencial de desaparición tras el acto puede ser considerado como la esencia misma de un acto político o una vulnerabilidad. De esto se percataba Peggy

8 Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción”, 97.

Phelan desde que se integró la foto fija como principal registro de los performances y *happenings* de la escena de Los Ángeles, California, en los años setenta, como lo describe en otro texto, *Violence and rupture. Misfires of the ephemeral*, señalando que algunos artistas estuvieron conscientes del poder del registro fotográfico y supieron usarlo a su favor:

Yves Klein's Leap into the Void makes this point exceptionally clear. Some performances are planned primarily for the camera, with the live audience a somewhat secondary consideration. It is not accidental that Chris Burden, Bruce Nauman, Joan Jonas, and Marina Abramovic have secured central places in the history of performance art; for in addition to creating brilliant live art, they were also astute about photographing and videotaping their work early on.⁹

Si bien en *Ontología del performance* inicia con afirmaciones que asemejan un manifiesto para, posteriormente, estudiar la obra de varios artistas y desarrollar las ideas sobre la desaparición, el cuerpo y otros tópicos que aborda desde el psicoanálisis, en *Violence and rupture. Misfires of the ephemeral*, la autora recupera su propia experiencia de la escena californiana, aportando una mirada cercana a la emergencia de este arte, donde los principales artistas eran Chris Burden

9 Traducción por Google: "El Salto al Vacío de Yves Klein deja este punto excepcionalmente claro. Algunas performances se planifican principalmente para la cámara, dejando al público en vivo en un segundo plano. No es casualidad que Chris Burden, Bruce Nauman, Joan Jonas y Marina Abramovic se hayan ganado un lugar central en la historia del arte escénico; además de crear brillante arte en vivo, también fueron astutos al fotografiar y grabar su trabajo desde el principio". En Phelan Peggy. "Violence and rupture. Misfires of the ephemeral" en *Live Art in L. A.*, ed. P. Phelan (Routledge, 2012), 8.

y Allan Kaprow.¹⁰ Desde esa perspectiva se entienden los primeros *happenings* como obras de *performance art*, tituladas de esa manera en la serie realizada por Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, en 1959. De acuerdo al testimonio de Peggy Phelan, simultáneamente Burden, Kaprow, junto a muchos otros artistas, forman parte de la primera generación de performanceros en Estados Unidos. Podemos constatar en los textos de Phelan que el dilema entre acción, reproducción y registro ha acompañado al performance desde sus orígenes. La fotografía implicaba la posibilidad de materializar lo efímero, al mismo tiempo que permitía entrar en los libros de historia del arte, es decir, implicaba también su absorción en el mercado del arte, cosa que las artes no objetuales evitaban, de manera similar a las posturas del anti arte en las primeras vanguardias del siglo XX.¹¹

Visto de esta manera el *happening* de Allan Kaprow muestra la tendencia de toda una generación de artistas preocupados por la búsqueda de una des-objetificación de los fenómenos artísticos. Otro de los textos que marcaron especial atención a esta tendencia fue *La desmaterialización del arte*, escrito por Lucy R. Lippard y John Chandler, de acuerdo al testimonio de Peggy Phelan (2012), este texto despertó particular interés tanto en Kaprow como en otros artistas:

Many visual and performance artists working in the 1960s were interested in what Lucy Lippard and John Chandler first dubbed “the dematerialization of the art object.” Much of this work, but by no means all, was motivated by a desire to resist the commodification of the art object. Artists such as

10 *Ibid*, 3.

11 *Ibid*, 8-12.

Kaprow, Montano, and Marioni, to name only a few influential artists in California working with these ideas, were especially interested in creating actions rather than objects.¹² (p. 12)

Cabe aquí recordar que la propuesta de Peggy Phelan en cuanto a la ontología del performance es un tanto distinta de aquella noción de autenticidad que planteaba Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*,¹³ pero comparten algunos elementos, como la diferencia entre la experiencia de los actores en el teatro, por contraste con la intervención del montaje del cine, la distribución masiva, y todo lo que implica la apreciación de algo que ya ocurrió y es reproducido. Walter Benjamin hacía referencia a un ensayo de Paul Valéry para aludir al aquí y el ahora de la obra de arte:

Tal como el agua, el gas y la corriente eléctrica llegan a nuestros hogares desde lejos para servirnos con imperceptible maniobra, así se nos abastecerá en el futuro igualmente de imágenes visuales o series organizadas de sonidos que aparecerán y volverán a abandonarnos con un pequeño gesto, casi un signo.¹⁴

12 Traducción por Google: “Muchos artistas visuales y de performance de la década de 1960 se interesaron por lo que Lucy Lippard y John Chandler denominaron inicialmente «la desmaterialización del objeto artístico». Gran parte de este trabajo, aunque no todo, estaba motivado por el deseo de resistir la mercantilización del objeto artístico. Artistas como Kaprow, Montano y Marioni, por nombrar solo algunos artistas influyentes de California que trabajaron con estas ideas, estaban especialmente interesados en crear acciones en lugar de objetos”. Ibid, 12.

13 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en Walter Benjamin, *Obras*, Libro I, vol. 2, ed. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Abada, 2008), 49-85.

14 Valery, citado por Benjamin en, “La obra de arte en la época de su re-
Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Cuando Paul Valéry escribió *La conquista de la ubicuidad*, en realidad estaba pensando en la música, en su posible disposición instantánea. Vale la pena recuperar, en este contexto, una de las definiciones que explora Diana Taylor en *Estudios avanzados de performance*, me refiero la definición que atribuye a Lucía A. Golluscio, quien entiende performance como ejecución o actuación.¹⁵ Esto muestra una de las posibles diferencias entre performance y *happening*, la cual reside en la noción de performance como algo que se ejecuta y *happening* como algo que sucede. El *happening* pone énfasis en el acontecimiento más que en la puesta en escena, muy a pesar de que lo acontecido está inscrito dentro de dicha ejecución y sólo es posible por ésta. La misma noción de ejecución con sus matices en el idioma inglés implica la relación del ejecutor con todas las artes que se presentan en vivo, como la música.

Ante la fascinación por la posibilidad de la reproducción instantánea existe también lo que Enrico Fubini denomina como “la vida secreta de la obra musical”, refiriéndose a la interpretación, en su *Estética de la música*:

Además, el intérprete hace evidente, en su mismo modo de actuar, ese contacto de orden casi físico, instintivo, con la obra musical; el ímpetu de la creación, sus ritmos interiores, el flujo melódico y sus vibraciones, sus pausas, sus inflexiones, son hechos propios por el intérprete, que los vive físicamente en primera persona y los hace reales, audibles y palpables a través del concreto ejercicio de su arte, que es una operación al tiempo física y mental.¹⁶

productibilidad técnica,” 53.

15 Taylor, Diana. “Introducción”, 7.

16 Enrico Fubini, *Estética de la música* (Antonio Machado Libros, Aitías.Revista de Estudios Filosóficos. Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 163-192

Ante el tema de la inmediata disposición de las obras se requiere un equilibrio entre las necesidades de la audiencia y las del intérprete en el caso, por ejemplo, del teatro y la ejecución musical en vivo. La inmediata reproductibilidad o disposición de las obras implica pensar en la experiencia de la interpretación. Distintas manifestaciones artísticas tienen muy distintas relaciones con el público y con el mercado. La experiencia que suscita una presentación de danza contemporánea en YouTube, por ejemplo, es distinta a la de un video sobre temas cinematográficos, cuya naturaleza consiste en la captura y reproducción de imagen en movimiento de fragmentos de varias películas.

El dilema de las reproducciones videográficas de obras teatrales, que ha causado recientes debates, por las condiciones en que la pandemia orilló al uso del *streaming* de obras de manera provisoria, es traído aquí porque revela un aspecto muy profundo que mantiene el *performance art*: la relación de actores y espectadores en el teatro del mundo. Recordemos que la potencia que proponía el performance y el *happening* desde sus primeras décadas era la irrupción en la esfera pública, más que la apreciación contenida en un espacio determinado, como una pantalla o un dispositivo electrónico. En cambio existieron también movimientos, como el accionismo Vienés, que implicaba una relación deliberada con el cine experimental y el video arte, pienso en concreto en las acciones de Günter Brus. Dichas acciones implicaban la ruptura de varios medios a la vez, implicando una reflexión sobre la naturaleza del medio, y que para lograrlo requieren de esa situación interdisciplinar y multimedial. Considerando el ambiente vanguardista que dio pie al performance, con la necesidad de mezclar el arte con la vida, de cuestionar el medio, de borrar todos los límites, es natural que el arte de acción haya

involucrado registro audiovisual por distintos motivos y la experimentación es solo uno de ellos. Ante tal argumento, se entiende que una propuesta del performance como arte efímero, en toda la extensión de la palabra, resulte limitante. No obstante, hay que profundizar un poco más en nociones como la de “aparecer” para entender de dónde proviene el interés por la presencia.

Por su intención de ruptura el performance de los años sesenta marcó intencionalmente una distinción respecto al teatro, se tenía la necesidad de presentarse como un arte nuevo, con nuevas reglas o que cuestionara toda convención formal. Claro está que los performanceros no se entienden a sí mismos como actores en los términos convencionales de las artes escénicas. Las acciones se realizaron en espacios públicos o poco usuales, para separarse del teatro, para cuestionar la relación entre lo público y lo privado o para fusionarse con la vida de alguna manera. Pero este debate, que cada tanto vuelve a plantearse, entre registro o documentación y acción como aparición o presencia, nos lleva a reconsiderar las nociones más primigenias del teatro, más allá de las convenciones sociales o institucionales, de las que deseaba desprenderse en un principio.

Me parece pertinente cómo el estudio de todas éstas manifestaciones artísticas revela relaciones que en otros momentos parecieron imposibles, la noción de Peggy Phelan de una ontología del performance es una aproximación similar a lo que propone Jorge Dubatti desde las artes escénicas, dado que se pregunta, por la naturaleza ontológica del teatro. Como propone Dubatti, el teatro como acontecimiento supone condiciones particulares:

[...] la filosofía del teatro lo define como un acontecimiento ontológico que se diferencia

de otros acontecimientos por la producción de poésis y expectación en convivio, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poiético.¹⁷

La idea del instante presente, entonces, no es exclusivamente una referencia a lo temporal, sino a la idea de presencia, es decir: presente no sólo significa “en este momento”, también significa “estar ahí”. De modo que el tema del registro de algo ya ocurrido que desapareció, se puede mirar de otra forma, si se lo entiende como algo cuya aparición constata quien es testigo en tanto que acontece en un espacio compartido. La obra no solo se habilita en su máxima expresión por la idea de temporalidad o documentación de lo ocurrido, sino por la co-presencia, habitar un mismo espacio al mismo tiempo, relacionarse, incluso confrontarse con la presencia, no solo de la acción como arte, sino con la presencia de los otros en una experiencia colectiva. En otra parte de su ensayo Jorge Dubatti coincide en el origen de la palabra teatro (lo atribuye a Bailly):

La palabra teatro, de origen griego, comparte su raíz con el verbo *theómai* (ver, examinar, ser espectador en el teatro, etcétera), una de cuyas acepciones incluye el matiz de ver aparecer o reconocer la presencia de algo ante nuestros ojos [Bailly, 1950:917-918]. Vamos a los convivios teatrales a ver aparecer entes poéticos, a reconocer la manifestación de los cuerpos poéticos de duración efímera: somos en parte, como espectadores, testigos de esas apariciones.¹⁸

17 Jorge Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales*, (Libros de Godot, 2011), 27.

18 *Ibid*, 80.

El teatro, el *happening* y el performance comparten la idea de un acontecimiento premeditado que está diseñado para sobresalir entre el flujo regular de la vida. A esto se suman sus posibilidades de cuestionar límites dentro del discurso del arte por su carácter efímero, y por otra parte de tener una injerencia o cuestionar prácticas sociales o políticas. Es decir, que parte de la peculiaridad del performance reside en el hecho de insertarse en la esfera pública por medio de dichas experiencias en las que varios son testigos. Ciertamente es que por medio de fotografías somos testigos de otra forma, y que hay manifestaciones artísticas que solo son posibles por esa distancia, pero, aún en medio de todos los dilemas relacionados a la dinámica de la verdad en la fotografía o en cualquier otro medio, el acto de estar presente convierte lo que se atestigua como indiscutible.

El dilema entre si el performance debe o no representarse estrictamente en vivo, remite a la concepción misma de un arte inmaterial. Como hemos visto dicho dilema revela una profunda conexión con el teatro, quizá algo inesperada, en la medida que siempre hemos seguido la narrativa de que si acaso el performance ha tenido vínculo alguno con el teatro es algo así como un vínculo arcaico. Por esta razón me interesa abordar también la mirada de Susan Sontag en un ensayo que escribió en los años sesenta. El ensayo de Susan Sontag sobre *happening*, que data de 1962, es uno de los testimonios más interesantes del accionismo, considerando que Allan Kaprow recién empezaba a usar el término *happening* poco antes, en 1959. El ensayo titulado *Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical*,¹⁹ aparece en la famosa antología de Susan Sontag titulada *Contra la Interpretación*. Es un texto que refleja las impresiones de

19 Susan Sontag, "Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical," en *Contra la interpretación*, ed. Susan Sontag (Alfaguara, 2005), 340-354.

un arte nuevo y difícil de describir, en ese sentido recuerda un poco los primeros textos sobre cine, y tiene mucha relevancia porque aborda cuestiones que son aplicables al performance.

Susan Sontag habla de la escena de Nueva York y destaca que la mayoría de los artistas que hacen *happening* son pintores²⁰. También destaca que parece que el *happening* busca molestar al público, incomodarlo, frustrar a público de alguna manera, hoy podríamos decir que, en efecto, el performance busca desafiar el *statu quo* y orillar a que el espectador también se pregunte ¿qué determina el *statu quo* y para quién? Dicho de otra forma, hay intención de sorpresa y de impredecibilidad en las acciones, pero también de involucramiento del público. Para la autora el *happening* es consumido en el terreno, no puede ser comprado y no es posible llevárselo a casa. Pero quizá uno de los aspectos más interesantes que destaca Susan Sontag es que el uso deliberado de ciertos materiales, el interés en sí mismo por la materia física revela un nexo con la pintura:

Esta preocupación por los materiales, que pudiera dar la impresión de aproximar los happenings más a la pintura que al teatro, es también expresada en el uso o tratamiento de las personas, no tanto como «personajes», cuanto como objetos materiales.²¹

El énfasis que hace Susan Sontag no es sobre algún tipo de material en particular, sino el hecho de que el *happening* implica no sólo un suceso sino una transformación material, donde la puesta en escena se asimila al *assemblage*, con la particularidad de que esa puesta en escena incluye al artista y

20 *Ibid*, 340-341.

21 *Ibid*, 345.

al público como si ellos mismos fueran materiales dispuestos sobre una superficie. La disposición de esa puesta en escena, en sentido de materia dispuesta, parece una consecuencia lógica de la pintura neoyorquina de los años cincuenta, así como del nuevo realismo y de las Antropometrías de Yves Klein, donde el cuerpo como objeto es parte del registro de un acontecimiento. En el caso del accionismo Vienés, que también tuvo lugar en los años sesenta, la asimilación entre medios como pintura, performance, incluso video, es muy afín a la transición de la pintura a la acción. La búsqueda de libertad y la transgresión de los medios convencionales, del *action painting* al *assemblage*, muestran el antecedente pictórico del *happening*.

Algunos han denominado a los *happenings* «teatro de pintores»; lo que significa —dejando aparte el hecho de que la mayoría de los participantes en ellos sean pintores— que pueden ser descritos como pinturas animadas o, más exactamente, como «collages animados o *trompe l'oeil* vivificados».²²

Pero la parte vinculada a la sátira social o al comentario social en el performance o el *happening* proviene, de acuerdo a Susan Sontag, de una influencia surrealista. La autora, al pensar en el interés por los sueños, que pueden incluso devenir en pesadillas, recuerda la influencia del surrealismo en otras generaciones de artistas y piensa en el tono de terror que puede percibirse en la obra Willem de Kooning y Francis Bacon. Finalmente Sontag sostiene que el trabajo de Antonin Artaud en *El teatro y su doble* y en el concepto de teatro de la crueldad, muestra la profunda relación subyacente entre teatro y *happening* (Sontag p.351). En Artaud parece confluir todo lo que aparece en

22 *Ibid*, 346.

las vanguardias, en cuanto a romper los límites se refiere, encontramos un juego con la violencia que nos recuerda al dadaísmo, existe la ambición de fusionar el arte con la vida, la sátira social, el interés por los sueños, pero Artaud, más que decantarse por el minimalismo de obras como la de John Cage, se vuelca a un tono mucho más visceral.

De hecho la metáfora de lo visceral funciona para referir a esa relación entre la pintura de acción y el accionismo. Vienes desde la perspectiva de las ideas de Artaud, es decir, como una metáfora de sacar al exterior las vísceras como si de pintura se tratase, o como exponer una vida interior de manera que puede resultar grotesca o violenta, por pertenecer a las profundidades de cuerpo y la mente. Susan Sontag deduce que hay algo de cómico en la tragedia cuando es abordada desde el surrealismo, recuerda que los prejuicios sociales afloran como aflora la risa en medio de algunos *happenings*, la violencia y el absurdo se combinan, produciendo una sensación de ruptura:

Las recetas que Artaud ofrece en *El teatro* y su doble describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los *happenings*. Artaud muestra la conexión entre tres rasgos típicos del *happening*: primero, su tratamiento suprapersonal o impersonal de las personas; segundo, su hincapié en el espectáculo y el sonido y su indiferencia respecto del mundo; tercero, su confesado propósito de agredir al público.²³

De alguna forma, en los textos recopilados en *Estudios avanzados de performance* predomina la mirada del artista del performance, del teórico o de lo que denominan como *performance theorist*,²⁴ mientras en el texto de Susan Sontag

23 *Ibid*, 352-354.

24 Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 217.

sobre el *happening* se refleja una mirada del público que es increpado por lo que ocurre en esos actos. “El happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas”,²⁵ dice Sontag. La lectura de Susan Sontag desde su propia experiencia en los orígenes del arte de acción coincide con el testimonio de Peggy Phelan. El carácter un tanto agresivo, al que aludía Sontag, que puede causar el performance reside en que es como una exposición que consiste en estar expuestos siendo espectadores, es decir, de sentirse expuesto o visto, mientras vemos al otro abrir esa ruptura temporal y presencial en las convenciones del cuerpo, esto lo explica Peggy Phelan cuando habla de Angelika Festa:

La idea de que la percepción puede renovarse eternamente es uno de los motivos fundamentales de las artes visuales. Pero, en el teatro en general, se rompe la oposición entre ver y hacer; la distinción suele presentarse como éticamente inmaterial. Festa, cuyos ojos están cubiertos con cinta adhesiva durante todo el performance, cuestiona la complicidad tradicional de este intercambio visual. Sus ojos son por completo inasequibles, y mientras más se trata de verla, más se cae en la cuenta de que para “verla” es necesario ser visto. El drama de todas estas imágenes depende por entero del sentido de verse a sí mismo y de ser visto como otro.²⁶

Tiene mucho sentido la postura de Peggy Phelan en tanto que un registro de obra no devuelve la mirada, recupera el acontecimiento en otro orden, en otro tipo de relación con el otro, pero no mantiene la posibilidad de sentirse expuesto ante la exposición del otro en un acto en

25 Sontag, “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical,” 343.

26 Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción,” 113.

vivo. El performance como acontecimiento, como hecho estético, mantiene el elemento de presencia, de convivio, de relación no solo intelectual sino física, de interacción corporal y humana con el otro.

Quiero tomar la noción de acontecimiento en el teatro y su paralelismo con el performance como un arte del cuerpo, pero también como un arte público, para traer al debate el tema del carácter político del performance. Varios conceptos de la obra de Hannah Arendt pueden ser pertinentes para hablar de ese aspecto del arte como acción. Algunos de estos conceptos aparecen en *La condición humana*²⁷, donde la autora hace una genealogía de la relación entre *vita contemplativa* y *vita activa*, que puede ser entendida como la relación entre teoría y praxis. Buena parte de la obra de Hannah Arendt está dedicada a conciliar pensamiento y acción, ella misma se consideraba como teórica política, no como filósofa, la diferencia está en el concepto mismo de teoría que proviene del griego *theōría*, es decir contemplación, éste sentido lo comparte el teatro por su origen en la palabra griega *théatron*, lugar para contemplar. La importancia que da Hannah Arendt a las tragedias y la épica no solo reside en su relación a los actos heroicos, que tienen un componente político, sino al hecho de que se sustenta en lo que denomina “acción”. Las actividades que se consideran deseables son dignas de mostrarse en público, mientras otras que se consideran vergonzosas se mantienen en la esfera privada. Considero que dicha relación de lo que puede y lo que no puede mostrarse en la esfera pública, es la dinámica que busca desafiar el arte de acción.

Para Hannah Arendt la importancia de la convivencia del ser humano es primordial, para los griegos las actividades más importantes eran las que pueden trascender, en el

27 Hannah Arendt, *La condición humana*, (Paidós, 2009).

sentido de que no se consumen y desechan como sucede con los alimentos en el ciclo vital. El arte como pensamiento huye de lo tangible, pero al convertirse en obra permanece y ocupa un lugar trascendente en el mundo. Las obras creadas por el artista como *homo faber* tienden a la inmortalidad. Esta es la razón de que la autora considerara que, de todos los fabricantes o creadores de objetos, los artistas desde su autonomía, representan la mayor libertad política, aún cuando producen obras que no tienen un uso en concreto sino que son fines en sí mismos. El performance por otra parte, parece desafiar la idea de permanencia mientras se dedica a la acción como tal. Me interesan las ideas de Arendt porque ella estaba convencida de que el arte no es mera contemplación en sentido de permanecer inmóvil o a la espera, sino que el arte, incluso un arte autónomo, como el que dio pie a las vanguardias, es una forma de la *vita activa*. Lo que ella trataba era restablecer el vínculo entre acción y contemplación y tomó al arte como uno de los principales puntos de referencia.

Otras de sus ideas más importantes sobre el arte las encontramos en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*,²⁸ donde aborda con especial interés la estética kantiana, es decir, la *Crítica del juicio*. Y por último, en *La vida del espíritu* vuelve a tratar temas que podemos relacionar al arte y en éste caso al performance, al tratar la idea de actores y espectadores en el teatro del mundo. Tanto en esos libros como en ensayos publicados en antologías, Hannah Arendt mostró un gran interés en diversos tópicos en que el arte juega un papel esencial. Su última obra, *La vida del espíritu*²⁹ consistía en tres partes, El pensamiento,

28 Hannah Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, (Paidós, 2003).

29 Hannah Arendt, *La vida del Espíritu*, (Paidós, 2002).

La voluntad y El juicio. En *El pensamiento* aborda los problemas que preocupaban a Kant en la *Crítica de la razón pura*; en la segunda parte, *La voluntad*, desarrolla los problemas de la *Crítica de la razón práctica*, finalmente, en *El juicio* pretendía plantear la facultad de juzgar a partir de las ideas de Kant en la *Crítica del juicio*. Aunque la obra quedó inconclusa, muchas de las ideas sobre el juicio habían sido planteadas a lo largo sus otras obras, además de las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, que fueron publicadas de manera póstuma.

La facultad de juzgar resulta en una manera de mantener una distancia, podríamos decir, de efectuar una mirada crítica con el fin de emitir juicios por medio de la prudencia. El viaje del filósofo o el del artista en este caso no sería sólo una retirada permanente sino una distancia necesaria para después jugar el rol que le corresponde, un rol crítico. En el arte es común el crear obras y planteamientos que propongan posturas críticas ante diversos fenómenos socioculturales. El performance, al ser un arte que se basa en la acción, más que en la construcción de un objeto, suele insertarse en las estructuras y espacios en los que se despliega a manera de sacudida. Hannah Arendt planteó en *La condición humana* y en *La vida del espíritu* esa relación. En la primera parte de *La vida del espíritu*, Hannah Arendt propone que el mundo es como un teatro:

Los seres vivos hacen su aparición como actores en un escenario preparado para ellos. El escenario es el mismo para todos los que están vivos, pero parece distinto para cada especie, diferente incluso para cada individuo. [...] Aparecer siempre implica parecerle algo a otros, y este parecer cambia según el punto de vista y la perspectiva de los espectadores. En otras palabras, todo objeto que aparece adquiere, en virtud de su propia condición

para aparecer, una suerte de disfraz que puede, pero no tiene por qué, ocultarlo o desfigurarlo. El «parecer» se corresponde con el hecho de que cada apariencia, a pesar de su identidad, es percibida por una pluralidad de espectadores.³⁰

En *La condición humana* Hannah Arendt se preguntaba por la aparente confrontación entre *vita activa* (acción) y *vita contemplativa* (teoría). En esta relación, las artes, como actividades del intelecto, forman parte de la vida contemplativa, pero no de una manera completamente separada de la vida política, ya que el arte tiene un papel importante en la esfera pública, esto es fundamental sobre todo en manifestaciones como el *performance art*. La relación originaria del teatro con la esfera pública es muy cercana a la noción política de la acción en Hannah Arendt:

Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca igualada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros, y dicha presencia exige la formalidad del público, constituido por los pares de uno, y nunca la casual, familiar presencia de los iguales o inferiores a uno.³¹

Para trascender como lo hacen los actos heroicos, esos actos como apariciones necesitan del *homo faber*, en este caso como artista del performance. En su particular modo de existencia, el performance puede requerir de registro para convertirse en objeto material y prevalecer al paso del tiempo pero, como hemos visto a lo largo de este ensayo, no necesariamente. El segundo capítulo de *La condición humana*, titulado *La esfera pública y la privada*, comienza con estas palabras que definen la vida activa:

30 *Ibid*, 45-46.

31 Hannah Arendt, *La condición humana*, 58.

La *vita activa*, vida humana hasta donde se halla activamente comprometida en hacer algo, está siempre enraizada en un mundo de hombres y de cosas realizadas por éstos, que nunca deja ni trasciende por completo.³²

Lo social del performance, en el sentido de *vita activa* está determinado no solo por el hacer sino por la vida estando juntos, la autora continúa, más adelante, con lo siguiente: “Ninguna clase de vida humana, ni siquiera la del ermitaño en la agreste naturaleza, resulta posible sin un mundo que directa o indirectamente testifica la presencia de otros seres humanos.”³³

El trascender de este aparecer es lo que convierte la experiencia estética en experiencia artística. La existencia del documento o archivo constata el suceso, pero no le corresponde la posibilidad de reemplazar la presencia o rebasar su jerarquía en el acto de vivir juntos o coexistir, con todas las implicaciones corporales y políticas que esos encuentros representan. De modo que la noción de performance como arte en vivo no solo trata de la irrepitibilidad del acontecimiento, sino del acto de ser testigos, al mismo tiempo, de un suceso que implica los cuerpos de quienes lo viven juntos, de esto que es posible porque políticamente el espacio lo permite, independientemente de si son actores o espectadores. Las ideas de Arendt sobre la acción, la esfera pública y la contemplación en su raíz griega, que como hemos visto es similar a la de teatro, se asemejan mucho a los conceptos planteados por Jorge Dubatti cuando dice que “*La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en*

32 *Ibid*, 37.

33 *Ibid*, 37.

la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada.”³⁴

Conclusiones

Puesto que estamos inmersos en el mundo como una especie de escenario, la contemplación es un distanciamiento, un cambio de papel de actor al de espectador, y, por qué no decirlo, también a la inversa, cuando alguien decide dedicarse al arte y replantearse cómo funciona el teatro del mundo y qué estructuras requieren ponerse en tela de juicio. El proceso de desplazamiento entre la contemplación y la acción está en constante movimiento. Lo que busca la facultad de juzgar es la prudencia; el camino de la contemplación es un viaje de ida y vuelta, hay un distanciamiento que permite pensar y desprendernos de juicios subjetivos para luego retornar a la acción. Considero, no obstante, que existen manifestaciones artísticas cuya naturaleza es transmedial y parte de su discurso es el uso mismo del medio, prácticas artísticas que hacen uso del video o la fotografía, no solo como herramienta de registro sino como piezas fotográficas o audiovisuales que abordan esos soportes, creando desafíos, no necesariamente a la definición de performance, sino al medio en que habitan.

Ante el vaivén entre si el arte del performance debe o no ser efímero, que implica la cuestión de si debe o no ser registrado, quiero proponer que la postura de Peggy Phelan es la más contundente en sentido filosófico, sin que esto implique que los registros sean irrelevantes o innecesarios. El centro de este planteamiento es la idea de presencia, en tanto que es en la presencia, y no en los documentos, donde entramos en contacto con el otro. El

34 Jorge Dubatti, *Introducción a los Estudios Teatrales*, 54.

carácter de archivo es tan importante como la escritura misma, tan importante como la teoría, pero no es la vida ni la reemplaza. No es que los registros en fotografía o video de tales acontecimientos carezcan de un papel crucial, sin embargo representan experiencias incompletas, o bien, que pertenecen a otro orden, con otras implicaciones políticas y con otros atributos estéticos.

Aunque en sus orígenes el performance como una nueva manifestación artística renegó de su vínculo con el teatro en términos de técnica, formato y convenciones, ahora podemos ver que el performance se parece más al teatro de lo que en inicio se pensaba, es decir, en sentido filosófico, en la naturaleza de lo que el aparecer de las obras, su carácter de acción y las relaciones entre actores y espectadores en el teatro del mundo. Lo importante en la postura del performance como acontecimiento no es simplemente su desaparición, como suele reducirse a las ideas de Peggy Phelan, sino la noción de presencia ante los otros, es decir, de la presencia completa con los cinco sentidos, de interacción, de calidez humana, que crea un vínculo de experiencia cuasi teatral entre actores y espectadores. Si consideramos que lo que los discursos sobre performance y accionismo aceptan de manera unánime es la importancia del cuerpo, ¿no es, acaso, la presencia completa la más genuina experiencia corpórea posible para el performance?

Si de algo nos dimos cuenta durante la pandemia de la COVID-19 fue de todas las otras consecuencias del aislamiento, las de carácter psicológico y social ¿No son las manifestaciones en las calles y los conciertos en vivo experiencias que necesitan de la presencia para tener el peso que tienen en la vida de las personas? Más allá de la obvia necesidad histórica ¿cómo podría un archivo reemplazar el carácter humano de estas situaciones? Recordemos que parte de la propuesta del arte de acción responde no solo a los

problemas del cuerpo sino a temas como la desmaterialización del arte y la fusión del arte con la vida. No es la memoria suelta como si de un archivo se tratara, sino su referente, la experiencia, lo que se propone. Lo que cuestiona la noción de performance como arte del presente no es la importancia del registro sino su jerarquía, que en ningún momento podría ser mayor que la de un acontecimiento presencial donde existe el vínculo espacio temporal de personas que conviven, con las implicaciones corporales y políticas de ese momento.

El sentido de lo efímero en el performance no tiene la mera intención de evitar cualquier tipo de registro, sino de resaltar la noción de acontecimiento como aparecer, dicho de otra forma: de ser una situación espontánea que irrumpe en la esfera pública. Si lo que buscaba la violencia de Artaud era explorar aquello que en los seres humanos se encuentra oculto y, al mismo tiempo, cuestionar los mecanismos que delimitan el comportamiento humano y se materializan en la norma social, la idea de algo que es diseñado para aparecer con tal potencia, pone a la luz del espacio público aquello que de otra forma permanecería oculto por hegemonías del discurso. En este sentido, el performance como, arte del cuerpo y arte de acción, busca comprender al ser humano y defender la libertad ayudando a señalar posibles anomalías en nuestra tolerancia como sociedad. Esa parece ser una de las razones para que muchas de las batallas sobre el cuerpo y sus definiciones hayan encontrado en el performance una vía de acción. Quizá lo que intentaba decir Susan Sontag cuando relacionaba la idea de lo terrorífico con el surrealismo y sus búsquedas por el inconsciente, así como con las ideas de Artaud y el *happening*, era acerca de lo monstruoso en el sentido de algo que se de pronto se muestra, como algo que aparece o que despierta, que irrumpe en el flujo normal de la vida y que nos despierta de alguna manera. En cierto modo lo que

busca el performance es lograr que quienes lo presencian no sean los mismos tras el acontecimiento, que al ser parte de la situación se vean transformados o tocados.

Bibliografía

Arendt, Hannah. Conferencias sobre la filosofía política de Kant. Paidós, 2003.

Arendt, Hannah. *La vida del Espíritu*. Paidós, 2002.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, 2009.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En Walter Benjamin, *Obras*, Libro I, vol. 2, editado por R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser, 49-85. Abada, 2008.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot, 2011.

Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Antonio Machado Libros, 2008.

Phelan, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor & Marcela Fuentes, 92-121. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Phelan, Peggy. “Violence and rupture. Misfires of the ephemeral”. En *Live Art in L. A.*, editado por P. Phelan, 1-38. Routledge. 2012. Perlego. <https://www.perlego.com/book/1620687>

Picabia, Francis. “Manifiesto Caníbal Dadá, de Francis Picabia”. *Descontexto*, junio 10, 2010. <https://descontexto.blogspot.com/2010/06/manifiesto-canibal-dada-de-francis.html>.

Sontag, Susan. “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical”. En *Contra la interpretación*, editado por Susan Sontag, 340-354. Alfaguara, 2005.

Taylor, Diana. “Introducción”. En *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor & Marcela Fuentes, 7-30. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Valéry, Paul. “La conquista de la ubicuidad”. En *Piezas sobre arte*, editado por Paul Valéry, 131-133. Antonio Machado Libros, 1999.

**TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL ARTE DE LOS
SONIDOS MARIACHEROS. HACIA UNA APROXIMACIÓN
DESDE LA TEORÍA DE LOS ENSAMBLAJES¹**

**TRADITION AND INNOVATION IN THE ART OF MARIACHERO
SOUNDS. TOWARDS AND APPROACH FROM
ASSEMBLAJE THEORY**

**TRADITION ET INNOVATION DANS L'ART DES SONS
MARIACHIS. VERS UNE APROCHE À PARTIR DE LA
THÉORIE DES AGENCEMENTS**

Ramiro Godina Valerio²

Martín Velázquez Rojas³

Resumen: El sonido del mariachi moderno es uno de los signos que configuran a este símbolo de la mexicanidad. Su sonido ha quedado registrado en las producciones discográficas desde inicios del siglo XX, documentando también, entre otras cosas, la(s) idea(s) imperante(s) en la nación, las tendencias de la industria del disco en su época y las músicas que las influyen o con las que se hibridan. En este trabajo se han elegido algunas

1 Este trabajo es un avance de la tesis doctoral de Ramiro Godina Valerio en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, UANL, dirigida por el Dr. Martín Velázquez Rojas.

2 Universidad Autónoma de Nuevo León.

3 Universidad Autónoma de Nuevo León.

producciones que han marcado un antes y un después en dicho rubro, las cuales se han visto caracterizadas por la dicotomía tradición-innovación, pero siempre respondiendo a intereses ideológicos (en este caso el Nacionalismo) y económicos (los de la industria del disco). Esta evolución sónica ha propiciado que los saberes mariacheros ingresen a los planes de estudio dentro y fuera de México, lo que impulsa la idea de proponer que se está ante el arte de los sonidos mariacheros. Ante estos acontecimientos, la teoría de los ensamblajes aparece como ideal para hacer una lectura de éstos, para la reflexión presente y futura.

Palabras clave: mariachi, símbolo, tradición-innovación, arte, ensamblaje.

Abstract: The modern mariachi sound is one of the signs that configure this symbol of Mexicanness. Its sound has remained registered in music record productions since the beginning of the 20th century, documenting as well, among other things, the dominant idea/ideas in the nation, the tendencies in the record industry in its time, and the kinds of music that are influenced by it, or the ones that hybridize with it. In this work, some productions have been selected that have marked a pivotal moment in the aforementioned sector, which have been characterized by the dichotomy tradition-innovation, but always answering to ideological (Nationalism, in this case) and economical (record industry) interests. This sound evolution has stimulated mariachero knowledge to be put in the curricula, inside and outside of Mexico, which encourages the idea to propose that we are before the art of mariachero sounds. Due to these events, assemblage theory appears as ideal to make a reading about these, for current and future reflections.

Key words: mariachi, symbol, tradition-innovation, art, assemblage.

Résumé: Le son du mariachi moderne est l'un des signes qui composent le symbole de la mexicainité. Ce son a été enregistré dans les productions discographiques depuis le début du XXe siècle, documentant également, entre autres, les idées dominan-

tes dans le pays, les tendances de l'industrie discographique de son époque et les musiques qui les influencent ou avec lesquelles elles se mélangent. Dans cet ouvrage, quelques productions qui ont marqué un avant et un après dans ce domaine ont été sélectionnées. Ce qui caractérise ces productions c'est la dichotomie tradition-innovation, qui répond toujours aux intérêts idéologiques (le nationalisme dans ce cas) et économiques (de l'industrie discographique). Cette évolution sonore a permis l'intégration des savoirs mariachis dans les programmes d'études tant au Mexique qu'à l'étranger, ce qui renforce l'idée que nous sommes véritablement devant l'art des sons du mariachi. Face à ces événements, la théorie des agencements apparaît comme un outil idéal pour en faire une lecture, à la fois pour la réflexion présente et future.

Mots-clés: mariachi, symbole, tradition-innovation, art, agencement.

Introducción

El mariachi es uno de los símbolos de la mexicanidad que se estableció en el México posrevolucionario, teniendo como finalidad contribuir a la unidad de un país fragmentado. De una tradición regional y polisémica, se convirtió en un emblema nacional y específico que significó a través de su dicotomía visual y sonora, la cual fue estilizada y alimentada en los medios de comunicación masiva. La trascendencia de este elemento del tejido social le llevó a ser nombrado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, el 27 de noviembre de 2011.⁴

La movilidad de esta expresión campirana no solo se daría de manera física y virtual, es decir, del occidente a la capital y del espacio físico al virtual (los medios masivos), sino también de manera simbólica, tomando elementos del mariachi tradicional para hibridarlos con otras influencias y dar paso al mariachi moderno, el “comercial, con trompeta y de estilo uniforme”.⁵

De la dicotomía de este símbolo mariachi, el aspecto que se aborda en este trabajo es el auditivo, y específicamente, el resultado como ensamble desde la perspectiva tradición-innovación. Para tal fin, se han seleccionado algunas de las producciones discográficas del llamado Mejor mariachi del mundo, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, las cuales podrían ser las piedras angulares en su proceso de estilización. La elección de esta agrupación obedece al calificativo de mariachi “oficial” en la narrativa nacionalista.

4 Secretaría de cultura-Gobierno de Jalisco, *Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad* (Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2012), 2.

5 Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México* (INAH-CONACULTA-Taurus, 2007), 241.

La hipótesis con la que se emprende este trabajo es que las producciones discográficas han propiciado un cambio semiótico en el aspecto auditivo del mariachi, incluso invitando a pensarlo como “arte de los sonidos mariacheros” (propuesta de Ramiro Godina), lo cual impacta en la manera que socializan y se identifican los músicos. De esta manera, y bajo la aproximación a la teoría de los ensamblajes, es que se propone que los mariachis generan ensamblajes adicionales a la versión oficial, o versiones oficiales, atendiendo las características en común que presentan los músicos.

En el apartado *Del Nacionalismo y la construcción del símbolo*, se hace un breve abordaje sociohistórico de los conceptos nación, nacionalismo y mariachi, para contextualizar el cómo llegó a posicionarse el mariachi en la escena nacional. En *Del inicial registro sonoro y la tradición-innovación en las grabaciones de mariachi* se exponen las producciones discográficas que marcaron la pauta en el desarrollo sónico del mariachi, tratando de entenderlas desde la perspectiva tradición-innovación en la parte final del apartado. Cabe mencionar que el diálogo con el mariachero e historiador estadounidense, Jonathan Clark, y con el mariachero local, Armando Rodríguez, sobre las grabaciones, ayudaron a perfilar los productos discográficos más importantes, además de interesante información sobre estos. ¿Hacia un arte de los sonidos mariacheros? es el apartado donde se aborda la inclusión de los saberes mariacheros en los programas de estudios tanto en México como en Estados Unidos, así como la propuesta de verlos como un arte, atendiendo una definición en específico. Como colofón se encuentra el apartado *Epílogo teórico a manera de conclusión. Bosquejando desde la teoría de los ensamblajes*, donde, desde el primer capítulo de la publicación de dicha teoría, se elaboran lecturas de los procesos que describen los apartados precedentes.

Para concluir esta Introducción, se especifica qué se va a entender como símbolo y los aspectos sonoros del mariachi. De esta manera, comenzando con el símbolo, el antropólogo americano, Leslie White, menciona que “un símbolo puede ser definido como una cosa cuyo valor o significado le es adjudicada por quien lo usa [...] y su puede ser captado únicamente por medios no sensoriales”.⁶ Los sonidos del mariachi, desde la perspectiva de este trabajo, comenzarían a resignificarse, o al menos, dar otra opción de significado entre los propios músicos que la interpretaban.

Sobre la dicotomía de este símbolo en lo audible y lo visual, el etnomusicólogo mexicano, Jorge Arturo Chamorro, menciona:

Los signos audibles se reconocen por el sonido de los bajos contrapunteados, las cuerdas rasgadas en compases combinados y las melodías en violines y trompetas, así como los repertorios locales (constituidos por abajeños, arribeños, gustos, jarabes, sones de corte de danza) o bien por los repertorios de otras regiones (huapangos, fandangos, malagueñas peteneras) que promueven la existencia de ciertos estados emocionales de las audiencias y los inducen a una excitación colectiva, bien sea por de gritos, silbidos, canto o danza.⁷

Al no ser un trabajo enteramente etnomusicológico o musicológico, lo sonoro se ceñirá a la propuesta de afinación, dotación instrumental, género... De esta manera, este sería un aporte novedoso al estudio del mariachi.

6 Leslie White, *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización* (Paidós, 1982), 43-44.

7 Jorge Arturo Chamorro, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses* (Secretaría del Estado de Jalisco, 2006), 91.

Del nacionalismo y la construcción del símbolo

El filósofo e historiador, Tzvetan Todorov, indica que los seres humanos, además de existir individualmente, también pertenecen a grupos sociales donde comparten entidades étnicas y entidades políticas, es decir, cultura y estado. Agrega que *nación* [las cursivas son mías] es una entidad tanto política como cultural, y que, apoyándose en Antonin Artaud, de aquí surgen el nacionalismo cívico y el nacionalismo cultural,⁸ este último, “es una vía que conduce hacia lo universal al profundizar la especificidad de lo particular dentro del cual se vive”.⁹ Cabe destacar que “las naciones son una innovación, introducida en Europa en la época moderna,”¹⁰ y específicamente, en el siglo XVIII.¹¹

Por su parte, sobre Latinoamérica, el etnomusicólogo estadounidense, Thomas Turino, menciona que las ideas de naciones y nacionalismo no eran comunes en Latinoamérica a inicios del siglo XIX, pero “un siglo después, desde principios y hasta mediados del siglo, más inclusivo, las concepciones de *nación* con base cultural se hicieron prominentes en América Latina, a veces en el contexto de movimientos populistas”.¹² De esta manera, Turino destaca que los nacionalismos cultural y musical “no recibieron el mismo nivel de énfasis estatal en el período inicial [siglo XIX] porque crear una población unificada dentro del territorio del

8 Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (Siglo XXI Editores, 2005 [1989]), 203.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 Derek Heater, *Ciudadanía. Una breve historia* (Alianza Editorial, 2007), 163.

12 Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 24, n.º. 2 (2003), 169 [traducción propia], <https://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/08/Turino-Nationalism-1.pdf>

estado no fue un criterio primario de la nación. Esta situación iba a cambiar en la primera mitad del siglo XX”.¹³ En esa temporalidad el nacionalismo musical cobraría importancia. A este tipo de nacionalismo, Turino lo identifica como:

un subconjunto del nacionalismo cultural; defino este estrechamente como cualquier uso de la música para propósitos nacionalistas. Con esto quiero decir que es música utilizada para crear, sostener o cambiar una unidad identitaria que se concibe a misma como nación en relación con tener su propio estado, así como para el estado o propósitos del partido nacionalista en relación con la creación, el mantenimiento o la transformación del sentimiento nacional.¹⁴

En cuanto al fenómeno nacionalista en México, Pérez Monfort, indica que:

...a partir de los años veinte y treinta del siglo XX, estas festividades *típicas* [fiestas y expresiones populares] ingresaron a los medios de comunicación para convertirse en elementos de distinción y de promoción local, regional y nacional. El discurso oficialista subrayó la *autenticidad* de estas manifestaciones, que no tardaron en cargarse con sellos de originalidad y marcas de linaje. Los medios reivindicaron enseguida ese mundo *exótico* contenido en las canciones vernáculos, en los bailes característicos y en las formas culturales de cada región festiva, como componentes centrales de diferenciación y distinción.¹⁵

13 *Ibid*, 170 [traducción propia].

14 *Ibid*, 175 [traducción propia].

15 Ricardo Pérez, *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inque-*
Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

En cuanto al mariachi, de acuerdo con Meyer como aparece en Jáuregui, su primera referencia es una carta escrita por el padre Cosme de Santa Anna, a cargo de la parroquia de Rosamorada, en el Séptimo Cantón del estado de Jalisco, ahora Nayarit, el siete de mayo de 1852. El religioso se queja de fandangos con músicos, además de jugadores y hombres bebiendo frente al recinto, diversiones “que generalmente se llaman por estos rumbos mariachis”.¹⁶

La polisemia del término en el occidente mexicano del siglo XIX, de acuerdo con Meyer como aparece en Jáuregui, hacía referencia al mariachi-fandango, mariachi-conjunto de músicos, mariachi-música sencilla y el mariachi-tarima.¹⁷ De estas significaciones, mariachi-conjunto de músicos es el que ha quedado arraigado en el imaginario colectivo. Esto obedece, en principio, a sus participaciones en eventos en la capital del país, gracias a la consideración para ello de las elites jaliscienses, como la vez que llevaron mariachis al onomástico del presidente Porfirio Díaz, en 1905, de acuerdo con Méndez Moreno como aparece en Jáuregui.¹⁸

Desde el siglo XIX “los mariaches [no mariachis, ya] desafinaban la urbanidad y buenas composturas”,¹⁹ pero con las participaciones en la capital, como indican Urrutia Saldaña y Méndez Moreno en Rafael Hermes [Méndez Rodríguez], propiciarían las visitas de los mariachis

to siglo XX mexicano (Fondo de Cultura Económica, 2023), 28-29.

16 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 35-36.

17 *Ibid*, 57.

18 *Ibid*, 51-52.

19 Álvaro Ochoa, *Mitote, fandango y mariacheros* (Universidad de Guadalajara, Fondo Editorial Morevallado, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, 2008 [1994]), 14-15.

jaliscienses a la capital por cuenta propia,²⁰ estableciendo la ruta migratoria y fortaleciendo su urbanidad en dicho destino. De acuerdo con una cita de Jáuregui, para 1940 las prohibiciones culminaron con el aval de presidente Lázaro Cárdenas, los mariachis ya podrían tocar en calles y plazas.²¹

Una vez instalados en la ciudad de destino, los albores del ensamble en los medios de comunicación masiva también llegarían. De acuerdo con José Agustín Vázquez como aparece en Rafael Hermes [Méndez Rodríguez], un hecho a destacar es que el ensamble de cuatro músicos, los de Justo Villa, tocaron sones jaliscienses en un evento, donde funcionarios estadounidenses de sellos discográficos les escucharon.²² Para 1908 y 1909 las compañías fonográficas Columbia, Edison y Victor “grabaron al Cuarteto Cocolense en la Ciudad de México usando el proceso ‘acústico’ ”.²³ Méndez Rodríguez, como aparece en Jáuregui, indica que, al parecer, era la agrupación del ya mencionado Villa.²⁴ El primer paso en el séptimo arte ocurrió en 1931, de acuerdo con los Reyes como aparece en Jáuregui, el mariachi de Cirilo Marmolejo aparece en la “primera película sonora, Santa”.²⁵ Así se perfilan el mariachi urbano y el mariachi de los medios de comunicación masiva.²⁶

20 Rafael Hermes [Méndez Rodríguez], *Los primeros mariachis en la Ciudad de México. Guía para el investigador*, (No especificado, 1999), 23.

21 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 90.

22 Hermes, *Los primeros mariachis en la Ciudad de México*, 20, 23.

23 Jonathan Clark, “Introduction”, Cuarteto Cocolense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños. Mexico’s pionner mariachis-vol. 4 (Ahoollie Productions, Inc., 1998 [1993]), 2.

24 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 56.

25 *Ibid*, 96.

26 *Ibid*, 94-95.

Como información adicional, aunque lo visual no es el rubro que se aborda, cabe mencionar que, sobre la indumentaria, se pasó de la manta al traje charro, como aparece Méndez Rodríguez en Jáuregui, el mariachi de José Reyes sería el que a mediados de los veinte se uniformizaba de esta manera, influenciados por las orquestas típicas.²⁷

Con la llegada de la Época del Cine de Oro (1936-1956) llegaría el prototipo del macho mexicano, la canción ranchera, la comedia ranchera y demás, emergiendo figuras como Pedro Infante y Jorge Negrete en la actuación y el canto, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar en la composición, Lucha Reyes como representante femenina en el canto y el Mariachi Vargas de Tecalitlán como naciente referencia “oficial” de lo que será un mariachi. Así se confirmaba el posicionamiento del mariachi como símbolo de lo mexicano. Se alimentaban y estilizaban sus signos visuales y auditivos, se configuraba el símbolo. Quedaba como vehículo significativo.

Del inicial registro sonoro y la tradición-innovación en las grabaciones de mariachi

El registro sonoro se hizo posible con la invención del fonógrafo y al gramófono en 1877 y 1881, respectivamente,²⁸ “Thomas Alva Edison y Émile Berliner legaron al mundo la posibilidad de retenerla [la música] en un soporte y así, de hacerla trascender el tiempo y el espacio”.²⁹ La importancia de este registro, visto desde la academia (específicamente la musicología comparada de 1905), además de “... fijar las expresiones musicales de todos los pueblos de la

27 *Ibid.*, 92.

28 Julio Mendivil, *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Gourmet Musical, 2006), 125.

29 *Ibid.*

tierra...”,³⁰ sería “su posterior transcripción y análisis”.³¹ Visto desde la economía, se esbozaba una nueva industria.

En México, las primeras grabaciones (1878) tenían como finalidad mostrar el fonógrafo, es decir, no fueron comerciales.³² En este sentido, las plantas grabadoras Victor y Columbia ya se instalaban temporalmente en el país en 1903, un año después también llegaba Edison, con el fin de explorar las expresiones de algunos destinos y artistas locales. De 1903 a 1910 estas empresas realizaron en total catorce giras.³³ Antes de 1903 la grabación comercial en México se hacía presente, “esta historia surgió con la idea de vender el repertorio que le era habitual a las capas bajas de la población”,³⁴ circulaban a través de los productos, aires nacionales y cantos populares”.³⁵

De esta primera década del siglo XX se tiene el registro del Cuarteto Coculense (antes mariachi de Justo Villa), ya mencionado. El acceso a estas grabaciones de 1908 y 1909 se dio gracias a la serie Mexico’s Pioneer Mariachis del sello Arhoolie Productions, Inc., este es el volumen 4.³⁶ Sobre esta producción, Camilo Raxá

30 Erich M. von Hornbostel, “Los problemas de la musicología comparada”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces y otros (Editorial Trotta, 2008 [2001]), 43.

31 Helen P. Myers, “Etnomusicología”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces y otros (Editorial Trotta, 2008 [2001]), 20.

32 Francisco Fernando Eslava, “Huellas de los inicios de la grabación comercial en México. Los cilindros Morales Cortázar de la Fonoteca Nacional”, en *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, coord. Francisco Fernando Eslava (Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023), 42.

33 *Ibid.*, 43.

34 *Ibid.*, 44.

35 *Ibid.*

36 Arhoolie Productions Inc. Cuarteto Coculense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños. Mexico’s pionner mariachis-vol. 4, Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Camacho hace un interesante trabajo donde indica, citando a Dordelly, que esta grabación fue resultado de vinculaciones de coleccionistas, actores clave (como el mariachero e historiador Jonathan Clark y el investigador Guillermo Contreras) y más, que culminó en el trabajo conjunto entre el sello discográfico y el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cendim).³⁷ Camacho estima que las grabaciones de este Cuarteto Coculense datan de 1905 y afirma que “no sólo fue el primer mariachi que grabó en México, sino también el único grupo de la macro región mariachera que hizo grabaciones de tipo comercial durante el Porfiriato”.³⁸ Mientras, en Estados Unidos, al citar a Salazar, se había grabado *La zorrita* en 1904, en Los Ángeles, aunque no comercialmente.³⁹

Estas prístinas grabaciones de sonos abajeños reflejan un aire campirano, fuera de las pretensiones de las dinámicas, el ensamble y la estricta afinación, de la llamada música occidental. Esta versión más “orgánica” ayuda a dimensionar los cambios que este símbolo ha tenido al paso del tiempo, y a la vez, la industria. Se trata de un mariachi tradicional, es decir, sin trompeta, y en este caso, con una dotación compuesta por un guitarrón, dos violines y una vihuela. Aunado a esto, las limitaciones tecnológicas condicionan la apreciación, ya que, por ejemplo, el bajo es, prácticamente, imperceptible.

(Ahoolie Productions, Inc., 1998).

37 Camilo Raxá Camacho, “El Cuarteto Coculense tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm”, en *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, coord. Francisco Fernando Eslava (Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023) 223-226.

38 *Ibid*, 240.

39 *Ibid*, 239-240.

Esta serie de Arhoolie cuenta con tres producciones más: “Mariachi Coculense ‘Rodriguez’ de Cirilo Marmolejo, 1926-1936”,⁴⁰ “Mariachi Tapatío de José Marmolejo: El auténtico”⁴¹ y “Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947”.⁴² Estas grabaciones manifiestan las diferentes dotaciones instrumentales con las que contaba el mariachi y el crecimiento en su número de integrantes al paso de los años. Destaca que en las grabaciones del mariachi Tapatío (1936-1939)⁴³ ya cuenta con Jesús Salazar, “padre” de la trompeta del mariachi.⁴⁴ Aunque los instrumentos de aliento como flauta, clarinete, saxofón soprano, trombón y cornetín, no eran ajenos en este tipo de ensambles.⁴⁵ Otro aspecto a destacar es que los sones aún no estaban estilizados, es decir, por ejemplo, no había llegado la “versión oficial” de algunos sones por el Mariachi Vargas de Tecalitlán, aquellas que ahora tocan los mariachis de cualquier latitud. De esta manera, tomando como ejemplo uno de sus elementos, la vihuela, el ritmo de ésta en el son El toro, del disco del mariachi Coculense, se podría transcribir como se aprecia en la *Figura 1*, que es diferente a la “versión oficial” que se grabaría por el mismo Vargas

40 Arhoolie Productions Inc. Mariachi Coculense “Rodriguez” de Cirilo Marmolejo, 1926-1936. Mexico’s pionner mariachis-vol. 1, (Ahoolie Productions, Inc., 1993).

41 Arhoolie Productions Inc. Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2, (Ahoolie Productions, Inc., 1994).

42 Arhoolie Productions Inc. Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2, (Ahoolie Productions, Inc., 1994).

43 Jesús, Flores y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México* (Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos-Dirección General de Culturas Populares, 1994), 42.

44 Jonathan Clark, Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2, (Ahoolie Productions, Inc., 1994), 5.

45 Jonathan Clark, Mariachi Tapatío de José Marmolejo, 5.

en 1965.⁴⁶ Más adelante menciono el porqué esta en la tonalidad de **La bemol**.

Figura 1. Transcripción rítmica que interpreta la vihuela en el son El toro, en la grabación abordada del mariachi Coculense



Fuente: Transcripción realizada por Ramiro Godina.

Un álbum que marca un antes y un después, de acuerdo con los informantes clave, es “El mejor mariachi del mundo”, del mariachi Vargas de Tecalitlán (1958).⁴⁷ En la parte posterior del embalaje se puede leer: “aunque dichos sones han sido grabados ya por el Mariachi Vargas, la necesidad de darles la mejor interpretación posible impulsó a Rubén Fuentes, su actual director, a usar la mejor técnica artística, melódica y sonora, para lograr el presente disco”.⁴⁸

Aún en sonido monoaural, estos sones ya están estilizados y comienzan a posicionarse como la versión de referencia. Además, en la trompeta ya se encuentra

46 RCA-Victor. Sones de Jalisco. El Mejor Mariachi del Mundo. Vargas de Tecalitlán (RCA-Victor, 1965).

47 RCA-Victor. *El Mejor Mariachi del Mundo*. Mariachi Vargas de Tecalitlán (RCA-Victor, 1958).

48 *Ibid.*

el trascendental instrumentista, Miguel Martínez. Sobre este álbum, Armando Rodríguez menciona que es una recopilación, ya que El becerro y El tirador deben ser de 1950-1951, El maracumbe y Camino real de Colima cerca de 1955, mientras que el resto son de ese año (1958).⁴⁹ De este álbum, volviendo al ejemplo del ritmo de son en la vihuela, emergen patrones como el que aparece en la *Figura 2*, que ya quedarían establecidos. Rodríguez indica que hay versiones anteriores de La negra, donde ya aparecen como la del álbum 1958.⁵⁰ Aunque en este álbum no está El toro, el patrón rítmico aparece en una producción posterior (1965),⁵¹ pero ahora intitulado como El toro viejo.

Figura 2. Transcripción de un patrón rítmico que interpreta la vihuela en el son El toro viejo, en una grabación del Mariachi Vargas de Tecalitlán en 1965



Fuente: Transcripción realizada por Ramiro Godina.

Pieza clave de esta agrupación, del mariachi y de la música popular en México, fue Rubén Fuentes Gasson,

49 Armando Rodríguez Sifuentes, entrevista, 12 de marzo de 2025.

50 *Ibid.*

51 RCA, "Sones de jalisco".

quien ingresaba al Vargas en 1944. De acuerdo con Quirino y Arreola, “Rubén le comentó a Silvestre la necesidad de que los músicos estudiaran, porque sin técnica no alcanzarían la perfección”.⁵² Así, Miguel Martínez, menciona “empezó a sonar mariachi Vargas con más seguridad y a la vez con más calidad”.⁵³ Se hacía necesario comenzar a leer música escrita.

Antes de pasar a la siguiente producción seleccionada, cabe mencionar el dato del álbum que representó el cambio monoaural al sonido estéreo, de acuerdo con Rodríguez, este fue “El Mejor Mariachi Del Mundo Vol. II” (1960) en su versión de 10 números.⁵⁴ Esto se pudo corroborar en el sitio discogs.com, “Los lanzamientos en estéreo llegaron en 1960, esta primera grabación fue MONO, las impresiones en estéreo se indican con el prefijo del catálogo MKS, no con el prefijo del catálogo MKL original.”⁵⁵ Otro sitio web que sirvió de también de apoyo cuenta con las aportaciones del mariachero estadounidense John Vela.⁵⁶

En 1967 salió a la venta la producción “Poeta y Campesino” en Long Play, el cual contenía la obertura del autor Franz Von Suppe. En el booklet del disco compacto (1993) se puede leer

52 Alejandro Aquino y Orso Arreola, *Dicen que pasa la vida soñando. Apuntes sobre la vida de Rubén Fuentes* (Salto Mortal, 2021 [2018]), 28.

53 Eduardo Martínez, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi* (Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Dirección de Culturas Populares-CONACULTA, 2012), 82

54 Armando Rodríguez Sifuentes, entrevista, 12 de marzo de 2025.

55 “Notas”, “Mariachi Vargas de Tecalitlán – El Mejor Mariachi Del Mundo Vol. II”, discogs, archivado No especificado, en https://www.discogs.com/es/release/2980247-Mariachi-Vargas-de-Tecalitlan%20Vol-1n-El-Mejor-Mariachi-Del-Mundo-Vol-II?srltid=AfmBOoqXNVeDkZjt44VCknc5Ibv-13vM846RxJfIqYJ7_YGkcEbqWlTo

56 “Discography. Mariachi Vargas de Tecalitlán”, by John Vela, guitarron. tripod.com, 2014, <https://guitarron.tripod.com/discography2.html>

Para este disco se ha escogido un repertorio que se considera “prueba de fuego” entre los ejecutantes de la música de mariachi y precisamente con Poeta y Campesino la maravillosa obertura de Franz von Suppe se inicia este disco [...] El mejor mariachi del mundo, cuya supremacía dentro de la música mexicana ha sido reconocida por propios y extraños, incursiona en este género y nuevamente justifica el porqué, sin falsa modestia, puede exigir ser llamado así.⁵⁷

Jonathan Clark indica que el Vargas ya había grabado *Madre del Cordero*, de Gerónimo Giménez,⁵⁸ es decir, este repertorio no era novedad en el mariachi. A través de Armando Rodríguez se conoció que esta producción salió con el nombre de “Mariachi Jalisciense de Rubén Fuentes. Conjunto Típico de Rubén Fuentes. Mariachi Pulido” en 1965, con el sello Okeh.⁵⁹ Incluso un registro anterior a 1965, de este repertorio, es el que comparte Marcial Puente Rodríguez, mariachero potosino avecindado en Monterrey desde 1957. En esos años,

Había un mariachi muy fino
Eran de Guadalajara
A quien primero escuchara yo, Poeta y Campesino
También tocaban divino
Las bodas de Luis Alonso⁶⁰

Ese mariachi eran Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui, de la Perla Tapatía, que habían llegado

57 BMG-RCA, Poeta y Campesino. Mariachi Vargas de Tecalitlán (BMG-RCA 1993 [1967]).

58 Jonathan Clark, comunicación, 11 y 12 de marzo 2025.

59 Armando Rodríguez Sifuentes, mensaje de WhatsApp, 13 de marzo de 2025.

60 Marcial Puente, *Mis memorias. Relato en décimas de Marcial Puente Rodríguez* (Autograbación, 1994).

a la ciudad para trabajar.⁶¹ Los mariacheros de la Sultana del Norte conocían así este repertorio. Con este tipo de repertorio la demanda técnica instrumental se incrementaba, de tal manera que, si no se tenían estudios formales en el instrumento, como mínimo se necesitaban tener cualidades que facilitaran el abordaje de estas obras. En 1968 arriba “La Nueva Dimensión”, y en la parte posterior del embalaje se puede leer

...en 1950 el MARIACHI VARGAS DE TECALITLÁN hace innovaciones, tanto en su organización como en su dotación orquestal, incluyéndole un nuevo vigor, un tono diferente, más dinámico. Integrante de ese selecto grupo de enamorados de la tradición, RUBÉN FUENTES, a través de sus arreglos, da ese paso con lo cual la música de mariachi tiene su primer cambio importante desde su creación. Hoy, nuevamente el mariachi se reforma; busca y encuentra una nueva dimensión y corresponde precisamente a **Jesús rodríguez de Híjar**⁶² y **Rigoberto Alfaro**, junto con **Rubén Fuentes** dar este nuevo paso; han escrito nuevas páginas, arreglos diferentes, utilizando sonoridades audaces no acostumbradas en el Mariachi, pero lo han hecho sin que en ningún momento el mariachi pierda su mexicanidad “LA BIKINA” inicia esta Revolución y el Mariachi Vargas aprovecha plenamente sus 80 años de fundación, llegando a su etapa adulta con los trabajos de Rodríguez de Híjar, Alfaro y Fuentes. Presentamos a ustedes este disco que servirá para establecer un hito: antes de él y después de él; atrás

61 Ramiro Godina, “Historia social del mariachi en Monterrey a través de sus plazas, 1950-2000”, (Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014), 33.

62 Las mayúsculas y las negritas pertenecen al texto original.

quedó toda su historia musical de inolvidables páginas, adelante su futuro prometedor de grandes excelencias, la música representativa de México, en su más genuina y moderna expresión, “El mariachi”.⁶³

Con este álbum llegan armonías, sonoridades y ritmos ajenos (específicamente el joropo) al mariachi, pero encuentran cabida desde la perspectiva de la industria, el ensamble se sigue hibridando. Al respecto del joropo y esta nueva propuesta, Jonathan Clark indica que el exguitarrista y arreglista del mariachi Vargas, Rigoberto Alfaro, ya había tenido alguna experiencia en Venezuela, quizá esto explique que en la producción de “Mariachi los Monarcas. Un mariachi con ideas modernas” (1967), donde aparece como arreglista, se incluya la Bikina, además de las aportaciones musicales que destaca La Nueva Dimensión.⁶⁴ Ambas producciones son de RCA, donde Rubén Fuentes tuvo un papel determinante. Además, los arreglistas del mariachi Vargas de Tecalitlán participan en ambos casos, esto, lejos de contraponer intereses, indica que ambos lanzamientos fueron concebidos desde la disquera y con los mismos arreglistas. Por ello, el texto del embalaje del disco de Los Monarcas es muy similar a lo de “La Nueva Dimensión”.

Un Mariachi con ideas modernas, un Mariachi revolucionario que viene confirmar la evolución de que México detenta en todos sus aspectos. Por muchos años se había considerado que el Mariachi tendría que ser siempre un grupo de músicos de

63 RCA-Victor, La “nueva” dimensión del mariachi Vargas de Tecalitlán (RCA-Victor, 1968).

64 RCA-CAMDEN. Mariachi los Monarcas. Un mariachi con ideas modernas (RCA-CAMDEN, 1967).

aspecto pueblerino sin los conocimientos más rudimentarios de lo que es música; líricos -de oído- como entre ellos se dice- y si es posible hasta un poco barrigones. Todo ese concepto fue modificado por el Mariachi Vargas allá por los años 50, que fueron quienes presentaron la primera transformación importante en el Mariachi. Un grupo de jóvenes, limpios, bien vestidos, correctos que empezaron a estudiar música y a estudiar sus propios instrumentos, que interpretaban la música tradicional, pero cuyas ambiciones ya no terminaban ahí, sino trataban a toda costa de ampliar sus conocimientos y su cultura en un afán de superación. Ese grupo y esa transformación se hizo sentir en el marco que apoyara la obra de José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Tomás Méndez y Rubén Fuentes, marcando, el primer paso de la evolución de nuestros conjuntos folklóricos. Y bien; toca ahora a Los Monarcas dar el segundo paso, y se nos presentan con nuevos conceptos, nuevas armonías y novedosas instrumentaciones -hechas por Jesús Rodríguez de Híjar y Rigoberto Alfaro. Este sensacional grupo viene a marcar lo que de dentro de muy poco tiempo tendrá que considerarse como clásico dentro de la música de Mariachi. El repertorio básico, compuesto por Rodríguez de Híjar, Rigoberto Alfaro, Magallanes y Fuentes marca el nacimiento de una nueva concepción rítmica de la música mexicana -una combinación magnífica y moderna del 6/8 y 3/4. Nos ofrecen también, su versión a éxitos internacionales como La Chica de Ipanema, Orfeo Negro y Bluesette. Le invitamos a disfrutar este disco y hacer testigo y juez con nosotros del nacimiento de una nueva era en la música moderna. Son “LOS MONARCAS” son Mariachi de Ideas Modernas.⁶⁵

65 *Ibid.*

Cabe mencionar, a manera de hipótesis, que esta idea pudo ser motivada por lo que pasaba en Venezuela. Esta evolución del Mariachi Vargas es muy parecida a la propuesta del músico venezolano Aldemaro Romero y su Onda Nueva, proyecto que coincidentemente nace como producción discográfica en 1968, un año después que la producción del Mariachi Los Monarcas.

Aldemaro Romero (1928-2007), con formación pianística y estudios en jazz, tuvo muchas experiencias trabajando en su país y fuera de él, pero en el Nueva York de 1952 realiza el álbum *Dinner in Caracas*, donde se interpreta música folclórica venezolana con orquesta de salón, con la compañía RCA. Su éxito le llevó a continuar esta serie.⁶⁶ En 1968 crea su Onda Nueva, dotando a la música folclórica de aquel país de armonías y melodías distintas, pero manteniendo el 3/4 del joropo.⁶⁷ Resulta interesante que Rubén Fuentes ya visitaba Venezuela desde 1960, como representante del cantante Marco Antonio Muñoz, conocería a su esposa Isabel Cova en esos años.⁶⁸ La Onda Nueva y La Nueva Dimensión, invitan a un futuro trabajo.

La última producción que se cita en este apartado es la relativa al mariachi sinfónico. En el año 2000 aparece “Mariachi Vargas de Tecalitlán. Sinfónico”.⁶⁹ Este disco doble no tiene ningún texto en el booklet, pero el simple hecho de clasificarlo como sinfónico le da un peso específico.

66 Susana Riascos, “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968-1976): Confluencia y diálogo entre músicas tradicionales y populares urbanas en Venezuela”, *REVISTA DEL IIMCV* 38, n°. 1 (2024): 77-79.

67 *Ibid.*, 89.

68 Alejandro Aquino y Orso Arreola, *Dicen que pasa la vida soñando*, 28.

69 Warner Music México. Mariachi Vargas de Tecalitlán. Sinfónico (Warner Music México, 2000).

Sobre esto, en el apartado siguiente se menciona lo relativo a estas concepciones de la música y su actualidad. A esta producción siguieron el Sinfónico II y III. Estos contenían la idea no de hacer música sinfónica sino hacer versiones sinfónicas de temas de mariachi, la mancuerna mariachi-sinfónica en el escenario. Esta propuesta también se ofrecería en vivo.

Continuando con nuestro tema, toda esta evolución sónica del mariachi a través de sus grabaciones ha continuado hasta la actualidad (2025). Se han agregado otros instrumentos, ritmos, formas, fusiones y más, pero las producciones que han servido como piedra angular en este desarrollo, limitándonos a aquellas donde el mariachi Vargas aparece como artista principal, han sido las hasta ahora mencionadas.

Desde la perspectiva tradición-innovación en el imaginario colectivo, la cual podría entenderse como dos grupos antagónicos donde los pertenecientes a uno están totalmente en contra de otros, y que en cierto sentido es cierto, es imposible que el mariachi quede ajeno a los contextos que le ha tocado vivir.

Una interesante propuesta es la que hace el historiador Carlos Herrejón Peredo, quien identifica que el “ciclo de la tradición” está compuesto de: a) la acción de transmitir, b) la acción de recibir, c) el proceso de asimilación, d) la fijación o posesión, e) la transmisión reiterada.⁷⁰ Al contextualizar esta propuesta con nuestro objeto de estudio se puede interpretar que los signos audibles del mariachi son transmitidos a los mariacheros y/o la industria, quien los recibe, pero la acción seguida es no solo recibirlos sino

70 Carlos Herrejón, “Tradición, esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán 15, n°. 59, (1994): 136.

asimilarlos y una vez asimilados se fijan o poseionan, trastocándolos, y así culminar el ciclo con una nueva transmisión que parte de quien los recibió. De esta manera, la tradición y la innovación son parte del un mismo proceso, se complementan.

De esta manera, se podría entender que las agrupaciones de gran alcance, que han realizado grabaciones, se ciñen a una propuesta por razones identitarias o comerciales, pero terminan siendo parte del ciclo de la tradición. A continuación, se aborda el tema del ingreso del conocimiento mariachero a los programas educativos.

¿Hacia un arte de los sonidos mariacheros?

Lo que ofrecen las líneas anteriores es que el mariachi, aquella agrupación que pasó del campo a las calles y cantinas urbanas, pasaba a los estudios de grabación, y aunque apenas se menciona, a los escenarios. El mariachi ahora pide que se le escuche. Para ello fue clave su “evolución” sónica, hecho que se ve desde la música occidental.

En este sentido de una música pidiendo ser escuchada, y partiendo de las categorías de la música, Julio Mendivil menciona:

Hacia finales del siglo XIX, cuando la musicología surgió como ciencia, ella dividió su objeto de estudio diferenciando tres tipos de música: la folklórica, que era de tradición ágrafa, anónima y funcional; la popular, que era mediatizada y para entretenimiento, y la erudita o clásica [que prefiero llamar academizada], que era la letrada y para el consumo “contemplativo” [...sin embargo, actualmente...] las canciones folklóricas varias tienen autor y están mediatizadas; mientras que formas populares permiten un consumo

contemplativo y reclaman una valoración artística, del mismo modo que la música erudita puede convertirse en una mercancía más al interior del sistema económico del capitalismo tardío.⁷¹

Una de las maneras de valoración que tuvo esta música y que ha propiciado que aparezca en actuaciones, productos audiovisuales, programas a nivel licenciatura, talleres, conferencias y más, fue su inclusión en las instituciones de formación superior.

En Estados Unidos “se ha concatenado una serie de procesos que han conducido al desarrollo de un combativo y complejo alter ego cultural de México y que haya surgido un gran movimiento en favor del mariachi”.⁷² De esta manera, el mariachi se hizo presente a través de una clase en el Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California en los Ángeles, desde 1962. Se formaría una generación de investigadores y hasta un mariachi, el Uclatlán (1970). Para 1966, Belle Ortiz comenzó un programa para enseñar esta música en escuela primaria, en la ciudad de San Antonio. Los festivales fueron un paso obligado, siendo el primero en San Antonio, en 1979. Este fue el International Mariachi Conference.⁷³ Esto sería solo el inicio.

En cuanto a México, como influencia de lo que pasaba en tierras estadounidenses, el Primer Encuentro de Mariachi se llevó cabo en Guadalajara, en 1994.⁷⁴ En cuanto a espacios de formación en esta música destacan la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli, inaugurada en 2013,⁷⁵ la

71 Mendívil, *En contra de la música*, 51.

72 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 380.

73 *Ibid.*, 380-381.

74 *Ibid.*, 385.

75 “Inauguran la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli; cuenta con 85 alumnos.” *Revista de Estudios Filosóficos*.

Catedra José Hernández en Torreón desde 2014⁷⁶ y en La Universidad Veracruzana en 2019.⁷⁷

El paso de los conocimientos musicales mariacheros de la tradición oral a la escrita, y después su inclusión a los programas de formación académica, representan un saber que ahora se puede denominar como “saber experto”, el cual dominan los profesionales.⁷⁸ Esto se une a la elaboración de partituras, libros con contextos históricos y de apreciación musical, además de metodologías instrumentales, que se han desarrollado al paso del tiempo, a ambos lados del Río Grande o Río Bravo.

Un ejemplo de la cristalización de este conocimiento, a través de un texto con fines formativos, es el editado por William Gradante “Foundations of mariachi education. Materials, methods, and resources” vol. 1 (2008), el cual trabajos de diferentes educadores abordan temas como posturas, cuidados del instrumento, desde los diferentes instrumentos musicales, además de cómo abordar un programa de mariachi, la selección de repertorio y demás.⁷⁹

nos”, UDUAL, consultado en marzo 15, 2025. <https://udual.wordpress.com/2013/06/07/inauguran-la-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-cuenta-con-85-alumnos/>

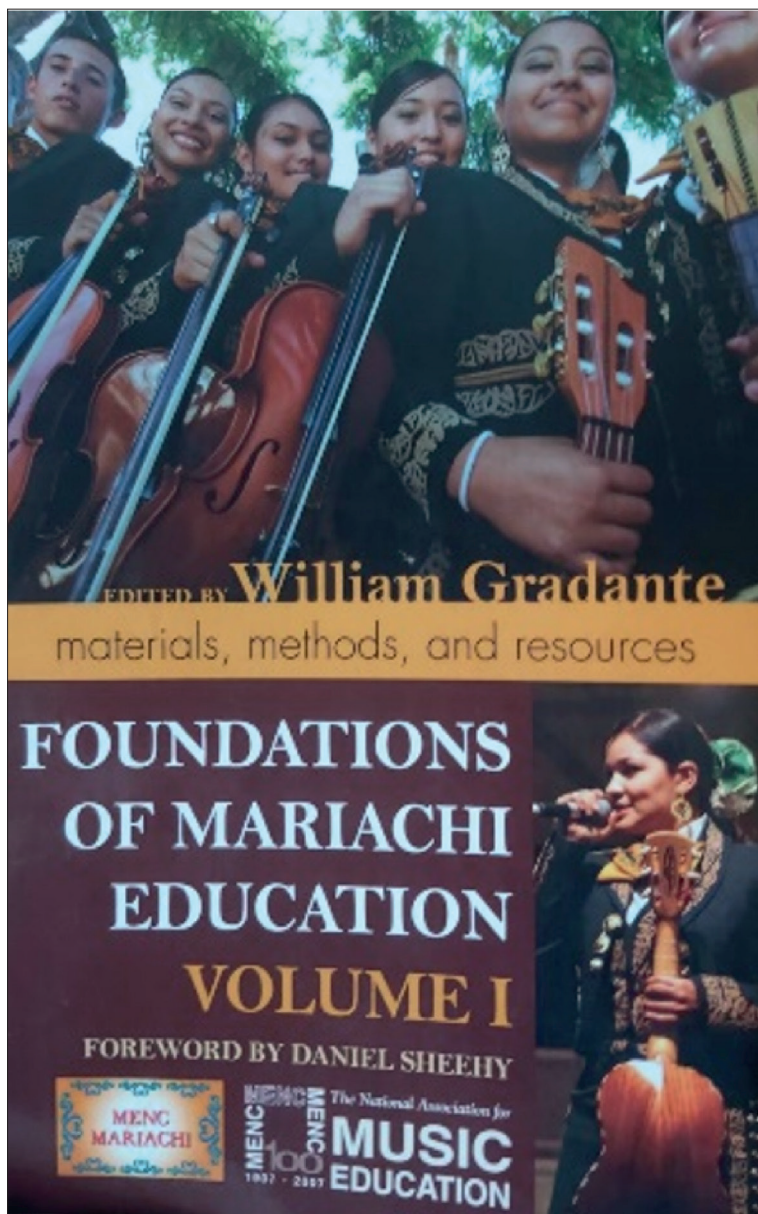
76 Renata Chapa, “Cátedra José Hernández: respuesta integral a la recomendación de la UNESCO para la defensa del mariachi torreonense”, en *El mariachi: regiones e identidades*, ed. Luis Ku (Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2015), 309-317.

77 “Instaura la Universidad Veracruzana, la cátedra José Hernández”, por Arturo Benjamín, *Al Calor Político*, consultado en marzo 15, 2025. <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/instaura-la-universidad-veracruzana-la-catedra-jose-hernandez-280231.html>

78 Benigno Benavidez, Guadalupe Chávez, José María Infante y David Moreno, *Contexto Social de la Profesión. Enfoque educativo por competencias* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014 [2009]), 7.

79 William Gradante (ed.), *Foundations of mariachi education. Materials, methods, and resources* vol. 1, (MENC, 2008).

Figura 3. Portada del libro Foundations of mariachi education, vol 1



Fuente: Fotografía por: Ramiro Godina.

Estas actividades perfilan “la manera de hacer las cosas” tanto a nivel instrumental y de ensamble. Desde esta posición, ¿es posible hablar de un arte de los sonidos mariacheros? Lo primero que hay que hacer es indicar a qué definición de arte se apega este texto. Dentro de las definiciones que la Real Academia Española ofrece sobre *arte*, destaca una para el interés de este trabajo: “Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo”.⁸⁰ Al reflexionar sobre el mariachi desde esta definición, emergen dos preguntas: ¿la música de mariachi cuenta con estos preceptos y reglas para considerarse un arte? y ¿estos ya forman parte de un “saber experto”? Como ya se ha expuesto, al ingresar la música del mariachi a los espacios de educación, lo hizo a través del registro auditivo que representa la música escrita, la cual se ha estudiado y analizado, dando como resultado textos de historia, apreciación y metodologías instrumentales, es decir, sí se ha convertido en un saber experto.

Lo anterior permite argumentar que resulta apropiado, o, al menos no es inapropiado, llamar a estas reglas y conocimientos estipulados, *arte de los sonidos mariacheros*. Este fenómeno sónico del mariachi coincide con lo que menciona Julio Mendívil, quien considera que “La fijación del sonido cambió radicalmente la práctica musical”,⁸¹ y citando a Jonathan Sterne, esta “ofreció al músico nuevas vías de perfeccionamiento como intérpretes”,⁸² sin embargo, esto va más allá que el simple perfeccionamiento musical, ya que crea identidad, fortalece una industria y mantiene vigente al símbolo.

80 RAE Diccionario de la Lengua Española, “arte”.

81 Mendívil, *En contra de la música*, 122.

82 *Ibid.*

Epílogo teórico a manera de conclusión. Bosquejando desde la teoría de los ensamblajes

A manera de conclusión, se ha propuesto hacer una lectura de la información compartida en las páginas anteriores desde la teoría indicada. Este bosquejo sobre el sonido del mariachi moderno, desde la Teoría de los ensamblajes, de Manuel DeLanda,⁸³ y específicamente, de su primer capítulo, corresponde a una propuesta y esfuerzo intelectual de Godina.⁸⁴ Al ser un primer ejercicio, vendrán futuros trabajos con mayor profundidad y extensión.

El *ensamblaje* que se propone y que se estudia, es el del **sonido** del mariachi moderno. Las partes que lo constituyen son: dotación instrumental, afinación, géneros (entiéndase como huapangos, sones...), articulación (staccato, legato...), por mencionar algunas. Los *ensamblajes*, al ser entidades históricas, han estado en constante cambio, y el Sonido del mariachi no es la excepción. En este caso, haciendo analogía al ejemplo de DeLanda, de la planta y el insecto, tratando de explicar el *ensamblaje* al compararlo con el organicismo, el que aquí se propone estaría representado por el sonido (música) y el músico.

Una característica del *ensamblaje* es que sus relaciones son exteriores, las llamadas *relaciones de exterioridad*. De esta manera, sus partes entre sí, y fuera de él (con otras músicas y sus conceptos), mantienen su identidad (de estas partes). Ejemplo de ello sería un género, como el son, que puede ser interpretado por otra agrupación (norteña, tejana...), pero no deja de ser son.

83 Manuel DeLanda, *Teoría de los ensamblajes y complejidad social* (Tinta Limón, 2021 [2006]), 15-38.

84 Indicado ya en la nota 1, el autor de este artículo es doctorante en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

El concepto de *ensamblaje* precisa de un concepto adicional, el de *propiedad emergente*, que es una propiedad producida por *interacciones causales* (exteriores) de sus partes. Las relaciones de exterioridad pueden ser vistas como, aquellas que son externas y no constituyen la identidad del todo. La *propiedad emergente* que se da en el Sonido del mariachi puede ser ejemplificada por esas relaciones entre la música mexicana y la música venezolana que propició la presencia del joropo en México. En este sentido, la *exterioridad* de las relaciones de sus partes y la *emergencia* de las propiedades del todo, son dos características del concepto mínimo de ensamblaje.

Otro aspecto relevante en los ensamblajes es lo que DeLanda llama *ejes de variabilidad del ensamble*. En su “dimensión uno”, que aborda los *roles variables de sus componentes*, se pueden perfilar como *expresivos* al lenguaje (términos mariacheros, los términos de la música occidental...), y al lenguaje no verbal (posiciones, técnicas instrumentales...); mientras que el *material* están las personas, discos LP/CD. En cuanto a la “dimensión dos”, la que define los procesos variables donde los componentes son estabilizadores/*territorializadores* (técnicas instrumentales mariacheras, géneros tradicionales...) o desestabilizadores/*desterritorializadores* (implementar nuevas armonías, géneros, técnicas...).

En este último rubro destaca ese aspecto de “forzar” a cambiar, o en su defecto, transformarlo en otro ensamble. Este punto es el que posibilita que se puedan perfilar el mariachi de estudio⁸⁵ (cuando empieza la estilización), el mariachi “nueva dimensión”⁸⁶ y el mariachi sinfónico. Finalmente, y de

85 Propuesta por Ramiro Godina.

86 Propuesta por Ramiro Godina.

acuerdo con DeLanda, un todo puede equilibrar reprimiendo o actualizando según sea su necesidad, ya sea de equilibrar. Así es como el mariachi ha tenido una evolución admitiendo elementos, renovando o eliminando otros.

Finalmente, este estudio apenas bosqueja el significativo trabajo aún pendiente sobre este rubro sónico, sin contar aun las implicaciones tecnológicas del mismo avance discográfico, ya que las revoluciones modifican más allá de la afinación, las limitaciones de almacenamiento condicionan las versiones originales en cuanto a duración y más temas importantes.

Bibliografía

Aquino, Alejandro y Arreola, Orso. *Dicen que pasa la vida soñando. Apuntes sobre la vida de Rubén Fuentes*. Salto Mortal, 2021 [2018].

Benavidez, Benigno, Guadalupe Chávez, IJosé María Infante y David Moreno. *Contexto Social de la Profesión. Enfoque educativo por competencias*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014 [2009].

Camacho, Camilo Raxá. “El Cuarteto Coculense tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm”. En *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, coordinado por Francisco Fernando Eslava. Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023.

Chamorro, Jorge Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Secretaría del estado de Jalisco, 2006.

Renata Chapa, “Cátedra José Hernández: respuesta integral a la recomendación de la UNESCO para la defensa

del mariachi torreonense”. En *El mariachi: regiones e identidades*, editado por Luis Ku, 309-317. Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2015.

Clark, Jonathan. “‘Introduction’, Mariachi Coculense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños”. *Mexico’s pionner mariachis-vol. 4*. Ahoolie Productions, Inc., 1998 [1993].

Clark, Jonathan. “Mariachi Tapatío de José Marmolejo”. *Mexico’s pionner mariachis-vol. 2*. Ahoolie Productions, Inc., 1994.

DeLanda, Manuel. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón, 2021 [2006].

Eslava, Francisco Fernando. “Huellas de los inicios de la grabación comercial en México. Los cilindros Morales Cortázar de la Fonoteca Nacional” En *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*. Coordinado por

Francisco Fernando Eslava. Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023.

Flores Jesús, y Pablo Dueñas. *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos-Dirección General de Culturas Populares, 1994.

Godina, Ramiro. “Historia social del mariachi en Monterrey a través de sus plazas, 1950-2000”. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.

Heater, Derek. *Ciudadanía. Una breve historia*. Alianza Editorial, 2007.

Hermes, Rafael [Méndez Rodríguez]. *Los primeros mariachis en la Ciudad de México. Guía para el investigador*. No especificado, 1999.

Herrejón, Carlos. “Tradición, esbozo de algunos conceptos”. *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán 15, n°. 59, (1994): 135-149. <https://sitios.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/059/CarlosHerrejonPeredo.pdf>

Hornbostel, Erich M. von. “Los problemas de la musicología comparada”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta, 2008 [2001].

Jáuregui, Jesús. *El mariachi. Símbolo musical de México*. INAH-CONACULTA-Taurus, 2007.

Martínez, Eduardo, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Dirección de Culturas Populares-CONACULTA, 2012.

Mendívil, Julio. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical, 2006.

Myers, Helen P. “Etnomusicología”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta, 2008 [2001] .

Ochoa, Álvaro. *Mitote, fandango y mariacheros*. Universidad de Guadalajara, Fondo Editorial Morevallado, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, 2008 [1994].

Pérez, Ricardo. *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*. Fondo de Cultura Económica, 2023.

Puente, Marcial. *Mis memorias. Relato en décimas de Marcial Puente Rodríguez*. Autograbación, 1994.

Riascos, Susana. “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968-1976): Confluencia y diálogo entre músicas

tradicionales y populares urbanas en Venezuela”. *REVISTA DEL IIMCV* 38 n°. 1 (2024): 75-102. <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.75>

Secretaría de cultura-Gobierno de Jalisco. *Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2012.

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores, 2005 [1989].

Turino, Thomas. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 24, n°. 2 (2003): 169-209 [traducción propia], <https://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/08/Turino-Nationalism-1.pdf>

White, Leslie. *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización*. Paidós, 1982.

Páginas Web

Al Calor Político. “Instaura la Universidad Veracruz, la cátedra José Hernández”, por Arturo Benjamín, consultado en marzo 15, 2025. <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/instaura-la-universidad-veracruzana-la-catedra-jose-hernandez-280231.html>

Discogs.com. “Notas”, “Mariachi Vargas de Tecalitlán – El Mejor Mariachi Del Mundo Vol. II”, discogs, archivado No especificado, en https://www.discogs.com/es/release/2980247-Mariachi-Vargas-de-Tecalitlan%20El-Mejor-Mariachi-Del-Mundo-Vol-II?srsltid=AfmBOoqXNVeDkZjt44VCknc5Ibv13vM846RxJAfIGYJ7_YGkcEbqWITo

guitarron.tripod.com. “Discography. Mariachi Vargas de Tecalitlán”, by John Vela. 2014. <https://guitarron.tripod.com/discography2.html>

RAE Diccionario de la Lengua Española, “arte”.

UDUAL. “Inauguran la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli; cuenta con 85 alumnos”. consultado en marzo 15, 2025. <https://udual.wordpress.com/2013/06/07/inauguran-la-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-cuenta-con-85-alumnos>

Referencia discografía

Discos compactos

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Coculense “Rodriguez” de Cirilo Marmolejo, 1926-1936 Mexico’s pionner mariachis-vol. 1. Ahoolie Productions, Inc., 1993.

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2,. Ahoolie Productions, Inc., 1994.

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2. Ahoolie Productions, Inc., 1994.

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Coculense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños. Mexico’s pionner mariachis-vol. 4.: Ahoolie Productions, Inc., 1998.

BMG-RCA, Poeta y Campesino. Mariachi Vargas de Tecalitlán. BMG-RCA 1993 [1967].

Warner Music México. Mariachi Vargas de Tecalitlán. Sinfónico. Warner Music México, 2000.

Discos Long Play

RCA-Victor. El Mejor Mariachi del Mundo. Mariachi Vargas de Tecalitlán. RCA-Victor, 1958.

RCA-Victor. Sones de Jalisco. El Mejor Mariachi del Mundo. Vargas de Tecalitlán. RCA-Victor, 1965.

RCA-CAMDEN. Mariachi los Monarcas. Un mariachi con ideas modernas. RCA-CAMDEN, 1967.

RCA-Victor, La “nueva” dimensión del mariachi Vargas de Tecalitlán. RCA-Victor, 1968.

**EL SER ASÍ EN RELACIÓN CON LA IDENTIDAD
PERSONAL Y CORPORAL APLICADO AL DAREDEVIL
DE NETFLIX**

**BEING-SOMEHOW IN RELATION TO PERSONAL AND BODILY
IDENTITY APPLIED TO NETFLIX'S DAREDEVIL**

**L'ÊTRE AINSI EN RELATION AVEC L'IDENTITÉ PERSONNELLE
ET CORPORELLE APPLIQUÉ AU PERSONNAGE DAREDEVIL
DE LA SÉRIE NETFLIX**

Santiago Villarreal Cobarrubias¹

Resumen: En este ensayo se aborda la problemática de identidad y diferencia aterrizado en el personaje de Marvel Comics, Daredevil, enfocado en las versiones de Netflix y las viñetas de Frank Miller. Primeramente, se esclarece qué es aquello que conforma la identidad corporal. En el segundo subtema se desglosa qué es la identidad personal partiendo del argumento de John Locke junto con las refutaciones que Reid le hace a este. También se introduce la relación que se tiene con la ontología de Hartmann y el existencialismo para analizar cómo estas vertientes filosóficas revelan la complejidad de identidad de Daredevil. Asimismo, se menciona qué es el trastorno antisocial de la personalidad para explicar cómo influye en la identidad del justiciero. Una vez esclarecidos los

1 Instituto Simón Balderas.

conceptos se busca argumentar por qué Daredevil y su contraparte, Matt Murdock, si bien son la misma persona en términos corporales, no se desarrollan de la misma manera. Por último, se incluye las conclusiones y las referencias bibliográficas.

Palabras clave: Daredevil, identidad, ontología, existencialismo, TPA.

Abstract: The focus of this essay is the problematic about identity and difference applied to the Marvel Comics character, Daredevil. Firstly, the elements constituting what's the thing that makes corporal identity. In the second subsection, personal identity is broken down starting from Locke's argument, as well as Reid's refutation of it. Afterwards, the relationship with Hartmann's ontology and existentialism is introduced to analyze how these philosophical perspectives reveal how complex Daredevil's identity is. Then the anti-social personality disorder is introduced to argue how this personality trait affects the vigilante's identity. Once these concepts are explained, the objective is to argue that if Daredevil and his alter ego, Matt Murdock in terms of their physical being, they don't develop in the same manner. Finally, the conclusions are included as well as the bibliography.

Key words: Daredevil, identity, ontology, existentialism, APD.

Résumé: Cet essai aborde la question de l'identité et de la différence à travers le personnage de Marvel Comics, Daredevil. Tout d'abord, il est clarifié ce qui constitue l'identité corporelle. Le deuxième sous-thème décompose ce qu'est l'identité personnelle en s'appuyant sur l'argument de John Locke ainsi que sur les réfutations de Reid. La relation avec l'ontologie de Hartmann et l'existentialisme est également présentée afin d'analyser comment ces courants philosophiques révèlent la complexité de l'identité de Daredevil. Le trouble de la personnalité antisociale est également évoqué afin d'expliquer son influence sur l'identité du justicier. Une fois les concepts clarifiés, l'auteur tente d'expliquer pourquoi Daredevil et son homologue,

Matt Murdock, bien qu'ils soient la même personne sur le plan corporel, ne se développent pas de la même manière. Enfin, des conclusions et des références bibliographiques sont incluses.

Mots-clés: Daredevil, identité, ontologie, existentialisme, TPA.

Introducción

El eje central de este texto es la relación de identidad y diferencia para sustentar la aplicación de los conceptos en un caso en específico, siendo este el personaje ficticio de Marvel Comics, Daredevil, siendo más específico en su adaptación de Netflix. En este texto se exponen las cuestiones que Heidegger menciona acerca de la identidad y la relación que esta tiene con el lenguaje. Posteriormente, se comenta de manera breve el texto de Williams² en el cual este menciona sus postulados sobre la identidad corporal, luego se explican los puntos que el filósofo John Locke plantea acerca de la memoria. Por otro lado, se hace énfasis en las objeciones que Thomas Reid le refuta a los postulados de Locke, ya que este afirma que en su definición de persona, esta tiene continuidad personal a través de la memoria y no divide la conciencia del pensamiento. Asimismo, se introduce el concepto del ser-así de Hartmann y algunas observaciones que Cisneros hace respecto a estos conceptos. Además, se abordan las cuestiones que Mounier propone sobre el devenir existencial y cómo el individuo siempre está en una constante formación, también se menciona de forma breve lo que Kierkegaard comenta acerca de la posibilidad.

En el segundo apartado de este ensayo, una vez explicados los conceptos filosóficos sobre identidad, estos son aterrizados hacia el personaje de Daredevil en la versión adaptada por Netflix; en esta sección, a su vez, se introducen algunos conceptos de psicología para diferenciar las cuestiones del ser así entre Matt Murdock y su alter ego, dado que la cuestión del trastorno de personalidad antisocial –TPA por sus siglas– es algo característico de la versión

2 Bernard Williams, *Problemas del Yo*, trad. José M.G Holguera (UNAM, 2013).

adaptada por Netflix según Ness,³ pero esto se verá más adelante. Este trastorno, al igual que los otros trastornos de la personalidad, no pueden ser diagnosticados hasta la mayoría de edad, debido a que en la adolescencia se presentan muchos cambios y el cerebro todavía no está del todo desarrollado para poder hacer un análisis cognitivo pertinente.

El trastorno de personalidad antisocial fue un término que fue empleado y clasificado como tal hasta la publicación del DSM-II en 1968, sin embargo los avances de Cleckley en la primera mitad del siglo XX fueron fundamentales, puesto que este dio la primera aproximación sistemática a las características del trastorno, ya que desde la primera edición del DSM aparece, es decir, desde 1952.⁴

Daredevil no solo se enfrenta a la justicia defendiendo las calles de Hell's Kitchen, sino que también lo hace su alter ego, Matt Murdock defendiendo a los más necesitados -incluso defendiendo a criminales- al ejercer su profesión de abogado.

Daredevil fue creado por el gran Stan Lee y el artista Bill Everett, su primera aparición fue en 1964, pero su salto hacia lo estelar del repertorio de Marvel se dio en la década de los ochenta cuando el escritor y artista Frank Miller le dio un trasfondo muy enfocado hacia la fe católica, ya que en sus comics más famosos *The man without fear* y *Born Again* es evidente el cómo se emplea la fe como recurso para plasmar el conflicto interno de Matt, ya sea a través de los simbolismos bíblicos en las viñetas o en la fuerte

3 La Guía, "4 SUPERHÉROES ANTISOCIALES | Psicólogo analiza Batman, Daredevil, The Punisher y Rorschach," YouTube, 16 de diciembre de 2020, 15 min., 51 seg., <https://www.youtube.com/watch?v=Hb8FYxY6vEc>.

4 Beatriz Molinuevo & Rafael Torrubia, "Dicen que soy una jeta" en *Claves y enigmas de la personalidad ¿por qué soy así?*, ed. J. Soler y J.C Pascal (Siglanta, 2018), 183-184.

introspección que Matt hace al cuestionar la voluntad de Dios y su plan.

De igual manera, en los comics se abordan cuestiones acerca de la moral, muerte, bien y mal, fe, entre otras. Por otro lado, si bien Daredevil es un fiel creyente no implica que no se cuestione sobre su fe, dado que en algunas de sus preguntas han sido pensadas por los escolásticos debido a su contexto histórico, al igual que los filósofos de la época clásica.

Identidad corporal

La cuestión de identidad ha sido abordada por algunos filósofos como Aristóteles, Heidegger, Platón, etc. Debido a esto, hay que remitirnos a una definición un poco heterodoxa que el filósofo alemán plantea. Heidegger menciona que la fórmula de $A=A$ usualmente habla sobre la igualdad, solo que no se nombra a 'A' como lo mismo.⁵ En otras palabras, cuando se dice que algo *es* se explica de una manera tautológica y también se implica que en todos los casos solo se mencionan las categorías de dicho ente y no la forma de ser del ente.

En relación con lo anterior, Heidegger menciona que el ser, de lo ente, surge desde Parménides, ya que la tradición occidental posterior dejó de lado que la identidad pertenece al ser, es decir, a través del ser se dan los entes. Debido a que la tradición olvidó esto, implicó que la identidad fuese relacionada a una igualdad entre los entes.

Un ejemplo concreto podría ser un banco, cuando se afirma que el banco C y el banco F son iguales, no se hace

5 Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, trad. Arturo Leyte (Anthropos, 1988), 63.

ninguna distinción entre ellos porque solo se considera la forma y la materia en la que están constituidos estos bancos. El problema yace cuando no se toma en cuenta que probablemente el banco C sea de plástico y el F sea de metal. A su vez, no se busca reducir la identidad del ente al lenguaje, ya que no es la misma impresión que alguien se hace de cualquier banco que otra persona al escuchar dicha palabra.

Por esto mismo, reducir el ente al lenguaje no tiene mucho sentido—pues Heidegger considera que la metafísica se ha enfocado más en la conceptualización de los entes que del Ser mismo y es a través del lenguaje que se ha reducido porque se trata al Ser como un ente—, debido a que incluso en un idioma se puede ser más riguroso a la hora de especificar dicho ente, por ejemplo, el sufijo *-zeug* en alemán se traduce literalmente a cosa. Por consiguiente, esta palabra no significa nada en sí misma, por ende, al agregar el sufijo *-zeug* a cualquier palabra, se conforma una nueva palabra con un significado distinto, en este caso *Fleuzeug* se traduce como avión al castellano.

En otras palabras, la forma en las que se da dicho ente tiene múltiples interpretaciones, pues si se retoma el ejemplo del banco, aunque dos sujetos conceptualicen la palabra “banco” la forma en la que se da el banco difiere por sus materiales y de cómo dicho ente existe en el mundo.

Una vez explicada la problemática que Heidegger aterriza es preciso trasladarlo al ámbito corporal, ya que Williams lo aborda desde este eje y el pensador alemán lo aborda desde la metafísica. El pensador inglés argumenta que reducir la identidad corporal conlleva a que se deje de lado otras consideraciones que en suma son importantes. “La identidad corporal no es una condición suficiente, cuando menos, de la identidad personal, y se han de invocar

otras consideraciones: las características personales y, sobre todo, la memoria”.⁶

En la cita anterior, Williams menciona que la identidad no puede ser reducida o explicada solamente a través de lo físico; ya que se deja de lado otras consideraciones,⁷ es decir, se olvida de la identidad personal, por ejemplo, un alumno que se comporta de cierta forma en el salón de clases con sus amigos, no se comportará de la misma forma cuando el docente entra al salón de clases - esto ya ha sido demostrado por la psicología social-, pues su actitud y forma de comunicarse cambia en función de la simple presencia del profesor en turno.

Posteriormente, Williams sustentará su argumento con el ejemplo de Charles y Guy Fawkes, en este se menciona que aparentemente Charles afirma haber vivido todos los sucesos a lo largo de la vida de Guy Fawkes, sino que también proporciona otros datos que los historiadores saben que no pueden ser comprobados bajo ningún documento histórico. Debido a lo anterior, surge la cuestión sobre si Charles podría considerarse Guy Fawkes, pues este último “reencarnó” por así decirlo. Hasta este punto ninguna hipótesis puede ser rechazada, sin embargo el autor afirma lo siguiente:

En respuesta a lo anterior se dirá que precisamente para desechar esta posibilidad se introdujo la memoria; concediendo que necesitamos características personales, habilidades, etc., semejantes como condiciones necesarias de la identificación, la condición final -y, concedidas

6 Bernard Williams, *Problemas del Yo*, trad. José M.G Holguera (UNAM, 2013), 9.

7 *Ibid.*

estas otras, suficiente- la proporcionan los recuerdos de haber visto precisamente esto, y haber hecho precisamente aquello; y esos recuerdos son precisamente los que distinguen a un hombre concreto.⁸

La cita anterior señala que los recuerdos son almacenados en la memoria y esta última es aquella que conforma que una persona sea; ya que las anécdotas se recuerdan de manera subjetiva, pues la forma de ver la realidad varía de acuerdo con las características de la persona.

Identidad personal según el criterio de Locke

Retomando el punto anterior que menciona Williams, previamente Locke complementaría -por así decirlo- el postulado de este último, pues brinda una definición de persona que veremos a continuación.

Un ser pensante inteligente dotado de razón y de reflexión, y que puede de considerarse a sí mismo como el mismo, como una misma cosa pensante en diferentes tiempos y lugares; lo que tan sólo hace en virtud de su tener conciencia, que es algo inseparable del pensamiento y que, me parece, le es esencial, ya que es imposible que alguien perciba sin percibir que percibe.⁹

En la cita anterior, Locke no separa la conciencia y pensamiento, pues dentro de su concepción hay continuidad personal, ya que con el paso del tiempo se puede hacer

8 *Ibid.*, 18-19.

9 John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. Edmundo O'Gorman (Fondo de Cultura Económica, 1999), 318.

introspección acerca de las vivencias que uno ha tenido a lo largo de su vida. Hasta este punto podría considerarse problemática la concepción de Locke, ya que ningún individuo puede usar la memoria como criterio infalible para la noción de la identidad personal, dado que en los casos en los que uno ingiere sustancias estupefacientes o toma alcohol, provoca que el hipocampo no pueda almacenar ni registrar las vivencias que uno tiene; por lo tanto no habría una memoria de ese suceso en el individuo y tendría que reconstruir el suceso a través del conjunto de experiencias subjetivas de los individuos que estuvieron en el lugar presente.

Locke, señala que a través de los sentidos, estos recopilan a su manera los estímulos del mundo y a su vez la mente las almacena en la memoria.¹⁰ ¿Pero si la memoria queda inhibida? Entonces, solo la mente obtiene los estímulos recopilados por los sentidos, mas no queda un registro en la memoria del individuo.

Además, el individuo podría asombrarse de cosas que llegó a realizar estando en ese estado de inhibición, puesto que se ha demostrado que el ingerir alcohol provoca que algunas personas se pongan más agresivas, sean cariñosas o extrovertidas.¹¹

En suma, no podríamos afirmar que la memoria es algo infalible para la construcción de una identidad personal, pues ya se han dado algunos puntos que demuestran que la memoria no solo depende de un Yo, sino que también depende del entorno que nos rodea.

10 *Ibid*, 29.

11 Michel Olguín Lacunza y Myriam Núñez, “¿Por qué el alcohol te desinhibe?”, UNAM Global, publicado el 29 de mayo de 2019, https://unamglobal.unam.mx/global_revista/por-que-el-alcohol-te-desinhibe/.

Refutación de Reid al concepto de persona según Locke

Con respecto a lo anterior, habría que detenernos a analizar la refutación que Reid le hace a Locke sobre su concepto de memoria, dado que este último se relaciona con el argumento mencionado anteriormente con respecto a los estupefacientes al mencionar lo siguiente.

Los sentidos sólo nos dan información sobre las cosas mientras ellas existan en el momento presente, pero si esa información no es preservada en la memoria, desaparecerá instantáneamente y nos dejará tan ignorantes como si las cosas presentes jamás hubiesen existido.¹²

A partir del postulado previo, se puede concluir a partir de los criterios de Reid que un hombre en su vejez no podría tener la certeza de que sus recuerdos almacenados en su memoria sobre una anécdota de su infancia son producto de su imaginación o recuerdos que vivió, puesto que su estado mental se ha ido deteriorando a lo largo de los años. No se puede recordar una cosa que sucedió hace un año sin la convicción tan fuerte como la memoria me la procure, de que yo, que soy la misma persona que ahora recuerda el hecho, existía entonces.¹³

De igual forma, alguien pudo haber estado presente en esa anécdota para esclarecer lo que en realidad pasó, entonces esto provoca que este mismo hombre se cuestione acerca de su capacidad de memoria, ya que como menciona Reid la memoria solo puede generar una continuación o una renovación del contacto previo con la cosa recordada.¹⁴

12 Thomas Reid, *La filosofía del sentido común*, trad. José Hernández Prado (Amalgama, 2003), 201.

13 *Ibid*, 204.

14 *Ibid*.

El ser así de Hartmann en su ontología

En este apartado, se abordarán los conceptos que Hartmann plantea en el primer tomo de su ontología, dicho tomo se centra en los fundamentos. El autor menciona cuatro conceptos que son el “ser real, ser ideal, ser ahí y ser así”. El filósofo alemán menciona que cualquier ente puede ser real o ideal, debido a que tiene delimitantes que para el ser real serían espacio tiempo y para el ser ideal serían abstractas, también todo ente tiene un momento de ser así, es decir, sus características, sus dinámicas o vínculos de sus elementos con otros entes.

En éste cuenta todo lo que constituye su determinación o especificación, todo lo que tiene de común con otros o aquello por lo que se diferencia de otros, en suma “qué es algo”. Frente al “que”, abarca este “qué” el contenido entero, y lo abarca hasta la diferenciación más individual.¹⁵

Estos cuatro conceptos en primera instancia pueden parecer confusos, pero no es así; todo ser ahí y ser así se relacionan análogamente, pues están relacionados, el ser ideal y real. Sin embargo, el ser real no se conjuga con el ser ideal como lo hacen el ser ahí y el ser así, debido a que hay una “contradicción”; ya que todo ser real que tiene existencia física y temporal no constituye con las características de un ente ideal. El “ser así” y el “ser ahí” están, por tanto, en todo ente referidos, el uno al otro, y sin embargo en una cierta independencia el uno con el otro.¹⁶

Recuérdese lo dicho por Aristóteles en su metafísica, para él los accidentes de la sustancia pueden ser identificados

15 Nicolai Hartmann, *Ontología 1. Fundamentos*, trad. José Gaos (Fondo de Cultura Económica, 1986), 62.

16 *Ibid*, 107.

como el ser así entendido por Hartmann y la substancia puede ser entendida como el ser ahí que plantea este último, es decir, cosas que van relacionados con la existencia de ese ente. Hartmann diría entonces lo siguiente, el que una persona exista, es su “ser ahí”; su edad, aspecto, conducta, carácter, etc., son su “ser así”.¹⁷

Para el pensador alemán, ser ahí y ser así están tan estrechamente vinculados que entre ambos permiten identificar un ente. Similar a esto, Cisneros señala que todo ente es el producto generado de relaciones previas, como en este caso es la relación establecida entre ser ahí y ser así con su ser real y ser ideal en caso de que estén involucrados.¹⁸

En la misma línea, Cisneros argumenta que la noción del ente implica su relación inherente tanto con otros entes y consigo mismo. Para ilustrarlo mejor, asumiendo que existiese un ente singular, este estaría condicionado bajo un conjunto de factores que lo determinan en su unicidad.

Identidad personal como un devenir existencial

Un problema que surge cuando se habla de la identidad personal es que muchas veces se tiene la noción acerca de que esta es estática, es decir, una vez que se forma ya no se puede cambiar o modificar a pesar del transcurso del tiempo. En relación con el punto anterior, Mounier menciona que “el ser humano no es lo que el decreto eterno e inamovible de una esencia le ha impuesto ser; es lo que él ha resuelto ser: *autodeterminación*”.¹⁹

17 *Ibid.*

18 José Luis Cisneros. “El método filosófico y la relación en cuanto relación como noción metafísica absoluta”, *THÉMATA, Revista De Filosofía*, n.º 66 (2022): 66, <https://doi.org/10.12795/themata.2022.i66.03>.

19 Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, trad. Daniel D. Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

Para ejemplificar el punto anterior, cuando uno es pequeño puede tener ciertos gustos, ya sean sus gustos musicales, hobbies; amistades, etc. Todos estos gustos pueden ir cambiando a lo largo de la vida y no por eso se deja de tener una identidad personal como tal, dado que el ser humano siempre presentará carencias hasta su último aliento, por ende, siempre está buscando más cosas con las cuales actualizarse y nutrirse para así ir renovando su identidad personal.

Retomando el punto de Mounier, Cisneros menciona que un ente no se puede encasillar, más bien diría que es abierto. Esto significa que en cada conjunto se encuentra un subconjunto de apertura que permite la aparición insospechada de nuevos elementos, que expanden, recondicionan, reinterrelacionan o reconfiguran las características que habían venido definiendo al grupo originario.²⁰

Por ejemplo, es evidente que las células de un individuo se van renovando, su pelo cambia, su tonalidad de piel cambia, su visión ya no es de 20/20, etc. Cuando esta persona tenga veinticinco años, su sistema metabólico iniciará su proceso de declive. En otras palabras, se irá haciendo más viejo; su identidad corporal seguirá cambiando al igual que cuando este era pequeño, sus gustos seguirán cambiando y su memoria se irá deteriorando.

Para ilustrar mejor el punto anterior, habría que considerar un caso concreto, cuando un sujeto era pequeño

Montserrat (Coyoacán, 2013) 37.

20 José Luis Cisneros. "La investigación filosófica Desde La relación: Una Mirada panorámica a La Luz De Una Propuesta metodológica", *Tesis (Lima)* 14 n.º 19 (2021): 50.

<https://doi.org/10.15381/tesis.v14i19.20516>.

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 229-254

vivió un trauma físico tras sufrir un raspón en su rodilla, luego por cuestiones médicas ahora tiene una cicatriz en su espalda por una cirugía de hace años, eso no implica que su memoria no se haya “conectado” con su identidad corporal, ya que el raspón en su rodilla no fue algo tan significativo para que se almacenara en su memoria a largo plazo, también estuvo anestesiado de manera general y regional, inhibiendo su cerebro para evitar que recordara el trauma físico que su identidad corporal iba sufrir con el fin de que su memoria no recordase ese momento.

Esta persona no tuvo que preguntarles a los médicos cómo fue el proceso de cirugía en su columna, pues el objetivo era eliminar la hernia que tenía, obviamente las cirugías son rutinarias para ellos, entonces es plausible que no recuerden muchos detalles de la cirugía. En resumen, este suceso se puede construir de manera análoga con el otro, es decir, no reducir la identidad personal a cuestiones de memoria o cuestiones sensoriales, sino que también se puede apoyar en otros para ir construyendo la identidad, pues uno necesita identificar lo que uno es para luego contrastarlo con el mundo. Obviamente en los primeros años de vida esto es imposible, ya que la conciencia del yo no está muy desarrollada o en ciertos casos de discapacidad, pero estos son la excepción.

En esta misma línea, Kierkegaard señala que una vez que el espíritu penetra en el ser pasional a través de la angustia, se conforma la síntesis entre cuerpo y alma.²¹ A raíz de esto, surge el Yo, pues ya es consciente del uso de su libertad y el cómo su toma de decisiones lo encaminará

21 “El hombre es una síntesis de alma y cuerpo. Ahora bien, una síntesis es inconcebible si los dos extremos no se unen mutuamente en un tercero. Este tercero es el espíritu.” Søren Kierkegaard, *Concepto de la angustia*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero, (Alianza, 2020), 104.

a algo que nunca estará determinado, ya que siempre habrá un futuro con muchas posibilidades.

El filósofo danés le da importancia al Yo porque este está en constante cambio, dado que se determina a sí mismo por sus decisiones y experiencias que va teniendo a lo largo de su vida. Evidentemente es crucial para Kierkegaard abordar este concepto, ya que no solo lo plasma de manera única en su intención de escritura en sus obras, sino que también el Yo toma el papel de la autoconciencia, su no-determinación y -el más importante- el de la subjetividad.

En síntesis, la identidad personal es un devenir que siempre se está actualizando, y no por ello se pueden negar las vivencias anteriores, puesto que estas fueron moldeando de cierta forma a la persona que eres hasta el día de hoy. En palabras de Mounier “en este sentido, el existente humano es siempre más de lo que es (en el instante), aunque no sea todavía lo que él será”.²²

Hasta ahora se han discutido las posturas que sostienen que la memoria constituye el criterio condicional para la formación de la identidad personal; sin embargo, también se han nombrado la contraparte de esta visión, pero ¿dónde queda la postura del autor? Pues, más adelante se irán revelando los postulados acerca de este tema y cómo se relacionan con el personaje de Daredevil.

Conceptos de identidad aplicados a Daredevil. Historia de origen según *The man Without Fear*

Daredevil es un personaje muy interesante entre todos los superhéroes, debido a que este no solo representa un conjunto de valores que los humanos aspiramos a replicar,

22 Mounier, *introducción a los existencialismos*, 37.

sino que también es de los pocos o el único superhéroe que aborda los temas religiosos²³ sin tabú.²⁴

Su historia de origen no ha variado mucho durante los años, pero nada puede superar la historia de origen. Matt Murdock fue abandonado por su madre poco después de que este naciera, su padre, Jack, era un boxeador que se ganaba la vida en el ring a base de peleas arregladas por Sweeney. Jack nunca tuvo estudios, debido a esto, siempre exhortó a Matt para que fuese sobresaliente en sus actividades académicas y por eso no lo dejaba salir a jugar o realizar actividades que no estuviesen relacionadas con el estudio.

Mientras los niños jugaban afuera, Matt solo veía a través de la ventana, los niños lo molestaban con el apodo de Daredevil. No fue hasta sus nueve años que sufrió un cambio radical en su vida, ya que tuvo un accidente al salvar a un adulto mayor de ser atropellado por un camión que transportaba material químico radioactivo que a su vez fue provocado por aterrarse de que su padre estaba golpeando a alguien por órdenes de Sweeney para que le entregase el dinero que le debía a este. El conductor perdió el control y se estrelló, los barriles del material radioactivo rociaron los ojos del joven Matt, dejándolo ciego para siempre, poco después descubriría que el líquido que quemó sus ojos le

23 En primera instancia, esta reinterpretación al material de origen de Daredevil realizada por Miller sienta las bases del simbolismo religioso que se verá plasmado de manera evidente en *Born Again*, sin embargo este volumen es el primer acercamiento que solidificó el apartado religioso de Daredevil. Frank Miller, *The Man Without Fear*. Marvel Comics, 1994.

24 En el volumen de *Born Again* es evidente que Miller utiliza todo tipo de simbolismo religioso de diversos tipos para abordar la temática de la fe inquebrantable de un creyente católico -además de adaptar famosas pinturas religiosas en las viñetas, la historia de Job, entre otras-, ya que una vez que Kingpin descubre la identidad de Daredevil, este se encarga de que Matt Murdock pierda todo a su alrededor y solo a través de su alter ego, renace de las cenizas. Frank Miller, *Born Again*. Marvel Comics, 2019.

otorgaría agilidad sobrehumana y sus otros sentidos serían potenciados.

Poco después, Matt sería torturado todas las noches en hospital al escuchar todo lo que sucedía en su vecindario de Hell's Kitchen: golpes, gritos, alarmas, ambulancias, etc. Asimismo, las sábanas le quemaban al fuego vivo, ya que su piel sería muy sensible al tacto. Matt aprendería a leer en braille y seguiría con sus estudios.

Jack buscaría que Matt se sintiese orgulloso de él, pues su siguiente pelea estaba arreglada para que se dejase perder, debido a que Roscoe Sweeney o "Fixer" le confiesa que este había revivido su carrera al ser un boxeador veterano y su éxito no fue producto de Jack, sino de él. A Jack no le importó y quería que su hijo se sintiese orgulloso de él y ganó la pelea sin importar las consecuencias. En represalias, Fixer le ordenó a Slade y otros de sus hombres que mataran a Jack una vez que saliese del gimnasio.

Debido a este suceso, Matt sería llevado a un orfanato de Hell's Kitchen donde cumpliría con su educación y sería instruido en la fe católica por las monjas. Pasarían los años y Matt sería entrenado por un hombre ciego de nombre *Stick*, este le enseñaría que su ceguera no era una maldición de Dios, sino un don que podría usar a su favor si es bien instruido, ya que Stick le hace saber que hay otras formas de ver el mundo, no solo con la vista. Al enterarse de esto, Matt buscó a los asesinos de su padre poniendo en práctica sus poderes y entrenamiento por parte de su mentor, Stick, llevándolos ante la justicia, para ese entonces ya portaba su apodo de niño, Daredevil como su alter ego.

Poco después, Stick abandonaría a Matt, debido a que por culpa de este una mujer falleció trágicamente. Años después Murdock se graduaría de la universidad de Columbia en derecho, ahí conocería a su mejor amigo

*Foggy Nelson y a Elektra, una aprendiz de Stick que fue enviada a investigarlo.*²⁵

Trastorno antisocial de la personalidad

Una vez explicado el origen de Matt Murdock podemos aplicar los conceptos citados anteriormente. En definitiva, Matt Murdock y Daredevil en cuestión de identidad corporal son la misma persona, sin embargo no lo son cuando uno de estos se antepone sobre la identidad personal, debido a que su ser así es diferente. Algunos psicólogos han diagnosticado a Daredevil/ Matt Murdock con el trastorno antisocial de la personalidad, los criterios de diagnóstico son los siguientes.

1. Incumplimiento de las normas sociales respecto a los comportamientos legales, que se manifiesta por actuaciones repetidas que son motivo de detención.
2. Engaño, que se manifiesta por mentiras repetidas, utilización de alias o estafa para provecho o placer personal.
3. Impulsividad o fracaso para planear con antelación.
4. Irritabilidad y agresividad, que se manifiesta por peleas o agresiones físicas repetidas.
5. Desatención imprudente de la seguridad propia o de los demás.
6. Irresponsabilidad constante, que se manifiesta por la incapacidad repetida de mantener un comportamiento laboral coherente o cumplir con las obligaciones económicas.

25 Frank Miller, *The Man Without Fear*. Marvel Comics, 1994.

7. Ausencia de remordimiento, que se manifiesta con indiferencia o racionalización del hecho de haber herido, maltratado o robado a alguien.²⁶

Una vez aclarados los conceptos que el DSM-5 plantea podríamos afirmar que Matt Murdock cumple con al menos 6 de los 7 criterios del TPA -habría que hacer una gran acotación en este punto, ya que el autor es consciente que no posee las credenciales para confirmar que este personaje ficticio tiene TPA, solo se basa en los posibles diagnósticos que hacen los verdaderos profesionales de la salud mental- a continuación se expondrán algunos ejemplos sobre la conducta de Matt para esclarecer el por qué podría decirse que tiene este trastorno.

Siempre está rompiendo la ley cuando es Daredevil, pues al ser un vigilante nocturno no tiene que seguir ninguna norma legal. Además, engaña a sus compañeros de trabajo con excusas para poder escaparse y realizar actividades de justiciero, el origen de Daredevil es precisamente eso, Matt estaba tan enojado con la vida y con Dios que solo pudo canalizar su ira cuando puede ser su alter ego.

Asimismo, su desatención imprudente es clara, por ejemplo, en el comic *The man without fear*, Matt al entrenar en sus primeros años causó que una mujer muriera por su culpa, esta cayó de la ventana de un edificio y desde ahí juró que nadie más moriría por su culpa. De todas formas, siempre ha puesto en peligro la integridad de Karen y Foggy porque muchos villanos de Daredevil, relacionan a Matt con este vigilante; en *Born Again*, Karen vende la identidad de Daredevil por una dosis de cocaína, esto le trajo consecuencias a ella y a Matt por tener un vínculo. Por

26 APA. *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5*. Trad. Burg Translations, Inc., (APA, 2014), 364.

otro lado, Daredevil siempre se columpia por los edificios de Hell's Kitchen y hace muchas acrobacias peligrosas, dado que salta al vacío y esto lo ha llevado a terminar en incontables ocasiones con costillas rotas, huesos, lesiones, moretones, etc.

En cambio, su trabajo lo deja en segundo plano, puesto que se desvela por ser Daredevil y muchas veces deja los casos legales a su equipo de trabajo. Por último, nunca presenta remordimiento como tal, puesto que todos los criminales a los que golpea no privan del sueño, ya que en su visión de justicia se justifica por hacerlo en el nombre de Dios.

El ser así en relación con Daredevil y Matt Murdock

Una vez mencionadas estas cuestiones del TPA y los criterios que Matt Murdock/Daredevil cumple, me adentraré a la cuestión del ser así. El ser así de Matt se comporta de manera diferente al ser así de Daredevil, debido a que Matt respeta la autoridad de Dios, ya que es un hombre de fe, defiende a la justicia y se aprovecha de su ceguera al actuar como un ciego normal y esto le permite no ser identificado como Daredevil porque se asume que el superhéroe puede ver; sin embargo, Matt es consciente de sus alrededores – podría decirse que ve desde otra perspectiva– debido a sus sentidos altamente desarrollados.

Lo mencionado en el párrafo anterior no implica que las cuestiones planteadas en la definición de persona por Locke no dejen de ser interesante, si se hace un ajuste con las refutaciones que Reid le hace a su postura. A su vez, el ser así de Matt está estrechamente relacionado con la postura ética de la moral católica, debido a lo menciona Morris a continuación.

Matt Murdock se compromete con las realidades eternas que puede comprender: la verdad, la justicia, la esperanza y el amor. Y también compromete su vida, claramente, con el bien ajeno. Estos compromisos podrían derivar de (y a su vez, prepararlo para) un compromiso más profundo con otras realidades eternas y, en particular, el compromiso central del amor entre el Creador y la persona creada que se refleja adecuadamente.²⁷

Por otro lado, el ser así de Daredevil presenta los criterios del TPA mencionados anteriormente y en muchas ocasiones este se cuestiona sobre su fe y la concepción pragmática de la idea de Dios. Esto hace más sentido cuando se indaga en la cuestión de justicia que Daredevil tiene, es decir, no hay benevolencia, solo existe la concepción de ojo por ojo que se plantea en el antiguo testamento. Padece personalmente cuando los inocentes sufren y siente una gran satisfacción-con un sentimiento al menos temporal de conclusión positiva- cuando se hace justicia.²⁸

Otra forma en la que se conoce a Daredevil es como el hombre sin miedo, pero ¿en verdad podría catalogársele así? Se dejó evidenciado que a él no le interesa su integridad física al hacer un sinfín de acrobacias. A Daredevil le paraliza el miedo por el simple hecho de que algún inocente salga herido, ya que esto solo es una creencia factual.

Esta clase de aversión profunda, por descontado, no es sino una forma de miedo: teme que, si no interviene, una persona inocente sufrirá. Habitualmente lo mueve, por tanto, un miedo a

27 Matt Morris y Tom Morris, *Los superhéroes y la filosofía*, trad. Cecilia Belza y Gonzalo García (Blackie Books, 2022), 89.

28 *Ibid*, 86.

que alguien sea la víctima innecesaria de un acto malvado y sufra un pesar o una pérdida indebidos si él no actúa en persona y por la fuerza.²⁹

Podría especularse que Daredevil presenta miedo ante la condición de posibilidad planteada por el pensador danés, Kierkegaard. Este filósofo plantea en su obra *El concepto de la Angustia*, que la angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad.³⁰ Es decir, ante la libertad que uno posee, existe un sinfín de posibilidades que podemos decidir, pero solo una puede llegar a materializarse, ya que las demás pasan a dejar de ser una condición de posibilidad. Ante esto, Daredevil siempre prefiere la posibilidad en la que el criminal salga lastimado y un inocente no salga dañado, aunque no siempre sea así.

Asimismo, el ser así de Daredevil es más crítico hacia la figura de Dios, debido a que esto se puede ver plasmado en su disfraz, puesto que si bien el traje clásico de este personaje es amarillo con rojo, el atuendo que por el cual la mayoría del público lo conoce -por el cuál es tanto icónico como llamativo- es el de color rojo con las clásicas DD's en el pecho. Otro punto a destacar es que en muchas de sus viñetas el vigilante posa sobre una iglesia o una cruz, haciendo una clara alusión bíblica, dado que se sabe que Lucifer fue el único ángel que se atrevió a cuestionar a Dios y rebelarse ante este.

Conclusiones

A manera de síntesis, todo lo expuesto anteriormente sobre la identidad corporal y personal en relación con

29 *Ibid*,90.

30 Soren Kierkegaard, *El concepto de la Angustia*, trad. Demetrio G. Rivero (Alianza, 2020), 102.

Daredevil tiene cierto grado de complejidad, ya que quedó demostrado que Matt y Daredevil son la misma persona según los criterios de Locke y las refutaciones que Reid le hace a este primero. También su ser así es diferente debido a los conceptos que Hartmann plantea, debido a que Daredevil es la manifestación reprimida de todos los síntomas que Matt Murdock presenta en su día a día en relación con su TPA.

Asimismo, es sumamente interesante ver cómo el ser así impacta de manera significativa en las cuestiones de vida de Matt, ya que su actitud religiosa es más relajada y cumple la ley humana, en cambio cuando el ser así de Daredevil entra en acción, cumple la ley divina al golpear a criminales de manera justificada por su fe.

Sin duda, es complejo abordar la cuestión de psicología en relación con la identidad, puesto que todos los trastornos, exceptuando el de personalidad múltiple, parte sobre la base de una identidad corporal que está relacionada con la personal, pues debe de haber un Yo.

En suma, la identidad corporal y personal, están en constante devenir existencial de acuerdo con lo planteado por Mounier. En adición a lo anterior, en una versión del personaje, este habría sufrido cambios significativos a la identidad corporal de Matt Murdock, ya que en esta adaptación superior Ironman le curó la vista temporalmente y Matt presentó un choque de identidad corporal y personal, puesto que su devenir existencial fue llevado a tal punto de que viera por un corto lapso.

Por último, Daredevil y Matt Murdock son la misma persona, pero su actitud varía con respecto a las áreas de la vida, ya sea en perspectivas sobre justicia, relación con Dios o salud mental, debido a su ser así y las características que ambos presentan.

Referencias

APA. *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5*. Traducido por Burg Translations, Inc. APA, 2014.

Cisneros Arellano, José Luis. “El método filosófico Y La relación En Cuanto relación Como noción metafísica Absoluta”. *THÉMATA. Revista De Filosofía*, n.º 66 (2022): 53-74 <https://doi.org/10.12795/themata.2022.i66.03>.

Cisneros Arellano, José Luis. “La investigación filosófica Desde La relación: Una Mirada panorámica a La Luz De Una Propuesta metodológica”. *Tesis (Lima)* 14, n.º 19 (2021): 491-509. <https://doi.org/10.15381/tesis.v14i19.20516>.

Hartmann, Nicolai. *Ontología 1. Fundamentos*. Traducido por José Gaos. Fondo de Cultura Económica, 1986.

Heidegger, Martín. *Identidad y diferencia*. Traducido por Arturo Leyte. Anthropos, 1988.

Kierkegaard, Soren. *El concepto de la Angustia*. Traducido por Demetrio G. Rivero. Alianza, 2020.

Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Traducido por Edmundo O’Gorman. Fondo de Cultura Económica, 1999.

Miller, Frank. *The Man Without Fear*. Marvel Comics, 1994.

Morris, Matt y Tom Morris. *Los superhéroes y la filosofía*. Traducido por Cecilia Belza y Gonzalo García. Blackie Books, 2022.

Mounier, Emmanuel. *Introducción a los existencialismos*. Traducido por Daniel D. Montserrat. Coyoacán, 2013.

Olguín Lacunza, Michiel y Myriam Núñez. “¿Por qué el alcohol te desinhibe?”. *UNAM Global*, mayo 29 de 2019.

https://unamglobal.unam.mx/global_revista/por-que-el-alcohol-te-desinhibe/.

Reid, Thomas. *La filosofía del sentido común*. Traducido por José Hernández Prado. Amalgama, 2003.

Williams, Bernard. *Problemas del Yo*. Traducido por José M.G Holguera. UNAM, 2013.

J. Soler y J.C Pascal, eds. “Dicen que soy una jeta” en *Claves y enigmas de la personalidad ¿por qué soy así?*. Siglantana, 2018.

La Guía. “4 Superhéroes antisociales” Psicólogo analiza Batman, Daredevil, The Punisher y Rorschach.” YouTube. 16 de diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Hb8FYxY6vEc>.

Miller, Frank. *Born Again*. Marvel Comics, 2019.