

# ZOZOBRA: SOMOS HUMANOS Y NOS LLAMAN MEXICANOS

(Texto aceptado para publicación en el *Vol. VII Los procesos corpoemocionales en los estudios de género y sexualidades*, de la colección *Emociones e Interdisciplina*, en proceso de publicación con el sello editorial Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM y Universidad Jesuita de Guadalajara ITESO. Última versión marzo 2019.)

Dr. Abraham Sapién<sup>1</sup>

[abrahamsapienc@gmail.com](mailto:abrahamsapienc@gmail.com)

“Mientras sigamos evitando redefinirnos estaremos condenados a ser definidos”. Y quiero agregar: a repetirnos.

Olivier Debroise (2018)

## 1. Introducción

Somos humanos y nos llaman mexicanos. ¿Qué significa ser mexicano, cuál es la particularidad de un mexicano, que nos distingue de los demás? Durante mediados del siglo pasado se discutió qué significaba ser mexicano, qué era ‘lo mexicano’, o si había una forma de mexicanidad, una forma propia de ser que correspondía a un grupo de personas en concreto. Esta búsqueda, claro, no era una definición política, no se trataba de delimitar quiénes eran mexicanos en términos legales, quienes nacían dentro del territorio llamado ‘México’. La tarea consistía, si se me permite, en algo más hondo y arraigado: se buscaba un carácter propio, único y distintivo. El propósito de este texto es reavivar las llamas de esta discusión, utilizando las brasas que quedan de dicho problema y arrojando, como si fuera leña para el fuego, cierta claridad conceptual. En este texto especificaré cómo entender lo que se ha propuesto sobre qué significa ser mexicano y, a partir de dicha comprensión, se analizarán varios productos culturales en tanto que creaciones mexicanas.

La propuesta de este texto es que el sentimiento de zozobra define el carácter de lo mexicano. Para explicar esto, me basaré en varios textos del

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía por la Sorbona (París IV) y la Universidad de Glasgow  
Profesor Titular-C de tiempo completo en la Universidad Pedagógica Nacional

siglo XX que ofrecieron una tipificación del carácter mexicano. La zozobra es una emoción y, en ese sentido, puede ser descrita en términos representacionales. Por ahora, de forma sucinta, podemos iniciar diciendo que la zozobra es el hecho de representarse como parcialmente perteneciente a dos grupos antagónicos. Mientras que se quiere pertenecer a ambos grupos, también se sabe que esto no es posible y, a partir de ahí, se puede deducir que la zozobra está acompañada de un sentimiento de frustración.

La primera parte de este texto se centrará sobre la discusión en torno a lo mexicano. Cuatro ejemplos clave de esta empresa son: *El perfil del hombre en la cultura en México* (Ramos, 1934), *El laberinto de la Soledad* (Paz, 1950), *El análisis del ser mexicano* (Uranga, 1952) y *La Jaula de la Melancolía* (Bartra, 1987). Mostraré que el discurso sobre lo mexicano está atravesado por un carácter oximorónico. Lo mexicano incluye cierta forma de tensión, de oposición, de contradicción fundamental. La condición de oxímoron es nuclear en la zozobra y en las concepciones sobre lo mexicano.

En un segundo momento, proporcionaré un marco conceptual para entender a las emociones. Creo que una de las mejores maneras de dar cuenta de éstas es a través de una teoría representacional de la mente. Es decir, siguiendo un modelo Brentaniano, lo mental se caracteriza por ser intencional: los estados mentales, incluyendo las emociones, están dirigidas a diferentes objetos, tratan sobre algo. En esta sección estará dividida en tres partes.

En la primera ofreceré una aproximación general sobre el carácter intencional de la mente. En la segunda explicaré al miedo como una emoción. Describiré en qué consiste el carácter intencional de éste. Esta emoción en particular puede ser entendida como un estado mental en donde su objeto, cualquiera que éste sea de manera más precisa, es representado como algo *peligroso*. Representar algo en dichos términos evaluativos, como peligroso, es lo que constituye al miedo. Por último, haré una concatenación de las secciones anteriores y daré cuenta de la zozobra desde un punto de vista representacional.

Finalmente, mostraré cómo la zozobra nos sirve como herramienta de análisis para la cultura mexicana del siglo XX. Podemos, a través de ésta, dar cuenta de una multitud de expresiones culturales mexicanas, tanto filosóficas como artísticas. Propongo que la zozobra tuvo un cambio de objeto intencional hacia finales del siglo y que, a partir de esta modificación, se puede generar una narrativa coherente entre las producciones de inicios y mediados del siglo XX en México y el cambio que tuvieron las producciones filosóficas y artísticas hacia finales del mismo. Hay un paralelismo entre la filosofía y el arte mexicanos a lo largo del siglo pasado. Esta evolución en espejo no hay sido identificada hasta ahora. La zozobra, pues, es crucial para comprender qué ha significado ser mexicano y, me atrevo a decir, será fundamental para reinventar quienes seremos los mexicanos en el siglo XXI.

## **2. Lo mexicano**

### **2.1 El pelado de Ramos**

Debemos comenzar la discusión sobre el carácter de lo mexicano con la propuesta de Ramos (1934). Su aportación más emblemática fue la de delinear lo que él nombró como 'el pelado'. Esta es, según él, la figura que concatena dicho forma de ser mexicano.

El pelado pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento [. . .] La terminología del 'pelado' abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de la fuerza masculina. En sus combates verbales atribuye al adversario una femineidad imaginaria, reservando para sí el papel masculino. (Ramos, 1934: 54-55)

El pelado aún existe: camina entre nosotros y a veces nosotros mismos lo somos. El pelado se distingue por su agresión, por su forma cerrada de ser. Es filoso, puntiagudo y tiende a herir. El pelado se opone a lo abierto, a lo receptivo. El pelado es como una navaja. Estas, claro, son formas metafóricas que Ramos usa para retratar el carácter agresivo del pelado, de lo mexicano. La idea general es que la mexicanidad, expresada de forma condensada en este tipo de persona, muestra un carácter resentido que, por ello, tiende a la violencia.

Un buen ejemplo de esta forma de ser es representada en la película *Los Olvidados*, de Luis Buñuel. Uno de los personajes, El Jaibo, personifica al pelado: es una persona agresiva, llena de rencor, tal vez y en cierta medida, justificado. El pelado carga un resentimiento al que no puede acceder de forma consciente y reflexiva. No cuenta con las herramientas intelectuales para estar al tanto de su propia condición. No hace falta darse cuenta de que uno es algo, para ser ese algo. Se puede ser pelado, sin saberlo y también se puede ser mexicano sin darse cuenta. El pelado vive enojado, frustrado y perpetuamente dispuesto a echar bronca.

¿Pero por qué el pelado es así, qué le molesta, cómo se explica su mal humor? Es crucial para entender la figura del pelado esclarecer las razones por las que es de esta manera: agresivo, cerrado, hiriente — estos aspectos, se verá, conectan de forma directa con el pensamiento de Uranga (1952), años después. El pelado tiene un complejo de *inferioridad* y es éste el que explica su frustración y su agresión; su carácter agresivo es la expresión de sus deseos frustrados, de su sentimiento de inferioridad; no logra sentir que es lo que él quisiera ser, no logra verse a sí mismo como le gustaría ser.

¿Este sentimiento de ser menos hacia quién o qué está dirigido? De forma muy importante, hacia su propio pasado que no acaba de ser suyo, hacia la conquista que, en cierta manera, nunca sufrió. Esto es, la frustración del pelado se arrastra desde la conquista, o invasión, del Viejo sobre el Nuevo continente. El pelado quisiera ser como sus ancestros: invasor. Pero no puede dejar de ser lo que siente que es: invadido. Este sentimiento de incompletud,

pues, se convierte en una forma de ser. El pelado es un ser resentido y listo para la confrontación; está preparado para mostrar — a pesar de que ni él mismo lo cree — que sí vale.

Hay un matiz que hay que mencionar: el pelado no es la forma típica de ser mexicano, sino *estereotípica*. Es decir, esta manera agresiva de ser no es necesariamente la actitud que distingue a *todos* los mexicanos, ni siquiera el modo en el que la mayoría lleva su existencia. Es, más bien, un estereotipo. Es una marca distintiva, es un rasgo que denota, distingue, y que nos ayuda a identificar un tipo en particular. Usemos una analogía para aclarar esto: a menudo se dice que ‘los mexicanos son amables’. El amable es quien se comporta de tal manera que merece recibir amor. Suponiendo que los mexicanos efectivamente son, o somos, amables, esto significa que ser así es una característica común y distintiva de nuestra forma de ser. Pero esto no implica que se trate de una manera absoluta de ser (esto es, que sólo y siempre somos amables), ni mucho menos necesaria (es decir, que no se puede ser mexicano sin ser amable).

Un segundo punto que cabe recalcar sobre la figura del pelado es que se trata de un carácter *fundamental*. Propongo esta distinción, pues nos ayudará a entender de forma más clara la clase de concepto que tenían en mente los autores que escribieron sobre lo mexicano. Por ‘fundamental’ me refiero a cierta característica que suele estar presente y que es *distintiva* de un grupo, pero que, además, es clave para dar cuenta de una multitud de acciones e interacciones de, y entre, los individuos. Esto no implica que sea una característica necesaria ni suficiente. Tampoco implica que dicha propiedad sea meramente propia de un solo grupo. Por ejemplo, pensemos en la propiedad de ser una pieza artística. Para que algo sea arte, usualmente, o en este caso, fundamentalmente, es creado con la intención de que se trate de una pieza artística. Sin embargo, a pesar de que esta es una característica distintiva e importante de una obra de arte, no es ni una propiedad suficiente ni necesaria. Es, más bien, una característica fundamental, en el sentido previamente delineado.

Esto es, no basta con que alguien tenga la intención de hacer una obra artística para que dicha creación sea una pieza de arte según un grupo pertinente (por ejemplo, la comunidad artística misma, los expertos sobre arte, el público general, etc.). La intención, en este caso, no es una condición suficiente. Por ejemplo, los grandes proyectos de arquitectura y escultura nazis podrían ser analizados de esta forma. A pesar que fueron hechos con la intención de ser piezas artísticas magnánimas, dado su carácter político e histórico, no son percibidas como objetos artísticos, sino como elementos históricos de un periodo o incluso como meros intentos desdeñables e infames de control ideológico. Dicho una vez más, a veces no basta con que algo sea creado con la intención de ser arte, para serlo. Fundamental, en este sentido, no significa suficiente.

Tampoco parece ser que la intención de hacer un objeto artístico sea una condición necesaria de lo que es una pieza de arte. Algo podría ser arte bajo ciertos estándares, sin haber sido creado con la intención de serlo. Esta segunda afirmación, que puede parecer más controversial, puede ser ejemplificada. La primera fotografía de Joseph Nicéphore Niépce, generada hacia inicios del siglo XIX, podría ser un ejemplo de esto: a pesar de que no fue hecha con la intención de ser arte, puede ser considerada como tal. El propósito de la foto era, simplemente, experimentar con este nuevo mecanismo que capturaba luz; sin embargo, puede ser considerada como una pieza artística dado su valor histórico, composición, lo que representa como imagen, etc.

Otro ejemplo de este tipo podría ser el famoso *readymade*. Cuando el artista francés, Marcel Duchamp, propuso que un urinario podía ser también un objeto artístico, podríamos argumentar que el objeto no fue hecho con la intención de ser una pieza artística sino, más bien, una crítica al *status quo* del arte en su momento. Bajo esta descripción, *La Fuente* (1917) no fue creada, estrictamente hablando, como una pieza de arte, sino como una crítica de éste. Así como la intención de crear arte no es necesaria para que aquello producido sea arte, la noción de ser una característica fundamental, tampoco conlleva necesidad. Podemos decir entonces que para Ramos ser un pelado es,

fundamentalmente, ser mexicano.

## 2.2 El laberinto de Paz

Con esto establecido, podemos pasar a ciertos aspectos relevantes del aclamado laberinto de Paz (1950). “El mexicano padece un complejo de inferioridad [. . .] Esta idea, quince años más tarde, la repitió, la profundizó y la consagró Octavio Paz: en el fondo del sentimiento de inferioridad yace la soledad; de allí que el mexicano se proteja con múltiples máscaras.” (Bartra, 1987: 107) Hay varios puntos de la obra del autor que son sin duda interesantes, como la noción de venir e ir hacia la nada. Es decir, que nuestra existencia oscila entre dos grandes vacíos. Los dos vacíos que señala Paz también pueden entenderse como los agujeros que atormentan al pelado. El pelado, como el mexicano perdido en el laberinto, se halla entre dos vacíos: el vacío del vencedor, pero también el vacío del vencido.

Otra noción de Paz que, tal vez es aún más pertinente respecto a la construcción identitaria a partir de opuestos, versa sobre el carácter de lo femenino. Lo femenino, según él, es abierto, receptivo. Podemos inferir, de esta manera, que lo femenino mexicano es opuesto al carácter masculino mexicano, el cual es cerrado y agresivo, así como Ramos había concebido al pelado. Lo masculino y lo femenino son ya, de por sí, entendidos como contrarios. Siguiendo esta línea, Paz muestra que estas dos caras de la misma moneda, en el caso de lo mexicano, mantienen una opuesta simetría:

Por contraposición a Guadalupe, que es la madre virgen, la Chingada es la Madre violada [. . .] se trata de figuras pasivas. Guadalupe es la *receptividad pura* y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. La Chingada es *aún más pasiva*. Su pasividad es abyecta: *no ofrece resistencia a la violencia*, es un montón inerte de sangre, hueso y polvo. (Paz, 1950: 223, mi énfasis)

Este pasaje muestra un aspecto importante de lo femenino mexicano y, por

contraposición, sobre lo masculino mexicano. La virgen de Guadalupe y la madre violada, la Malinche, figura crucial de la historia nacional, representan dos ideales de la femineidad mexicana. El primer arquetipo oxímorónico es la virgen de Guadalupe: la madre-virgen. El segundo arquetipo lo instancia la suma entre la Guadalupe y la Malinche: la virgen-puta. Dichas formas arquetípicas, incrustadas en la psique colectiva, son bellamente explicadas por Bartra (1987: 205-24). 'La madre de los mexicanos, la guadalupana, es la expresión nacional más evidente de uno de los arquetipos más extendidos a lo largo y ancho de la historia de la humanidad. Pero el culto a la Virgen sólo se explica si también nos fijamos en la sombra que la acompaña: la madre india, las diosas indígenas, la Malinche.' (Bartra, 1987, p. 205)

La Guadalupe es 'receptividad pura', está abierta y nos acoge como figura materna. La Malinche es 'aún más pasiva', dice Paz, aún más abierta, aún más receptiva. Lo que deseo recalcar sobre este pasaje es que: estas imágenes reinvidican, por oposición, la noción del pelado. El arquetipo, ejemplificado por la díada Guadalupe-Malinche, hace referencia a dos cosas. Una vez más se manifiesta una comprensión de lo mexicano a través de contrapuestos: 1) los dos extremos contrarios dentro de lo materno, la *virgen* de Guadalupe es la *madre* de los mexicanos; 2) dos opuestos dentro de lo femenino, la madre-virgen, la Guadalupana, en oposición a la madre-puta, la Malinche, y 3) lo masculino es opuesto a lo femenino, el pelado masculino es *agresivo* y lo femenino es *pasivo*.

### **2.3 El axolotl de Bartra**

La descripción de Bartra (1987) sobre lo mexicano puede ser conglomerada en una imagen: el axolotl. Éste engloba, sincretiza y sintetiza lo mexicano. Lo hace, principalmente, porque este animal casi mítico está entre dos mundos, su esencia está en no acabar de ser ni una ni otra cosa. No es, propiamente, una salamandra, pero tampoco es una larva. Está en una penumbra que lo hace más singular. 'El axolotl es la larva acuática de una salamandra; es capaz de reproducirse para conservar así una cierta juventud y eludir, por tanto, la metamorfosis.' (Bartra, 2014: 44-5) La figura del axolotl, la cual está presente



en varios murales urbanos de la Ciudad de México, ha sido acogida como una imagen de lo mexicano. Su origen y asociación con Xochimilco, situado en el sur de la gran capital, ayuda a afianzarlo como distintivo nacional. Sin embargo, Bartra apunta a algo más peculiar que su lugar de origen. El axolotl instancia la condición fundamentalmente opuesta de lo mexicano. Al igual que como señala Paz, la condición del axolotl se determina en relación a extremos contrapuestos. Para decirlo de forma más poética: el axolotl es a partir de lo que no es.

## **2.4 La zozobra de Uranga**

Es momento de pasar a la zozobra. Aunque anterior a Bartra, Uranga (1952) nos permitirá englobar el carácter de la psique, y condición, mexicana. Uranga fue parte del grupo Hiperión, que estuvo activo entre 1948 y 1955, y que tuvo como propósito usar las categorías del existencialismo para desarrollar un análisis de México y de lo mexicano; dicho grupo pretendía no sólo entender al país y a sus habitantes, sino también sacudirlos y transformarlos a partir de su reflexión en torno a lo mexicano (Hurtado, 2016).

El filósofo del grupo Hiperión se formó en la tradición fenomenológica, que trataba, a muy grandes rasgos, de generar una forma de conocimiento a partir de la subjetividad y del individuo. En vez de partir desde lo general, para después aplicar dicho saber a lo particular, esta corriente circula en dirección opuesta. Una buena manera de dar sentido al quehacer de Uranga es dirigiendo nuestra atención a la fenomenología francesa y alemana del siglo XX. Es decir, en la misma manera en la que Heidegger (1927/2010) y Sartre (1943/1972) construyeron sistemas acerca del individuo universal, partiendo desde su perspectiva individual, Uranga propone cierta manera de ser que busca universalidad, pero inicia en un análisis de él mismo, desde su propia mexicanidad. Si se puede hablar de existencialismo alemán o francés, éste no es una copia de los primeros, es una corriente existencialista propia: existencialismo mexicano.

Pongamos esta idea en términos de naciones. Sartre, de manera autoconciente, notó que al construir un sistema a partir de sí mismo, le era imposible pretender una absoluta universalidad. Él está sujeto a cierta manera de ser que se rige por arbitrariedades ineludibles: pertenecer a un tiempo histórico, a un estado-nación en particular, a un estrato económico y rol social, a un género e identidad sexual, etc. Cuando Sartre propone cierta manera de ser, está proponiendo una manera francesa o, digamos, afrancesada de ser. Esto no quiere decir que piense que la esencia humana está en relación íntima con un *croissant*, claro. Pero sí que algunas formas de percepción e entendimiento del mundo, que pueden parecer objetivas, en realidad están influenciadas por aspectos culturales que no son evidentes, pues han sido mamados y parecen obvios por haber crecido en un contexto determinado.

Por dar un ejemplo, Piaget mostró que la organización y percepción del tiempo es *fundamentalmente* diferente entre los niños después de los ocho años (Piaget, 1946). En este sentido, el existencialismo sartreano era fundamentalmente francés; es decir, la configuración desde la que se percibe, se juzga, se es, tiene tintes que filtran de manera importante los objetos analizados. Esta forma es fundamentalmente distinta al existencialismo alemán y al heideggereano, más concretamente. Así, la noción de zozobra que analizaremos es fundamentalmente distinta, fundamentalmente mexicana e, incluso, fundamentalmente *uranguiana*.

Uranga retoma la línea existencialista y la subraya. Dejemos de pretender, diría, que al hablar de la forma de ser humano, hablamos desde una distancia objetiva; hablemos desde nosotros mismos, desde lo particular, de lo que conocemos mejor y, con suerte, así le atinaremos a la lotería de lo universal. Lo zozobra, para Uranga, es fundamental para el ser mexicano, es lo que le da cimientos a cierta manera de existir en el mundo. Es un sentimiento distintivo, pero es más que eso. Es la base que posibilita un sin fin de potencialidades y formas de interactuar con la realidad, con el mundo que nos rodea. Es por esto que hablar de la zozobra sólo como algo distintivo, me parece que se queda un poco corto. Experimentar zozobra no es ni necesario ni suficiente para el ser mexicano. Sin embargo, el sentimiento de zozobra es

fundamentalmente mexicano, es particularmente mexicano, aunque puede no ser meramente mexicano. Como bien dice Cuellar Moreno (2018):

Uranga estaba convencido de que la idea que debía dirigir México era la de un humanismo del accidente. Esta idea, primer proyecto de raíces mexicanas [. . .] Para Uranga el mexicano tenía una lección que enseñar al hombre; la valiente y cínica lección de que el estado normal del mundo es la crisis. (Cuellar Moreno, 2018: 39)

La zozobra es el sentir de estar entre dos mundos, sentir pertenencia a ambos y no ser sentirse integrante por completo de ninguno. “América, decía Hegel, es un accidente de Europa. *Esta proposición hay que tomarla al pie de la letra*. Ser accidental no ha de entrañar, para nosotros un valor inferior, frente a la sustancialidad de Europa, si no justamente subraya con ello que lo auténtico o genuinamente humano no es nada consistente o persistente, sino frágil y quebradizo.” (Uranga, 1952, p. 84) La sustancialidad del mexicano es ser accidental. El accidente en el caso mexicano es el representarse entre dos contraposiciones. Esta es la zozobra. Ser mexicano es un sentimiento de zozobra y ésta es la emoción constituida por representarse como parcialmente perteneciente a categorías opuestas. Propongo la siguiente definición de zozobra, a partir del pensamiento de Uranga y de la constante interpretación de lo mexicano como constituido por formas de oposición.

**Zozobra:** Es un sentimiento constituido la representación de pertenecer a dos grupos opuestos *A* y *E*, sin identificarse como perteneciente por completo a ninguno de ellos.

Expliquemos esto. *A* y *E* están constituidos por una serie de propiedades y la zozobra el sentimiento de sentirse, en parte, identificado con las propiedades de *A* y de *E*, sin sentirse del todo ni como parte de *A*, ni de *E*. Además de no identificarse como parte de estos grupos, un aspecto importante es el deseo de quien experimenta zozobra de pertenecer estos grupos. La zozobra, en este sentido, conlleva la frustración que querer ser algo sin poderlo ser. ¿Qué significa ser *A* y *E*, en este caso? Como mostraré en la tercera sección, la

zozobra mexicana ha tomado distintos objetos intencionales. *A* y *E* han significado diferentes cosas. Pero lo importante es tener en cuenta que la estructura del sentimiento se mantiene. Los diferentes objetos de la zozobra, y las variaciones de zozobra se verán en esta sección al analizar distintas expresiones culturales.

Por ahora, vale la pena delimitar un hilo conductor que nos ayudará leer la propuestas sobre lo mexicano. Observemos pues, la tensión oximorónica en cada una de las versiones de qué es ser mexicano. Primero, el pelado vive en una contradicción. Quiere ser conquistador, pero se vive y reconstruye como conquistado. Tiene entonces un deseo frustrado fundamental: el de querer ser algo que su misma condición le imposibilita ser y creer ser. Él no es conquistador, pues es, más bien, el resultado de la conquista. Pero aún más importante, en su manera ser, como lo describe Ramos, su condición es vivirse como tal, lo cual imposibilita la realización de su deseo. Más que querer ser conquistador, el pelado desea creerse conquistador, pero ni eso puede.

El laberinto de la soledad es vivir entre dos negativos: la nada y la nada. La vida se entiende de manera constitutiva a partir de la negación y de la oposición. Aunado a esto, Paz señala cómo lo masculino y lo femenino se oponen. Lo masculino sigue la línea del pensamiento de Ramos. Mientras que lo primero es lo que hiera, lo segundo es lo que cura. Lo masculino implica chingar, lo femenino, acoger. Lo masculino es lo cerrado, lo que ataca y es agresivo; lo femenino es pasivo, es receptividad y curación. La masculinidad, cerrada, y la femineidad, abierta, son opuestas.

El axolotl es un oxímoron. Es decir, esta creatura alberga en su esencia una dualidad. El axolotl es, por así decirlo, eternamente joven, pues está definido a partir de lo que no es: una salamandra. Su forma esencial de ser es aún más accidental, pues si la salamandra ya es un accidente del reino animal, el axolotl es el accidente de un accidente. Tal como lo mencionaba Uranga al comentar como México es el accidente de otro accidente, Europa, el axolotl es especialmente útil para ejemplificar, como bien señala Bartra, el carácter de lo mexicano, pues éste está definido tanto por su dualidad, como por su

fundamental incompletud. El pelado es, pues, un axolotl y se halla deambulando en el laberinto de la soledad.

Finalmente, la zozobra es el elemento unificador de las distintas aproximaciones a la mexicanidad. Una vez que se estable de forma más clara la clase de sentimiento que propone Uranga, podemos partir de este principio para terminar de dar sentido a las variadas aproximaciones a lo mexicano. Sentir zozobra, en el sentido preciso que se ha expuesto anteriormente, concatena de qué se trata ser mexicano según estos escritos del siglo pasado. El pelado, la soledad y el axolotl son formas de *nepantla*, de zozobra, una forma de estar siempre en el medio.

### **3. Emoción como representación**

#### **3.1 Emoción como representación**

Desde la tradición Brentaniana, una manera clásica de comprender la mente es a partir de una perspectiva representacional. Por ejemplo, las emociones pueden ser explicadas como estados evaluativos que versan sobre algo (Deonna & Teroni, 2009; Teroni, 2007). La característica distintiva de la mente es ser intencional, estar dirigida a algo, versar sobre algo. Este acercamiento ha resultado muy útil para dar cuenta de varias estados y procesos mentales, tales como las creencias, los deseos y varias formas de percepción sensorial, sobre todo la visión, la cual parece asimilarse a las creencias en su forma intencional, en la manera en la que representa diferentes objetos del mundo.

A su vez, este acercamiento es uno de los principales para dar cuenta de qué son las emociones. Pero antes de pasar a esto, permítaseme explicar con un poco más de detalle de qué trata dicha teoría representacional. La discusión sobre el representacionalismo es vasta, pero hay dos nociones clave que vale la pena señalar: 1) los estados representacionales son sobre algo, tienen contenido, y 2) los estados representacionales tienen condiciones de precisión. Aclaremos estos puntos.

Primero, las representaciones son sobre algo. Esto está estrechamente relacionado con la idea de que los estados mentales tienen contenido. Para ilustrar esto, pensemos en un termómetro. Este mecanismo representa algo, es decir, trata de algo; trata de la temperatura en un cierto lugar. Del mismo modo, de acuerdo con el representacionalismo, podemos entender ciertos estados mentales como representando algo. Las creencias, por ejemplo, son sobre algo. Cuando crees que tienes una manzana roja frente a ti, tu creencia es, en términos simplificados, sobre una manzana roja. Otros estados mentales también pueden ser representacionales. Por ejemplo, también podemos entender nuestra experiencia sensorial de esta manera. La visión, podríamos decir, trata de objetos en el mundo. La visión nos informa sobre el mundo externo al representarlo. Puedes tener una experiencia visual sobre una manzana roja. Esto significa que estás representando una manzana roja que está frente a ti. La visión, de esta manera, es una forma de representar objetos. En otras palabras, la visión es un *modo de representación*.

En segundo lugar, las representaciones pueden ser *precisas* o *imprecisas*. El termómetro puede ser impreciso si indica 30 grados Celsius, pero la temperatura es en realidad de 35 grados Celsius. La visión también puede representar de manera precisa o imprecisa. Hay dos formas principales en que la visión y las experiencias sensoriales pueden estar tergiversadas. Primero, se puede tergiversar una característica de un objeto; por ejemplo, se puede tener la experiencia de una manzana roja, pero la manzana es realmente verde; esto es lo que a menudo se conoce como una *ilusión*. En segundo lugar, se puede tergiversar la presencia de un objeto; por ejemplo, puede que se tenga la experiencia de una manzana, pero no hay ninguna manzana que esté causando esa experiencia; esto a menudo se entiende como una *alucinación*.

También, vale la pena señalar, podría haber *alucinaciones verídicas*. Es decir, una alucinación donde lo que estás representando coincide con un objeto externo, pero la cadena causal entre la experiencia de la representación y el mundo es inadecuado como para que la experiencia cuente como una

percepción del objeto. Por ejemplo, tienes la experiencia de una manzana roja en frente a ti porque tomaste ayahuasca, una infusión alucinatoria que te induce a tener la experiencia de una manzana roja como si hubiera una frente a ti. Sucede que, efectivamente, hay una manzana roja frente a ti, pero tu experiencia de una manzana roja no es causada por *esta* manzana roja. Esto contaría como un tipo de alucinación verídica. Incluso si hay una discusión importante sobre más detalles con respecto a estos dos aspectos de la representación, es decir, condiciones de intencionalidad y adecuación, creo que teniendo esto en cuenta basta para explicar las emociones en términos de representación.

### **3.2 El miedo como representación**

Las emociones son fundamentales en nuestra vida diaria y son el foco de la investigación en muchas disciplinas, como la psicología, la economía, las ciencias cognitivas y la filosofía. Para comprender un poco más sobre las emociones, me centraré en una de las más famosas, una que a menudo aparece en la literatura académica y que todos hemos experimentado: el miedo.

Una razón probable para el interés general en el miedo es que es una de las emociones más universales. En comparación con emociones como *Schadenfreude*, el tipo de placer malicioso derivado de la desgracia de otras personas, el miedo parece estar presente en todas las culturas del mundo. Ekman, que estudió la universalidad de las emociones y su relación con la expresión facial, concluyó que:

No sólo aquellos [investigadores] que intentaron encontrar evidencia de universalidad han encontrado tal evidencia, sino también aquellos que intentaron desafiarla. Si bien la evidencia es fuerte para el miedo, la ira, el disgusto, la tristeza, la sorpresa y la felicidad,

todavía hay dudas sobre el desprecio, la vergüenza y el interés.<sup>2</sup>  
(Ekman, 1989, p. 159)

Además, hay muchas situaciones en las que experimentamos miedo. Podrías tener miedo, por ejemplo, cuando alguien intenta hacerte daño. También podrías temer cuando ves un ratoncito en la cocina, cuando ves una película de terror, etc. Curiosamente, uno de los ejemplos más comunes en la literatura académica es tener miedo de un oso, dicho eso, no creo que la mayoría de las personas hayan estado en una situación en la que en realidad tengan miedo de este animal. Dado que el miedo es una emoción generalizada que podemos experimentar en muchas circunstancias diferentes, ¿cuál es el factor común entre todas ellas?

James, durante el siglo XIX, propuso una teoría que nos ayudará a entender el carácter intencional. Puesto de manera general, él consideró que las emociones, incluido el miedo, eran meramente la percepción de un cambio fisiológico; es decir, 'sentimos pena porque lloramos, nos sentimos enojados porque atacamos, temerosos porque temblamos, y no es que lloremos, golpeemos o temblemos, porque nos sentimos enojamos o temerosos, como podría parecer' (James, 1884: 190). Según James, tener miedo es percibir que estás temblando. Esto está claramente en línea con el entendimiento Bretaniano de la mente. Los estados mentales son acerca de algo y, en este caso en particular, siguiendo a James, los estados emocionales son la percepción de estados fisiológicos. El miedo trata, y es la percepción, de dichos cambios corporales, a saber, la representación de temblores en el cuerpo.

Sin embargo, la propuesta de James no convenció a todos. Su idea de que cada emoción es simplemente la percepción de un cambio en el estado corporal sugirió a algunos que hay un solo estado corporal en particular para cada emoción individual. Esta correspondencia uno-a-uno entre emociones únicas y cambios corporales únicos parecía incorrecta. En oposición a James,

---

<sup>2</sup> Traducido del inglés. Ésta y todas las demás traducciones son mías.



Schachter y Singer (1962) desarrollaron un experimento para mostrar que las diferentes emociones pueden compartir exactamente el mismo estado corporal. Pensaron que si a los sujetos se les inyectaba el mismo estimulante, estos sujetos percibirían los mismos cambios corporales y, sin embargo, podrían tener emociones muy diferentes. Esto demostraría, en contra de James, que la mera percepción de un cambio corporal no garantiza tener una emoción en particular.

Los sujetos en su experimento fueron inyectados con epinefrina, un estimulante también conocido como adrenalina. La adrenalina, entre otros efectos, aumenta los latidos del corazón y la circulación sanguínea. Después de la inyección, colocaron a los sujetos en dos ambientes diferentes; los sujetos en una habitación con alguien que actuaba agresivamente describieron lo que sentían como *enojo*, mientras que las personas en una habitación donde alguien hacía el tonto describieron la experiencia como *euforia*. Es decir, los sujetos que supuestamente experimentaron los mismos cambios corporales reportaron diferentes emociones. A partir de esto, Schachter y Singer concluyeron que las emociones no pueden ser simplemente la percepción de un cambio en el estado corporal y que la teoría de James es incorrecta. Si las emociones no son la mera percepción de un cambio en el estado corporal, el miedo no puede ser el mero hecho de que percibimos que temblamos, o que percibimos cualquier otro cambio corporal. ¿Qué podría faltar?

En las teorías más recientes se ha enfatizado que también debemos dar cuenta del contenido representacional de las emociones, es decir, de qué tratan. Si queremos explicar el miedo tenemos que explicar de qué se trata específicamente esta emoción. Se podría argumentar que lo que es común a todos los casos de miedo es que son experiencias sobre algo aterrador. ¿Qué significa que algo sea aterrador? ¿Es algo aterrador porque nos hace sentir miedo? Esto suena claramente circular y no muy perspicaz, es decir, no podemos explicar el miedo en términos de tener una experiencia sobre algo aterrador y luego explicar lo aterrador en términos de las experiencias de miedo. Para resolver esto, Prinz (2004) propone que las emociones, al menos algunas de ellas, son sobre *temas relacionales*.

¿Cuál es el tema relacional del miedo? 'El miedo, por ejemplo, puede representar la propiedad de ser peligroso. Ser peligroso, como ser venenoso, es una propiedad representacional y una propiedad relativa'.<sup>3</sup> (Prinz, 2004: 64) Esto significa que la experiencia del miedo no se trata de algo que da miedo, sino de que algo es representado como peligroso. Además, el hecho de que tengas una experiencia sobre algo representado como peligroso, no implica que la experiencia se trate *realmente* sobre algo peligroso.

Volvamos a los ejemplos anteriores de miedo para aclarar esto. Cuando tienes miedo de algo, tu experiencia se trata de que ese algo es peligroso. Sin embargo, también puedes tener miedo de cosas que, de hecho, no son peligrosas. Cuando le temes a un pequeño ratón o a un personaje de ficción en una película, tienes miedo porque tu experiencia trata de que son peligrosos, incluso si no lo son realmente. Finalmente, en el famoso ejemplo académico de temer a un oso, podemos explicar que si alguna vez encuentras uno y experimentas miedo, esto se debe a que tu experiencia es sobre un oso que es *representado como* peligroso. Si el oso está hambriento en el bosque, y es en verdad peligroso, o si está bien alimentado en una jaula de zoológico, y no es realmente peligroso, en ambos casos el miedo no consiste en si el oso es o no peligroso: el miedo es la representación de algo como peligroso.

### **3.3. La zozobra como representación**

Podemos ahora entender la zozobra en términos representacionales. Como habíamos aclarado en la sección anterior, la zozobra puede ser especificada como la representación de pertenecer a dos grupos sin identificarse por completo a ninguno de ellos. En este caso, la zozobra como fue entendida hacia mediados del siglo XX, es la representación de compartir ciertos aspectos tanto de A, de la cultura indígena, precolombina, de América, y también participar de rasgos provenientes de E, de la cultura europea,

---

<sup>3</sup> Traducido del inglés.

colonizadora, de Europa. ¿Cómo podríamos estar equivocados acerca de nuestro sentimiento de zozobra? Bien, podría ocurrir que nos representáramos como pertenecientes o portadores de características americanas (o bien indígenas, precolombinas, de los pueblos originarios, etc.) o bien europeas, sin tener dichas cualidades *verdaderamente*. Permítaseme, antes de ejemplificar cómo podría suceder algo así, hacer un paréntesis al respecto.

Estoy consciente que las generalizaciones tales como ‘americano’ o ‘europeo’ son vagas y pueden resultar muy problemáticas, pues éstas mismas pueden implicar o ser entendidas con una diversidad sin fin. A pesar de la gran dificultad de especificar exactamente qué es lo americano y lo europeo, este conflicto no niega que haya algunas maneras de inteligir la distinción. De hecho, esta clase de diferencias se hacen a menudo. El propósito de esta búsqueda es especificar qué puede implicar, de forma más precisa, instanciar propiedades tales como ser ‘americano’, ‘europeo’, o, para este caso específico, ‘mexicano’. A pesar de la complejidad de la empresa dada la variabilidad cultural, este es un intento de dar sentido a tal clase de propiedades que tiene que ver con la identificación a grupos culturales y nacionales.

¿En qué condiciones, pues, podríamos sentir zozobra de forma inadecuada? Veo dos maneras principales. La primera es que nos representemos como teniendo cualidades tanto de *A* como de *E*, pero que no las tenemos en verdad. Supongamos que un europeo recién llegado a México dice sentir zozobra por su pasado indígena. Si bien creo que alguien proveniente de otra cultura podría estar tan integrado que efectivamente podría sentir zozobra, también creo que en este caso en particular, dicho sentimiento sería inadecuado en el sentido de que dicha persona no tiene, en verdad, una conexión con el pasado americano y precolombino. De forma más obvia, si un asiático experimenta zozobra mexicana, esta emoción sería inadecuada. Recordemos, esto no significa que la persona no experimente la emoción, pero sí que el objeto intencional de representación no se adecua con el contenido de la emoción. De forma análoga, podemos tener pavor de un ratoncito en una jaula, pero esto no implica que el animalito sea peligroso.

La segunda manera en la que podríamos experimentar zozobra de manera inadecuada es con respecto a la identificación del grupo en su totalidad. Es decir, la zozobra es la representación de uno como parcialmente perteneciente a dos grupos sin poseer las características suficientes para pertenecer plenamente a ninguno de los grupos relevantes. Se trata de identificarse parcialmente como *A* y *E*, sin sentirse *A* ni *E* por completo. Esto podría ser inadecuado si uno no se representa ni como *A* ni como *E* por completo, pero, en realidad, sí lo es. Es ambiguo, claro, qué significa ser americano o europeo *por completo*. Regresemos al ejemplo de la persona recién llegada de Europa. Esta persona, supongamos, es completamente europea; es decir, su identidad personal no ha sido influenciada de ninguna manera por una forma de ser americana. Si dicha persona experimentara zozobra, entonces se estaría representado como no completamente europea, lo cual sería erróneo.

Así como el miedo es representacional, la zozobra también lo es. No sólo podemos sentir miedo de algo que no es en verdad peligroso, sino que podemos temer muchas cosas diferentes. De la misma manera, nuestra zozobra puede ser sobre diferentes objetos, lo cual no implica que no se trate de zozobra, sino que esta emoción puede versar sobre distintas cosas. La zozobra, mostraré, ha evolucionado a través del siglo XX.

#### **4. La zozobra en la cultura (mexicana)**

##### **4.1 La zozobra en la filosofía (mexicana)**

Con todo esto en mente, tenemos una buena comprensión de la zozobra a partir de una visión nítida y fuertemente apoyada por herramientas teóricas de la filosofía de la mente contemporánea. A pesar de que esta emoción logra encarnar el sentimiento de lo mexicano en la discusión del siglo pasado, mi intención principal en este escrito no es defender que efectivamente la zozobra sea la mejor tipificación posible del sentir mexicano. Esto más que ser una

propuesta sobre lo mexicano, es un intento de esclarecer lo que se ha dicho sobre qué es ser mexicano. Sin embargo, sí me parece que esta es una buena manera de entender lo mexicano. La zozobra es efectivamente útil para dar sentido a varios ejemplos culturales que tratan o están relacionados con México y lo mexicano. En el espacio restante me centraré en el análisis de algunos eventos filosóficos y artísticos, de inicios y finales del siglo XX, los cuales será útil analizar bajo el concepto de la zozobra para, así, construir una narrativa coherente de la cultura mexicana del siglo anterior. Esto no quiere decir que la zozobra sea la única herramienta fructífera para entender diversos fenómenos sociales y culturales. Sin embargo, el sentir mexicano aquí delineado, se verá, es particularmente valioso para construir una interpretación coherente de distintas expresiones intelectuales y culturales producidas en México o por mexicanos.

Antes de continuar, hay que delimitar un primer tipo de zozobra. La llamaré la *zozobra urangueana*. En esta, la zozobra tiene dos objetos intencionales: 1) *A*, que significa, a grandes rasgos, el pasado idealizado de una cultura prehispánica, antes de la llegada de europeos a lo que ahora es el territorio americano, un pasado indígena, conquistado, etc. y 2) *E*, que es el mundo europeo, occidental, español, conquistador, colonizador, culto, etc. Esta es la zozobra que va a delimitar los inicios del siglo XX hasta los comienzos de su segunda mitad. Sin embargo, se verá, la zozobra cambia.

Los autores mencionados en la primera sección de este mismo ensayo son ejemplos de la zozobra urangueana. Este tipo de zozobra puede ser identificado ya desde el proyecto de Vasconcelos (1925) de definir al pueblo mexicano como la 'raza cósmica', un pueblo especial y caracterizado por su esencia nepántlica, entre mundos, mestiza. El mismo trabajo intelectual de caracterización de lo mexicano de los autores previos es una serpiente que se muerde la cola. Es decir, el trabajo intelectual de la primera parte del siglo pasado trae consigo el mismo sentimiento de zozobra. La demarcación de no ser del todo europeo, aunque sí comparte parcialmente algunas de sus ideales de generar una identidad nacional, pero a su vez también es una negación y reivindicación de un pasado ancestral, el cual se entrelaza con idealizaciones

de las culturas prehispánicas. La filosofía que trata sobre lo mexicano es, a su vez, filosofía mexicana en este sentido urangueano.

Eso dicho, la zozobra cambia hacia finales del siglo. Llamaré a ésta la *zozobra post mexicana*, haciendo referencia a la filosofía post mexicana que menciona Hurtado (2016). Los objetos intencionales de esta segunda zozobra cambian: 1) *A* ahora es la zozobra urangueana, es decir, la nueva zozobra está en diálogo, pero también en negación, con las ideas sobre lo mexicano que se establecieron décadas atrás y 2) *E* es lo internacional, lo cosmopolita y, para decirlo rápidamente, lo americano en el sentido del país, no del continente. Creo que hay un salto en el sentimiento de lo mexicano que trata de negar lo que se hizo y la clase de instituciones y discurso que rigieron a la identidad mexicana en la primera mitad del siglo. En otras palabras, la nueva identidad mexicana, neomexicana, niega ser el sentimiento de zozobra urangueano y apunta a ser cosmopolita, que es, más que nada, ser parte del mundo globalizado. El sentimiento de zozobra ha cambiado de objeto, pero su estructura se mantiene.

Ejemplos de esta zozobra se pueden hallar en la filosofía mexicana producida hacia finales del siglo XX e inicios del XXI. Esta filosofía, ya sea hecha dentro o fuera del país, y siguiendo las tendencias de la filosofía analítica, se hace primordialmente en inglés. Es decir, es el trabajo de filósofos mexicanos, o filósofos trabajando en instituciones mexicanas, quienes fueron formados de forma importante fuera de México, sobre todo en los Estados Unidos y en el Reino Unido. Algunos ejemplos de esta clase de autores son Barceló, Ezcurdia, Gómez-Torrente y Rayo. Los tres primeros pertenecientes al Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el último que ha hecho su carrera académica en Estados Unidos.

Esta clase de filosofía suele focalizarse en problemas relacionados a la filosofía del lenguaje, de la lógica y de las matemáticas. Intenta inscribirse en las discusiones internacionales que se suceden principalmente en lengua anglosajona. Esta clase de filosofía de intenciones cosmopolitas — y por

‘intensiones’ no pretendo implicar que son fallidas — refleja, me parece, precisamente el cambio de zozobra. Es decir, niegan ser una forma de pensamiento mexicano, como lo pretendían ser los textos de mediados de siglo XX. En cambio, apuntan a insertarse en el mercado internacional del pensamiento, en buena medida guiado por universidad prestigiosas del mundo anglosajón. De esta forma, podemos ver el cambio de la zozobra urangueana a la zozobra post mexicana. Este movimiento, propongo, se da tanto en la filosofía como en el arte. No sólo la cultura que intenta no ser mexicana termina siéndolo, pero de una nueva manera, sino que este movimiento cultural se presenta, sin haber sido planeado, en varios ámbitos de la vida creativa del país.

#### **4.2 La zozobra en el arte (mexicano)**

El mismo movimiento de cambio de objeto de la zozobra puede encontrarse en el arte mexicano. El sentimiento de zozobra urangueana puede servir para dar cuenta de múltiples expresiones artísticas. Un ejemplo evidente de esto es el movimiento de muralismo de mediados de siglo pasado. No es de sorprender que este proyecto artístico embone con las tendencias intelectuales de su propia época. La reivindicación de lo mestizo es explícita. Para dar dos ejemplos concretos, la obra de Rivera — así como el movimiento muralista en general — y de Kahlo muestra la búsqueda por lo originariamente mestizo a partir de cierta negación, pero también inclusión de aspectos de la cultura prehispánica y ancestral. Sin embargo, sus tendencias estilísticas y pictóricas también hacen referencia a la tradición del arte occidental y europeo. Están en diálogo, por ejemplo, con el movimiento surrealista francés. Es curioso, además, como esta pareja de artistas ha sido perpetuada como una historia de álgido, convulso, y desgarrador amor que terminó por representar la imagen de lo mexicano tanto dentro como fuera del país. Ejemplo de esto son los billetes de quinientos pesos, lo cuales dejan a los enamorados alejados por una y misma hoja de papel plastificado.

Los ejemplos del arte bajo el sentimiento de zozobra urangueana son

bastos y por razones de espacio, no entraré en una lista exhaustiva. Quisiera, entonces, dejar al lector dos imágenes que son muestra de esto. La primera es la imagen del Popocatépetl, el volcán mexicano pintado varias veces por Murillo, mejor conocido como Dr. Atl. El nombre mismo de este artista incorpora la zozobra urangueana: no sólo es un sabio doctor, sino que también lleva un nombre en náhuatl que significa agua. La segunda imagen es la de la biblioteca central de la UNAM. O’Gorman, artista y arquitecto, representa en la inmensas fachadas del edificio tanto al paso prehispánico, como al occidental europeo y colonizador. El edificio planeaba ser moderno y es una acto de zozobra, de proponer lo que se entendió como la nueva identidad mexicana.

La zozobra atraviesa el arte mexicano. De manera más reciente, esto se puede ver en el cuadro de Galán, ‘Me quiero morir’ (1986), donde el artista se representa a sí mismo, como cayendo a un abismo y encadenado a su mexicanidad, la cual se plasma en motivos tales como la bandera de México, así como en una banda colgante de papel picado, similar al que se usa para adornar los recintos en la celebración, o conmemoración, del Día de los Muertos — esta celebración ha adquirido fama mundial y ha sido apropiado por industrias norteamericanas, como en la película ‘Coco’ (2017). En este cuadro, se puede observar la transición hacia la nueva zozobra; es decir, la negación deja de ser respecto del pasado indígena y se vuelve, más bien, hacia la propia identidad mestiza y mexicana que se construyó hacia mediados de ese siglo.

Más ejemplos de esto se pueden hallar en la historia del arte mexicano del siglo XX. Hay un símil interesante, por mencionar alguno, entre Tamayo y de (Gabriel) Orozco. ‘De hecho, como Tamayo en 1926, Orozco se fue a vivir a Nueva York en 1992, y se convirtió casi de inmediato en un “artista neoyorquino”, y como tal fue invitado a participar en la Bienal de Whitney de 1995, una muestra dedicada a artistas de los Estados Unidos.’ (Debroise, 2018: 132) Tamayo fue absorbido en el mercado internacional como un indígena mexicano, inicialmente, y después como un mestizo. Esa identidad era base para vender su obra fuera de su país natal. En cambio, Orozco, en tanto que artista ‘verdaderamente cosmopolita’, niega su mexicanidad y apunta a un carácter internacional. La obra de Orozco hacia la década de los 90 es



similar en intención a la obra filosófica post mexicana. Es decir, sigue siendo mexicana, pero lo es a partir de la negación de serlo, entendiendo a la mexicanidad como la idea de cultura mestiza que se había propagado tanto en el pensamiento como en el arte de unas cuantas décadas atrás. La noción de lo mexicano había sido, hasta cierto punto, controlada y promocionada por el mismo Estado mexicano, pues funcionaba como una forma de generar identidad y comunidad nacional. Sin embargo, el cambio del objeto de la zozobra justamente puso en duda ese status quo, pues se trataba de entablar un diálogo con el mundo cada vez más globalizado.

Esta apropiación del “Nuevo arte mexicano”, insisto, debe comprenderse en el contexto de un operativo cultural mucho más amplio y complejo, diseñado desde la cúpula misma del Estado, en un intento desesperado de recomponer y reciclar el concepto de “cultural nacional”, cimiento emocional del Estado-Nación territorial puesto en jaque por las embestidas de la globalización y por la aparición de discursos alternos [ . . . ] (Debroise, 2018: 115)

Si bien el nuevo movimiento artístico no fue planeado desde las más altas esferas políticas, puede ser bien entendido a partir del sentimiento de zozobra post mexicana. Orozco no es único artista visual y conceptual que se halla en este flujo, pero sí es uno de los más conocidos y creo que lo ejemplifica especialmente bien, pues sus referencias a la cultura mexicana son, si no completamente inexistentes, menos explícitas que en otros artistas como Abraham Cruzvillegas o Carlos Amorales. El sentimiento de zozobra, claro está, no explica con detalles implacables cada elemento posible de la obra de estos artistas, pero sí nos permite contextualizarlas en referencia a la historia moderna del arte mexicano.

El sentimiento de zozobra post mexicana es fundamental, a pesar de no ser ni necesario ni suficiente para dar cuenta de lo mexicano, sí es una herramienta útil para dar sentido y ofrecer un análisis tangible de la complejidad de un corpus sustancial de obra intelectual y artística, bajo la mirada de ‘lo mexicano’. Es por ello que, sin intenciones de ontologizar lo

mexicano ni de sustancializarlo, definiendo que el sentimiento de zozobra era, y sigue siendo, fundamentalmente mexicano.

## 5. Conclusión

Este análisis de la zozobra intenta recobrar y proponer una definición que contenga a los distintos escritos sobre lo mexicano propuestos en el siglo XX. Este sentimiento tiene un carácter intencional y, de esta forma, elementos de corrección sobre cuándo parece correcto experimentar dicho sentimiento. La zozobra es un sentimiento de lo mestizo, de estar en el medio y de hallar identidad a partir de la negación y apropiación de distintos aspectos de polos opuestos.

Esta tipificación del sentimiento de zozobra es útil para entender formas de expresión cultural de diversos tipos. De manera similar en la que Costello y Wallace (1997) analizan al rap como ejemplo condensado de la cultura de los Estados Unidos, la zozobra nos puede ayudar a dar sentido de las expresiones culturales y artísticas de México. La letra del grupo Control Machete (1997), de donde este escrito obtiene su nombre, también puede ser vista bajo esta luz de zozobra. La letra muestra el sentimiento de zozobra: reivindica el poder mexicano respecto a la opresión de los Estados Unidos, pero, al hacerlo, también confirma su sentimiento de inferioridad.

Somos humanos y nos llaman mexicanos.

Ya no más voy a correr.

Somos humanos y nos llaman mexicanos.

Ya no más voy a huir.

Somos humanos y nos llaman mexicanos.

Ya no más voy a morir.

Me voy a reír de ti, me voy a reír de ti.

De la misma manera que en el siglo pasado se propuso generar un pensamiento propiamente mexicano, habrá que plantearnos qué clase de

axolotl queremos ser ahora para, así, reconfigurar como somos. Así como el axolotl tiene la posibilidad de regenerar cualquier parte de su cuerpo, hay que pensar en cómo nos adaptaremos, desde el carácter mexicano, al resto del siglo XXI que se viene. Si bien hay una variedad cultural inmensa en México, habrá que definirnos antes de que nos definan. 'Charles de Gaulle dijo que era imposible gobernar un país con doscientas cuarenta variedades de queso. En México, las estadísticas son una forma de la conjetura: no sabemos cuántos chiles hay, sólo sabemos que son un chingo.' (Villoro, 2018: 149) A pesar de que las diferencias son muchísimas, están unidas, pues todas son mexicanas.

Creo que se está comenzando a gestar, y que se ha de proponer, una nueva configuración de la zozobra, una que esté al tanto de ella misma y que no repita la clase de direcciones culturales, filosóficas y artísticas que ya se han hecho. Esto no es para negar el valor de dichas contribuciones, sino para tomarlas en cuenta y adaptarlas al mundo en el que nos situamos hoy en día. ¿Cuál podría ser esta nueva zozobra?

## Referencias

- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. Penguin Random House Grupo Editorial México.
- Costello, M., & Wallace, D. F. (1997). *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present* (2 edition). New York: The Ecco Press.
- Cuellar Moreno, J. M. (2018). *La revolución inconclusa: la filosofía de Emilio Uranga, artífice oculto del PRI*. Mexico: Ariel.
- Debroise, O. (2018). *El arte de mostrar el arte mexicano*. Mexico: Cubo blanco.

- Deonna, J. A., & Teroni, F. (2009). L'intentionnalité des émotions: Du corps aux valeurs. *Revue Européenne Des Sciences Sociales*, 47(144), 25–41.
- Ekman, P. (1989). The Argument and Evidence About Universals in Facial Expressions of Emotion. In H. Wagner & A. Manstead (Eds.), *Handbook of Social Psychophysiology* (pp. 143–164). Chichester: John Wiley, Ltd.
- Heidegger, M. (2010). *Being and Time: A Revised Edition of the Stambaugh Translation* (Revised ed. edition). Albany: State University of New York Press.
- Hurtado, G. (2016). Philosophy in Mexico. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016). Metaphysics Research Lab, Stanford University. Obtenido de <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/philosophy-mexico/>
- James, W. (1884). What is an Emotion? *Mind*, 9, 188–205.
- Paz, O. (1950). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Piaget, J. (1946). *El desarrollo la de noción tiempo en el niño*. (V. M. Suárez & J. J. Utrilla, Trans.). Méxco: Fondo de Cultura Económica. Retrieved from
- Prinz, J. J. (2004). *Gut reactions: a perceptual theory of emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Ramos, S. (1934). *Perfil Del Hombre Y La Cultura En Mexico, El*. México, D.F.: Espasa Calpe.
- Sartre, J.-P. (1972). *L'Être Et Le Neant*. Paris: Editions Flammarion.
- Schachter, S., & Singer, J. (1962). Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*, 69(5), 379–399.
- Teroni, F. (2007). Emotions and Formal Objects. *Dialectica*, 61(3), 395–415.

Uranga, E. (1952). *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano*. Bonilla Aartigas Editores.

Vasconcelos, J. (1925). *La Raza Cósmica* (Obras completas-- México : Libreros Mexicanos Unidos, 1957-). Mexico: Colección Laurel.

Villoro, J. (2018). *El vertigo horizontal: una ciudad llamada México*. Mexico: Almadía ediciones.