

Disertaciones de filosofía del arte desde la hermenéutica analógica

Dissertations on the philosophy of art from the perspective of analogical
hermeneutics

Fernando Aurelio LÓPEZ HERNÁNDEZ*

Resumen: En el artículo presento cuatro acercamientos interpretativos: uno sobre la música en general y tres sobre obras pictóricas mexicanas, procurando hacer ver la relación del arte con la ontología. Para ello, llevo a cabo una mínima contextualización teórica sobre la hermenéutica propuesta por Mauricio Beuchot para luego tratar el tema del sentido de la música a través de algunas ideas de George Steiner e Eugenio Trías. Finalmente elaboro una breve exégesis de un cuadro de Miguel Cabrera, pintor del México colonial, y de dos murales de José Clemente Orozco, articulando mis aseveraciones interpretativas desde la hermenéutica analógica.

Palabras clave: estética, hermenéutica analógica, José Clemente Orozco, música, Sor Juana

Abstract: In the article I present four interpretative approaches: one on music in general and three on Mexican pictorial works, trying to show the relationship between art and ontology. For this, I make a minimal theoretical contextualization on the hermeneutics proposed by Mauricio Beuchot, and then I review the topic about the meaning of music through some ideas of George Steiner and Eugenio Trías. Finally, I make a brief exegesis of a painting by Miguel Cabrera, and of two murals by José Clemente Orozco grounding my interpretative assertions in the analogical hermeneutics.

Keywords: Aesthetics, analogical hermeneutics, José Clemente Orozco, music, Sor Juana

Recibido: 15 de septiembre de 2022 Aceptado: 14 de noviembre de 2022

Apertura

Uno de los principios fundamentales de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot es recuperar en toda tarea interpretativa no sólo al sentido, sino a la referencia; no sólo al lenguaje, sino al ser. Pero lo peculiar de la propuesta beuchotiana es que no ha pretendido nunca una recuperación ontológica univocista, sino “analógica”, ya que el “ser se dice de muchas maneras”.

* Mexicano. Doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana. Profesor de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, fernandolopez@filos.unam.mx

En efecto, Beuchot ha sostenido que su propuesta asume el talante de una hermenéutica ontológica, pues se trata salvaguardar a la ontología de una teoría de la interpretación que diluya al ser para convertirse en un equívoco entretenimiento intelectual autorreferencial: “Mi principal adversario — sostiene Beuchot— es el equivocismo, que se manifiesta en el relativismo extremo”. (2016: 38) Afirma que el *dictum* de Nietzsche hay que leerlo así: “hay interpretaciones porque hay hechos”, los cuales se perciben y se interpretan. Pero las interpretaciones son juicios en los que es posible advertir no sólo una verdad sintáctica (es decir, unívoca) o pragmática-consensual (léase, equívoca), sino analógica (sea, pues, semántica). Postular la verdad como analogía es consistente con la tesis según la cual el concepto de ser es análogo, más aún, que el ser mismo es análogo.

Para la hermenéutica analógica toda pregunta parcial o concreta que requiere de una respuesta interpretativa y que aspira a la comprensión, supone un horizonte de totalidad:

Una afirmación singular cobra pleno sentido en el todo, en la totalidad. La intención de la pregunta determina su extensión. Los límites hermenéuticos tienen efecto en un horizonte más amplio. Esta es la condición de posibilidad de toda pregunta. (Beuchot, 2015: 109)

Ahora bien, la dimensión ontológica de la hermenéutica beuchotiana tiene implicaciones insoslayables en el ámbito de la estética: en otros términos, cualquier obra, como cualquier texto, supone un contexto, es decir, un mundo. La hermenéutica, la ontología, y el arte —dice Beuchot— lindan, “habitan en el umbral”, son fronteras. Kant había cancelado el acceso al ser; los románticos, recuerda Beuchot, creían que el genio, un ser privilegiado, era el único capaz de dar cuenta de él; sin embargo, para la hermenéutica analógica, el puente, el salvoconducto que traslada de lo fenoménico a lo nouménico es el símbolo. Los límites de nuestro mundo no son los límites de nuestro lenguaje:

El símbolo rompe los límites del lenguaje y nos hace acceder al mundo, tocar la tierra nutricia del mundo, del ser, de modo que podamos conocer metafísicamente la realidad. El símbolo es el que nos lo consigue, el que nos consigue la metafisicidad. El símbolo casi nos empuja a trasponer los límites, por sus fracturas, por sus intersticios. Nos hace pasar, a veces sin darnos cuenta incluso, para colocarnos, cuando menos lo pensamos, del otro lado del límite. (2004: 147)

Si “el ser se dice muchas maneras”, es porque, de suyo, el ser mismo es simbólico; no se le puede apreciar unívocamente, no es claro, distinto. El símbolo, para la hermenéutica analógica, es sugerencia, es apertura al misterio, es invitación a pensar y vivir. Por ello, no hay que despreciar al mito, porque ha sido, también, una aspiración humana para trascender los límites “del mundo”: en los mitos, recuerda Beuchot, hay un pre-concepto del ser:

El mito es la primera introducción a la totalidad; es metonímico, icónico, en su misma metafisicidad. Pues bien, la filosofía, la metafísica misma es también entrar en la totalidad, pero es ya una introducción segunda, de segundo orden. (2004: 149)

Así pues, la cuestión sobre el carácter ontológico de la hermenéutica y sus implicaciones estéticas se ubica en la discusión sobre el sentido y la referencia del texto, pues los múltiples sentidos no se dan a partir de la gratuidad del vacío o bien desde las solas convenciones tan relativas como ilimitadas, sino que derivan de “hechos” percibidos e inteligidos análogamente porque no se puede

aprehenderlos en su mismidad pura. De este modo, para Mauricio Beuchot, la hermenéutica, la ontología y el arte confluyen, no es posible la una sin las otras:

[Sostengo] que todo acto interpretativo comienza con una pregunta interpretativa, que aspira a una comprensión. Pero la comprensión requiere preguntar por sus condiciones de posibilidad. La comprensión se da cuando lo particular embona en lo universal que lo contiene, y allí cobra sentido. De hecho la hermenéutica se mueve en la tensión entre lo parcial y lo total, entre lo individual y lo universal. Así, la pregunta hermenéutica se inscribe en una pregunta más amplia, que es su condición de posibilidad. Conduce a ella. Es su horizonte más amplio [...] tiene un horizonte atemático que la circunda. Pero el entender ese horizonte total atemático no es ya tarea de la hermenéutica, sino de la metafísica. Es la pregunta por el ser. En la hermenéutica, la totalidad es la tradición, el mundo de la experiencia y la comprensión, mundo de la cultura, en la metafísica, la totalidad es el ser. Más allá de la tradición y del mundo está el ser. (2005: 43)

Tomando como marco de referencia lo dicho hasta ahora, lo que sigue son ejercicios interpretativos sobre música y pintura en los que prima la orientación analógica como vía de acceso a la comprensión. Ambos esfuerzos son de diferente talante: el primero es una aproximación general al fenómeno musical tomando como fundamento algunas tesis de George Steiner y de Eugenio Trías para enfatizar que su sentido apunta hacia profundidades de carácter ontológico y gnoseológico; en el caso de las obras pictóricas, elaboro para cada caso una breve exégesis estética procurando aplicar con sutileza y prudencia las directrices de la estética beuchotiana.

Hacia una hermenéutica analógica de la música

Para dar cuenta del tratamiento filosófico de la música hay que remontarse a Platón, quien subrayaba su poder anímico y, por ello mismo, sostenía que era necesario evitar ciertos modos de composición por ser capaces de suscitar estados de humor poco propicios para la formación de los ciudadanos de la república. San Agustín y Boecio dedicaron textos filosóficos a la música y, posteriormente, durante la modernidad, la filosofía alemana ha sabido atender el fenómeno musical con solicitud. En el siglo XX la postura filosófica más orgánica sobre la música se la debemos a Adorno. Más recientemente, George Steiner ha dicho que la música demuestra “una presencia factual que desafía toda circunscripción analítica o empírica” (2000). Sin embargo, cree que tanto el psicoanálisis como la deconstrucción son incapaces de decir nada revelador sobre la música. Por su parte, Eugenio Trías cree que la música es generadora de un cosmos con un *logos* particular (no reductible a lo verbal o matemático), simbólico, en el que hay valores cognitivos (y no sólo emotivos) con pretensiones de conocimiento. En este contexto, hay que subrayar que la hermenéutica analógica aporta un entramado conceptual gracias al cual no sólo es posible aquilatar con mayor hondura las propuestas de estos dos autores en relación con el fenómeno musical, sino también, posiblemente, comprender mejor la dimensión eminentemente trascendente de este arte.

George Steiner, filósofo de la cultura y uno de los más notables críticos literarios de nuestro tiempo, teórico notable de la hermenéutica de la traducción, ha propuesto una tesis por demás lúcida en relación con las añejas y vigentes especulaciones sobre los límites del lenguaje: en efecto, según Steiner, las infinitas posibilidades léxico-gramaticales de las lenguas, su poder proteico, enmudece frente al misterio inefable de lo totalmente Otro, las matemáticas y la música:

Tres dominios, el de la naturaleza y la designación de Dios, el de las matemáticas y el de la música [...], establecen los límites del lenguaje. Definen el alcance y las limitaciones del discurso léxico-gramatical. Pero esos límites son, por así decir, activos. Hay verdades e iluminaciones vitales en su demostración de lo inaccesible. Nos enseñan [...] que el lenguaje es, en sí mismo, infinito, que es inconmensurable en sus posibilidades, pero no ilimitado. Lo que intuimos o negamos intuitivamente acerca de la existencia y los significados de Dios —ese terco monosílabo—, lo que podemos traducir o parafrasear a partir de la matemática pura, define la inmanencia del lenguaje, su inevitable “repliegue” dentro de los límites de nuestro mundo. Y lo mismo sucede con nuestra capacidad para responder a las siguientes preguntas: ¿de qué trata la música? ¿Qué significa? ¿A qué se parece? (2000: 87-88)

Recordemos que, según el propio Steiner, para Levi Strauss —quien, por cierto, ha reivindicado la relevancia sustantiva de Jean Philippe Rameau como artífice en la edificación musical de Occidente— “la invención de la melodía [es el] supremo misterio de las ciencias del hombre.” (2000: 87) En efecto, las explicaciones lingüísticas, las elaboraciones discursivas “más luminosas” sobre la música urdidas por notables críticos y musicólogos, son siempre analógicas, pero del tipo de analogía que Mauricio Beuchot, siguiendo a Tomás Cayetano, describe como de “proporcionalidad impropia”, es decir:

Es la más cercana a la equivocidad, y sólo se aplica a uno de los términos relacionados de manera literal, mientras que el otro lo recibe de manera metafórica; como en “la risa es al hombre lo que las flores al prado” y con fundamento en esa relación de proporción podemos decir metafóricamente “el prado ríe”, entendiéndolo por comparación con el hombre. (2004: 17)

Así, los ejemplos abundan: muchos términos que son predicados apropiadamente a otras artes tales como “color” o “trasparencia” (para la pintura), “densidad” (en relación con la escultura), “narratividad”, “argumentación” (cuando se trata de literatura), se trasladan sólo mediante metáforas a modos de orquestación, maneras de tocar o motivos para componer. Basten, como ejemplos, las siguientes aseveraciones: “la paleta orquestal de Chaikovski es notoriamente más colorida que la Brahms”; o bien “la ejecución del *Arte de la fuga* de Bach demanda que el intérprete logre un balance en el que predomine la transparencia aun cuando vaya en detrimento de la densidad contrapuntística; de lo contrario corre el riesgo de tocar un pastiche”; o esta otra: “es claro que el discurso narrativo de las sinfonías de Mahler es mucho más ambicioso que el de su contemporáneo Jean Sibelius; los temas y variaciones del primero se despliegan como en una novela rusa; en cambio la estructura argumental de las sinfonías del compositor finés es mucho más mesurada, contenida”.

Pero, a pesar de lo que recuerda Steiner sobre Schumann —que en alguna ocasión en la que le pidieron una explicación sobre una pieza que recién había compuesto, lo que hizo fue volverla a tocar—, la música no es autorreferencial. Su innegable poder expresivo, escapa —en opinión de Steiner— de las inherentes categorías ético-políticas y epistemológicas del lenguaje: está “más allá del bien y del mal” y, además, le es imposible mentir. En cambio, su fuerza es radicalmente ontológica; nos obliga, como ninguna otra de las artes, a “reconocer” una alteridad; la música, dice Steiner,

demuestra la realidad de una presencia, de una “allidad” factual que desafía toda circunscripción analítica o empírica. Esta realidad es a un tiempo tópica, cotidiana, palpable y ulterior. Ejerce sobre nosotros una singular dominación. Ni el psicoanálisis, ni la

deconstrucción, ni la posmodernidad han dicho nada revelador acerca de la música. Esto es capital. Estos juegos lingüísticos de desciframiento subversivo, de sospecha, en la estela de Nietzsche y de Freud, son casi impotentes ante la música. Permanecen arrogantemente atrapados en la propia esfera lingüística que afirman relativizar o desenmarañar. ¿Por qué habríamos de tomarlos en serio en el plano filosófico, humano? (2000: 101)

Ello implica recuperar el valor simbólico del arte, de la misma manera como se hace para interpretar y comprender heurísticamente a lo sagrado. El tema inicial de la sinfonía en do menor de Beethoven es un símbolo acústico y temporal. Es un fenómeno asequible por la sensibilidad que, sin embargo, apunta a algo distinto a la mera secuencia sonora: es un límite entre lo corpóreo y lo espiritual, entre lo concreto y lo abstracto; sirve, como señala Beuchot, para transitar de lo particular a lo universal, de la parte al todo, nunca, por supuesto, unívocamente, porque además cada interpretación del sol, sol, sol, mi (bemol) es única, singular, e irreplicable, pues, aunque quede grabado, el acontecimiento sonoro es absolutamente original.¹

En todo símbolo, y la música lo es, hay un afán de revelación, no de ocultamiento (hasta los silencios musicales deben tener una razón de ser). Pone de manifiesto un límite, que es, a la vez, cierre y apertura. En este tenor, vale la pena recordar a Eugenio Trías, quien escribió dos obras monumentales pero imprescindibles sobre el tema que nos ocupa, me refiero a *El canto de las sirenas* y a *La imaginación sonora*, cuyo subtítulo compartido es “Argumentos musicales”. En ellas hace una prolífica, lúcida y apasionada exégesis filosófica de la música de Occidente. Baste como testimonio el siguiente fragmento:

Es cierto que la música genera en el ámbito selvático del sonido..., un posible cosmos, susceptible de desglose en diferentes “parámetros”. Y ese cosmos posee un *lógos* peculiar, no es reducible al *lógos* específico del lenguaje verbal o de las matemáticas. [...] Ese *lógos* musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción... valor cognitivo. La música no es sólo, en este sentido, *semiología de los afectos*... también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa *gnosis* emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo. (2007: 19)

El carácter simbólico de la música queda de manifiesto en Trías cuando señala que una suerte de “hilemorfismo simbólico” se halla presente en la música: por una parte está el sonido, siempre dinámico, siempre “moviéndose”; por otra, ciertas “dimensiones” del mismo que dependen de un tratamiento creativo del compositor, del ejecutante, del escucha:

Son, sobre todo, las alturas (tonalidades, armonías, modos), las duraciones (medidas, ritmos), los timbres (relativos a las fuentes del sonido, o al “color” específico del instrumento emisor), las intensidades (*piano, forte, fortissimo*), las formas de ataque (*legato, staccato*), el dinamismo (lento/rápido) y todas las transiciones: *crescendo, diminuendo*, o las gradaciones entre *largo, adagio, andante, vivace o presto*, la densidad del sonido (formas de saturación musical, en registro estadístico), la estereofonía (o la distribución del sonido en el espacio). (2010: 576)

¹ Sergiu Celibidache, el notable director de orquesta rumano, argüía que ninguna grabación podrá jamás capturar los armónicos, los ecos, la prístina naturalidad del “sonido vivo”.

Así, para Trías, la hermenéutica del “símbolo sonoro” requiere lo que él llama una “imaginación sonora”: condición indispensable a partir de la cual “surge el sentido en la música”. Dicha disposición imaginativa es una cualidad que hay que cultivar. No se da sin esfuerzo. Ninguna hermenéutica auténtica surge de la gratuidad interpretativa. La escucha, la decodificación simbólica de la articulación sonora supone disponibilidad, apertura, concentración, pues lo que va de por medio en dicho “desciframiento” es un cruce de dos ejes: el de la propia imaginación y el de las dimensiones del sonido:

El sujeto, con antenas sensoriales auditivas, conecta dos segmentos que, sin embargo, están máximamente implicados, y compenetrados entre sí en virtud de la imaginación sonora: en primer lugar, su sensibilidad y sus pulsiones emocionales, acompasadas con el vibrar continua de la materia sonora y sus específicas propiedades; y, en segundo lugar, la comprensión intelectual —pero también afectiva y sensorial— de la forma, en la que se plasman ideas musicales a través de las dimensiones del sonido. Se sugiere el nexo entre sensibilidad (y emoción) con el intelecto en virtud de la imaginación sonora. (2010: 578-579)

Por ello, podemos concluir, siguiendo a Steiner (y a Trías), que en relación con la estética y la filosofía del arte —terreno naturalmente equívoco, escurridizo, en el que parece que “todo está permitido”— lo que hace falta es un juicio prudencial, razonable, consciente de los riesgos de la desmesura, atento a las aporías de la sentencia gratuita, porque se precisa de una apertura cabal de la sensibilidad y el intelecto ante la labor artística que implica recrear mundos sustantivos, significativos. El arte es, esencialmente, conciencia de alteridad, de otredad, de encuentro. Y como todo encuentro que tenga relevancia, se exige siempre una dosis apreciable de cortesía. La obra, cuando pretende ser no sólo una estridencia en el mundo del espectáculo, es como un invitado que pide hospedaje; es un huésped cuya presencia nunca es trivial o efímera. Dicha apertura no es fácil; se requiere del esfuerzo que implica ejercitarse con una cierta disciplina y disposición a las “gramáticas de la creación”, a la sintaxis del discurso artístico. Esta búsqueda de acceso al sentido, esta praxis de elucidación hermenéutica no puede ser trivial o un mero entretenimiento lúdico porque

En Occidente, es un hecho evidente el que los escritos, las obras de arte, las composiciones musicales que son referencia central comportan lo que es “grave y constante” (los epítetos son de Joyce) en el misterio de nuestra condición. (2000: 283)

Tres exégesis sobre arte mexicano desde la hermenéutica analógica

La hermenéutica es posible sólo ahí donde hay polisemia. Esta aseveración que parece obvia obliga, sin embargo, a explicación: digamos que hay quienes afirman que cualquier interpretación es válida, es decir, que no es relevante que haya equívoco, y posturas que sostienen que la única interpretación válida es aquella fuera de toda discrepancia o discusión, por ello, unívoca. Las interpretaciones que siguen gravitan entre los dos polos, entre las descripciones que pretenden la univocidad manifiesta, es decir, dar cuenta de “la misma representación para todos”, y el mero juicio de gusto que es siempre subjetivo y, por ello, equívoco y relativo al espectador. Así, he intentado que mis juicios interpretativos no sean arbitrarios ni gratuitos; buscan hallar un posible sentido de las obras a partir de su contexto y de la relevancia que han adquirido en el ámbito de la historia del arte en México.

El retrato de “Sor Juana Inés de la Cruz”, de Miguel Cabrera

Univocidad descriptiva

Estamos ante un retrato de cuerpo entero en formato vertical. Sor Juana, está sentada en un sillón con respaldo alto de piel y amplios descasa brazos de madera. Se halla vestida con su hábito de monja de la Orden de las Jerónimas que, como el dominicano, tiene dos colores: blanco y negro. Se encuentra ante una mesa recubierta con una tela de color rojo. En ella hay dos libros: uno de formato grande, abierto y que parece ser la traducción de san Jerónimo de los *Salmos* y el otro, pequeño y cerrado. Hay también un fino tintero que parece de plata y varias plumas para escribir. Con su mano derecha pasa las páginas del libro abierto; con la izquierda, acaricia un rosario; la cruz del mismo se asoma entre los límites del hombro y el brazo. Porta, además, un escudo en cuya imagen puede verse a un ángel revelando a una doncella, devotamente arrodillada, el sentido de un libro. Sor Juana aparece como una mujer joven, de tez blanca, ojos negros, cejas pobladas y mejillas ligeramente sonrojadas; la nariz es recta y los labios delicados; sus manos se ven finas, cuidadas y un poco rollizas.

Detrás de la monja hay un librero con tres repisas llenas de volúmenes diversos y sin orden aparente. En la más alta pueden verse ejemplares de San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada o del Concilio de Trento, junto a Cicerón, Séneca y Virgilio acompañando a textos de cirugía, farmacología, anatomía... y de Góngora. En la repisa de en medio hay obras de derecho civil, de teología, así como obras de Galeno e Hipócrates. Además, entre los libros, hay un reloj. En la repisa más baja dominan los textos de algunos doctores de la Iglesia: Tomás, Duns Scoto, Anselmo, Ambrosio, Bernardo y de los Padres griegos; hay, también, ejemplares de la Biblia o sobre la Biblia. Vale la pena mencionar, finalmente que en la parte alta y central del librero hay un retablo con una inscripción con un título en latín que parece referirse, justamente, a Sor Juana. En el entorno general del cuadro predominan el color rojo (la mesa, el marco del reloj y la cortina que está en el ángulo superior derecho del cuadro), los tonos beige del encuadernado de los libros y el café de la silla, el librero y el piso. Por último, hay que señalar que en la base del retrato hay otras inscripciones en latín y en castellano.

El sitio Web *Mexicana. Repositorio del patrimonio cultural de México*, señala que se trata de un óleo sobre madera que mide 2.81 x 2.24, pintado, probablemente por encargo de las monjas Jerónimas en 1750. (Mexicana. Repositorio del patrimonio cultural de México, 2020)

Equivocidad del gusto

Valga, de inicio, una breve digresión comparativa: prefiero el cuadro de Miguel Cabrera al retrato elaborado con anterioridad por Juan de Miranda. En efecto, me parece que hay una técnica mucho más refinada que se nota sobre todo en el hábito y en el rostro: el atuendo en Cabrera da una sensación de holgura y ligereza, mientras que Miranda pinta una coraza hecha de un telar pesado como el de una cortina. Pero lo más significativo es el rostro: el pintor oaxaqueño² logra una

² Verónica Zaragoza, apunta sobre el artista: Miguel Mateo Maldonado y Cabrera nació entre 1715 y 1720 en la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, y se desconoce prácticamente todo de su infancia y juventud hasta 1739, fecha en que contrajo matrimonio con doña Ana María Solano en la Ciudad de México. [...] En 1756, Cabrera tomó [el] lugar como el pintor más importante de su tiempo y en él recayó la dirección de la

imagen de una mujer cuya belleza se entrevé en la delicadeza de sus facciones, en cambio, el artista español nos brinda trazos que describen más a una muñeca que a una persona.

Me gusta especialmente el detalle de mostrar a Sor Juana sentada: le da un cariz de cierta realeza y de autosuficiencia. Además, hay un aspecto fundamental que es especialmente grato del retrato: la mirada de profundos ojos negros; en ella se revela su *ethos* o carácter distintivo, es decir, el del espíritu inquisitivo, el de quien busca saber, el de quien vive su cotidianidad llena de asombro ante el mundo.

Interpretaciones

El cuadro de Cabrera se ha convertido en un ícono de la historia nacional: la imagen de Sor Juana ha ilustrado toda clase de libros de historiografía y literatura, se ha empleado como emblema en el papel moneda y es, sin duda alguna, la imagen más intervenida de la poeta, sobre todo por corrientes feministas de los siglos XX y el XXI.

El retrato testimonia una muy antigua aspiración en occidente: conciliar y no contraponer el mundo de la fe y la esfera de la razón. Así, Sor Juana es a la vez, erudita, poeta, filósofa, científica... y monja. La mano derecha (guía del ser y quehacer para la diestra mayoría) hojea delicadamente las páginas de un volumen cuyos secretos son accesibles sólo a unos pocos; la izquierda, a la que podríamos denominar “cordial”, se halla próxima a las cuentas del enorme rosario que prácticamente le cubre todo el torso. Es decir: por una parte, se esmera por alcanzar la plenitud del *logos*; por otra, busca en la plegaria, el consuelo y el consejo de Dios.

En su biblioteca, los lomos de la *Vulgata* conviven con los de Cicerón, y las páginas de anatomía con los sonetos de Góngora. Es decir, el hombre —¡la mujer!— de letras y sapiencia no es sólo un especialista; el conocimiento es una empresa siempre abierta a la indagación y a la investigación en todos los campos. En el cuadro queda de manifiesto que ella, Juana de Asbaje, ha sido capaz de encarnar el ideal renacentista que ponía en claro que el ser humano tiene la capacidad para revelar los enigmas de la materia y aproximarse los arcanos del espíritu.

Al pintor no le interesó destacar la profundidad visual en el cuadro; no hay en él un interés por recuperar la perspectiva pura. La escritora y el cúmulo de saber atesorado en los libros que la envuelven, no guardan una relación de preponderancia espacial: ella y ellos se yuxtaponen como piezas que embonan en una relación de dependencia mutua. En efecto, para Sor Juana, sus libros no están “de fondo”, no son una decoración, no son una impostura, ni un escenario, son, en cambio, su marco de referencia intelectual, vital y espiritual. Por eso, quizás, es significativa la presencia del reloj. Es como un signo para recordarle al espíritu “filos- Sofístico” y “filo-lógico” de Sor Juana —y del ser humano— su inexorable finitud.

Vale la pena mencionar también, que la inscripción situada en lo alto del librero alude a Febo, es decir a Apolo, o según otras tradiciones al sol. Así, Sor Juana es como el dios griego que irradia conocimiento y atesora el arte. Las inscripciones izquierda y derecha, así como el texto del centro en la base del cuadro, aluden a la vida y relevancia de la escritora; testimonian, no sólo la fama sino el respeto y la admiración que Sor Juana inspiraba desde entonces en la cultura hispanoamericana.

Según Rafael Tovar y de Teresa, “Cabrera fue capaz de definir el gusto de una comunidad cada vez más afecta a una gama cromática brillante, dulce y alejada del tenebrismo del siglo XVII.”

(Varios autores, 2015: 9). Esta aseveración se ajusta al cuadro que nos ocupa, es decir, el pintor ha sabido plasmar una belleza diáfana, apolínea, mesurada. No en vano apunta Sara Gabriela Baz Sánchez:

Cabrera y algunos de sus contemporáneos, tales como José de Ibarra, José de Alzibar y José de Páez, es recordado por los estudiosos como el pintor que instaurara un nuevo gusto por imágenes suaves, con personajes de facciones amables y por el uso de una paleta a la que algunos estudiosos en nuestra historiografía del arte tacharon, en ocasiones, de “alambicada”. (Varios autores, 2015: 13)

Cabrera pertenece, pues, a una tradición pictórica que en el siglo XVIII buscaba composiciones dinámicas, luminosas y gráciles. Quedan como testimonio de lo anterior, las obras que el pintor plasmó para la Compañía de Jesús en el Templo de san Francisco Javier en Tepotzotlán.

Finalmente, el adjetivo “alambicado” tiene ciertos dejes peyorativos; no así sus sinónimos: refinado, agudo, sutil. Quizás sus temas y el tipo de color que prefiere puedan parecer a algunos un tanto sesgados a una religiosidad superficial, artificial, preciosista y desencarnada; sin embargo, la confianza de los jesuitas en el pincel del pintor los convenció de que a través de su arte podía tocar las emociones, los afectos y la fe de los creyentes; lo cual, sin duda alguna, habla de su talento creativo y de sus capacidades técnicas incuestionables.

Dos murales de Orozco en san Ildefonso

El Colegio de san Ildefonso es, sin duda alguna, uno de los referentes más representativos del arte virreinal mexicano. Construido (en el siglo XVI) y remodelado (en el XVIII) por los jesuitas, sirvió como cuartel militar en el siglo XIX hasta que en 1867 se convirtió en sede de la Escuela Nacional Preparatoria, el proyecto educativo más importante del “liberalismo positivista” mexicano. En 1910, Justo Sierra la incorpora a la Universidad Nacional y desde entonces es parte de su patrimonio. Fue en la década de los veinte del siglo pasado, durante la presidencia de Obregón (quien tenía a Vasconcelos como ministro de educación), cuando se decidió hacer de sus muros una suerte de “catecismo civil” para instruir al pueblo sobre la historia y los valores patrios.

El conjunto arquitectónico tiene tres niveles y se compone de dos áreas: la perteneciente al periodo barroco con tres patios (Chico, de Pasantes y Grande) es una construcción de mampostería con arcadas sobre pilastras y fachadas recubiertas con tezontle, marcos y cornisas de cantera; y la edificada al sur de la anterior entre 1907 y 1931, con dos pequeños patios, que incluye el anfiteatro Simón Bolívar y el área de oficinas. Su fachada se inspira en la del siglo XVIII; su interior, en cambio, manifiesta su pertenencia a una nueva época. (Antiguo Colegio de San Ildefonso: 2020)

Al proyecto se incorporaron muy pronto artistas fundamentales del México posrevolucionario: Diego Rivera, Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco, entre otros. Por ello, suele decirse que el Colegio de San Ildefonso es la cuna del muralismo mexicano.

En alguna ocasión, Orozco afirmó que su vida como artista inició justo cuando se dedicó a trabajar en los frescos de san Ildefonso, pues su quehacer se revelaría, entonces, no como un oficio,

sino como una verdadera vocación: inconfundible llamado de aspiraciones estéticas, pero no exento de motivaciones filosóficas, políticas, históricas, religiosas, éticas. En lo que sigue me ocuparé de dos frescos del artista jalisciense: un detalle de *El franciscano*, ubicado en el cubo (escaleras) del edificio, y *Sepulturero*, situado en el segundo piso.

El franciscano

Univocidad descriptiva

En esta escena hay dos figuras humanas: el fraile y el indio; el primero, de pie, abraza y besa al segundo, quien se haya abatido, de rodillas. El religioso, tiene tonsura y porta el hábito rústico de los “hermanos menores”. El nativo se halla completamente desnudo, su cuerpo es casi cadavérico, tanto que los huesos de su torso sobresalen como un “costillar de matadero”. El fraile abraza con intensidad —casi con vehemencia— a un hombre cuyos brazos caen exangües. No hay profundidad espacial en el cuadro en el que predominan dos colores: el café para pintar la morenez del indio, y un gris verdoso tratado con diferentes matices claro-oscuros para delinear la figura del fraile.

Equivocidad del gusto

Mirar la silueta esquelética del indio es brutal, repulsivo: el arte como manifestación del horror. Y, sin embargo, la imagen es extremadamente conmovedora: revela el sufrimiento, la pérdida de la dignidad humana, el hambre, el desamparo del indio conquistado..., pero también el consuelo caritativo, la profunda empatía por el semejante, la entrega desinteresada del fraile cuya vida está cifrada en el servicio a los pobres. Difícil no admirar en el cuadro un símbolo del mestizaje mexicano forjado no solamente a través de la carne, sino por intermediación de la fe, de la convicción de los mendicantes de que en el otro está Jesús crucificado.

Interpretaciones

Hay que destacar, sin duda alguna, el beso en la boca: signo de comunión entre los primeros cristianos. Eso hace el fraile: comulgar en espíritu con el otro, que también es hijo de Dios. Sin embargo, el gesto alude también al relato del Génesis en el que Yahvé insufla aliento divino al ser hecho de polvo.

Por otro lado, es evidente que puede trazarse un círculo (o más precisamente una elipse) si seguimos una línea que, digamos, empieza en la cara del fraile, sigue por su hombro, baja por su torso y cintura, continúa por su hábito hasta el suelo donde comienza a subir por las piernas del indio, avanza sobre su torso y termina en su rostro. Luego podríamos dividir el trazo como el ying y el yang: de un lado, la muerte, del otro, la vida.

Para Orozco la conquista también fue encuentro, posibilidad de apertura y reconocimiento. El dolor que desde siempre se provocan los seres humanos entre sí, se compensa con la empatía fraterna, con el desinterés solidario y compasivo.

Sepulturero

Univocidad descriptiva

Un hombre yace recostado sobre su lado derecho. Dormita apoyando la cabeza en la mano y en el brazo que le sirve de soporte. Tiene el torso desnudo y porta un pantalón digno de faena ajustado con una faja. Junto a él hay una pala. Con ella ha cavado una fosa mortuoria por la que sus piernas se deslizan involuntariamente. A sus espaldas puede verse el montículo de tierra extraída; en un siguiente plano, “hacia atrás”, se vislumbra una planta: parece un maguey; finalmente, al fondo, hay una estructura rectangular que pudiera ser una lápida.

Equivocidad del gusto

El cuadro me inspira un sentimiento contradictorio. Por una parte, veo la fatiga casi infinita del hombre cuyo oficio es enterrar a los difuntos, agotamiento que lo lleva al borde de la muerte; por otra, encuentro en su postura, en sus facciones, un aura de paz, de sosiego, un deseo de descanso eterno. Me agrada mucho la economía de los trazos, el balance perfecto en el uso de figuras geométricas (triángulos y rectángulos) y el sobrio manejo del color en el que destacan distintos tonos de café y de azul.

Interpretaciones

El fenómeno artístico tiene la capacidad de otorgar a la realidad una significación más profunda a la aparente evidencia. En el cuadro de Orozco no sólo se muestra a un hombre cansado por desempeñar la labor del día. Se trata también de dar cuenta de la fatiga social causada por la lucha armada: ha provocado tantas muertes que los mexicanos desfallecen y se hunden en una fosa cavada por ellos mismos. Es como si con límpido sarcasmo, Orozco mostrara la mórbida tendencia de nuestra historia de buscar “la paz de los sepulcros”.

Desde el punto de vista estilístico y técnico, el mural hace evidente el notable oficio del pintor como heredero de los mejores ejemplos del muralismo renacentista, pero, al mismo tiempo, es por demás sobresaliente la sutil integración de forma y color mediante recursos claramente minimalistas.

Interpretaciones complementarias sobre Orozco

La trascendencia de la Revolución Mexicana fue más allá del puro ámbito político y social: diversas manifestaciones artísticas del siglo XX le deben inspiración, entre otras cosas, debido al “descubrimiento” del nacionalismo, expresado no sólo en la narrativa del primer tercio del siglo, sino también en la obra musical de Revueltas, en la poesía de López Velarde, en los textos de Vasconcelos y, sobre todo, en el muralismo. Herederos del expresionismo europeo a la vez que cuestionadores del mismo, los muralistas pusieron de manifiesto la realidad nacional, pasada y presente, plasman “la mexicanidad”, nuestro carácter colectivo e histórico producto de un devenir y acontecer lleno de contrastes, donde habitan conquistadores y conquistados, laicos y religiosos, liberales y conservadores, campesinos y burgueses. En este contexto destaca, sin duda, la figura heterodoxa de José Clemente Orozco, de quien Octavio Paz dice:

[Su] obra [...] guarda intactos sus poderes de subversión. Es una obra subversiva porque, lo mismo en el dominio de la estética que en el de la visión de la realidad humana, se atrevió a decir *no* a las grandes simplificaciones modernas: *no* a la versión oficial de nuestra historia, *no* al clericalismo, *no* a la burguesía, *no* a las sectas. (2014: 614)

Lejano de las ideologías, fue rebelde e independiente y siempre dispuesto a testimoniar el destino trágico del hombre. Por ello, según Paz, es posible afirmar que:

El gran *no* violento y contradictorio de Orozco se resuelve en ciertos momentos [como en *Sepulturero*] en una afirmación trágica: el hombre que aparece en su pintura es un victimario y también una víctima. De ambos modos provoca nuestra ira y nuestra piedad. Pintura que nos conmueve y que además nos hace reflexionar sobre el enigma que es el hombre, cada hombre. (2014: 616)

Y agrega: “El poderoso fresco *El sepulturero*, en San Ildefonso, presenta una figura tendida que evoca, por su posición y por el tratamiento pictórico una de Piero de la Francesca: *El Sueño de Constantino*” (2014: 616). Dicha obra data de 1455.

La belleza pictórica de su obra se impone con un poder demoledor basado en la armonía de la composición, la sencillez del trazo, la sutileza en el manejo del color y la luz, el equilibrio en la conjunción de planos (reforzado con la presencia de formas geométricas), el balance dinámico con la arquitectura, etc. Sin embargo, los frescos en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria pusieron de manifiesto temas cuya significación rebasa los ámbitos propios del arte (la conquista, la evangelización, la aparición de una nueva raza, las luchas obreras y campesinas) y en los que se plantea la necesidad de reflexionar sobre el sentido y finalidad de la historia nacional; se trata, en suma, de una ponderación, desde una perspectiva estética, del ser y el devenir de México.

Dice Orozco en su autobiografía:

La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista [...] Los pintores y los escritores de ahora serían hombres de acción, sanos e instruidos, dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes se puesto en creación de un mundo nuevo, vistieron el overol y treparon a sus andamios. (1945: 85)

Si bien es cierto que la militancia política de Orozco fue muy distinta a la de Siqueiros, es posible afirmar que estaba de acuerdo con los ideales artísticos planteados en el Sindicato de Pintores y Escultores que proclamaban, entre otras cosas, socializar el arte, ir contra el “individualismo” burgués, repudiar la pintura de caballete y crear obras monumentales para el disfrute masivo. No obstante, habría que señalar un aspecto relevante, adicional y notorio en algunas creaciones del pintor: un profundo carácter religioso, el cual se revela, por ejemplo, en “Maternidad” y en la cabeza de Cristo que “flota providencial” sobre las luchas obreras. Dicho carácter religioso es evidente y extraordinariamente expresivo en los frescos de tema franciscano, en los cuales se retrata no sólo el hecho histórico de la evangelización, sino el más puro compromiso cristiano basado en la caridad y en la máxima evangélica de entrega por el otro. Ha señalado al respecto Justino Fernández:

Uno de los temas famosos de Orozco es el de los franciscanos [...] Del fraile, recio como un pino, de él únicamente pende, depende, aquella pobre y exangüe humanidad. ¿Qué mejor símbolo del concepto cristiano de ser, cuya existencia depende de Dios? Quizá no se ha pintado en parte alguna, en lo que va del siglo, obra con mayor sentido religioso, con tanta humildad franciscana. Esos frailes parecen estar hechos sólo de espíritu mantenido por una auténtica caridad cristiana. (1975: 42)

Es indiscutible que los proyectos nacionalistas de consolidar una “identidad patria” a través del arte, culminan de modo por demás notable en los frescos de los llamados “tres grandes” Orozco, Rivera, Siqueiros, y sus epígonos. Para casi todos ellos, la historia de México transcurre como un vaivén de contrastes entre luz y oscuridad. Dicha historia se inicia con la exaltación del pasado prehispánico como un momento idílico, edénico, roto por la “bárbara civilización” española que impuso un régimen colonial cuyos rasgos recuerdan al oscurantismo medieval. Luego, los insurgentes iniciaron un primer movimiento de emancipación popular cuyos continuadores fueron los liberales laicos y reformistas, quienes se impusieron “al pérfido deseo” de volver a imponer regímenes caducos, centralistas, conservadores, imperiales. Díaz sería último el heredero de tan nefanda ambición, desmantelada por pulcros caudillos que supieron hacer otra revolución emancipatoria cuyo porvenir se vería guiado por los valores de la emergente dictadura del proletariado rusa. Frente a este discurso, propio de la ortodoxia nacionalista revolucionaria, la obra de Orozco pretende una visión menos maniquea, más crítica, más profunda, más humana.

Orozco es quien mejor asimiló creativamente la tradición artística europea de le precedió: desde las lecciones de los maestros muralistas del renacimiento florentino hasta la geometrización cubista y el expresionismo. Hay, en su obra, valores estéticos intrínsecos que superan las motivaciones del catecismo nacionalista. En efecto, salvo fresco de Rivera que se encuentra en el Anfiteatro Simón Bolívar (*La creación*), ninguno de los murales de San Ildefonso es comparable con los que pintó Orozco.

Cierre

La finalidad sustantiva del artículo ha sido hacer un ejercicio de aplicación de la hermenéutica analógica a la música y a algunas obras pictóricas de arte mexicano; no ha pretendido, por sí mismo, una exploración teórica sobre el arte y la ontología, sino que ha procurado evidenciar a través de la exégesis de ejemplos concretos, que el ser es una “realidad ampliada analógicamente” por el fenómeno artístico. A partir de lo anterior, es posible destacar las siguientes conclusiones:

Primera: la música no es una manifestación artística autorreferencial, se trata de un símbolo sonoro que permite suponer un horizonte metafísico: por la música es posible una articulación de sentido trascendente del devenir temporal.

Segunda: el cuadro de Sor Juana Inés de la Cruz es un referente en la historia del arte mexicano; es, en este sentido, un ícono mediante el cual es posible acceder al mundo colonial, al universo de lo femenino y a la reafirmación de Occidente como producto del binomio Atenas-Jerusalén.

Tercera: las obras de José Clemente Orozco testimonian los ideales revolucionarios del muralismo mexicano, pero lo trascienden al poner de manifiesto urdimbres fundamentales de la mexicanidad; además, son una muestra de una notable renovación pictórica; son, pues, paradigmas de asimilación creativa y transformadora de la tradición artística occidental.

Referencias

- Antiguo Colegio de San Ildefonso (2020). “Acerca del museo”. México: Cultura UNAM.
Disponible en http://www.sanildefonso.org.mx/acerca_de.php
- Beuchot, Mauricio (2004). *Hermenéutica analógica y símbolo*, Barcelona, Herder.
- _____ (2005). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México, UNAM.
- _____ (2015). *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM.
- _____ (2016). *Triángulo de enigmas*, México, UNAM.
- De la Maza, Francisco (1952) “Primer retrato de Sor Juana”. *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 2, núm. 1 (julio-septiembre), 1-22. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/25134249>
- Del Conde, Teresa (2014). “Dos retratos de Sor Juana”. En *La Jornada*, martes 9 de diciembre. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2014/12/09/opinion/a06a1cul>
- Fernández, Justino (1975). *Orozco, Forma e Idea*. México: Porrúa.
- Mexicana. Repositorio del patrimonio cultural de México (2020). México: Secretaría de Cultura. Disponible en <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=suri:ESPECIAL:TransObject:5bce55047a8a0222ef15d471#detalleinfo>
- Orozco, José Clemente (1945). *Autobiografía*. México: Ediciones Occidente.
- Paz, Octavio (2014). *Los privilegios de la vista*. En *Obras completas, volumen IV*, México: FCE.
- Sebastián, Santiago (1974). “El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 12 (43), 71-73. Disponible en <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1974.43.991>
- Steiner, George (2000). *Errata*. Madrid: Siruela.
- Trías, Eugenio (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- _____ (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Varios autores (2015). *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*. Catálogo de exposición en el Museo Nacional del Virreinato (07/11/2015 al 21/12/2016). México: INAH. Disponible en <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion%3A1518>



Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz*



José Clemente Orozco, *El franciscano*



José Clemente

Orozco, *Sepulturero*