

El simbolismo en el arte*

Félix Báez-Jorge

I

En una memorable entrevista próxima a cumplir treinta años, C. Lévi-Strauss advertiría la cardinal importancia que tiene el arte para la etnología. Desde su óptica:

el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura, que es el tipo mismo de los fenómenos que estudia la etnología.¹

En su más amplio sentido, el conocimiento antropológico ha alcanzado paulatinamente un lugar de importancia en las discusiones en torno a la génesis de la actividad y de la conciencia estética, y en relación a su naturaleza y funciones. La dilatación de la práctica artística más allá de sus fronteras convencionales, el desarrollo de la teoría estética y el perfeccionamiento de las estrategias metodológicas, han actuado en favor de concepciones que plantean la utilización de los recursos analíticos disponibles en diferentes sistemas cognoscitivos. Existen suficientes evidencias para señalar que este enfoque no padece de amnesia. El pensamiento estético precedente no se niega; al contrario, se confrontan críticamente sus teorías y deducciones con el examen y la descripción de los nuevos datos. Sin embargo, si bien criticar implica analizar todos los principios (incluyendo los que incorpora el propio quehacer crítico), el ejercicio renovador en las investigaciones de la estética contemporánea trasluce todavía la presencia de viejos rencores y nuevos fanatismos.

Si consideramos que el arte compenetra la vida de los pueblos llamados primitivos de una forma amplia e intensa, y se manifiesta en algunos de ellos como una necesidad vital más importante que en nuestra sociedad, el interés del pensamiento antropológico por sus expresiones resulta plenamente consecuente. Como se sabe, hacia finales del pasado siglo se realizaron los primeros estudios sistemáticos sobre arte primitivo. El investigador sueco H. Stolpe copió en los principales museos de Europa la ornamentación decorativa de diversos objetos de manufactura

* Contribución al XIV Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-IVEC H. Veracruz, Septiembre de 1990.

¹ Lévi-Strauss. *Arte, Lenguaje, Etnología* (entrevistas con G. Charbonier) Siglo XXI Editores, México, 1969, pp. 96 y ss.

primitiva, registro que completaría más tarde al viajar alrededor del mundo. En 1892 publica sus conclusiones en el libro *On Evolution in the Ornamental Art Savages Peoples*, en el que se postula el desarrollo de la ornamentación desde figuras realistas hasta motivos plenamente geométricos, transformación que se concretaría a través de una serie de formas intermedias. La influencia de Stolpe se manifestó inmediatamente en los estudios de Von de Steinen sobre los dibujos de artistas aborígenes del Amazonas, y en las investigaciones de A.C. Haddon en torno a los diferentes estilos regionales entre los papúes de Nueva Guinea.

El arte, como fenómeno mucho más amplio que la simple ornamentación, sería examinado, posteriormente, en los estudios de J.A. Mason en relación a la pintura esquimal y los de M. Gamio referidos a las expresiones artísticas de los indígenas mexicanos. La escultura del Africa negra mereció detenidas pesquisas de C. Kjermeier. Hacia finales de los años treinta F. Boas escribió una propuesta teórica de alcance universal sobre el llamado arte primitivo, en tanto que G.C. MacCurdy y el abate H. Breuil formularon importantes contribuciones en torno al arte paleolítico europeo, antes que R. Linton y S. Wingert mostraran lo espléndido de las artes en los mares del Sur. En 1921 W. Lehmann publica el primer estudio europeo sobre el conjunto del arte indígena antiguo de México, y en 1927 T. A. Joyce formularía sus apreciaciones respecto a la pretendida superioridad de la escultura azteca y maya sobre la de Egipto y Mesopotamia, casi al mismo tiempo que Eulalia Guzmán se proponía establecer los caracteres fundamentales del arte prehispánico y consideraba "espantosa" la colosal imagen monolítica de Coatlicue. Vendrían después los análisis detallados de G.C. Vaillant, G. Kubler, los estudios de M. Covarrubias sobre el arte olmeca, y el excelente ensayo de Justino Fernández en torno a la Diosa de la Tierra de los mexicanos y la estética en el antiguo México. De esta desordenada e incompleta nómina no puede excluirse a A. L. Kroeber y su ambicioso intento de clasificación del estilo de las bellas artes, código a partir del cual teorizaría sobre la caracterización de las civilizaciones. "No es la naturaleza, sino el arte, lo que engendra el arte", diría Kroeber al dirigir sus especulaciones hacia los distintos campos de la creación estética: La pintura de Goya; la poesía de Villon; la arquitectura de la India, China, Egipto, Grecia y México; la escultura barroca de Bernini; el impresionismo en la infinitud del puntillista Seurat o en "los vehementes torbellinos de colorido resaltante de Van Gogh"; la carrera literaria de Joyce o las diversas manifestaciones del genio plástico de Picasso (del neoclasicismo al supersimbolismo de el *Guernica* y de la minotauromaquia). Precisamente en el cubismo, tiempo después, el propio Lévi-Strauss advertiría una revolución orientada a encontrar la verdad sistemática en el arte, intención esencial dirigida a significar, no únicamente a representar. El cubismo, señala, va más allá del objeto, hasta la

significación, refiriéndose enseguida a la inspiración que los cubistas han recibido de las artes primitivas. Así como las cualidades abstractas y formales de la escultura africana inspiraron a los cubistas, el dramatismo y la expresión del arte del Pacífico cautivarían a los surrealistas. Este interés se extendería después al arte tribal norteamericano, configurándose hacia principios de los años cuarenta el llamado periodo "totemista", en el cual participaron la mayoría de los artistas que serían conocidos dentro del "expresionismo abstracto", como Jackson Pollock y Robert Motherwell.²

Es evidente que las relaciones antropológicas con el campo de la estética han contribuido a desterrar las miopías etnocéntricas en torno a la variedad de formas de expresión artística. Al desplazamiento del centrismo occidental como norma ineludible en la historia del arte han ayudado las formulaciones guiadas por el relativismo cultural. Un buen ejemplo de las tendencias de apreciación estética encerradas en los criterios europeizantes nos lo ofrece la incisiva prosa de Paul Westheim al recordar la ridícula presunción del crítico Salomón Reinach, quien en una conferencia dictada a principios de siglo en la École du Louvre, diría sin ruborizarse:

La india no tenía ningún arte antes del período de Alejandro Magno, y en cuanto al arte chino, éste empezó a producir obras maestras durante la Edad Media europea.³

A decir verdad, para algunos artistas apartados de la "norma", los prejuicios occidentalistas en materia de apreciación estética habían sido motivo de preocupación desde la pasada centuria. Así, Baudelaire en su ensayo dedicado al análisis de la idea moderna del progreso aplicada a las bellas artes (1855), imaginaría la perplejidad que una creación del arte chino produciría en la mente de Winklemann (el famoso helenista y arqueólogo alemán), uno de los capitanes de las teorías estéticas en el siglo XVII.

² Véase R. Lowie. *Historia de la Etnología*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1974; J.A.Mason. "Eskimo Pictorial Art" in *Museum Journal* Vol. XVIII 1927, pp. 248-83; F.Boas. *Primitive Art*. Oslo, 1927; M.Gamio. *Forjando Patria (Pro-nacionalismo)*. Ed. Librería Porrúa México, 1916; G.C. MacCurdy. *Human Origins*. New York, 1924 (4 vols). H.Breuil. "Oeuvres d' Art Magdaléniennes de Laugerie Basse (Dordogne) en *Actualité's Scientifiques et Industrielles*, Núm. 382, 1936; T.A.Joyce. *Maya and Mexican Art*. The Studio Ltd., London, 1927; E.Guzmán. "Caracteres esenciales del Arte antiguo Mexicano" en *Revista de la Universidad Autónoma de México*. Núms. 29 y 30, México, 1933; C.Kjermerier. *Centres de Style de Sculpture negre africaine* (4 vols.) Paris-Copenhague, 1935; R.Linton y S.Wingert. *Arts of the South-Seas*. New York, 1946; G.C.Vaillant. *Artists and Craftsmen in Ancient Central America*. The American Museum of Natural History, 1945; G.Kluber. "The cycle of life and death in metropolitan aztec sculpture" en *The Gazette des Beaux-Arts*. New York, 1943; A.L.Kroeber. *Style and civilizations*. Cornell University Press, New York, 1957; M.J.Herskovits. *El Hombre y sus obras. Las Ciencias de la Antropología Cultural*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1969; P.Hovdenakk. "Wilfredo Lam y el expresionismo abstracto en Estados Unidos y Europa" en *Sobre Wilfredo Lam*. Ponencias de la Conferencia Internacional. I Bial de la Habana. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986.

³ P. Westheim. *Arte antiguo de México*. Biblioteca Era. México, 1985, p. 89.

A fin de comprender el contenido universal de los ejemplos de belleza extraeuropeos, Baudelaire reclamaría que en el crítico o en el espectador

operen en sí mismos una transformación casi misteriosa, y que por un fenómeno de voluntad que actúa sobre la imaginación, se esfuercen por identificarse con el medio que dio nacimiento a esa floración insólita. Pocos hombres poseen en forma completa, esa gracia divina del cosmopolitismo, pero todos pueden adquirirla en diversos grados.⁴

Para Baudelaire —que soñaba con el día radiante en que los sabios sean propietarios y los propietarios sabios— “lo bello es siempre extraño”, tesis que nos guía al simbolismo de su *Venus Negra*, tan incomprendida en su época como los seis famosos poemas condenados por el Tribunal Correccional de París de 1857.

En Justino Fernández floreció esa conciencia a la par cosmopolita y nacional perfilada por Baudelaire. Sus detenidas investigaciones le llevarían a enfrentar apreciaciones estéticas de evidente connotación colonial. En *Coatlicue...* su revelador ensayo (que publicara en 1954 dedicado a la memoria de Salvador Toscano, estudioso del arte precolombino), reconoce explícitamente la importancia de los experimentos sobre percepción estética realizados por Manuel Gamio entre la población indígena, en 1916. Fernández indica:

Razón tenía Gamio cuando pidió un nuevo punto de partida propio, en que la síntesis estética se extrajere de la conjunción de lo significativo (la forma) y de lo significado (el contenido); es decir que, pedía que se hiciera el esfuerzo necesario para lograr la más amplia comprensión asequible del arte indígena.⁵

En el enorme acervo de conocimientos sistematizados por las diversas ramas de la antropología mesoamericanista, encontraría Fernández las herramientas teóricas y conceptuales para producir uno de los más notables estudios sobre la estética del arte indígena antiguo. Al descubrir en la colosal escultura monolítica el simbolismo ingénito en la Madre Telúrica de los mexicas y su ubicación en el plano cosmológico, propició también el avance definitivo del arte prehispánico en la conciencia estética occidental. Al mismo tiempo, valorando en su dimensión específica el arte del México antiguo, contribuyó a la recomposición de la identidad nacional, fracturada por el proceso colonial y sus secuelas político-económicas. Concretó así, una explicación magistral de la belleza excéntrica; un golpe demoledor a la anacrónica óptica *centrista*.

⁴ Baudelaire y la crítica del arte (antología). Prólogo de S. González. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 126 y ss.

⁵ J. Fernández. “Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo” en *Estética del Arte Moderno*. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1972, pp. 44-45.

Paradójicamente, los ejercicios contrarios a las hegemonías conceptuales y metodológicas de lo que se ha dado en llamar “el gran arte”, no han extendido plenamente su influencia renovadora en el ámbito de la arqueología mexicana. Próximos a doblar el cabo del año 2000, continuamos periodizando el mundo prehispánico a partir de la noción de “arte clásico”, sin que el galimatías ordenador resultante ceda ante los serios intentos de clasificación histórico-temporal basados en los componentes estructurales de las antiguas formaciones sociales. Ubicados en esta problemática no resulta ocioso recordar que el clasicismo es una valoración estética *centrista* y colonial cuando su aplicación se disloca de su entorno diacrónico y su especificidad civilizatoria. Quienes en el quehacer de la investigación arqueológica utilizan sus contenidos teóricos en esta perspectiva han contribuido a la confusión terminológica fundada en cuestiones subjetivas y frágiles sustentos lógicos. Se habla así de “clímax religioso”, “excelencia estética”, “florecimiento general”, etc. El proceso del desarrollo civilizatorio mesoamericano se explica, de tal manera, en términos de culturas “preclásicas”, “clásicas”, “proto-clásicas” y “post-clásicas”, en tanto que las subdivisiones para cada apartado secuencial menudean: “preclásico inferior, medio y superior”; “clásico temprano y tardío”, y las derivaciones de esta babel conceptual se multiplican: “clásico histórico”, “clásico tolteca histórico”, “preclásico formativo”, etc. Con razón se ha señalado que esta caótica visión del proceso civilizatorio mesoamericano (alejada del análisis de las bases económicas de la sociedad) es resultado de una perspectiva neopositivista de la historia. “Clasicismo es la palabra más hueca y vacía de sentido que se le puede ocurrir a uno”, sentenció con razón Alejo Carpentier, demiurgo primordial de las letras de nuestra América.⁶

A contrapelo de los planteamientos relativistas y plurales del pensa-

⁶ Véase E. Matos Moctezuma. “El Proceso de desarrollo en Mesoamérica” en *Boletín de Antropología Americana*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México 1982; pp. 161-176. A. Carpentier. “Lo Barroco y lo real maravilloso” en *Ensayos*. Ed. Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1984, p. 110. Como se sabe, el clasicismo en cuanto a teoría y método estético floreció durante los siglos XVII y XVIII, en el auge del absolutismo. Su programa fue formulado con amplitud en el tratado N. Boileau “El arte poético”. El nacionalismo abstracto, y el esquematismo que caracterizan al clasicismo tuvo una expresión consecuente en Francia en las obras de P. Corneille, J. Racine, J. B. Moliere, N. Poussin, entre otros. Durante la Revolución Francesa, en el marco del clasicismo, se desarrolló el arte revolucionario de la nueva burguesía. K. Kosik ha precisado atinadamente que “Las interpretaciones tradicionales de la historia de la poesía, de la filosofía, de la pintura y de la música, no niegan que todas las grandes corrientes artísticas y del pensamiento han surgido en un proceso de lucha con concepciones ya superadas. Pero ¿por qué? Es habitual referirse al peso de los prejuicios y de la tradición y se inventan “leyes” de acuerdo con las cuales el desarrollo de las formas espirituales de la conciencia se opera históricamente como la sucesión de dos tipos “eternos” (clasicismo y romanticismo), o bien como la oscilación pendular de un extremo a otro. Pero estas ‘explicaciones’ no explican nada, y no hacen más que obscurecer el problema”. Véase *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre el problema del hombre y el Mundo)*. Ed. Grijalbo. México, 1985, p. 144.

miento antropológico, en un importante sector de nuestra arqueología el espejo guía la mano produciendo la consecuente deformación de la imagen.

¿Complicidad inconsciente con los prejuicios etnocéntricos y tempocéntricos de la fórmula europeizante? La lectura cuidadosa de las reflexiones que Alfonso Reyes escribiera en relación a estas limitaciones analíticas, subraya los abismos de su inconsecuencia. Nuestro más grande humanista, escribió con su pluma de alcances ecuménicos:

Ni siquiera sabemos si la fórmula occidental será la que domine mañana. Creer otra cosa es aceptar como definitivo un error egocéntrico de corto alcance: es seguir perpetuando aquellas absurdas concepciones imperiales a cuyos ojos cuanto desborda de nuestro cuadro no es humanidad propiamente dicha, sino una vegetación o una fauna de 'nativos' destinados al sacrificio; es considerar el enorme hervidero de Oriente como trozo muerto e inmutable del planeta, lo que hoy por hoy supone una miopía incalificable.⁷

II

La presencia, explícita o implícita, de diversas proposiciones teóricas desarrolladas por el pensamiento antropológico, se advierte en los esquemas conceptuales que sintetizan las temáticas seleccionadas para examinar, en este importante coloquio, "Los encuentros y desencuentros en las artes". Los títulos de las mesas de discusión: *Lo propio y lo ajeno*; *Lo céntrico y lo excéntrico*; *Tránsito cultural e Historia del arte y colonialismo*, remiten a categorías analíticas manejadas en el campo de la teoría de la cultura. Las reflexiones, necesariamente esquemáticas, que se presentan enseguida exploran básicamente el terreno complejo y prometedor que corresponde al sincretismo y el arte. Pese a sus limitaciones de alcance y contenido, este ejercicio se pronuncia contra la especialización extrema que se produce en el ámbito de la investigación parcelaria. Le alienta una perspectiva interdisciplinaria capaz de evidenciar las relaciones entre hechos sociales actuantes en diferentes planos de la realidad.

La expresión *Lo propio y lo ajeno* (en la que se agrupa el examen del sincretismo y el arte) y la denominación misma de este coloquio hace pensar de inmediato en el título del excelente libro de R. Bastide *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*, originalmente publicado hace dos décadas. El notable pensador francés aborda en la primera parte de este estudio el prejuicio racial vinculado al análisis de las situaciones sociales que condiciona y le condicionan, ocupándose en los dos apartados complementarios de los procesos de transculturación (aculturación según su terminología) en sus diversas formas (sincretismo, reinterpretación,

⁷ A. Reyes. "Tentativas y orientaciones" en *Obras Completas*, T. XI. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 282.

mestizaje cultural), y de los prejuicios ideológicos relativos a las creencias en la pretendida superioridad de la civilización racionalista y técnica. Por esta rutas cognoscitivas Bastide arriba al estudio de las imbricaciones entre el colonialismo y el nacionalismo, vertientes primadas de lo que llama "la tormenta mística", fenómeno que refiere en particular a Latinoamérica. Expresado en términos amplios, en los intereses teóricos de esta obra sobre el encuentro de las civilizaciones ("contribución de todos los pueblos al humanismo de mañana"), se hallan claros paralelismos con los motivos temáticos de esta reunión.

La noción de sincretismo —en la perspectiva de Bastide— presenta el inconveniente de abarcar una serie de fenómenos o procesos de muy diverso carácter, que se disimulan al amparo de su identidad étnica. Se trata, por tanto, de un término polisémico que, en todos los casos, refiere a la mezcla entre dos o varias civilizaciones que después de enfrentarse, se enlazan. En su óptica, algunas formas de sincretismo religioso deben entenderse como respuestas autonomistas contra la hegemonía cultural colonialista implantada por las clases dominantes. De esta manera, los cultos sincréticos ofrecen alternativas eficaces a las modernas necesidades de las sociedades, sean estas rurales o urbanas. Su condición, necesariamente dinámica, puede manifestarse en formas de adaptación intermedia "entre el enquistamiento cultural y la asimilación definitiva".⁸

Desde una apreciación teórica de largo alcance, V. Lanternari previene sobre la inadecuada utilización del concepto de sincretismo si se equipara a un dato matemático "cuyos componentes se pueden medir y pesar bien de manera estática". En una perspectiva diferente, sugiere considerarlo como una "tendencia dinámica" que emerge como reacción ante una civilización considerada superior, fenómeno que implica el colonialismo y sus secuelas institucionales. En tal caso, se expresan tres orientaciones de la cultura autóctona afectada por las turbulencias de la intrusión colonial: 1) *Reafirmarse a sí misma* reunificando la tradición religiosa local. Este es el elemento "tradicional de continuidad", 2) *Renovarse para salvaguardarse* de la crisis provocada por el colonialismo frente al fracaso del sistema religioso tradicional no eficaz, en tanto "no salva". Lo define como el elemento de lo "tradicional-renovado"; 3) *Adueñarse del poder* inherente a la cultura dominante para ventaja propia, "a fin de resitir

⁸ R. Bastide. *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973. El eco de las ideas de Bastide, si bien desde una posición teórica diferente, se escucha en el penetrante ensayo de G. Bonfil. *Lo propio y lo ajeno*. "Una aproximación al problema del control cultural". en *La cultura popular*. Premiá La red de Jonás. Editora, A. Colombres (Copilador). México, 1982, pp. 79-86. Véase también R. Bastide, *Les religions africaines au Brésil*. P.U.F., 1960.

la hegemonía europea volviendo a interpretar aquellas características exteriores en sentido pagano, nativista o (...) autonomista". Este proceso configura el elemento "renovador externo".⁹

Si bien una condición fundamental de todo sistema de comunicación humana son los *significados compartidos*, puede observarse que quienes participan en una red de comunicación no siempre comparten de la misma manera los significados. Este planteamiento implica señalar que a los símbolos y a los sistemas simbólicos, son inherentes zonas de significación insuficientemente definidas que contribuyen al desarrollo de la creatividad y a las interpretaciones particulares. En base a estas premisas E.S. Miller ha formulado importantes consideraciones sobre los fenómenos de articulación y reinterpretación simbólica, nociones que contribuyen a despejar el contenido y extensión del término sincretismo toda vez que refieren a planos más complejos de la realidad social. A diferencia de la engañosa síntesis de dos conceptos (o elementos culturales) a la que comúnmente se llama sincretismo, la reinterpretación simbólica denota la creación de una "nueva zona de significado" que es inédita en tanto no está originalmente presente en los sistemas simbólicos que entran en relación.

Miller sostiene que en lugar de buscar la articulación significativa en símbolos bien definidos, susceptibles de ser transmitidos de un sistema a otro, es preciso atender a los símbolos distorsionados, comprendidos desde la perspectiva de las desviaciones idiosincráticas. Precisa que

los individuos pertenecientes a distintos sistemas sociales no se comunican eficazmente mediante aquellos símbolos que están claramente definidos para ellos, sino más bien mediante aquellos que contienen las mayores zonas de ambigüedad o aquellos cuya ambigüedad resulta del fracaso de los sistemas para articularse con nitidez.¹⁰

Por la importancia que otorgan a los sistemas simbólicos, las reflexiones de Miller (resultantes de un profundo estudio sobre la intrusión del cristianismo en la cosmovisión de los indios tobas del Chaco argentino) contienen apreciaciones de especial importancia para el examen de ese

⁹ V. Lanternari. *Occidente y Tercer Mundo*. Siglo XXI Editores, México, 1974, pp. 157-158 y ss. En el marco del estudio de los mitos políticos de la colonización y la descolonización en Africa, G. Balandier ha destacado también el papel que el sincretismo cumple en la captación e integración de los valores religiosos del colonizador y en rivalizar —eventualmente— con ellos. Véase *Teoría de la descolonización*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973, pp. 261 y ss.

¹⁰ E. S. Miller. "Simbolismo, conceptos de poder y cambio cultural de los tobas del Chaco Argentino" en *Procesos de articulación social*. E. Hermitte y L. Bartolomé, compiladores, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1977, pp. 305-338. Las ideas de Miller han sido enriquecidas por M. A. Bartolomé y A. M. Barabas en su importantes estudio *Tierra de la palabra Historia y Etnografía de los Chatinos de Oaxaca*. Ed. Instituto de Antropología e Historia, México, 1982.

complejo terreno de los hechos sociales que corresponde al sincretismo y el arte. Espacio ideacional casi infinito en el que concurren diversas vertientes del conocimiento; campo necesariamente abierto a diferentes enfoques teóricos y delimitado por múltiples fronteras cognoscitivas. Nos preguntamos, por ejemplo, qué contribuciones analíticas hubiera motivado la incorporación de las nociones de articulación y reinterpretación simbólica en el sugerente debate sobre los símbolos prehispánicos en las iglesias de la Mixteca, protagonizado por Robert J. Müllen y Guadalupe Avilez Moreno en el XI Coloquio Internacional de Historia del Arte (1986), dedicado a las expresiones artísticas de la historia, leyendas y mitos de México.¹¹ Símbolo y arte son consustanciales, se orientan al descubrimiento de la realidad no a su mera reproducción. Arte y símbolo se configuran a partir de discursos interdependientes. El arte es una forma de lenguaje simbólico, en tanto el símbolo, es, en sí mismo, un lenguaje. El poeta, el artista, es el eterno creador de símbolos y alegorías, advertiría Goethe en formidable síntesis, muchos años antes que los surrealistas, por medio de los símbolos, exploraran los subterráneos del inconsciente. Los motivos simbólicos enlazan, de manera interdependiente, al arte, la filosofía y el pensamiento mítico. En el marco de las ideas anteriores se explican las búsquedas para lograr una clasificación de los símbolos en el arte que contribuiría a un mejor conocimiento del universo social en el cual las obras han sido creadas.¹²

A la reflexión en torno a los símbolos y su papel social es inherente el examen de la relación entre el sincretismo y el arte. En numerosos estudios antropológicos e históricos la utilidad analítica del concepto de sincretismo ha quedado suficientemente demostrada. Sin embargo, paralelamente a estos logros, existen múltiples evidencias de su manejo llano, laxo, al margen de todo control teórico sobre sus ámbitos de extensión y contenido. En el marco de una amplia investigación sobre la dialéctica de la religiosidad popular (centrado en las deidades femeninas), me he ocupado de las formulaciones que por su seductora simplicidad explicativa logran aceptación acrítica del llamado "gran público". Veamos en detalle una muestra conspicua.

En el prefacio a *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México* —importante obra de J. Lafaye— Octavio

¹¹ Véase R. J. Müllen. "Símbolos prehispánicos en algunos templos en la Mixteca", comentario de G. Avilez Moreno en *Historia, Leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM., México, 1986, pp. 41-54.

¹² A. Mendieta Alatorre. "Influencia del arte sobre las costumbres y psicología de los pueblos. Breve estudio del símbolo en la sociología del arte" en *Estudios sociológicos sobre sociología del arte*. XVII Congreso Nacional de Sociología, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, T. 1, México, 1968, pp. 191-198.

Paz formula una serie de reflexiones respecto a la cuestión que nos ocupa, secuencia analítica que expresaría originalmente en *El laberinto de la soledad*. Con su acostumbrada riqueza narrativa examina el guadalupanismo mexicano a partir de hipótesis cargadas de subjetivismo, características inherentes a sus ensayos de sociología poética e historia metafórica. En opinión de Paz

El sincretismo apareció en la base de la pirámide social: los indios se convierten en cristianos y simultáneamente, se convierten a los ángeles y santos en dioses prehispánicos. El sincretismo como deliberada especulación con vistas a enraizar el cristianismo en el suelo de Anáhuac y desarraigar a los españoles surge más tarde, en el siglo XVII, y alcanza su apogeo, magistralmente descrito por Lafaye, en el siglo XVIII.¹³

Surgen de este párrafo, que resume la postura de Paz respecto al tema, una serie de interrogantes: 1) ¿Si los indios “se convierten al cristianismo” por qué simultáneamente se transforman los ángeles y santos en dioses prehispánicos; siendo ya cristianos qué razón habría para que continuaran adorando a sus antiguas deidades? 2) ¿Los ángeles y santos “se convierten en dioses prehispánicos” o más bien incorporan los atributos numinosos de las antiguas divinidades? 3) ¿“Desarraigar a los españoles” o arraigar a los criollos? El guadalupanismo fue un recurso ideológico fundamental al emerger la conciencia de pertenecer a una entidad política y social diferente a España. Por otra parte, existen testimonios suficientes en cuanto a acciones emprendidas por los misioneros desde el siglo XVI, con el fin deliberado de cristianizar a los indios a partir de elementos de sus propios códigos religiosos y lingüísticos. Audacia intelectual más que excelencia literaria o riqueza analítica expresan los intentos por trazar fronteras cognoscitivas entre los procesos espontáneos del sincretismo religioso y los resultados de específicas políticas de evangelización.¹⁴

El concepto de sincretismo tiene relevante utilidad heurística pero se ha manejado con demasiada amplitud en lo que se refiere a su contenido y extensión. En su ámbito denotativo —como en un cajón de sastre— se han agrupado procesos de la más variada índole (sustituciones, reinterpretaciones, asimilaciones culturales) que si bien pueden ser consideradas como modalidades del fenómeno, plantean diferentes problemas de orden teórico y factual. El esquematismo ha sustituido las investigaciones específicas, deslizamiento que ha llevado a manejar el término como simple ornamento lingüístico, desarticulado de los necesarios marcos de referencia.

El examen de las manifestaciones sincréticas precisa definir no

¹³ O. Paz. “Prefacio” a *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* de J. Lafaye, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 11-25.

¹⁴ Véase F. Báez-Jorge. *Los oficios de las diosas* (Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México), Ed. Universidad Veracruzana, Colección Ciencia. (Xalapa), 1988.

solamente los elementos culturales que se han conservado o adoptado, también los que se perdieron o fueron rechazados. Observar los procesos en relación a las asimetrías sociales en que están inmersos los grupos humanos que los configuran, sin abstraerlos de su inserción en formaciones sociales específicas, de sus contextos étnicos, y de las visiones del mundo particulares que los sustenta. El sincretismo, entonces, tiene que estudiarse inicialmente en el nivel de las representaciones colectivas.

Atendiendo el dinamismo que les caracteriza, los fenómenos sincréticos expresan contradicciones históricamente constituidas que reflejan fuerzas culturales antitéticas. Constituyen procesos dialécticos que refieren a formas de conciencia social opuestas en principio, y que cumplen su función de intermediación y equilibrio a través de canales de comunicaciones simbólicas. En el sincretismo, en fin, se concreta la invisible arquitectura de los encuentros y desencuentros civilizatorios: el tejido de las mentalidades; la síntesis de usos y costumbres; los caminos y avatares de la transculturación.

Las implicaciones del sincretismo en el arte remiten a una amplia y compleja gama de cuestiones: de la apropiación de elementos culturales y su integración en estilos artísticos, a la recuperación de los símbolos tradicionales a los que la *tendencia* y el *pathos* del artista incorporan nuevos contenidos.¹⁵ Vale la pena recordar, en este orden de ideas, que los contenidos artísticos expresan valores éticos e ideológicos con significación emocional y espiritual, y que en las corrientes, estilos o creaciones individuales vinculadas a las manifestaciones sincréticas, las contradicciones entre el contenido y la forma, son indicadores constantes de una dinámica orientada a la búsqueda de renovados descubrimientos estéticos. En esta perspectiva, las concreciones culturales (delimitadas étnica y geográficamente) se potencian de manera centrífuga hacia horizontes creativos de alcance universal.

Con el lenguaje del sincretismo en el arte se produce el diálogo entre civilizaciones; se contribuye a la fractura de los *centros* y la revaloración de las *periferias*. La totalidad del hombre se recupera y multiplica creativamente. El programa plástico de Wifredo Lam resulta un formidable ejemplo en esta dirección. Lo refiero enseguida, de acuerdo al testimonio registrado por Antonio Núñez Jiménez; rememora la etapa en la que el pintor retorna al mundo antillano después de su inicial estancia europea:

¹⁵ El término *tendencia* se entiende como "la expresión de las valoraciones socio-ideológicas y étnico-emocionales en su interrelación". La categoría *pathos* designa "la unidad de pensamiento y sentimiento, la unidad de las ideas socialmente valiosas y de los sentidos subjetivo-íntimos", así como la actitud integral del artista ante su entorno social. Véase E. Vasilevna Volkova. *El contenido y la forma en el arte*. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984, pp. 26 y ss.

...era como una vuelta a mis orígenes. Ciertamente, lo único que me quedaba en aquel momento era mi viejo anhelo de integrar en la pintura toda la transculturación que había tenido lugar en Cuba entre aborígenes, españoles, africanos, chinos, inmigrantes franceses, piratas y todos los elementos que formaron el Caribe. Yo reivindicó para mí todo ese pasado. Creo que esas transculturaciones han hecho de la gente una entidad nueva, de incuestionable valor humano.¹⁶

Este es el mundo plástico que explora Adelaida de Juan utilizando como penetrante bisturí conceptual la noción de sincretismo, fenómeno al que – con toda razón– categoriza como “punto crucial en el análisis de la obra de Lam”.¹⁷ Mundo maravilloso al que André Breton en su ensayo *Le Surrealismo et la Peinture* atribuye “la capacidad del ojo de pasar del poder visual al poder visionario”.

III

En las manifestaciones sincréticas en el arte los sistemas simbólicos articulan búsquedas, concepciones y códigos artísticos que expresan diferentes niveles de concreción y abstracción. Como antes se ha indicado, arte y símbolo operan como lenguajes interdependientes, trenzado que es relevante en sus connotaciones míticas y religiosas. Desde esta perspectiva se analizan enseguida algunas de las expresiones particulares de esta concadenación en el cuadrante del sincretismo religioso.

Al estudiar el cambio de religión y de arte que la Colonia operara en el mundo de los indígenas de México, J. Fernández destaca el papel cumplido por Vasco de Quiroga en la conformación de este proceso. En su ensayo *El Retablo de los Reyes* recuerda que el obispo de Michoacán hizo labrar en 1538 la imagen de Nuestra Señora de la Salud, que sería venerada en la parroquia de Pátzcuaro. Con la pasta de caña de maíz batida, como la que era utilizada por los purépechas para fabricar sus antiguos dioses, y aprovechando los conocimientos de escultura de un indio recién cristianizado al cual dirigió un religioso franciscano, se configuró la imagen que –en su opinión– resultó

espléndida, renacentista, humanísima y españolísima, que debió sorprender a los indígenas, pues se trataba no solo ya de un nuevo concepto religioso sino de un novísimo ideal estético (...) El caso es que fue creada una verdadera obra del arte nuevo como en la propia España (...) la imagen resumía los ideales religiosos y estéticos del tiempo, unidos a la tradición indígena por uno de sus más recónditos aspectos y por otro a la española.¹⁸

¹⁶ A. Nuñez Jiménez. *Wilfredo Lam*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982.

¹⁷ A. de Juan. “Lam: una silla en la jungla” en *Sobre Wilfredo Lam*. Ponencias en la Conferencia Internacional, I Bienal de la Habana, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 121 y ss.

¹⁸ J. Fernández. “El Retablo de los Reyes” en *Estética del Arte Mexicano*. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1972, pp. 173 y ss.

Del estilo de esta escultura se derivarían las imágenes marianas de San Juan de los Lagos y Zapopan, importantes piezas numinosas de la evangelización en la Nueva España, que hoy día se veneran con devoción fanática. En este texto evocador se señala con acierto que durante los siglos XVII y XVIII el pasado indígena pasa a formar parte de lo que se ha llamado “el sentimiento de la grandeza mexicana”, que al lado de las estéticas clasicista y barroca, logran su plena conjunción en la religión. Esta síntesis alcanzaría su clímax en la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, definida por Miguel Cabrera como *Maravilla americana* o *Conjunto de raras maravillas* al referir su “bellísima y agraciada simetría” y “la ajustada correspondencia del todo con las partes y de éstas con el todo...”. Arte sincrético y sincretismo religioso, evangelización y transculturación, tienen que entenderse en esta dimensión como procesos paralelos y complementarios. Configuraciones y dinámicas desencadenadas por la política colonial que llevan a los artistas a intuir sus formas y a concretar su multiplicidad.

Las estrategias evangelizadoras de los siglos XVI y XVII están presentes en la arquitectura religiosa. La adaptación de la iglesia novohispana a los problemas específicos que planteaba la cristianización se evidencia en soluciones sincréticas que apenas es necesario mencionar (atrios, capillas pozas, capillas abiertas). Como se sabe, en la síntesis se fundieron la estructura hispánica y el detalle aportado por las ideas y las manos de los artesanos indios, aun copiando el modelo español. La singularidad advertida en estas fusiones artísticas, la imaginería de la escultura religiosa-popular del siglo XVI, motivaría a J. Moreno Villa a inventar un término especial para designarla: *tequitqui* (tributario), o *mudéjar mexicano*, denotativo de la aportación decorativa de los indígenas. La distancia simbólica entre *lo propio* y *lo ajeno* sería reducida (e incluso eliminada) al configurarse las manifestaciones sincréticas. Sin embargo, estas soluciones que operaron como instrumentos de intermediación y equilibrio simbólico no tuvieron correspondencia en el plano de la sociedad. A la fusión simbólica no correspondió la modificación de la desigualdad social.

Al examinar los fenómenos sincréticos que se advierten en la religión y el arte de Nueva España tiene que recordarse, necesariamente, que Europa conoció, desde siglos atrás, procesos semejantes. Baste recordar aquí que las basílicas romanas, los templos griegos y egipcios, las mezquitas y sinagogas españolas funcionaron como iglesias cristianas. La intrusión de numerosas deidades y símbolos gentiles en la cosmovisión cristiana fue facilitada por los dictados de *La ciudad de Dios*. La imaginación y la fe popular romperían los marcos teologales. Después, el humanismo renacentista atenuaría el supuesto contenido infernal de las “divinidades paganas”, contribuyendo

al desarrollo de las concepciones cosmogónicas de orientación sincrética. Estudioso profundo de la herencia española en América, G.M. Foster considera que los pueblos de la Península Ibérica que hasta finales del siglo XV estaban agrupados en unidades políticamente autónomas, mantenían semejanza entre sí porque habían compartido la misma historia cultural básica a través de milenios, durante los cuales se vieron expuestos a las innovaciones fundamentales de la Eurasia Occidental y del norte de África. Seis siglos de dominio romano dieron a la Península una *lingua franca*, dominio político unificado, urbanización y otros rasgos culturales de Roma. En su opinión, la subsiguiente invasión morisca aportó el aprendizaje greco-romano de la antigüedad, así como notables contribuciones civilizatorias que determinaron que en el siglo XV la Península Ibérica tuviera la más rica tradición cultural del Viejo Mundo. Por otra parte, en esa época los pueblos autóctonos de Mesoamérica formaban un complejo sociocultural que comprendía desde sociedades tribales sencillas, hasta civilizaciones agrícolas altamente desarrolladas. Precisamente hacia el siglo XV, puede suponerse que (en medio de constantes conflictos bélicos) se configura una comunidad cultural en el área, resultado de las conquistas militares, los crecientes vínculos comerciales, las alianzas matrimoniales entre los grupos dominantes, y el uso del náhuatl como lengua común. Se acentuaría, entonces, los procesos de sincretismo entendidos no solamente como dinámica de impulso espontáneo, sino como fenómeno concebido y ejercitado en el contexto de un proyecto político-religioso hegemónico.¹⁹

Las reflexiones sobre los procesos transculturativos, las dinámicas de tránsito y síntesis cultural, y el desarrollo local y regional de formas culturales particulares que se producen en el amplísimo contexto socio-histórico que esquemáticamente se describió en líneas anteriores, llevan a considerar a las expresiones de la cultura latinoamericana contemporánea como un universo nuevo y diferente de sus componentes étnicos formativos. Dados sus alcances teóricos y analíticos, es necesario recordar aquí el concepto de *cultura de conquista* desarrollado por G. M. Foster, que refiere al

(...) resultado de procesos que tamizan a la cultura más dinámica que se expande, separando y descartando un alto porcentaje de todos los elementos, complejos y configuraciones que en ella se encuentran y determinando nuevos contextos y combinaciones para su exportación. Es el resultado de un proceso en el que la nueva faz de la cultura donadora arranca de la infinita variedad de formas originales y se enriquece con los elementos que la propia situación de contacto produce.²⁰

¹⁹ Véase G. M. Foster. *Cultura y Conquista. La herencia española en América*. Ed. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962, pp. 17 y ss.; F. Báez-Jorge "Religión y procesos civilizatorios en Mesoamérica" en *La Palabra y el Hombre*. Núm. 62, Universidad Veracruzana, Xalapa, abril-junio, 1987, pp. 27-35.

²⁰ G. M. Foster. *Op. cit.*, p. 36.

En su reveladora investigación sobre el teatro náhuatl novohispano y moderno, F. Horcasitas detalla singulares expresiones sincréticas que corresponden al ámbito de la *cultura de conquista*. Considera que después del inicio del concilio tridentino en 1545, los misioneros incorporaron escasos elementos autóctonos para la conformación de la nueva cultura indohispana. Refiriendo este planteamiento al teatro náhuatl primitivo, advierte su papel protagónico en la conformación del mestizaje cultural y del nacionalismo que iniciarían su desarrollo hacia finales del siglo XVII. Destaca, además, la incorporación en las obras de conceptos y personajes prehispánicos, recurso sincrético para lograr la catequización. Así en *La Comedia de los Reyes* el dios hebreo es llamado *Tloque Nahuaque* ("El que está cerca y junto") o *Ipalnemohuani* ("El que nos da la vida"). De acuerdo a la autorizada opinión de Horcasitas, los elementos esenciales de los dramas (temas generales, argumentos, estructura, personajes, la liturgia y las creencias, etc.) eran hispánicos, en tanto que los componentes autóctonos que se conservaron fueron la lengua indígena, los escenarios en forma de bosque y la utilización de algunos aspectos rituales e indumentarias.²¹

J. Lezama Lima se interesó profundamente en la vinculación de los mitos católicos y los mitos precortesianos. En su ensayo *La curiosidad barroca*²² se ocupa detenidamente de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz ("plenitud del idioma poético en sus días") y en particular de su auto sacramental *El divino Narciso*, al que considera "otra de sus temeridades". Si bien el concepto de sincretismo no se aplica explícitamente, en este formidable texto la descripción y análisis de las diversas modalidades del barroco americano están signadas por las consecuencias estéticas de los encuentros culturales. Con lenguaje alucinante, el sincretismo se equipara a "plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica", definición misma del barroco al que se considera "arte de la contraconquista". La conquista del conquistado. Tensión creativa por alcanzar una forma unitiva o "impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo".

Lezama Lima recuerda que en las loas introductorias de *El divino Narciso* la mítica prehispánica y cristiana pretenden reunirse. A diferencia del auto sacramental calderoniano en el cual Narciso es un personaje

²¹ F. Horcasitas. *El teatro náhuatl. Epocas novohispana y moderna*. Ed. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1974, pp. 168 y ss. Recientemente, en una magnífica conferencia ilustrada, Miguel Sabido estableció el contexto en que se desarrolla el teatro náhuatl desde 1524 hasta el final del siglo XVI. En la segunda parte de la conferencia veinte actores profesionales presentaron escenas y monólogos de las obras, introduciendo al público al conocimiento y rescate de este importante componente de nuestro patrimonio cultural. Véase "La Cultura en México, Suplemento de *Siempre!* Núm. 1939, agosto 22, 1990.

²² J. Lezama Lima. "La curiosidad barroca" en *Confluencias. Selección en Ensayos*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 228 y ss.

encasillado por la teología, en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz “parece como si el choque de viejas culturas agravase el rendimiento de las antiguas deidades. La repetición en poderosas ráfagas musicales:

¡Y en pompa festiva celebrad al gran Dios de las Semillas!

Tiene razón Lezama Lima cuando advierte que estos versos “le dan a todo el auto sacramental un fondo de raza”.

La alusión poética de Sor Juana de *Cintéotl* parece evidente. Se trata del “dios de las mieses de los mexicas”, en cuyo ceremonial (*Huey Tozoztli*) se consagraban las semillas de maíz para asegurar su continuidad vital y garantizar su principal mantenimiento. *Cintéotl* era el bello dios de la mazorca asociado a *Chicomecóatl*.²³ Sin embargo, la referencia a la deidad prehispánica no debe sorprendernos. La llamada Décima Musa incorporó en su intelecto no solamente a los místicos españoles de su tiempo, lo colmó además con la fantasía del mundo greco-romano, con la cosmovisión del México antiguo y los aires renovadores del Renacimiento. Es posible entonces, entender la capacidad de integración sincrética que exhibe *El divino Narciso*, transfiguración mitológica que Sor Juana mostrara con anterioridad en su poema *El sueño*, y que Lezama Lima recuerda al señalar que en el auto sacramental que nos ocupa las “divinidades de la sangre y de la ira” se transforman “en los nuevos dioses del óleo y la reconciliación”.

Las delicias de la escuela cuzqueña, los característicos trabajos del indio Kondori que en los portales de piedra de las edificaciones de la Compañía en Perú inserta el Sol, la Luna, sirenas incaicas y abstractas elaboraciones, son parte del periplo que Lezama Lima sigue en su análisis del barroco americano, síntesis cimera de la *cultura de conquista*.

Esas sirenas “de quejumbroso rostro mitayo” pertenecen a la misma estirpe autóctona que estudiara magistralmente Teresa Gisbert. Son las Sirenas de Copacabana asociadas al mito de *Tunupa*, deidad tihuanacota que se transformaría sucesivamente en *Viracocha*, en el Sol y, finalmente, en el dios cristiano. Sirenas que son la metamorfosis del llamado “ídolo de Copacabana” con torso humano y cuerpo de pez que los cronistas coloniales, rumiando su fe, confundieron con Dagón, la bíblica deidad filisteá. Sirenas barrocas que extienden su imperio en el arte virreinal (durante los siglos XVI, XVII y XVIII) desde Cuzco hasta Potosí, y que representan –justamente como el arte del indio Kondori– uno de los puntos cimeros de la síntesis simbólica de lo español y lo autóctono. De forma semejante, pero en sentido más amplio, el barroco americano vendría a

²³ F. Báez-Jorge, 1988, *Op. cit.*, pp. 113 y ss.

representar una forma de sincretismo superlativo en el que —de acuerdo con las palabras de Lezama Lima—

gracias al heroísmo de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos ahí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos.²⁴

El carácter relevante que tienen los sistemas simbólicos en las manifestaciones sincréticas en el arte, es subrayado en las reflexiones anteriores. Esta orientación mantiene puntos de coincidencia con el creciente interés de la antropología (y de los estudios sociales, en general) por las formas simbólicas de la vida humana. Desde la amplia mirada interpretativa de C. Geertz, la importancia y significación de esa mal definida y “evasiva pseudo-entidad” que los antropólogos habían despreocupadamente dejado en manos de filósofos y críticos literarios, ha retornado al centro de nuestra disciplina. En efecto, hasta los marxistas talmúdicos citan a E. Cassirer, así como los positivistas neo-spencerianos refieren a K. Burke.²⁵

Tanto en la perspectiva de la antropología como en la del arte, es evidente que los sistemas simbólicos representan un campo de comunicación conceptual de primera importancia. Los símbolos constituyen vehículos significantes de orden particular y universal; son fuente de información extrapersonal utilizada para organizar las relaciones sociales. Se trata de interpretaciones y representaciones de la realidad que ofrecen información y guía para ordenarla. A diferencia del enfoque psicologista en el cual el símbolo es una realidad casi exclusivamente anímica que se proyecta sobre la naturaleza, o la parte más profunda del inconsciente (arquetipos, en la terminología de Jung, popularizada por M. Eliade), la antropología se propone analizar las formas simbólicas ligadas a los contextos sociales en los que se producen y transforman históricamente. El ejercicio se aleja, por tanto, del intuicionismo y las tardías secuelas de la alquimia, al considerar el arte, la religión, la ideología, la ciencia, el lenguaje, como dimensiones simbólicas de la acción social. Los símbolos son entendidos como “vehículos materiales del pensamiento”, en palabras de Geertz, planteamiento diferente al que formulara Ch. W. Morris en torno a la concepción semántica del arte y en el cual la creación artística se equipara a un sistema simbólico que determina la “estructura de valores”, sin ahondar en la cuestión relativa a la relación entre el arte y la realidad.²⁶

²⁴ J. Lezama Lima. *Op. cit.* p. 244; Véase también T. Gisbert. *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. Ed. Gisbert y Cía., La Paz, Bolivia, 1980.

²⁵ Para una amplia discusión de este fenómeno, véase C. Geertz. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc. New York, 1973; en especial la primera y la quinta parte (sección 14); y del mismo autor “Religión as a Cultural System” en M. Banton (ed.) *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, ASM monograph núm. 3, 1966, pp. 1-46.

²⁶ Para una discusión sobre *La estética y la teoría del símbolo* obra principal de CH. W. Morris, véase M. F. Ovsianikov “Etapas fundamentales del desarrollo del pensamiento

De acuerdo a este orden de ideas, estimo que la lectura antropológica de los sistemas simbólicos inherentes a las expresiones sincréticas en el arte, implica encarar una diversidad de configuraciones conceptuales complejas, entrelazadas o superpuestas. En tanto tales configuraciones son simultáneamente irregulares y no explícitas, precisa primeramente describirlas en términos de sus contenidos etnoculturales y sus relaciones sociales y, posteriormente, explicarlas. Se procederá, entonces, a aislar sus elementos y a especificar las vinculaciones internas que mantienen entre sí. Finalmente, se podría caracterizar el sistema simbólico en conjunto, considerando el papel que los símbolos centrales han tenido en la creación artística.

Para explicar la riqueza analítica que puede obtenerse con la lectura, a la vez diferente y simultánea, que la antropología puede realizar de una obra de arte, quisiera recurrir a una analogía. En *Rashomón*, uno de los filmes monumentales de nuestro tiempo, Akira Kurosawa narra las posibles versiones de un suceso, que varían según el testificante. Dicho con intención complementaria, el filme tiene tantas lecturas posibles como espectadores, fenómeno similar al que ocurre con las versiones y decodificaciones posibles de un tema artístico.²⁷ La analogía se produce a partir de sus significados variados y se desprende del contenido polisémico que es propio de los sistemas simbólicos.

El antropólogo actúa como un explorador de la diversidad humana que, gradualmente, descubre las limitaciones y posibilidades de su conocimiento, referidas a su disciplina y a sí mismo. Tal vez por ello, la antropología sea considerada irónicamente como una "licencia de invasión intelectual", según la definiera C. Kluckhohn. Lo cierto es que en su controvertido ámbito analítico concurren múltiples vertientes cognoscitivas que han contribuido a dinamizar sus propuestas metodológicas y teóricas. En el caso de las relaciones entre la antropología y el arte, las evidencias en este sentido son crecientes, y ojalá pudieran multiplicarse. Imaginemos, por ejemplo, los resultados que podrían alcanzarse con un análisis interdisciplinario que reuniera un "contingente importante de las obras mexicanas realizadas en torno a la mitología clásica", como hace algunos años lo propusiera Teresa del Conde.²⁸ En esta perspectiva, el ámbito de la acción simbólica representa un interesante campo de estudio que guarda importantes y prometedores resultados a las investigaciones conjuntas, en particular en lo que respecta a las expresiones del sincretismo en el arte.

estético" en *Estética Marxista-Leninista*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 24 y ss.

²⁷ Formulo esta reflexión en condominio con la que externara A. de Juan al analizar dos pinturas de Wifredo Lam. Véase la nota 17.

²⁸ Véase de Dioses y héroes. *La mitología clásica de ayer y hoy*. Catálogo de la exposición del mismo nombre, preparado por Teresa del Conde. Museo de San Carlos, INBA, Septiembre-noviembre, México, 1987.