

LUCIO MENDIETA
Y NUÑEZ,

SOCIOLOGIA
DEL
ARTE

SOCIOLOGIA
DEL
A R T E

N72
M47

SOCIOLOGIA DEL ARTE

LUCIO MENDIETA Y NUÑEZ

SOCIOLOGIA
DEL ARTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO.

MÉXICO, D. F.

Primera edición 1962.

Derechos Asegurados conforme a
la Ley.

© Instituto de Investigaciones Sociales,
Universidad Nacional Autónoma de México.



**INVESTIGACIONES
SOCIALES**

Impreso y Hecho en México.
Printed and Made in Mexico.

Inst. de Invest. Sociales
1970

DEDICATORIA

Al señor Licenciado

ADOLFO LOPEZ MATEOS

Presidente Constitucional de la República Mexicana

*Homenaje de admiración por su obra revolucionaria en pro
de la cultura, de la justicia social, del entendimiento
entre los pueblos y de la paz universal.*

INTRODUCCION

EN este ensayo que iremos desarrollando en breves capítulos, consideraremos al arte desde el punto de vista sociológico. Así mirado, puede definírsele como fenómeno social de intuición creadora que se concreta en la obra del artista con el fin de suscitar en el hombre y en la sociedad, emociones estéticas, sentimientos de admiración y sublimaciones colectivas.

Ninguna introducción mejor, para el tema de que tratamos, que el desarrollo, siquiera sea sintético, de las ideas contenidas en nuestra definición.

Decimos que el arte es un fenómeno social, porque sólo se concibe en función de la vida de las sociedades humanas.

J. Huizinga, en su obra *Homo Ludens*, ve, en el juego, la raíz del arte y considera que aquél "es más viejo que la cultura"; pero el juego mismo no se concibe sino entre dos seres como mínimo y, tratándose del hombre, sólo empieza a adquirir orden y significado, al parejo de la vida social.

No hay en esta hora, sociólogo ni filósofo que niegue al arte origen y sentido sociales.

Benedetto Croce, después de agudo análisis, llega a la conclusión de que el arte es intuición.¹

¹ BENEDETTO CROCE, *Breviario de Estética*, Colección Austral, Espasa Calpe, Arg., pp. 11 y sigs.

En efecto, el arte es algo que rebasa cualquier método, toda regla, pues si bien es cierto que ha de sujetarse a determinados cánones no basta seguirlos para hacer arte. Cualquiera persona puede escribir, pongamos por ejemplo, un soneto apegándose rigurosamente a la preceptiva retórica y ello no obstante el resultado carecerá de valor poético. ¿Qué le falta? ese algo misterioso, indescriptible, esa chispa divina que es la inspiración o la intuición del artista. En verdad, el arte es intuición; pero la intuición es, a su vez, un fenómeno psicológico que no sólo se da en el arte, sino también en diversos actos de la vida del hombre y por eso, para distinguir la intuición artística de cualesquiera otras, decimos que ésta es "intuición creadora", pues el arte en todas sus manifestaciones tiende a crear algo nuevo, diferente, aun cuando sea en leves matices, de lo ya conocido.

Sin embargo de lo dicho, ahondando el análisis, vemos que en otros actos creadores del hombre interviene la intuición. Así, el inventor, el científico, sólo llegan por ella a obtener sus grandes realizaciones. Es necesario entonces, distinguir la intuición artística de esa que siendo también creadora nada tiene que ver con aquélla; la diferencia únicamente puede hallarse en los fines, pues mientras en la industria y en la ciencia la finalidad es utilitaria, en el arte ostenta un puro desinterés. El inventor crea nuevos objetos: una máquina, un instrumento, para facilitar el trabajo o para aumentar la seguridad y el confort en la vida social. Algo semejante hace el hombre de ciencia. El artista sólo desea producir emociones estéticas. Desde el punto de vista del utilitarismo, no hay nada menos útil o más inútil que el arte, siempre que entendamos la utilidad en su estrecho sentido materialista.

Pero de que el arte no tenga como fin el producir objetos útiles no debe concluirse que carece de finalidades. Hay quienes afirman que el fin del arte es el arte mismo. Esto no pasa de ser una frase, una fórmula vacía. El arte, según León Tolstoi, es un

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

lenguaje, es decir, una manera de comunicación humana y como tal tiene propósito y fin. El artista que crea una obra artística, quiere decir con ella algo a la sociedad en que vive. Una cosa es que el arte carezca de fin utilitario inmediato y otra que esté desprovisto de sentido. En nuestra definición, considerándolo en su conjunto, como fenómeno cultural, le señalamos, entre otros fines, el de producir en el hombre y en la sociedad, emociones estéticas, "es —dice Salomón Reinach—, un producto de la actividad humana, pero particularmente libre y desinteresado, cuyo fin no es la satisfacción de una necesidad inmediata, sino el despertar en nosotros un sentimiento, una emoción viva (la admiración, el placer, la curiosidad y, a veces, el terror)".²

El arte en algunos aspectos y mejor todavía en determinadas obras, ofrece tendencias específicas; así, la pintura religiosa o la muralista moderna de carácter sectario, o la novela de tesis; mas de todos modos su fin primordial es producir la emoción estética porque sin ella le sería imposible alcanzar sus fines inmediatos.

¿Pero, qué es la emoción estética? He aquí un concepto que tal vez no podamos explicar satisfactoriamente; pertenece al dominio de la psicología y probablemente al de la fisiología, por cuanto el goce que nos proporciona el arte es material y espiritual a un mismo tiempo, desde que llega a la conciencia a través de los sentidos y produce, indudablemente, efectos reales en el funcionamiento de nuestro organismo. La emoción estética, enfocada desde otro ángulo, cae en el ámbito de la filosofía por cuanto corresponde al mundo de los valores.

Para los fines de nuestro ensayo, que debe limitarse rigurosamente a los aspectos sociológicos del arte, bastará decir que la emoción estética es en extremo varia y compleja. Se manifiesta, a veces, frente a la obra que la suscita como una mezcla de admi-

² SALOMÓN REINACH, *Apolo*, Ruiz Hnos. Suces, Madrid, p. 2.

ración y elevación espirituales o de euforia y recogimiento; puede ser entusiasmo y alegría, o callada pena, angustia, dolor que se deshace en lágrimas, o bien gozosa plenitud que nos embriaga.

Se dirá, y con razón, que el producir estas emociones no es privativo del arte, con lo cual la cuestión se transforma en saber qué diferencia hay entre la pena que nos causa la pérdida de un ser querido y la que sentimos por la muerte de un personaje grato en una novela. Este punto corresponde más bien a la psicología que a la sociología; pero puede decirse, desde luego, que, por extraña paradoja, la emoción estética, aun siendo, si se quiere, dolorosa, nos proporciona placer indudable.

En la emoción interviene, como elemento constante, como parte de ella misma, la admiración al artista, al genio creador cualquiera que sea el objeto de su creación siempre que en ella se advierta esa chispa divina, inspiración o intuición, que avalora toda auténtica obra de arte.

Al definir el arte consideramos, finalmente, entre uno de sus propósitos, la sublimación colectiva; entendemos por ella, esa unificación y exaltación de la conciencia y de la emotividad sociales que se produce en determinadas circunstancias de la vida de los pueblos y que logran también las obras de arte por cuanto reflejan idealizándolos, sentimientos, ideas, maneras, costumbres, actitudes, en una palabra, la cultura propia de un grupo humano en el que cada uno de sus integrantes se identifica y se ama. "Crear arte y gozar del arte, ha dicho Sauerman, equivale a una integración de la sociedad en la conciencia".

Es necesario advertir, finalmente, que aun cuando en nuestra definición del arte y en la explicación que hemos hecho de esa definición parece comprenderse únicamente a las obras maestras, en realidad la Sociología del Arte considera como tal a toda manifestación artística cualquiera que sea su valor estético.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

La obra de arte desempeña una función social que es la señalada en las finalidades que se le asignan en nuestra definición; pero esas finalidades no solamente las alcanzan las grandes realizaciones literarias o de la música o de las artes plásticas, sino también otras de menor valía y hasta aquellas que, juzgadas con un criterio esteticista carecen de todo valor artístico.

Esto es así porque según veremos más adelante, el despertar emociones estéticas no depende únicamente de la obra de arte, sino del público.

En consecuencia, a la Sociología del Arte le interesa tanto una sinfonía de Beethoven que eleva a los más altos planos de la emoción estética a un grupo de refinados oyentes, como la canción popular efímera, de moda, que llena de gozo y de alegría a las masas proletarias.

PRIMERA PARTE
EL ARTE COMO FENÓMENO SOCIAL

CAPITULO I

OBJETO Y CONTENIDO DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

FIJAR el objeto y el contenido de la Sociología del Arte, es, sin duda, tarea preliminar indispensable si se quiere sistematizar su estudio y darle contornos precisos dentro de la propia disciplina general a que corresponde y ante las otras ciencias sociales con las que tiene nexos, de tal modo estrechos que, en ciertos detalles, parece imposible toda demarcación de fronteras.

El objeto de la Sociología del Arte es el estudio de éste en su realidad social; pero esa realidad ofrece complejos y múltiples aspectos cuyo análisis forma el contenido de aquélla, sus temas peculiares que no obstante su diversidad, deben integrarse en un todo autónomo, interdependiente, que explique la función del arte en la vida de las sociedades humanas.

La Sociología del Arte ha de evitar, en lo posible, caer en especulaciones filosóficas, en abstrusas disquisiciones de estética y alejarse, especialmente, de cualquiera pretensión de carácter crítico o preceptivo. Su fin único será el análisis del arte como hecho social. Esto no quiere decir que le esté vedado el apoyarse en ciertos principios estéticos o de filosofía cuando sea preciso, ni que eluda los datos psicológicos y los que pueda proporcionarle la Historia del Arte y la crítica; mas sólo acudirá a ellos como auxiliares

puntos de referencia para llegar a la comprensión cabal del fenómeno sociológico que estudia.

Partiendo de estas ideas, intentaremos, en seguida, precisar el contenido de la Sociología del Arte, siguiendo las enseñanzas de algunos tratadistas de la materia y personales consideraciones. En nuestro concepto, ese contenido puede clasificarse en estos temas centrales:

I.—El arte como fenómeno social. II.—Tipología del mundo artístico. III.—Influencia del medio físico y social en el arte. IV.—La influencia del arte en la sociedad. V.—La significación social del arte.

El primer tema comprende el estudio de la génesis del arte en sus varias expresiones. Como derivación de este punto, abarcará diversas cuestiones de carácter general, entre ellas la siguiente: ¿Cuáles son las bases sociales de la creación artística y del goce estético?³

La Sociología, como se sabe, se ocupa de lo que es general y estable en los fenómenos sociales y así, tratándose del arte debe, según el gran sociólogo peruano M. H. Cornejo, descubrir “lo que hay de común, de fundamental, de permanente y de colectivo en el proceso artístico”,⁴ cuestión esta que también corresponde al primer tema señalado.

Una vez estudiado el fenómeno artístico en su integridad, el segundo tema se refiere a la tipología del mundo del arte, pues en él surgen tipos que ofrecen gran interés sociológico. En primer término es necesario estudiar al artista, llamado por Spranger *homo oestheticus*, en seguida al Mecenas, a los intermediarios y a

³ A. MENZEL, *Introducción a la Sociología*, Capítulo 8, Sociología del Arte, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., p. 256.

⁴ M. H. CORNEJO, *Sociología General*, Ed. Angel Pola, 1934, México, D. F., Tomo II, p. 185.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

los promotores del arte, al crítico, al *snob* y el snobismo y su influencia social.

El tercer tema abordado en esta obra, analiza el medio físico y social en el que actúa el artista para determinar la influencia que ejercen sobre él y su obra, el ambiente geográfico, la raza, la religión, la moral, el medio social que lo rodea, las clases sociales, la economía, la política, las generaciones y los estilos.

De este modo se obtiene la relación que existe entre la sociedad y el artista y por consiguiente, la forma en que la obra de arte lleva en sí misma el impacto de lo social, para determinar, en seguida, en el desarrollo de un cuarto tema, la influencia que, a su vez, el arte como síntesis de artista y sociedad, ejerce sobre ésta.

Pero como el arte se manifiesta en diversas expresiones, es indispensable estudiar la influencia que cada una de ellas ejerce en la sociedad: la música, la canción popular, las artes plásticas: pintura, caricatura, escultura, arquitectura; el arte literario: poesía, teatro, novela y finalmente el cine y las artes populares.

Hay además, una manifestación del arte, la patológica, que amerita consideración especial para descubrir su origen y su influencia en las colectividades humanas.

Se trata, como se ve, de un análisis sociológico del arte en su génesis, en sus portadores, en las interacciones que se establecen entre arte y sociedad y ese análisis requiere, como coronamiento de la obra aquí esbozada, una síntesis que es objeto del quinto y último tema: la significación social del arte, para llegar a comprender el papel que desempeña en la vida social.

En sus líneas esenciales, los puntos antes expuestos parecen ser el contenido posible de la Sociología del Arte. A ellos pensamos concretarnos en este ensayo sobre tan importante materia.

Bien sabemos que el esquema propuesto, como todo programa, peca de arbitrario, porque algunos de sus tópicos pueden figurar lo mismo en una que en otra de las partes en que hemos separado su desarrollo; pero debe tenerse en cuenta que las divisiones adoptadas sólo responden a exigencias metodológicas y que las ofrecemos sin perjuicio de establecer sus interrelaciones, al tratar los temas respectivos, cada vez que sea necesario.

El examen atento del contenido de la Sociología del Arte, nos la presenta con objeto propio e intransferible; disciplina alguna con la que pudiera confundirse abarca, como ella, el estudio del fenómeno artístico en toda su compleja realidad social. De aquí su gran importancia, pues en nuestro concepto únicamente puede llegarse a la cabal comprensión del arte considerándolo desde el punto de vista sociológico, porque cuando se restringe la visión de él a especulaciones sobre su pura esencia o a la crítica de obras y al examen analítico de los autores de éstas y de sus tendencias, se obtienen resultados unilaterales, fragmentarios, a menudo pedantescos y deshumanizados. La Sociología del Arte, contrariamente, al enfocarlo en sus dimensiones sociales, le devuelve su vitalidad y su sentido humano.

Aparece, así, entonces, la Sociología del Arte como ineludible complemento de las otras disciplinas culturales que de él se ocupan y su conocimiento como imperativo para cuantos se interesan por la divina inquietud que motiva toda creación artística y que son, no sólo el artista, sino también quienes están capacitados para recibir de su obra el bien inefable de los goces estéticos.

CAPITULO II

LAS DIVISIONES Y LOS ORÍGENES DEL ARTE

“EL fenómeno artístico —ha escrito el sociólogo italiano Fausto Esquillace—, aunque uno en su esencia es vario en sus manifestaciones”.⁵ Las diversas formas del arte han sido clasificadas de diferentes maneras: una primera división las distingue en artes mayores o bellas artes y artes menores o industriales; habría que agregar las artes populares o folklóricas; pero cuando se habla del arte se entiende que se trata de las artes bellas: música, danza, pintura, arquitectura, escultura, literatura. Estas artes de acuerdo con el mismo autor citado, se agrupan “según los sentidos predominantes en cada forma” y así tenemos: a).—Artes plásticas (arquitectura, escultura, deportes); b).—Artes visivas (pintura, caricatura); c).—Artes auditivas (canto, música); d).—Arte reflejo (literatura).

Esta clasificación nos parece arbitraria en extremo. El deporte no puede ser considerado como arte en el sentido más alto del concepto; es, más bien, un juego y ya veremos las diferencias que existen entre éste y el arte. Por lo demás, parece claro que las artes plásticas son también visivas, y si todas imitan, todas son artes reflejas.

⁵ F. SQUILLACE, *Diccionario de Sociología*.

Wundt, expone una división bipartita: "a) Arte constructivo, que es el que reproduce el mundo externo (espacio) y b) Arte musical" que Cornejo prefiere llamar rítmico y que es el que expresa la vida interior por el ritmo de los movimientos, sonidos, cadencias del lenguaje, armonía de conceptos. Esta ordenación es atrayente, sin embargo implica la idea de que la escultura y la pintura no expresan la vida interior lo cual es inexacto.

En todas estas clasificaciones quedan fuera importantes formas del arte, como el arte dramático por ejemplo y el cinematógrafo.

Una clasificación más sencilla de las bellas artes, sería esta: 1. Artes musicales (música y canto); 2. Artes plásticas (arquitectura, escultura, pintura); 3. Artes literarias (poesía, prosa); 4. Artes complejas (danza, drama, comedia, cine).

El primer problema sociológico que se plantea a la Sociología del Arte, es el del origen de sus diversas manifestaciones, ¿cuál de ellas surgió primero en las sociedades humanas, cómo y por qué?

Las fuentes de que disponemos para responder a estas cuestiones son dos: los vestigios arqueológicos que iluminan un poco el más remoto pasado del hombre y los pueblos que en la actualidad aún guardan un estado social que, sin mucha precisión científica, llamamos primitivo porque parecen documentos vivos de los albores de las sociedades humanas; pero desde luego se advierte la ineficacia de tales fuentes porque del canto y la danza no pueden existir siquiera huellas materiales y entre los salvajes que actualmente viven en el mundo, danza y canto se ofrecen a la par de las otras manifestaciones del arte.

A falta de pruebas objetivas, tenemos que valernos del razonamiento para dilucidar esta cuestión apasionante.

M. H. Cornejo afirma que "un examen integral, etnológico y

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

psicológico, ha demostrado que todas las formas del arte son simultáneas y que está fuera de la realidad la disputa sobre el orden de su aparición". "La simultaneidad, dice, se refiere a las formas fundamentales del arte" y, agrega, como en apoyo de estas aseveraciones que "no se conoce tribu que posea la danza sin el canto, ni que carezca de los principios del arte constructivo". Pero es claro que este argumento demuestra que todos los grupos humanos poseen el arte en sus varias expresiones; mas de ninguna manera la simultaneidad de su aparición. Lógicamente parece que debieron surgir primero la danza y el canto, porque estas formas requieren menos experiencia que las otras y ningún instrumento para su realización primigenia. En cambio, la pintura, la escultura, la arquitectura, exigen diversas conquistas del hombre sobre la naturaleza que seguramente no logró sino después de larga dedicación y empeño.

Las principales teorías que se han expuesto sobre los orígenes del arte pueden resumirse así:

a).—Procede del trabajo. El hombre, con objeto de hacer menos penosos sus esfuerzos para conseguir los medios de subsistencia, inventó ritmos con los que acompañaba los movimientos musculares que demandaban tales esfuerzos. "La música y el canto, nacieron del trabajo en común".⁶

b).—Proviene del instinto sexual (Darwin). Para agradarse, hombres y mujeres se adornaban. "Los adornos son las primeras formas del arte".⁷

c).—Proviene de la religión o de la magia (Durkheim, Frazer, Reinach). La danza que parece ser la más antigua de las artes,

⁶ ROGER BASTIDE, *Arte y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, pp. 48 y ss.

⁷ C. BOUGLÉ, *Leçons de Sociologie sur L'Evolution des Valeurs*, Colin, París, p. 247.

“fue primeramente una danza mágica, es decir mímica de la que se derivaron las otras artes”.⁸

d).—Se deriva del juego (Spencer, Schiller, Huizinga). Como actividad libre y desinteresada, como empleo de energías suplementarias que en un momento se transformaban de simples actos de juego, en expresiones artísticas.

e).—El origen del arte es casual. La mano sucia que deja su dibujo en la pared de la caverna, el sonido que se obtiene, impensadamente al tocar ciertos objetos naturales, las formas inconclusas de raíces, de troncos de árboles, de ramas, semejantes a seres vivos y que invitan al hombre a perfeccionar su semejanza agregándole trozos o quitándoles algo.

f).—El arte tiene un origen complejo (Hirm). Nació: 1. De la necesidad de comunicación entre los seres humanos, de aquí la mímica, la pantomima, el drama, el dibujo, etc.; 2. De la selección natural (adorno); 3. Del trabajo en común (cantos de labor); 4. De la magia (danza, música, etc.).

“Estas son las teorías, dice Roger Bastide, que investigaron el origen del arte. Como se ve son muy diversas. Pero sin embargo, coinciden en un punto: en que el arte no pudo nacer sino de la colaboración de los individuos”.

Todas las teorías mencionadas han sido destruidas por la crítica. Ninguna de ellas aporta en su apoyo, pruebas concluyentes. No podemos movernos sino en un campo de conjeturas.

Con razón afirma Bouglé que: “Cuando la Sociología busca los orígenes del arte se detiene, a menudo, en el umbral de la cuestión. Nos muestra, agrega, que en las primeras fases de la vida social, el arte está en todo y en ninguna parte”.⁹ Para este autor

⁸ ROGER BASTIDE, *Op. cit.*, p. 52.

⁹ BOUGLÉ, *Op. cit.*, p. 253.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

el arte sólo nace con el primer acto desinteresado de creación y de admiración; ¿pero cuándo y cómo se produjo en las sociedades humanas? Así concebido, surge en cierto estado de desarrollo social.

El arte sólo puede entenderse, como fenómeno social, partiendo del presupuesto de un don innato de ritmo y armonía en la especie humana, o del de la adquisición de uno y otra al contacto de la conciencia con el mundo exterior, con la naturaleza que, como dice Pascal, semeja ser la obra de un Dios matemático. En efecto, la regularidad en la aparición del día y de la noche, en el ciclo de las estaciones, en el crecimiento de los seres vivos, debe haberse impuesto con el transcurso del tiempo a la razón del hombre que, inconscientemente primero y de modo deliberado después, se unió al ritmo y armonía universales.

Todos los autores están de acuerdo en que el arte surge como resultado de una superabundancia de fuerzas vitales en los seres humanos y si es así, parece razonable pensar que la primera manifestación de ese exceso de energía biológica fue de carácter orgánico, es decir, se produjo en movimientos del propio organismo, en la emisión de sonidos guturales de alegría o de temor en ciertos momentos de la vida colectiva.

J. Huizinga en su obra *Homo Ludens* pretende que el juego es el origen del arte en todas sus formas, desde las coreográficas, hasta las musicales y las plásticas, lo que solamente es aceptable si se comparte con él la amplísima acepción, el complejo sentido que da a la palabra juego;¹⁰ pero si damos al juego un significado restringido, lo más que puede aceptarse es que ciertas manifestaciones del arte, aquellas ligadas directamente a un ejercicio de las

¹⁰ HUIZINGA, *Homo Ludens*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 241 a 246.

facultades puramente orgánicas, son una derivación del juego o en otras palabras que son una transformación del juego.

“En nuestra opinión —dice Antonio Caso—, actividad práctica, juego y arte, son tres cosas diferentes. El juego delata en sus formas la naturaleza biológica que constituye su fondo; el arte, en las suyas, habla con claridad de la contingencia de la ley biológica y la espiritualidad triunfante”.¹¹ En el mismo sentido Cornejo observa que “en el arte y en el juego es semejante la proyección del sentimiento al exterior, con la diferencia de que en el arte corresponde a un desenvolvimiento superior de la fantasía, determinado por las condiciones de la vida colectiva”.¹²

Geiger, establece también la separación entre juego y arte, diciendo que: “Hay una diferencia decisiva entre la actividad artística y la actividad del juego. La primera está esencialmente orientada hacia la creación del objeto, la obra del arte, mientras que el juego halla plena satisfacción en sí mismo, en el ejercicio de su propia actividad”.¹³

Para nosotros, el arte como todo fenómeno social es esencialmente complejo y no admite explicaciones simplistas. Surgió de una feliz conjunción realizada en el seno de las sociedades humanas después de larga experiencia, de: a) el medio externo, la naturaleza, como paradigma y resorte impulsor obrando, b) sobre la conciencia del hombre, c) cuya superabundancia vital, d) en momentos de ocio, despertó en él, e) la intuición creadora del ritmo y la armonía que expresó en los diversos modos del arte.

¹¹ ANTONIO CASO, *Sociología*, Editorial Polis, México, D. F., 1940, p. 189.

¹² M. H. CORNEJO, *Op. cit.*, p. 138.

¹³ MORITZ GEIGER, *Estética*, Ed. Argos, Buenos Aires, p. 95.

CAPITULO III

LA CONDICIÓN SOCIAL DEL ARTE

EL arte se halla condicionado, desde sus orígenes, por la vida social. Los brotes del arte se pierden en el más remoto pasado de las sociedades humanas; pero las artes plásticas, por su propia naturaleza, son las que dejan las primeras huellas de ese maravilloso despertar del hombre en el mundo de las emociones estéticas.

De acuerdo con las investigaciones paleontológicas y arqueológicas, el arte, en su expresión gráfica nació durante la época llamada cuaternaria “última de las cuatro grandes épocas geológicas”. Esa época se divide en dos fases y es en la segunda cuando el hombre empieza a grabar y a pintar animales “con una seguridad de mano verdaderamente extraordinaria, sobre las paredes o en los techos de las cavernas en las que busca abrigo contra el frío que era riguroso entonces durante nueve meses del año”.¹⁴ La pictografía y la pintura, nacieron, así —primeros signos de las artes plásticas—, en el seno de pequeños grupos de hombres durante sus obligadas reuniones, en las grandes oquedades de la tierra, como demostración de la habilidad de unos ante los otros, en la reproducción de figuras que tenían interés colectivo porque eran las de aquellos animales que cazaban para procurarse sustento

¹⁴ SALOMÓN REINACH, *Apolo*, Ruiz Hermanos, 1930, p. 5.

y que —por las cualidades que en ellos admiraban y por ser el sostén de su vida—, deificaron bien pronto en el “totem” sagrado, aspecto zoomórfico de las primeras religiones del mundo.

En el continente europeo se hallan vestigios notables de estas obras artísticas: en las cavernas de Font de Gaume; Combarelles; Dordogne, Francia; Lohert, Alemania, en la gruta de Altamira, España; todas ellas consisten generalmente en representaciones de renos; caballos; bisontes; mamuts, en actitudes vivas de gran fidelidad y no carentes de gracia.

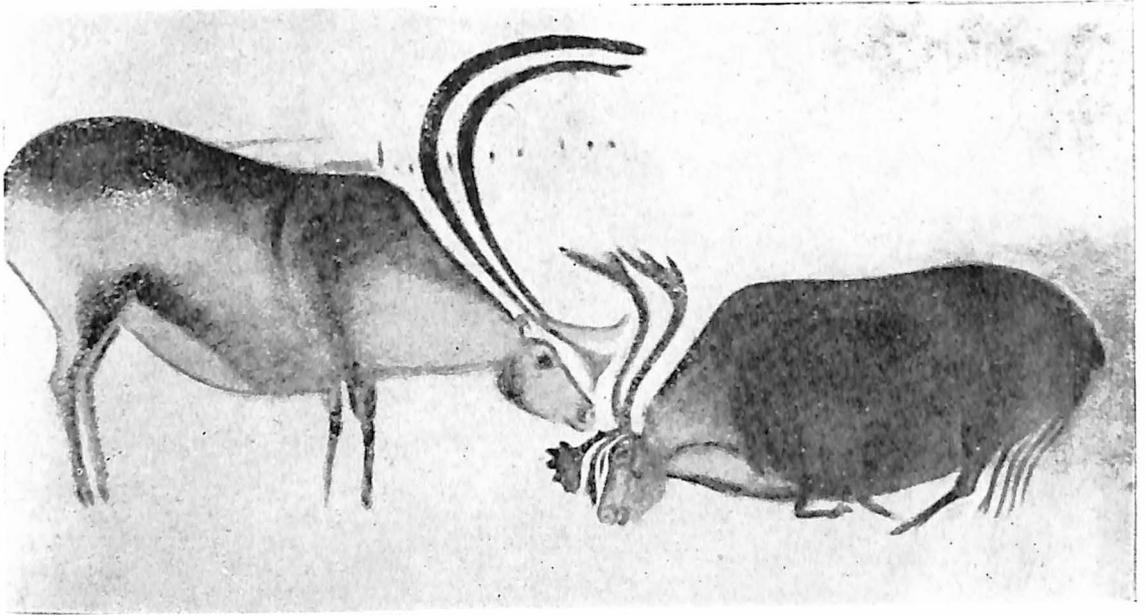
Además de este arte rupestre, el hombre de las cavernas grabó, en huesos de reno y en los mangos de sus instrumentos de trabajo, diversas figuras zoológicas con gran acierto en sencillas composiciones.

“El arte —dice Salomón Reinach—, se manifiesta, desde un principio, por el gusto de la simetría que es análoga al ritmo de la poesía y de la música y por el color, no dispuesto éste de manera que forme imágenes, sino aplicado o puesto sencillamente para deleitar con su contemplación. Después se complace en trazar ornamentos compuestos de líneas rectas o curvas, paralelas o quebradas. Más tarde el hombre va ensayando el reproducir la figura de los animales que lo rodean y lo hace en bulto primero, luego en relieve y en dibujo, y por último, se atreve, aunque tímidamente, a imitar la figura humana y la de los vegetales”¹⁵

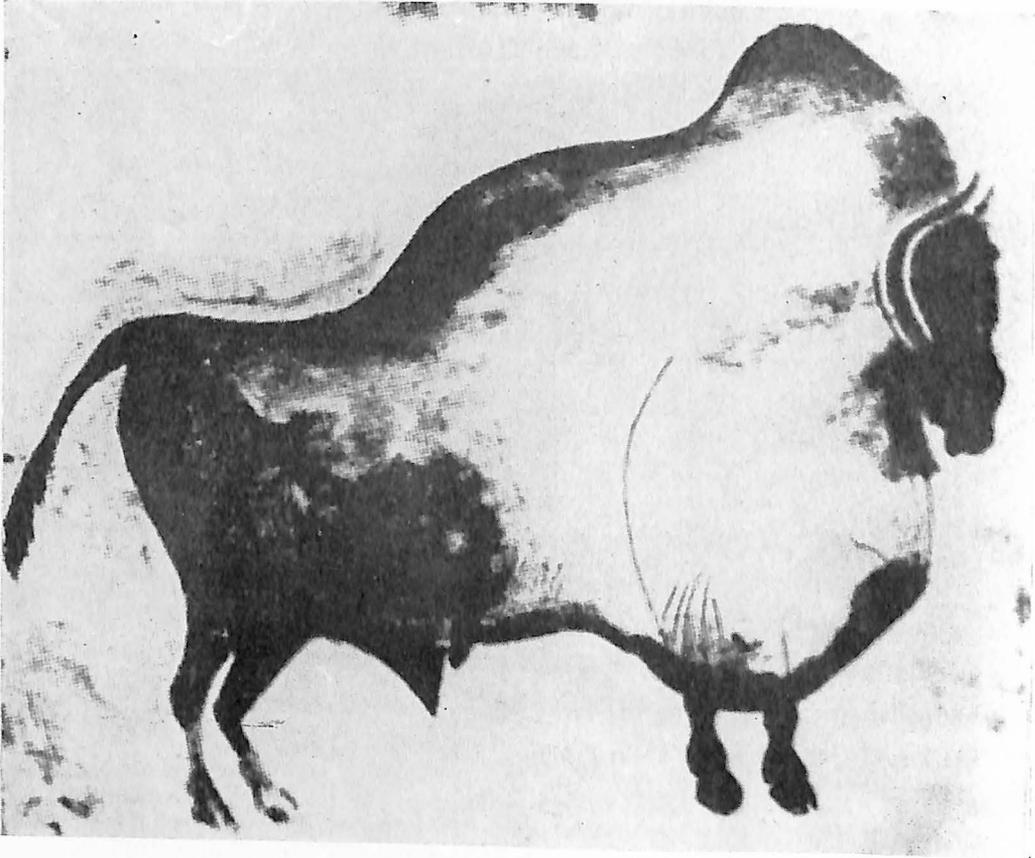
El mismo autor agrega que, muchos siglos después del arte rupestre, surgen los primeros ensayos arquitectónicos del hombre, hacia cuatro mil y tres mil años antes de Jesucristo, en las ciudades lacustres o palafitos, en las tumbas de piedra o dolmenes, en los menhires y los cromlechs.

Si pudiera haber alguna duda sobre el origen social de cier-

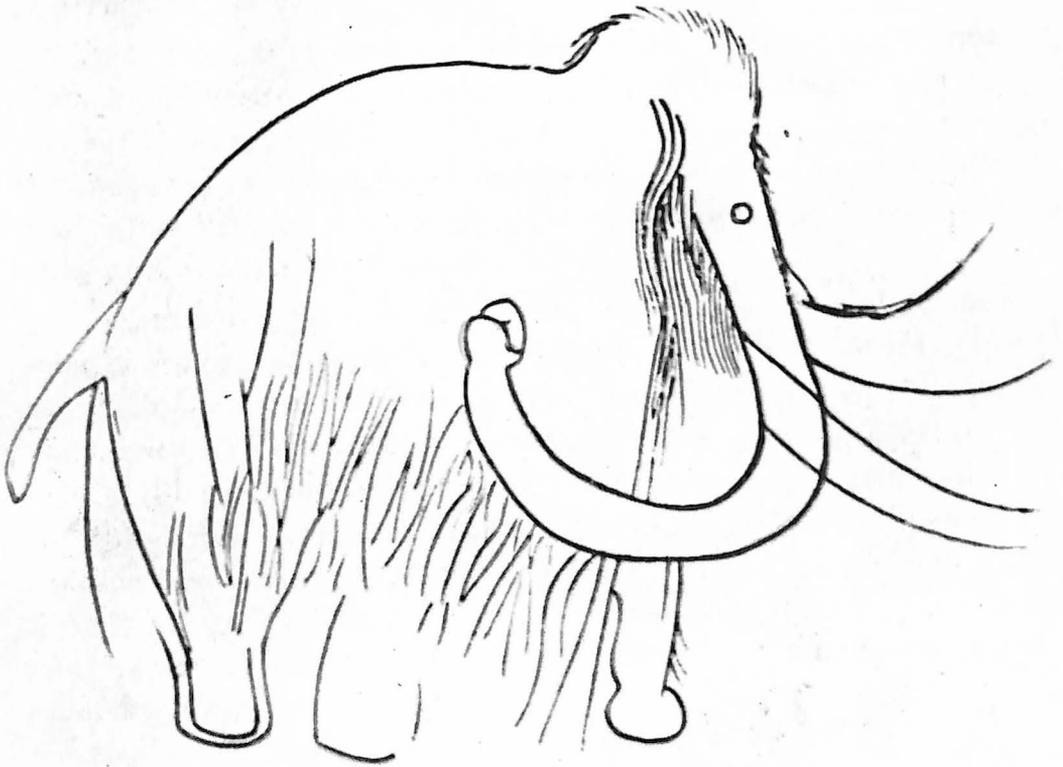
¹⁵ SALOMÓN REINACH, *Op. cit.*, p. 2.



Renos policromados, en actitud de lucha. Caverna de Font de Gaume. Encyclopedie par l'image "La Prehistoire". Librairie Hachette. París.



Bisonte grabado y pintado sobre la pared. Caverna de Font de Gaume, Dordogne, Francia. Apolo. Salomón Reinach.



Mamut grabado sobre la pared. Caverna de Combarelles. Dordogne, Francia. Apolo.
Salomón Reinach.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

tas manifestaciones del arte, tratándose de la arquitectura no hay duda posible porque sus obras son producto, necesariamente, de un esfuerzo colectivo.

Aun cuando el primario proceso de las artes plásticas aquí señalado se refiere al continente europeo, puede decirse que ha sido el mismo en diversos pueblos de la tierra, puesto que la pintura rupestre se encuentra lo mismo en Africa que en Australia y en América y ofrece tan grandes similitudes que Pijoán hace sobre esta cuestión las siguientes reflexiones:

“El arte del hombre europeo de las cavernas, en el último período glacial, se asemeja de un modo extraño al de los bosquimanos. ¿Es que viviendo en condiciones análogas en diversos hemisferios y en edades no sincrónicas, ambos, el europeo cuaternario y el bosquimano actual, sentían lo mismo y, por tanto, pintaban lo mismo? ¿Es, en cambio, que estos artistas europeos y bosquimanos tuvieron un mismo origen? ¿Es que los pintores de abrigos del sur de Europa son rezagados de una misma raza que atravesó el continente africano hasta un centro común de dispersión que sería el Africa del Norte?”¹⁶

En opinión del autor citado, predomina la última idea; pero ¿qué decir del arte rupestre de Australia y de América? Nosotros nos inclinamos más bien a pensar que iguales condiciones de vida y parecidas aptitudes dieron origen al arte rupestre, de origen eminentemente social, que adaptando diversas técnicas y procedimientos, evolucionó de las representaciones zoológicas a la reproducción exacta o estilizada de la figura humana.

La dependencia social del arte es más notoria en sus otras expresiones: música, danza y literatura. Es imposible precisar los orígenes de estas formas; pero cuando las artes plásticas nos dan

¹⁶ JOSÉ PIJOÁN, *Summa Artis*, Vol. I, p. 118.

los primeros datos sobre ellas, aparecen como indudables productos de la sociedad. Música y danza, unidas por su misma naturaleza rítmica, son en su génesis, según J. Huizinga, un juego; pero el juego es, siempre, un acto colectivo de recreación, de esparcimiento. Más tarde música y danza adquieren carácter mágico y totémico y en seguida, en los albores de la religión organizada, se transforman en liturgia, en parte del culto a los dioses. Desde entonces, música y danza adoptan en todos los pueblos de la tierra dos maneras igualmente sociales: la sagrada y la profana.

La primera es música de elevación que se practica en coros y ante grandes multitudes. La segunda es, a menudo, música de esparcimiento que pone en contacto a los seres humanos y tiene, con frecuencia, un fondo sexual.

En cuanto a la literatura, apenas es necesario insistir en su origen y en su carácter social. Podemos imaginar la danza y el canto —éste de sonidos sin ninguna significación—, como actos enteramente individuales, instintivos, y podemos imaginar incluso a un hombre de las cavernas, sin auxilio de nadie, reproduciendo por sí y para su propio deleite, la figura de un animal; pero sólo merced al lenguaje, obra colectiva, indudablemente social y con fines de transmitir, de comunicar algo a los demás, es concebible el arte literario aun en sus más humildes expresiones como fueron las palabras de sentido mágico que acompañaban a los cantos litúrgicos, y los sencillos relatos, cuentos y leyendas cosmogónicas, que se encuentran en el acervo tradicional de todos los pueblos.

Pero, no sólo en su origen está condicionado el arte por la sociedad, sino que esta dependencia subsiste en las varias fases de su evolución; uno en su origen, según se ha visto, adquiere, sin embargo, en cada sociedad humana diferentes formas y vive muy diverso destino: el destino de las culturas y así, en unos pueblos permanece estacionario; no logra salir de sus iniciales realizaciones;

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

en otros alcanza gran esplendor para decaer y extinguirse a la par de la cultura de que es parte y esencia. Sólo en los pueblos europeos se ofrece con un dinamismo y una virtud creadora que parecen no tener término. En la historia del arte en Europa se ve demostrada con precisión absoluta su dependencia social; en sus comienzos y en todas sus manifestaciones, es anónimo, es obra del mismo pueblo; luego empieza a surgir el artista y su personalidad se destaca y se impone; pero sólo en las maneras, en los estilos, en las escuelas, porque cuanto expresa es un reflejo de la cultura dentro de la cual florece su pensamiento.

Hasta aquellos rebeldes que tratan de evadirse de su tiempo y de su pueblo, pretendiendo crear, en gesto de infinito orgullo, un arte deshumanizado, no son sino eco de ciertos círculos sociales llenos de cansancio y desilusión.

Hipólito Taine, en su *Filosofía del Arte*, grabó, con caracteres de ley, la condición social de la obra de arte, diciendo que "se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes".¹⁷

Pero de la influencia decisiva de lo social en el arte, no debe deducirse que las obras de arte posean carácter transitorio, valor contingente. El arte de la Grecia clásica —por ejemplo—, surgió y murió con la cultura griega; pero no así sus obras maestras, porque toda obra maestra —según veremos en próximo capítulo— si bien es objetivación de una cultura, tiene cualidades específicas que la hacen intemporal, una especie de hálito divino que la coloca en el mundo de los arquetipos eternos.

¹⁷ HIPÓLITO TAINÉ, *Filosofía del Arte*, Editorial Nueva España, S. A., 1944, p. 39.

CAPITULO IV

EL GOCE ESTÉTICO Y SU CONDICIÓN SOCIAL

TODAVÍA hay quienes sostienen que el arte tiene por objeto producir la belleza. ¿Pero qué es la belleza? Se han dado muchas definiciones sobre ella sin que hasta la fecha se haya logrado aprehender su verdadera esencia. Baumgarten a quien se considera el fundador de la estética, la define como “lo perfecto o absoluto reconocido por los sentidos”. Para Kant, es, “desde el punto de vista subjetivo, lo que gusta de una manera general y necesaria sin concepto y sin utilidad práctica. Desde el punto de vista objetivo es la forma de un objeto que agrada, sin cuidarnos para nada de su utilidad”. Schelling considera que la belleza “es la contemplación de las cosas en sí, tales como existen en sus prototipos”. En cambio Hartman afirma que “la belleza no reside en el mundo exterior ni en la cosa en sí, ni en el alma, sino en la ‘apariencia producida por el artista’ ”.¹⁸ Para Boileau, lo único bello es la verdad.¹⁹ Podríamos seguir reproduciendo más definiciones sobre la belleza sin otro resultado que el de exhibir a muy grandes filósofos y escritores en una feria de confusiones, de contradicciones y

¹⁸ LEÓN TOLSTOI, *¿Qué es el Arte?*, Edit. Tor, p. 27.

¹⁹ MORITZ GEIGER, *Estética*, Edit. Argos, Buenos Aires, Rep. Argentina, p. 29.

de vaguedades. El tema, como se ve por las muestras que hemos ofrecido, pertenece más bien a la Filosofía del Arte y no a la Sociología del Arte que es a la que debemos concretarnos. Desde el punto de vista sociológico nos basta considerar que hay un hecho social empíricamente captable y es éste: toda sociedad humana tiene un concepto de lo bello y otro contrario u opuesto de lo feo; esos conceptos, sin que sea preciso definirlos, le sirven como necesarios instrumentos de valoración en su vida cotidiana; forman parte de la conciencia social y con ello es suficiente para rechazar la pretensión de que el arte tiene por objeto producir la belleza, pues si así fuera, el pintor y el escultor, en las sociedades de cultura occidental, deberían crear solamente figuras armoniosas, paisajes deliciosos y el novelista describir escenas tiernas y analizar almas nobles, porque todo esto, en la opinión corriente de aquellas sociedades es opuesto a lo feo. Seguramente que la belleza no es ajena al arte, pero puede afirmarse también, con toda seguridad, que no es su fin único, o mejor dicho, su tema exclusivo, porque, siempre dentro de la cultura europea, pasan por obras maestras y despiertan como tales nuestra admiración: cuadros y esculturas en las que se representan seres feos o deformes o monstruosos; novelas en las que se describen escenas de pesadilla, a veces repugnantes, mas con tal "arte", que nos subyugan. Lo bello en el arte, está más bien en la forma de representación que en lo representado.

Por eso nosotros señalamos, como finalidad del arte, la de producir emociones estéticas y no la belleza que en todo caso sería un medio, pero no su finalidad. Ahora bien, la emoción estética se logra no sólo por lo bello, sino de muchas maneras. Diríamos que los caminos por los cuales se llega a la emoción estética son infinitos, porque no dependen de la cosa que el artista escoge como tema, sino de la forma de tratarla que es exclusiva de su genio y

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

de ciertas condiciones sociales que también sólo un artista de genio puede captar.

Si dependiera la emoción estética del objeto escogido por el artista para producirla, serían iguales el cuadro que pintara un mediocre y el de un artista genial cuando ambos escogieran el mismo modelo; si dependiera la emoción estética de los temas escogidos por el artista para producirla, el arte se habría extinguido por agotamiento desde hace mucho tiempo, pues tales temas son limitados. Pero el arte no se ha extinguido, ni se extinguirá sino con la cultura de las sociedades humanas, porque contiene un elemento social siempre cambiante que lo hace eternamente nuevo. Captar ese elemento multiforme y darle vida por medio de la expresión adecuada para producir la emoción estética, es la gracia del verdadero artista.

El elemento social del arte se deriva de las interacciones humanas que a lo largo del tiempo van creando una serie de conceptos, de ideas, de sentimientos colectivos en los que se inspira necesariamente el artista, pues si se aparta de ellos, su obra carece de interés y no puede despertar emoción alguna. La prueba está en que las grandes obras escultóricas o pictóricas de culturas muertas, nos causan asombro o admiración; pero no el goce estético que seguramente produjeron a los contemporáneos de quienes las crearon porque nosotros estamos fuera del clima social que daba a tales obras, vida y sentido. Algunas, especialmente las correspondientes a la culturas occidentales, conservan su mismo valor artístico, parecen eternas, porque su objeto o su tema son intemporales.

Pero fuera de estos casos de excepción, un drama sobre los celos, escrito de modo magistral, produce hondas emociones estéticas en públicos de cultura europea y en cambio sería recibido con indiferencia y hasta provocaría hilaridad, en una tribu poligámica. Lo mismo puede decirse de otros conflictos sentimentales

y de diversas acciones humanas, objeto de obras maestras de la literatura de Occidente, su valor estético está socialmente condicionado. En una misma sociedad el cambio de ideas morales y de costumbres puede hacer que una cosa estéticamente valiosa en una época, pierda parte cuando menos de su valor en otra.

Esto también es cierto, tratándose de las artes plásticas, especialmente cuando reproducen el cuerpo humano, pues el ideal es una figura socialmente concebida según las cualidades de cada raza, de cada pueblo. La Venus de Milo no puede ser bella para ciertas tribus en las que determinadas deformaciones que parecen monstruosas a una persona de cultura europea, son, entre tales tribus, altamente estimadas. Cada raza, cada pueblo, tiene su ideal de belleza humana que se deriva de sus propios rasgos somáticos, resultado de un sentimiento de egolatría.

Así llegamos a la conclusión de que, del propio modo que el arte es un producto de la sociedad, la emoción estética que suscita, a pesar de que se manifiesta en la vida interna de los individuos, es, en esencia, social.

Se han expuesto diversas teorías para explicar la emoción estética, entre ellas tiene particular importancia la de la proyección sentimental desarrollada por Federico Teodoro Vischer, Herman Lotze, Teodoro Lipps, Juan Volkelt, Wundt, y otros que en el fondo consiste en estimar que ante las obras de arte proyectamos en ellas nuestro propio yo, ponemos algo nuestro y por eso nos agradan; en la obra de arte vemos, como en un espejo, reflejados nuestros sentimientos.²⁰ Para Lipps "todo placer estético es, en última instancia, placer de sí mismo".²¹ Esta concepción valiosa desde luego, debe, en nuestro concepto, complementarse con los datos de la sociología, pues es claro que toda proyección senti-

²⁰ E. NEUMANN, *Introducción a la Estética Actual*, p. 26.

²¹ MORITZ GEIGER, *Op. cit.*, p. 84.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

mental de nuestro yo en la obra de arte no es, en el fondo, sino una proyección social a través del individuo; porque no podemos proyectar en la obra de arte sino aquellas ideas y sentimientos; aquellos modos de pensar y de estimar que nos han sido inculcados en la sociedad en que vivimos, por la educación, por simple convivencia en ella o por fenómenos hereditarios indudables. Nuestro yo es el resultado de un proceso histórico-social y de las influencias que recibe de lo social, en el presente. Es claro que en la emoción estética hay también un elemento personal irreductible; pero que no es su determinante.

¿Y el goce estético que no debemos a la obra de arte sino a la contemplación de la naturaleza? Amamos a la naturaleza porque en ella vivimos, es nuestro mundo externo; pero que influye en nuestro mundo interno de muchos modos. La humanidad vive en ella su drama, desde siglos, y a fuerza de compartirla colectivamente, el hombre la ha asimilado a su ser hasta el punto de transmitir a su descendencia la admiración y el amor que en él ha creado su contacto milenario.²²

²² Valga esta explicación a pesar de que se niega que la emoción producida por la naturaleza sea de orden estético. Se dice que el goce estético proviene exclusivamente del arte. Ver GEIGER, *Op. cit.* PIJOÁN por su parte, dice a este respecto:

La creación y apreciación de la belleza es una experiencia puramente humana. El hombre podría definirse, como el animal que tiene capacidad estética. Esto parece una paradoja, porque obliga a suponer que no existe belleza en las cosas naturales. Pero de hecho es así, y para probarlo, basta decir que en la naturaleza no hay cosas feas. Si no hay un animal feo, o una planta fea, o un paisaje feo, tampoco puede haber un animal bello o una flor bella. El placer que nos produce la contemplación de las cosas naturales no es estético. Encontramos goce en su perfección, en su acomodamiento al tipo, en su exactitud, en su orden y en la ley que las rige y a la que ellas se acomodan. Pero la naturaleza no tiene libertad y, por tanto, no puede producir belleza. La confusión entre el goce que produce la contemplación de las cosas naturales, tan perfectas y tan organizadas, a veces se traduce en juicios análogos a los que nos produce la emoción estética. Declaramos hermosa una puesta de sol, decimos que un pájaro es bello; pero al usar esos términos, evidentemente nos servimos de

Resulta, así, indudable, según ya afirmamos, que la sensibilidad ante las obras de arte y ante la naturaleza misma —agregamos ahora—, es de origen social. “No solamente nuestro pensamiento —dice Guyau—, es en el fondo impersonal, sino que, además, nuestra sensibilidad, que parece constituirnos más íntimamente, acaba por llegar a ser en algún modo, social”. “Lo agradable —agrega—, pasa a ser bello a medida que encierra más solidaridad y sociabilidad entre todas las partes de nuestro ser y todos los elementos de nuestra conciencia, a medida que es más atribuible a ese ‘nosotros’ contenido en el yo”.

En resumen: la emoción estética que nos producen las obras de arte, es el resultado de un complejo de factores dentro de los cuales se perfilan, como fundamentales, la influencia de la sociedad, un elemento personal irreductible y el genio del artista creador.

adjetivos que no les corresponden técnicamente. Además, vivimos todavía influidos por las ideas tradicionales del Occidente, donde, por algunos siglos, el arte ha servido para una función social que obligaba a representar cosas naturales. Así, acostumbrados a ver al arte asociado a la naturaleza, hemos acabado por asociar la naturaleza al arte, y les damos a las cosas naturales un valor estético del que enteramente carecen. “Summa Artis”, *Historia General del Arte*, Espasa-Calpe, S. A., Tomo I, pp. 3 y 4.

CAPITULO V

EL PÚBLICO

LA relación estética se establece entre la obra de arte y el público. En realidad entre la obra de arte y el individuo que se pone voluntariamente bajo su influjo; pero aquélla está destinada no a una sola persona, sino, prácticamente, a ser admirada por todo el mundo, de tal modo que el otro término de la relación estética es, necesariamente, un conjunto indeterminado de gentes al que se da el nombre de público. ¿Qué es el público? He aquí una de las más arduas cuestiones sociológicas que aún no ha sido resuelta satisfactoriamente.

Para Essertier, “público es una reunión de individuos que se hallan congregados en vista de un fin determinado.”²³

Bogardus dice que es “un gran número de gentes, la mayoría de las cuales no se conocen entre sí; pero que tienen un interés importante en común” y agrega “un público muy extendido en los Estados Unidos, está compuesto actualmente por personas que mantienen una amplitud de criterio hacia las relaciones raciales o étnicas”.²⁴

²³ Véase *Diccionario de Etnología e Sociología* de Herbert Baldus y Emilio Willems, Companhia Editora Nacional, Sao Paulo, Brasil, 1939.

²⁴ BALDUS y WILLEMS, *Op. cit.*

Se advierte desde luego la vaguedad y la inexactitud de estas definiciones, pues es claro que la reunión de accionistas de una empresa en torno de una mesa de discusiones no es un público, ni los diputados en el recinto del Congreso, porque aun cuando en ambos casos se trata de grupos definidos que se reúnen con una finalidad específica, cada uno de sus integrantes es o puede ser actor, es decir exponente de sus propias ideas y no simple oyente de las de los otros.

Tampoco el interés común basta para definir al público, si no se puntualiza la naturaleza de ese interés, como se desprende del pensamiento de Bogardus, pues no puede decirse que todas las personas partidarias de la discriminación racial en los Estados Unidos, constituyen un público, sino más bien un grupo de opinión y de presión.

Ante la confusión de criterios, Baldus y Willems, opinan que "conviene sustituir la palabra público por otros términos más adecuados a los fenómenos que se quiera denominar".

"Tal vez, agregan, sería conveniente restringir el uso del término a la asistencia de espectáculos, festividades, exhibiciones recreativas, deportivas o artísticas de cualquiera especie".²⁵

A nosotros nos parece indudable que público es una denominación que supone, en efecto, un espectáculo. Así, en su expresión más clara y sencilla, público es un grupo ocasional de espectadores de cualquier cosa que se presente ante ellos. Esto supone su presencia en un local o lugar determinado pero como en la realidad social es indiscutible que existen públicos permanentes en torno de ciertas actividades sociales que no se reúnen en parte alguna, la plena configuración del concepto se dificulta grandemente.

El Diccionario de la Academia de la Lengua, parece resolver

²⁵ BALDUS y WILLEMS, *Op. cit.*

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

el problema, al establecer como uno de los significados de la palabra "público", el de "conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar". Es decir, el público no está constituido solamente por espectadores, sino también por personas que tienen en común una afición, que encuentran agrado en determinadas cosas que se ofrecen a la atención de toda la sociedad de que forman parte.

Concretándonos al arte, diremos que el público del teatro está formado no solamente por los que concurren a una determinada sala de espectáculos, sino por todos los que se sienten atraídos por esa expresión artística y que por alguna causa no pudieron o no quisieron asistir; pero que en otra ocasión lo harán con gusto o que inclusive sin concurrir a teatros se deleitan leyendo obras dramáticas, comedias y sainetes.

Se puede decir que el público se divide en presente y potencial, el primero es el que está reunido en un momento y en un lugar dados para presenciar un espectáculo y el segundo, el de aficionados a ese espectáculo que no estando presentes, pueden estarlo en otro momento y en el mismo o en lugar diverso. El público presente del teatro, por ejemplo, se forma del público potencial que va desfilando por las salas de ese espectáculo a medida de sus posibilidades y de su interés en las obras que se representan.

Hay, también, un público que no puede ser sino potencial, que no se reúne en un lugar determinado: el literario, pues salvo el caso de los llamados recitales poéticos, el poeta y el novelista tienen un público que lee sus obras en las bibliotecas o en el seno de sus propios hogares.

Este breve análisis parece esclarecer el asunto con meridiana nitidez. Sin embargo, quedan aún sin dilucidar otras cuestiones

sociológicas de no menor importancia, como la de establecer la naturaleza misma del público. ¿Es un grupo o un cuasi grupo social?

De acuerdo con nuestra teoría de los agrupamientos sociales, no puede ser un grupo porque el público no está organizado. Ni siquiera cuando se trata de un público presente en una sala de espectáculos, puede decirse que hay en él una organización, pues se trata de una simple reunión de personas entre las cuales no hay otro nexo que el deseo de presenciar una misma representación, de escuchar un mismo concierto, etc.

Tampoco es el público un cuasi grupo social porque según nuestra teoría, las personas que lo constituyen no pueden pertenecer a la vez, a dos cuasi grupos diferentes: un individuo de la clase media, no puede ser al propio tiempo miembro de la clase alta y viceversa, o quien está formando parte de una multitud, no puede, a menos de tener el don de ubicuidad, estar en otra.²⁶

El público es una entidad cambiante y sin embargo eterna porque una persona aficionada a la literatura, es parte del público literario; pero si a la vez es aficionada a la música de cámara, pertenece al público de este género musical y si además ama la pintura, se la verá con frecuencia desfilando ante los cuadros de las exposiciones y de los museos. Pero como en cuanto la obra de arte es creada, queda a la atención de todos para siempre, pues el público no sólo se forma con los individuos de una generación, sino con los de las sucesivas generaciones, jamás se extingue; el público en su más amplio sentido es eterno.

El público es, así, un agrupamiento social multiforme que

²⁶ LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ, *Teoría de los Agrupamientos Sociales*, Ed. Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hay una traducción al francés de Armand Cuvillier, Petite Bibliothèque Sociologique Internacional, París.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

se constituye, si así puede decirse, en torno de algo que se somete a la consideración de la sociedad. De aquí se desprende que, en último análisis, el público es la sociedad y lo es en efecto; pero sólo ante acontecimientos que interesan a toda la colectividad y para los que no se requiere una vocación, ni una formación cultural determinadas, ni una sensibilidad de carácter artístico, ni una afición deportiva o de otra índole.

En el seno de ese gran público que es la sociedad, se forman una serie de públicos constituidos por las personas que responden a diversas sollicitaciones entre las que se destacan las de carácter deportivo y las de carácter artístico.

Para comprender bien el mecanismo de la formación del público, imaginemos un tablero de focos eléctricos de distintos colores y convengamos en que el tablero representa a la sociedad, al gran público y que cada foco es un individuo, un miembro de la sociedad, una persona integrante del gran público. Admitamos finalmente que los focos se encenderán cada vez que ante ellos se presente una sollicitación determinada.

Así, ante un hecho político de interés nacional, se encenderán todos los focos; pero si lo que se ofrece es un cuadro, un óleo de un gran artista, se encenderán únicamente los focos azules, pongamos por caso, que son los individuos que tienen vocación o afición por la pintura. El conjunto de esos focos azules es el público del arte pictórico. Si se presenta en seguida un concierto sinfónico, se apagan varios focos azules, que son las personas que no aman la música clásica elevada; pero quedarán encendidos los que además de ser aficionados a la pintura, lo son a las sinfónicas y se encenderán otros focos digamos de color rojo, que representan a los que no amando la pintura, sí aman la música. Así podríamos seguir ilustrando la formación de los públicos y su carácter vario y multiforme; pero no menos real.

Público supone opinión. La sociedad reacciona de acuerdo con el juicio que se forma ante hechos de interés general y cada público que dentro de ella se constituye de la manera descrita, adopta una actitud de indiferencia, de negación, de aprobación, de aplauso, de admiración apasionada ante lo que se ofrece a su atención.

La importancia sociológica del público tratándose del arte, consiste en que se establece entre sus integrantes una serie de interacciones ante la obra artística: pictórica, musical, dramática, novelesca, etc., que influyen en el criterio y en la sensibilidad de cada uno.

La persona que va a un teatro a ver una comedia, está ya influida por la propaganda de la empresa, por la crítica de diarios y revistas, por la opinión de sus amistades y lo mismo puede decirse de quien lee una novela o un libro de poemas. Así, en cada público se forma un clima determinado ante la obra de arte.

Los públicos están integrados por individuos de diversa sensibilidad artística, de diferente capacidad receptiva frente a las expresiones del arte y dentro de cada uno forman los que hemos llamado círculos estéticos entre los que existen interacciones, influencias que determinan el destino de las obras de arte. Cuando una de ellas es intensamente gozada por los pocos que están dotados de una gran receptividad, su entusiasmo, sus opiniones, su admiración, influyen en quienes están menos capacitados; pero que aman la clase de obra de arte de que se trate hasta formarle un clima de éxito que puede ser temporal o indefinido por el sucesivo refrendo de las nuevas generaciones.

CAPITULO VI

TEORÍA DE LOS CÍRCULOS ESTÉTICOS

LA obra de arte tiene valor en sí misma como suma o realización de una serie de condiciones que concurren a hacer de ella eso: una obra de arte. Es la expresión de sentimientos, ideas, emociones, lograda por medio de la aplicación de ciertas reglas de armonía. La sola aplicación de esas reglas no produce una gran obra de arte, se requiere, además, que el artista ponga en ella algo indefinible que está fuera de toda preceptiva y que sólo puede expresarse con las palabras: "intuición creadora", "genio", "inspiración" y que, quiérase o no, colocan a la obra de arte en los linderos de lo sobrenatural, en las fronteras del misterio. A esto se debe que en todos los tiempos se haya considerado al artista como ser dotado de facultades sobrehumanas, elegido de los dioses y así, encontramos, en las artes plásticas, por ejemplo, la aplicación de calificativos tales como "el divino" a determinados pintores. Esto no es más que la expresión de la admiración profunda que despiertan sus obras, al grado de que se considera que no pueden ser solamente producto del hombre, sino que en ellas hay algo de revelación.

Una vez creada la obra de arte, entendiendo por tal aquella que además de ser el compendio o la realización de una serie de

preceptos de armonía tiene ese hálito espiritual que la caracteriza, es necesario que produzca las emociones estéticas que el artista se propuso suscitar por medio de ella.

Según León Tolstoi si una obra de arte posee cualidades absolutas, bastará con que se le dé a conocer a la sociedad para que ésta reciba en el acto la influencia estética de tales cualidades;²⁷ pero no es así porque la sociedad está integrada por individuos de muy diversa cultura y de muy varia sensibilidad, de tal modo que el valor social de la obra de arte es siempre relativo.

La relación estética. Desde el punto de vista sociológico nos parece indudable que, entre la obra de arte y el sujeto que se coloca bajo su influjo, se establece una relación que llamamos estética porque de ella dependen las emociones de esa índole y su intensidad que la obra logre despertar en el mencionado sujeto.

Las modernas teorías del derecho rechazan la posibilidad de toda relación jurídica entre la persona y los objetos. Es absurdo, en efecto, suponer que entre un escritorio y su propietario exista una relación de propiedad porque el escritorio, objeto inanimado, carece de toda facultad para tomar parte en esa pretendida relación. El derecho de propiedad no es, así, un lazo jurídico que una al dueño con sus cosas, sino una relación entre él y los demás hombres que reconocen su derecho a disponer en forma exclusiva de esas cosas.

Desde el punto de vista de la Sociología del Arte, a nuestro entender, sí es posible que se establezca una relación de carácter espiritual entre la obra de arte y el sujeto que la conoce porque la obra de arte no es simplemente una cosa, sino que está cargada de significaciones, encierra un mensaje, habla al espíritu; lleva en sí misma la intención de entablar un diálogo emocional

²⁷ TOLSTOI, *Op. cit.*, p. 135.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

con el que quiera acercarse a ella. En efecto, percibe el lenguaje de la obra y al percibirlo proyecta en ella, como una respuesta, los pensamientos y los sentimientos que ese lenguaje le sugiere y suscita.

Esto que nos parece indudable tratándose de una pintura, de una escultura, de una creación arquitectónica, es todavía más comprensible en las obras literarias que transmiten al lector o al espectador, con palabras, ideas y pensamientos que suscitan en él, a su vez, en muda respuesta, ideas y pensamientos, emociones afines o contrarias.

La relación estética está condicionada: a) Por el valor intrínseco de la obra de arte. b) Por la capacidad de comprensión y la aptitud receptiva del sujeto. Si la obra es magnífica, genial, y quien la admira está dotado de la máxima sensibilidad artística correspondiente (plástica, musical, literaria, etc.); la relación estética es perfecta, la creación realiza plenamente su fin; el admirador además de recibir el regalo estético que le proporciona, desde ese momento será un propagandista de sus excelencias en el medio social en el que pueda tener influencia (círculo familiar, círculo de amistades, público en el caso del crítico, etc.).

Si la obra es excelente, pero el sujeto receptor carece de las aptitudes receptoras indispensables, ninguna relación estética es posible; si esas aptitudes son medianas, la relación será débil. Es como si un extranjero se dirige a quien no comprende su idioma, sus palabras pueden ser muy bellas, o exponer una gran sabiduría, pero quien lo oye permanecerá al margen de cuanto dice por imposibilidad de comprensión. En el arte, además, no se trata solamente de comprender, sino de sentir. Un experto puede explicarnos un cuadro cubista al detalle hasta lograr que lo entendamos en toda su significación y sin embargo, lo más probable es

que ese cuadro a pesar de todo no logre despertar en nosotros emoción alguna.

Por último, la obra de arte puede carecer de cualidades y en ese caso, tanto los sujetos dotados de la comprensión y de sensibilidad artística correspondientes, como los profanos en el arte de que se trata, no recibirán ningún influjo de ella. Es más, en los capacitados hasta puede provocar la obra artística deficiente, una reacción de disgusto y de protesta.

Los círculos estéticos. Podría decirse que todo grupo humano dentro de determinada cultura, se halla integrado por diversos círculos estéticos en los cuales está incluido cierto número de personas de acuerdo con sus posibilidades perceptivas de los valores intrínsecos de las obras de arte.

La división de la sociedad en círculos estéticos, es, desde luego, convencional; pero se deriva de la realidad social misma. No queremos decir que esos círculos existan en la vida cotidiana, como clubs o agrupaciones. No hay, evidentemente, sociedades de lisios y sin embargo, es válido abstraer determinadas características psíquicas comunes a todos los que padecen un defecto físico hasta el punto de clasificarlos en grupos según la naturaleza del defecto que sufren y llegar a ciertas conclusiones respecto de su forma de comportamiento en determinadas circunstancias. Así también, tratándose del arte, pueden hacerse agrupamientos ideales de personas según su cultura y su sensibilidad, en círculos estéticos, para conocer y comprender la influencia social de las obras de arte.

La teoría de los círculos estéticos aquí esbozada, parte del hecho de que la facultad de los individuos para el goce que producen las obras de arte, depende: a) de su cultura; b) de su sensibilidad.

Por cultura debe entenderse, en primer término el saber, la

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

instrucción. Así, el iletrado, generalmente, no podrá sentir emoción alguna de una obra literaria aun en el caso de que le sea leída por otra persona en virtud de que el léxico usado en ella se la hará incomprensible.

Por cultura ha de entenderse, también, el clima social, el momento histórico, las costumbres y el acervo de experiencias y de conocimientos y de ideas colectivas que tiene cada individuo dentro de la sociedad en que vive, porque todo eso influye en la comprensión de la obra de arte.

En las artes plásticas basta ver, y en la música, escuchar; aparentemente no se requieren, para recibir el regalo estético de la obra artística, previos conocimientos como cuando se trata de producciones literarias. Pero no es así, porque además de la "comprensión", se necesita por parte del espectador o del oyente, cierta aptitud para recibir el mensaje que toda auténtica obra de arte contiene.

Esa aptitud, esa sensibilidad no es cosa de cultura, sino don innato que puede desarrollarse por la cultura; pero que ésta no crea.

Es verdad que faltan investigaciones al respecto pues ni la estética experimental ni la sociología han tocado, que nosotros sepamos, este punto de gran importancia. Sin embargo, tenemos casos de personas cultas negadas a ciertas manifestaciones artísticas porque carecen de la sensibilidad requerida para apreciarlas en todo su valor.

La teoría de los círculos estéticos, que en un principio ofrecía cierta sencillez, se complica extraordinariamente a partir de estas reflexiones, porque una misma persona puede ser colocada, idealmente, en un determinado círculo por lo que respecta a las

artes plásticas y a la vez en otro por cuanto se refiere a la música o a la literatura.

Quien posee exquisita sensibilidad musical, quedaría, pongamos por ejemplo, en el círculo número uno correspondiente a las personas más capacitadas para sentir y comprender la música; pero en el círculo número cinco o en el más lejano en cuanto a la literatura o a las artes plásticas. Ciertas personas excepcionales, igualmente aptas para toda manifestación artística, en el círculo de las élites estéticas.

Se llega así, a la conclusión de que cada arte cuenta, en la sociedad, con un público determinado que puede subdividirse o clasificarse en círculos convencionales. Si se hiciesen pruebas individuales sería posible precisar hasta numéricamente esa clasificación, en todo grupo humano.

Tomando como ejemplo la música, tenemos que ciertas obras maestras sólo ejercen influjo estético en un reducido grupo del público que llamaremos "musical", otras de menos complicaciones técnicas, abarcan a varios círculos porque lo mismo son apreciadas, "gustadas", por los escogidos que por gentes de aptitudes medianas.

Sería un error el pensar que los círculos estéticos están formados siempre en razón de la cultura —considerada como saber— y así, colocar a los intelectuales, a las gentes cultivadas en los primeros círculos del público "musical" para concretarnos al arte de que tratamos en el párrafo precedente y en el último a los poco o nada instruidos. Los círculos estéticos, según esta teoría, se forman salvo el caso del arte literario, ante todo, de acuerdo con la "aptitud", con la sensibilidad personal. Un profesionista muy culto, pero poco sensible a la música, pertenece al último círculo y en cambio un hombre del pueblo bajo, de esos capaces de tocar

“de oído” o “a lo lírico”, un instrumento de música, estéticamente debe ser clasificado en los primeros círculos.

Es claro que el conocimiento afinará las cualidades de sensibilidad y de comprensión innatas para determinadas manifestaciones del arte, de tal modo que quienes formen parte de un círculo estético pueden ascender a otro de la misma clase a medida que cultiven su inclinación personal; lo que no parece posible es pasar del círculo de la música al literario o de éste al de las artes plásticas por la sola virtud de una enseñanza sistemática si se carece de la aptitud receptiva correspondiente. Ni siquiera los que poseen la técnica de un arte determinado logran por ese hecho mejorar su sensibilidad artística. Una breve encuesta realizada por nosotros, así nos lo demostró. Cierta persona culta, respondiendo a nuestras preguntas nos dijo: “yo toco el piano y sin embargo no aguanto a Beethoven”. Esta frase compendia el resultado de nuestras investigaciones sobre este punto. Esto se debe a que, en cuestiones estéticas domina la sensibilidad sobre la inteligencia.

El destino de la obra de arte es, así, en extremo aleatorio. En cuanto la obra es creada y se pone en contacto con el público, produce en él diversos efectos: grandes masas pueden permanecer insensibles por incapacidad de sentimiento y de comprensión y en los círculos afines a la obra, ésta despertará vibraciones intensas en los más cercanos, vibraciones que irán perdiendo intensidad hasta apenas obtener leves registros en los últimos.

Excepcionalmente ciertas obras de arte subyugan a todos los miembros de una sociedad determinada; pero la intensidad de las emociones estéticas que despiertan, es diferente según el grado de aptitud y de cultura de cada espectador.

Excepcionalmente, también, algunas obras de arte sólo pueden ser comprendidas y sólo producen emociones estéticas, en

reducidos círculos dominados por el "virtuosismo". La generalidad de las obras de arte se mantienen dentro de los extremos señalados exigiendo, sin embargo, un mínimo de sensibilidad y de comprensión para ser apreciadas porque la admiración es uno de los elementos del goce estético y ella nace del cabal conocimiento que tiene el público sobre las dificultades vencidas por el artista, sobre la originalidad de la técnica empleada, sobre la manera de exponer y de realizar ideas y sentimientos.

En la sensibilidad artística de las gentes influye lo social, lo histórico, lo racial, las costumbres, etc., según tenemos dicho, de tal modo que la obra de arte solamente produce, con plenitud, el goce estético, en el clima cultural en que ha nacido. Esto no quiere decir que no pueda ser apreciada en otro; pero esa apreciación es más intelectual que estética, más de "comprensión" que de sentimiento; despierta incluso admiración, pero no más, porque la plenitud del goce estético está condicionada por los factores sociales señalados. Ante dos personas dotadas de sensibilidad para la pintura: uno chino y el otro europeo cristiano, un cuadro religioso de Rafael o del Greco no producen la misma emoción estética en ambos porque al primero le falta la influencia de la cultura desarrollada dentro de las ideas religiosas del cristianismo. Se dirá que es necesario desembarazar el sentimiento estético de cualesquiera otros; pero tal cosa requiere una abstracción imposible para la inmensa mayoría del público; el goce estético, sociológicamente considerado, no puede llegar a tal grado de pureza; en él intervienen necesariamente, con más o menos intensidad, los factores ya dichos.

La obra de arte según las teorías de la relación estética y de los círculos estéticos tiene un valor estético y un valor social que no siempre coinciden. El valor estético estriba en las excelencias intrínsecas de la obra; su valor social en la influencia que ejerce,

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

como fuente de emociones, en la sociedad. Si se llevase el Moisés de Miguel Angel al seno de una tribu salvaje del Africa, su valor estético seguiría siendo el mismo, pero allí su valor social tal vez resultaría nulo. No es necesario exagerar el ejemplo para comprobar nuestra tesis. En la misma nación una obra de arte, musical o dramática, por ejemplo, puede ser extraordinaria desde el punto de vista artístico y casi nula socialmente ante un público ignorante e insensible.

El valor social de la obra de arte debe medirse por la amplitud y el número de círculos estéticos sobre los cuales influye.

El desarrollo del arte en una sociedad, depende de la naturaleza y extensión de los círculos estéticos que la integran; en aquellas en que dominan los relativos a la aptitud musical, alcanzará grandes progresos la música porque la producción artística está en función del público, de la atmósfera social que le sea favorable. Es claro que a su vez, la producción artística influye sobre los círculos estéticos respectivos estableciéndose, así, una mutua corriente que nutre el prestigio social del arte.

A medida que la sociedad es más civilizada, se hace más compleja culturalmente y se multiplican los círculos estéticos. En una sociedad primitiva, el arte es del pueblo y está a su alcance espiritual en todas sus manifestaciones. Se nutre del saber y de la sensibilidad colectivos. El artista no difiere de la masa sino en la habilidad personal para expresar los sentimientos y las ideas del grupo. En las sociedades civilizadas la diferenciación de cultura y de medios económicos de las clases sociales y la influencia personal del artista, son, entre otras, las causas que restringen las virtudes colectivas del arte, limitando su influencia, en ciertos aspectos, a reducidos círculos estéticos.

La naturaleza y extensión de los círculos estéticos varía bajo

la acción de movimientos demográficos, cambios políticos y económicos, orientación y desarrollo general de la cultura, determinando la decadencia o el auge del arte en todas o en algunas de sus manifestaciones en los diversos pueblos de la tierra.

La teoría de los círculos estéticos, aquí esbozada aparte del interés doctrinario que pudiera tener, no carece de importancia práctica, pues si bien es cierto que es imposible modificar artificialmente su naturaleza y extensión creando determinadas aptitudes artísticas en sociedades que carecen de ellas, también es verdad que investigaciones sociológicas eficientes pueden mostrar la naturaleza y extensión de sus círculos estéticos proporcionando, así, sólidas bases a la política educativa y cultural necesarias para estimular y perfeccionar las facultades artísticas dominantes.

CAPITULO VII

LAS CATEGORÍAS DEL ARTE

EL problema de las jerarquías del arte es un problema filosófico que se refiere a la determinación de las formas artísticas superiores; problema insoluble desde nuestro punto de vista porque cada filósofo se halla dominado por propias inclinaciones según el círculo estético a que pertenece de acuerdo con sus aptitudes o sensibilidades personales. Así, para Fechner la arquitectura es el arte máximo; Kant y Hegel en cambio, prefieren la poesía; Schopenhauer la música y Leibniz una síntesis de música y poesía. Con razón concluye F. Challaye que “en la cuestión de saber cuál es el arte superior es difícil de recibir una solución capaz de imponerse a todos los espíritus”.²⁸

A la Sociología del Arte, en nuestro concepto, no interesa este problema sino el relativo a las categorías del arte en general que sólo pueden fijarse atendiendo a la técnica de expresión y así considerado las clasificamos en cuatro fundamentales: 1. Gran Arte. 2. Arte Popular. 3. Arte Folklórico. 4. Arte Industrial.

Entendemos por gran arte las varias manifestaciones de éste que se realizan con arreglo a técnicas superiores; podría llamarse también el arte ilustrado porque el artista no se concreta a hacer

²⁸ F. CHALLAYE, *Estética*, Col. Labor, p. 117.

uso del don innato que posee, sino que emprende una serie sistemática de estudios, se somete a largo entrenamiento para vaciar ese don en los moldes apropiados obedeciendo a determinada preceptiva.

Estas ideas no contradicen el hecho de que muchos artistas y precisamente los geniales, se aparten de las reglas y de los modos que aprendieron para crear otros, porque esa creación se funda en el amplio conocimiento de todo lo vigente sobre el arte que cultivan. Parten de una base de sabiduría, acrecientan su destreza técnica con nuevas experiencias, eso es todo.

Es necesario no confundir las categorías del arte con las categorías de artistas. Dentro del gran arte puede haber artistas geniales, otros de menor alcurnia; pero de relevantes cualidades y unos más de mediocridad irremediable. Lo que distingue el gran arte es exclusivamente la técnica de expresión.

El arte popular es el destinado a las masas, el que se inspira en temas gratos a la mayoría del público y los realiza sin excesivas complicaciones, por medio de procedimientos sencillos. En música, por ejemplo, una ópera, una sinfonía pertenecen al gran arte, independientemente de su valor intrínseco y para hablar de los géneros musicales actualmente en boga, un bolero, un tango, un vals de motivos que se captan fácilmente, son obras que corresponden al arte popular, también con independencia absoluta de sus cualidades. En la literatura, el drama pertenece al gran arte y el sainete y la revista lírica, al arte popular.

El arte folklórico es el arte del pueblo bajo, arte anónimo, creado colectivamente porque aun cuando es indudable que tiene su origen en un individuo, también es verdad que éste no hace sino dar forma a sentimientos e ideas de las clases populares y una vez creada la obra, ella sufre adiciones y modalidades por

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

parte de sus intérpretes de tal modo que cuando llega a plasmarse en la expresión definitiva, es ya el resultado de múltiples aportaciones individuales.

El arte folklórico se diferencia de las otras categorías del arte en que es el más original, el que nace del alma irreductible de un pueblo, el que lo distingue de otros pueblos con sello propio y se expresa haciendo uso de medios espontáneos. Mientras el gran arte pretende ser universal y se vacía en modos de expresión universales, el arte folklórico es nacional o local dentro de maneras peculiares de realización.²⁹

El arte industrial es la aplicación, por la industria, de motivos artísticos a los objetos que produce en gran escala para satisfacer las necesidades sociales y se concreta a las artes plásticas.

Dentro de las cuatro categorías del arte que hemos señalado, sólo tienen valor aquellas obras que poseen originalidad e inspiración. Este es el lazo común, la esencia de todas las expresiones del arte. No basta que un músico haga una sinfonía, es necesario que los que hemos llamado círculos estéticos del público musical de los pueblos que viven la cultura de Occidente, sientan, al oírla, la emoción estética; si no logra despertarla, con amplitud y perdurabilidad suficientes, quedará como un intento fallido. Lo propio acontece con la música popular. Cada año, en todos los países de Europa y de América, se producen millares de canciones, de melodías destinadas al gran público; pero sólo algunas que tienen la gracia del arte, ganan su atención.

Algo semejante puede decirse de las otras expresiones artís-

²⁹ LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ, "Valor Sociológico del Folklore", en *Revista Mexicana de Sociología*, Año VIII, Vol. VIII, Núm. 1. RALPH STEELE BOGGS, "El Folklore. Definición, Ciencia y Arte", en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 1942. A. POVIÑA, *Sociología del Folklore*, Universidad de Córdoba, Argentina, 1945.

ticas: drama, comedia, poesía, novela, escultura, pintura, coreografía, radioemisiones, cinedrama, etc., etc.

Todavía dentro de esta primera selección de las obras de arte que pudiera denominarse la selección del éxito, se produce en la sociedad una segunda a lo largo del tiempo y a través de las generaciones, de reiteración y perdurabilidad, que sólo alcanzan las creaciones estéticamente valiosas.

En las cuatro categorías del arte hay, en consecuencia, obras que resisten las dos selecciones sociales mencionadas, son las obras maestras, las que llevan en sí mismas, por sus intrínsecos valores, eterna lozanía.

Las cuatro categorías del arte permanecen, en la sociedad, separadas con insalvables fronteras; pero unas ejercen cierta influencia sobre otras.

Así, el gran arte musical busca, a veces, su inspiración en melodías populares o en las folklóricas que recoge, por ejemplo, en las rapsodias y en las sinfonías; en ellas, el arte erudito de la música viste con sus mejores galas a la cancioncilla regional, a los aires melódicos nacionales para universalizarlos; la poesía se acerca también con frecuencia, a los temas y a los moldes gratos al pueblo; la gran pintura, no solamente por la temática, sino por la técnica, se acoge, en ocasiones, a los giros pictóricos de artistas anónimos del pueblo y el arte industrial muchas veces no hace sino estilizar figuras y motivos tomados del acervo común decorativo que hay acumulado en todos los países que han desarrollado una cultura.

La influencia, como se ve, es de abajo a arriba, si consideramos en la cúspide al gran arte, lo que se explica técnicamente porque el arte popular y el folklórico se caracterizan por la sencillez de sus medios de expresión y no pueden recibir influencia apreciable

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

de las formas del arte refinado y sociológicamente porque, en cambio, sí puede nutrir a éste con la savia vital del espíritu de todo un pueblo.

En el arte industrial, en cambio, tanto el gran arte como el popular y el folklórico influyen poderosamente porque es un arte, premeditado, de selección utilitaria, escoge obras y asuntos de éxito probado para reproducirlos por los procedimientos mecánicos en gran escala.

Llegamos, así, a la conclusión de que, si bien es cierto que socialmente se diversifica el arte en las cuatro categorías señaladas, también lo es que se identifica esencialmente en las obras maestras de cada categoría puesto que ellas ostentan el sello común a toda verdadera obra de arte: su perdurabilidad como fuente de emociones, dentro de una cultura determinada.

Probablemente parecerá insensato el equiparar el arte en sus formas o categorías de gran arte, arte popular y arte folklórico —en sus realizaciones maestras— con el arte industrial que se vale de medios mecánicos de reproducción; pero en este ensayo se considera al arte desde el punto de vista sociológico y así estimado, vale en cuanto produce emociones estéticas en el individuo y en la sociedad lo que se logra de muy diferentes maneras.³⁰ Téngase en cuenta, por otra parte, que en el goce estético hay diferentes gradaciones que dependen tanto de las cualidades esenciales de la obra de arte, como de la capacidad o aptitud receptiva del sujeto que se coloca bajo su influjo, según hemos explicado en la teoría de los círculos estéticos.

³⁰ Eminentes tratadistas dan a las artes industriales toda la importancia que merecen dentro de la Estética. Así, Challaye dice a este respecto: "Conservamos la distinción usual entre bellas artes y artes industriales, pero sin ver en ella una delimitación absolutamente precisa y, sobre todo, absteniéndonos del desdén, demasiado frecuente entre los estéticos, de considerar las artes industriales como artes menores". *Op. cit.*, p. 12.

Es evidente que un edificio, una parte o un detalle de él, no obstante de ser el resultado del trabajo de muchos obreros y de que se hayan empleado en su fabricación medios mecánicos, puede despertar en nosotros la admiración, el agrado, el entusiasmo por su grandiosidad y armonía de conjunto, o por la belleza de alguno de sus aspectos. Lo mismo se puede decir de los dibujos en hierro forjado de una escalera, de un barandal, de una ventana y de otros múltiples objetos industriales que decoran edificios, rincones de hogares, calles y plazas públicas, bellos en sí mismos, independientemente de los medios mecánicos de que procede su materialización, porque no son sino concreciones de diversos motivos que la fantasía creadora del hombre ha logrado extraer de la naturaleza, en abstracciones tales como ciertas figuras geométricas y ciertas estilizaciones de plantas o animales que constituyen el venero inagotable de las artes industriales.

Tenemos, así, la obra maestra del gran arte de la pintura o de la escultura que nos regalan las máximas emociones estéticas y a su lado, las creaciones maestras de las artes industriales, creaciones que consisten en la combinación de elementos artísticos aplicados utilitariamente y que suscitan nuestro agrado, nuestra admiración, emociones que, aun cuando en menor intensidad que las de la plenitud del goce estético, pertenecen al dominio del arte, y que a veces, cuando se trata de joyas u objetos únicos de gran belleza o de asombrosa realización, producen también esa plenitud.

SEGUNDA PARTE
TIPOLOGÍA DEL MUNDO ARTÍSTICO

CAPITULO I

EL ARTISTA

SEGÚN Menzel, corresponde a la Sociología del Arte, entre otras cosas, formular una tipología de quienes intervienen en las relaciones o interacciones artísticas. Que nosotros sepamos, esa tipología, apuntada certeramente por el autor citado, no ha sido hecha ni sobre todos los individuos que toman parte en la relación artística, ni desde el punto de vista sociológico. Nosotros vamos a intentarla, siquiera en breves esbozos, para integrar los temas que componen nuestro ensayo.

Nos parece indudable que la tipología del arte debe empezar con el personaje central del fenómeno artístico: EL ARTISTA, y que la cuestión inicial por resolver es la de determinar con claridad, si constituye un espécimen social *sui generis* con características comunes que sirvan para diferenciarlo, para tipificarlo, dentro de toda colectividad social. Simplificada así la cuestión, se reduce a investigar los rasgos distintivos comunes a todos los artistas.

Ante todo, se advierte que los creadores de obras de arte no se distinguen de los demás seres humanos desde el punto de vista somático o físico, pues han existido y existen artistas de diferente estatura, complexión, color de ojos, de cabello, de piel,

y que corresponden a diversos biotipos. No es, en consecuencia, en el aspecto físico en donde pueden encontrarse, cuando menos partiendo del estado actual de la ciencia, signos diferenciales del artista.

Más bien parece que la tipología del artista es del resorte de la Psicología. Porque si aceptamos, a priori, que es un ser excepcional y no podemos distinguirlo por rasgos externos, sus cualidades específicas tienen que ser, necesariamente, de carácter espiritual.

Desafortunadamente, algunos autores pretenden que las características psíquicas excepcionales del artista son patológicas. "En el Phedro, dice Charles Lalo, Platón clasificó la inspiración artística, entre las cuatro clases de delirio". Aristóteles cita artistas locos y generaliza: "la mayor parte de los grandes hombres son melancólicos". Moreau de Tours afirma que "el genio es una neurosis". Lombroso, que es una forma atenuada de la epilepsia con sus crisis violentas seguidas de depresiones profundas. Otros han hablado de "degenerados superiores" o de "exhibicionismo psíquico", de fabulismo o de mitomanía, cuando más de hiperemotividad mórbida (sana en el simple talento, pero ciclotímica en el genio).

Max Nordau pretendió también demostrar científicamente, que los artistas son seres anormales.

Por otra parte, el mismo Charles Lalo se refiere al hecho de que algunos artistas han usado excitantes del sistema nervioso, cuyo abuso provoca verdaderos delirios; el café Voltaire y Balzac; el alcohol Poe, Hoffman, de Musset, Verlaine; el éter y la cocaína Maupassant.¹

¹ CHARLES LALO, *Notions D'Esthetique*, Presses Universitaires de France, p. 51.

Pero a pesar de tan autorizadas opiniones, la verdad es que ni todos los que padecen locuras, ni todos los dipsómanos y afectos a drogas heroicas son artistas, ni todos los artistas se encuentran en los casos de los que sufren alguna desviación mental o algún vicio como los citados. A la par de los casos de creadores de arte aludidos por quienes los presentan como ejemplos que apoyan sus afirmaciones, en el sentido de que todos padecen perturbaciones mentales, podrían citarse otros muchos que vivieron toda su vida en perfecta normalidad.

Charles Lalo, concluye afirmando, certeramente, que la regla es que el genio es excepcional, pero no enfermo. "El genio lo es a pesar de sus enfermedades; pero no a causa de ellas".²

Si las características del hombre de arte no se encuentran en el campo de la patología anímica, puesto que allí concurren lo mismo genios que individuos comunes y corrientes, es necesario hallar calidades psicológicas que al darse únicamente en el artista, lo diferencien de la generalidad de las gentes.

A nuestro parecer, Eduardo Spranger es quien mejor ha caracterizado al artista. "Si en un trozo de vida —dice— está el alma entera como una virtud informadora, infundidora de matiz, de emoción, de ritmo, tenemos ante nosotros el tipo del HOMO AESTETICUS. Podemos definir muy brevemente su esencia, diciendo que TRANSFORMA TODAS SUS IMPRESIONES EN EXPRESIONES".³ Y más adelante concreta: "Las esferas de valor en que se articula la vida humana, son estimadas unilateralmente por el HOMO AESTETICUS en el foco del valor estético. Consecuentemente ve, en todo, lo que enriquece su voluntad de forma".⁴ "En

² CHARLES LALO, *Op. cit.*, p. 52.

³ "Formas de Vida", Ed. *Revista de Occidente*, Buenos Aires, Argentina, p. 185.

⁴ *Op. cit.*, p. 188.

este sentido, agrega, tiene, pues, el tipo estético, un órgano especial para la comprensión del mundo, una especial facultad de presentimiento e intuición simpática”⁵

Indudablemente que, a pesar de las variantes somáticas, biotipológicas, raciales, patológicas, etc., etc., que pueden encontrarse en los artistas de todo el mundo y de todas las épocas, es en esa facultad creadora señalada por Spranger, esa voluntad de forma, ese transformar todas sus impresiones en expresiones, lo que distingue al artista de los demás seres humanos.

Ciertamente que toda persona puede hacer un dibujo, incluso una pintura, tararear una tonada de su personal invención, perfeccionar una cuarteta, escribir un relato; pero ocasionalmente, haciendo para ello un esfuerzo; no lo siente como una necesidad ni tiene la habilidad necesaria para realizar su propósito satisfactoriamente. En cambio, en el artista la tendencia a transformar sus impresiones en expresiones, es como su segunda naturaleza, en él se manifiesta como una exigencia irrefrenable particularmente orientada hacia algunas de las formas del arte: unos expresan su mundo interior por medio de la música, tienen, pudiera decirse, el alma musical; otros, a través de la pintura o de la poesía, o de la escultura, o de la literatura, etc., y vienen dotados, desde su nacimiento, de la correspondiente facultad para realizar, para exteriorizar, en obras de arte, sus emociones. Excepcionalmente, algunos están dotados para expresarse en dos o más lenguajes artísticos: Miguel Angel, además de escultor genial, fue pintor y poeta, y así podrían mencionarse otros casos.

Es claro que no todo artista puede convertir sus impresiones en expresiones, con igual eficacia. Entre los equivocados, que son los que no aciertan a decir su mensaje, o que no traen ninguno,

⁵ *Op. cit.*, p. 191.

y los genios en quienes parece realizarse equilibrio óptimo entre la voluntad y la posibilidad (aptitud) de creación artística, hay muchas gradaciones estéticas y sociológicas que casi nunca coinciden.

Lo que por ahora nos interesa, es saber si las características psicológicas del artista, que hemos fijado siguiendo las enseñanzas de Eduardo Spranger, están relacionadas con su actuación social, con su manera de ser en la vida de relación que todo artista lleva con sus semejantes. En otras palabras, si se distingue de ellos no sólo por sus cualidades o capacidades artísticas, sino porque esas cualidades y capacidades influyen en su forma de conducirse en el seno de la sociedad. A fin de esclarecer este punto, de gran importancia en la Sociología del Arte, es conveniente que examinemos las teorías expuestas por varios autores sobre la relación que existe entre el artista y su obra. Esas teorías son útiles para complementar la caracterización psicológica del artista, base, a su vez, de su caracterización social.

a) *El Artista y el Psicoanálisis*

La definición del artista que nos da Spranger, para quien el *homo aestheticus* es el que transforma sus impresiones en expresiones, resulta demasiado general para tipificarlo, sobre todo, desde el punto de vista sociológico. Necesitamos, en consecuencia, valernos de otros intentos de tipificación más concretos, más específicos, que nos permitan determinar el ser social de quienes poseen el don divino del arte. Esos intentos se hallan, como en el caso del autor citado, también en el campo de la Psicología; pero de aquella que trata de explorar el alma del artista y el mecanismo de la creación estética, usando el método psicoanalítico.

El Psicoanálisis indaga, dice Charles Boudouin, por debajo de los fenómenos superiores del espíritu, los fenómenos más elementales sobre los cuales se han erigido. Según esta disciplina, el hombre está dotado de ciertos instintos que, al evolucionar, producen en él una potencia anímica llamada AFECTIVIDAD. El Psicoanálisis estudia, agrega, las relaciones de la afectividad superior y del instinto y ha descubierto "que la transformación de los instintos en emociones y sentimientos superiores sólo tiene lugar a través de una región intermedia, la región de los complejos". ¿Qué son los complejos? El mismo Boudouin, los define como "los sentimientos considerados en sus raíces inconscientes".⁶

Los complejos se dividen en personales y primitivos. Los personales son los que tiene cada individuo, formados "por asociaciones de ideas propias, choques y experiencias de la infancia y de la vida". Pero "en un nivel más profundo" hay complejos "comunes a toda la raza", complejos colectivos que provienen de épocas remotas, originados en el pensamiento primitivo y que han dejado huellas indelebles en el alma humana. Estos complejos son hereditarios en tanto que los personales son adquiridos.

Siguiendo siempre al autor citado, diremos que entre los complejos personales y los primitivos existen estrechas relaciones. Todo complejo personal importante está íntimamente unido a un complejo primitivo.

Ahora bien, el artista al crear la obra de arte, transforma sus emociones en expresiones a través de sus complejos personales que tienen a su vez, en muchos casos, ancestrales raíces primitivas.

Esta relación entre la personalidad íntima del artista y su obra, había sido ya estimada con anterioridad al Psicoanálisis. Entre otros, Zola, dijo que "el arte es la naturaleza vista a través

⁶ *Psicoanálisis del Arte*, Ed. Siglo Veinte, p. 14.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

de un temperamento". El temperamento, en último análisis, en el lenguaje de la escuela Freudiana, no viene a ser sino la constelación de complejos personales y primitivos del hacedor de obras artísticas.

Es necesario, ante todo, esclarecer que la palabra complejo no designa, necesariamente, un estado patológico, "porque los mismos sistemas, asegura Boudouin, producen, según los casos, resultados patológicos o no, sin que su constitución íntima difiera".⁷

El Psicoanálisis ha descubierto varios complejos primitivos que pueden servir para formar la tipología del artista, entre ellos, uno de los más importantes es el complejo de Narciso, que "está marcado, dice Boudouin, por una fijación afectiva del individuo en él mismo". Charles Lalo, en su obra *L'Art Prés de la vie*, se basa en este complejo para establecer el tipo del EGOISTA estético: "Narciso, dice, no se interesa sino en sí mismo. No en EGOISTA, sino en artista. No por una voluptuosidad profana, sino por el culto de lo bello". Agrega que los psicoanalistas han derivado un caso patológico de introversión: el narcisismo; pero que falta hacer un tipo psico-estético fuertemente normal, si bien menos extendido de lo que se cree en el mundo de las artes, en donde prosperan tipos muy diferentes.⁸

En realidad, hay dos tipos narcisistas, el normal y el patológico. El primero es, según el mismo Charles Lalo, aquel que "se interesa en sí mismo para superarse", el que "se toma no como un fin, sino como medio en vista de otro fin juzgado superior a sí mismo: religión, nación, técnica, ciencia, acción, amor, ambición y otros muchos trascendentales, o reales o ilusorios". El tipo del narcisista anormal, es el de quien exagera el amor a sí mismo y toma como fin su propia adoración sin reservas y sin pudor.

⁷ CHARLES LALO, *Op. cit.*, p. 13.

⁸ CHARLES LALO, *Op. cit.*, p. 26.

Lalo cita, entre los primeros, el tipo sano del egoísta puro que fue Montaigne y entre los segundos a Amiel "el filósofo oficial de la neurastenia".

Nosotros pensamos que, contrariamente a lo afirmado por Lalo, el narcisismo entre los artistas está de tal modo extendido, que puede tomarse como una de sus características tipológicas. Schlegel, citado por Boudouin, decía: "Todo poeta es Narciso"; expresión que puede extenderse a gran número de los cultores del arte y pensamos también que es claro que entre los extremos normal-anormal, hay una gradación pintoresca y apasionante.

El complejo de Narciso va, generalmente, acompañado del complejo exhibicionista. "Existe, afirma Boudouin, un lazo natural entre el narcisismo y ciertas actitudes de 'exhibición'. Quien se ama y admira, ama también que se le admire". Y agrega: "Luego de lo que sabemos del narcisismo que se abre paso en el arte y en los artistas, sería extraño no encontrar en la actividad estética la presencia de ciertos móviles de exhibición, más generalmente la presencia del complejo que hemos llamado espectacular".⁹

Charles Lalo, por su parte, dice que: "Un Narciso que, en su desnudez no solamente se contempla sino que quiere ser contemplado por el público, es un exhibicionista. Fenómeno mórbido que provoca ultrajes en la vida corriente, complejo muy legítimo en la vida estética; pero que se encuentra allí contaminado de otras funciones mentales más a menudo que en el estado puro".¹⁰

El narcisismo del artista tiene importancia sociológica porque se revierte en su obra y en su conducta social. En la obra se ofrece, a veces, en los personajes de novela, de dramas y comedias, en los que se trasmuta el autor para recrearse en sí mismo. De este modo

⁹ CHARLES LALO, *Op. cit.*, p. 98.

¹⁰ CHARLES LALO, *Op. cit.*, p. 26.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

no ejerce un influjo tan grande como cuando se exhibe en el Diario Intimo o en las Confesiones a la manera de Rousseau, y de otros, pues entonces adquiere la categoría y la fuerza de ejemplo vivo, por decir así, concretado en un hombre de genio que muchos imitan sin ser geniales.

El narcisismo del artista que se exterioriza en sus actos, en su vida social toda, tiene ejemplos grandiosos. Entre ellos, el de Oscar Wilde parece definitivo: aquel extraordinario artista que, al decir de Gómez de la Serna, usaba el pelo largo peinado a la Cleo de Merode, se paseaba por las calles elegantes "con un birrete de terciopelo, con una 'La Valliere' de un verde fantástico, llevando un girasol en la mano".¹¹

Ossipow, citado por Boudouin, habla de Tolstoi "que saluda echándose hacia atrás; Tolstoi rasurándose las cejas" y cometiendo, en fin, una serie de extravagancias que delatan su propensión a singularizarse.¹²

Hay también el exhibicionismo disfrazado de indiferencia por la obra o de desdén por el público; pero que en realidad propende a atraer la atención, las miradas de todo el mundo. Así, el caso de Verlaine, magistralmente descrito por Anatole France en "La Azucena Roja"; egregio poeta que vivió una bohemia deplorable de miserias y escándalos y que escribía sus maravillosos poemas públicamente en las servilletas de los cafés y hasta en el papel de cigarrillos, sin dar importancia a lo que hacía; pero que guardaba cuidadosamente como un avaro su tesoro.

Estas formas de conducta disonante y hasta disolvente, de muchos escritores y poetas narcisistas espectaculares, influyen en

¹¹ GÓMEZ DE LA SERNA, "Exhumación de Oscar Wilde", en *Obras escogidas*, T. I, Ed. Bibl. Nueva, Madrid, p. 17.

¹² *Op. cit.*, p. 100.

los jóvenes de inclinaciones literarias, algunos de los cuales siguen su ejemplo; pero careciendo del genio y hasta del ingenio de sus desventurados modelos, a quienes se perdonan y hasta se aplauden las excentricidades, solamente logran ponerse en ridículo.

b) El Artista y sus complejos

El llamado narcisismo exhibicionista tiene, como hemos visto, ejemplos decisivos entre los poetas y escritores porque en ellos la obra es testimonio irrefutable que los detalles de su conducta corroboran. Más difícil resulta hallar este tipo claramente definido en otra clase de artistas; sin embargo, tratándose de pintores, la frecuencia del autorretrato y de la representación de sí mismos entre las figuras principales o accesorias de sus grandes lienzos, de los murales, de los frescos, etc., o la reproducción de sus propios rasgos fisonómicos distintivos en esas figura, son muestras del complejo de Narciso y del complejo espectacular. Por lo que respecta a los músicos, no es posible descubrir en sus producciones las señales del narcisismo; en ellos solamente la actitud personal, el comportamiento, las anécdotas, los datos biográficos en fin, descubren la existencia de los complejos mencionados.

El psicoanálisis del arte pretende hallar en el artista otros complejos tales como el llamado complejo de Edipo, manifestado en algunas de sus obras. Son conocidos, por ejemplo, los análisis estéticos de Freud, principalmente es de citarse el de Leonardo da Vinci; pero, en todo caso, ese y otros complejos tienen influencia exclusivamente sobre las creaciones artísticas y no pueden servirnos para tipificar a los artistas desde el punto de vista sociológico porque no trascienden a su conducta social. Por lo demás, son muy discutibles, pues el hecho de que, entre los personajes creados por

un novelista, la investigación psicoanalítica descubra el complejo de Edipo, tal cosa no quiere decir, forzosamente, que el propio autor tenga ese complejo. Pretender identificarlo siempre con alguno o con todos los personajes de sus novelas, resulta absurdo y sería tanto como desconocer el poder de observación, de análisis y de síntesis, de interpretación y descripción que caracteriza al verdadero novelista y al artista en general dotado de facultades que la ciencia no puede explicar y que el mismo Freud reconoce expresamente, cuando dice en su "Introducción al Psicoanálisis", que: "posee además el poder MISTERIOSO de modelar los materiales dados hasta hacer con ellos la fiel imagen de la representación existente en su fantasía".

Y Charles Boudouin, en la obra que hemos citado, refiriéndose al punto que aquí tratamos, se pregunta: "¿No debe concluirse que es de la naturaleza de la intuición del poeta el penetrar mucho más de lo que lo hiciera la ciencia clásica en la vida profunda de lo inconsciente?"

El narcisismo que parece caracterizar a la mayoría de los artistas y su tendencia espectacular, se explican también, al margen del psicoanálisis según pensamos, por el hecho de que todo ser humano está dotado de amor a sí mismo, como sentimiento innato que acaso tenga sus raíces en el instinto de conservación. Ese amor, exagerado, se halla en gran número de personas que nada tienen que ver con el arte; pero en el artista se hace más ostensible y acaso se agudiza porque se siente poseedor de un don extraordinario que lo hace distinto a los demás y que por ello lo eleva a sus propios ojos.

El artista, que se intuye poseedor de un mensaje y con especiales aptitudes para expresarlo, tiene que atraer la atención de la gente sobre sí mismo y sobre su obra, y en cuanto lo consigue, se coloca en la posición de un animador de algo frente al público;

sale de la masa para situarse ante ella y sufre el impacto de la atención general que lo obliga a adoptar las actitudes y maneras de quien se transforma de espectador en espectáculo.

El impacto de la atención popular, produce en el artista muy diferentes reacciones, desde la discreta, orgullosa y disimulada de ciertos temperamentos equilibrados, hasta las de diversos grados de exhibicionismo, más o menos pintorescos que se traducen en los modos de vida o en determinados signos de la presentación personal, como los bigotes supermefistofélicos del pintor Dhalí, hasta los excesos de cierta bohemia delirante que se entrega a vicios deplorables y a comportamientos rayanos en la locura.

El artista tiene que sobreestimarse porque la confianza en sí mismo es el ingrediente fundamental de su actividad creadora y necesita sentir la presencia de un público visible o invisible, numeroso o selecto, como estímulo poderoso de su propia inspiración. "Hasta cuando el artista dice que escribe para él, por placer, asegura Bastide, piensa siempre en su público. Al trabajar no pierde de vista ciertas sanciones sociales: gloria o popularidad, estimación de una élite o la inmortalidad".¹³

Resulta, así, que tanto el narcisismo como la tendencia exhibicionista del llamado por Spranger, *homo aestheticus*, tienen explicación y origen social, se derivan de las relaciones entre artista y sociedad; en último análisis, es ésta la que produce ambos fenómenos.

Porque la admiración de las gentes suscita en el creador de obras de arte el orgullo artístico, ya "desde la antigüedad, dice Schücking, existía la idea de que el poeta es un vidente y un profeta, receptáculo de la inspiración divina"¹⁴ y el calificativo

¹³ ROGER BASTIDE, *Arte y Sociedad*, Fondo de Cultura.

¹⁴ SCHÜCKING, "El Gusto Literario", *Breviarios*, Fondo de Cultura.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

de mago, de superhombre, de genio, que a menudo se agrega a los nombres de pintores y escultores famosos, de músicos, novelistas y dramaturgos, no deja lugar a duda sobre la naturaleza social de la fuente de Narciso.

¿Y qué hace quien siente placer en la contemplación de su propia imagen en el espejo, sino mantenerlo limpio y reluciente para captarla con mayor fidelidad? Del propio modo, el artista, admirado, adulado y envidiado, inclusive atacado por unos y aplaudido por otros, suele cultivar, mediante actitudes exhibicionistas, ese clima de espectacularidad en el que florece su numen creador.

c) *El arte y la biotipología*

En nuestra búsqueda sobre la caracterización tipológica del artista, hallamos en una nueva disciplina científica denominada Biotipología, datos importantes que no podemos pasar por alto.

La Biotipología tiene por objeto clasificar a los seres humanos de acuerdo con sus características somáticas para formar tipos y encontrar las relaciones que existen entre cada tipo y las modalidades fisiológicas y las características psicológicas comunes a todos los individuos que la integran.

Este propósito de clasificación, digamos corporal, correlacionada con la psiquis de las personas es muy antiguo, su origen se pierde en la lejanía de los tiempos y en la masa anónima de los pueblos. E. Kretschmer, dice que: "El demonio del vulgo suele ser una figura macilenta, con afilada barba de estrecho mentón, mientras que los demonios obesos tienen cierto matiz de bonachona estupidez. El intrigante lleva una giba y habla cuchicheando. La vieja bruja muestra un descarnado rostro de ave. Donde hay alegría

y licencia, allí aparecerá el obeso caballero Falstaff, con su roja nariz y su calva reluciente. La típica mujer del pueblo, dotada de buen sentido, se presenta baja de estatura, gorda y con los brazos en jarras. Los santos se pintan lánguidos, largos de miembros, transparentes y pálidos”.

Esta tipificación biotipológica que viene de la antigüedad significa, según el autor citado que “tal vez ciertas imágenes que la fantasía de los pueblos ha hecho cristalizar en seculares tradiciones, sean documentos objetivos de la psicología popular, sedimentos de numerosísimas observaciones, merecedoras también de cierto interés por parte del investigador”.¹⁵

En la producción literaria de todos los países y en todas las épocas, se encuentran también caracterizaciones biotipológicas evidentes, de las que podrían mencionarse numerosos ejemplos, lo mismo que en la escultura y la pintura, resultado de la intuición del artista frente a la experiencia de la vida social. Pende cita al “gran artista del 1500, Alberto Durerro que, en uno de sus mejores lienzos conservado en el Museo de Munich, titulado ‘Los Cuatro Temperamentos’, representa con gran acierto biotipológico las líneas morfológicas de los cuatro biotipos humanos”.¹⁶

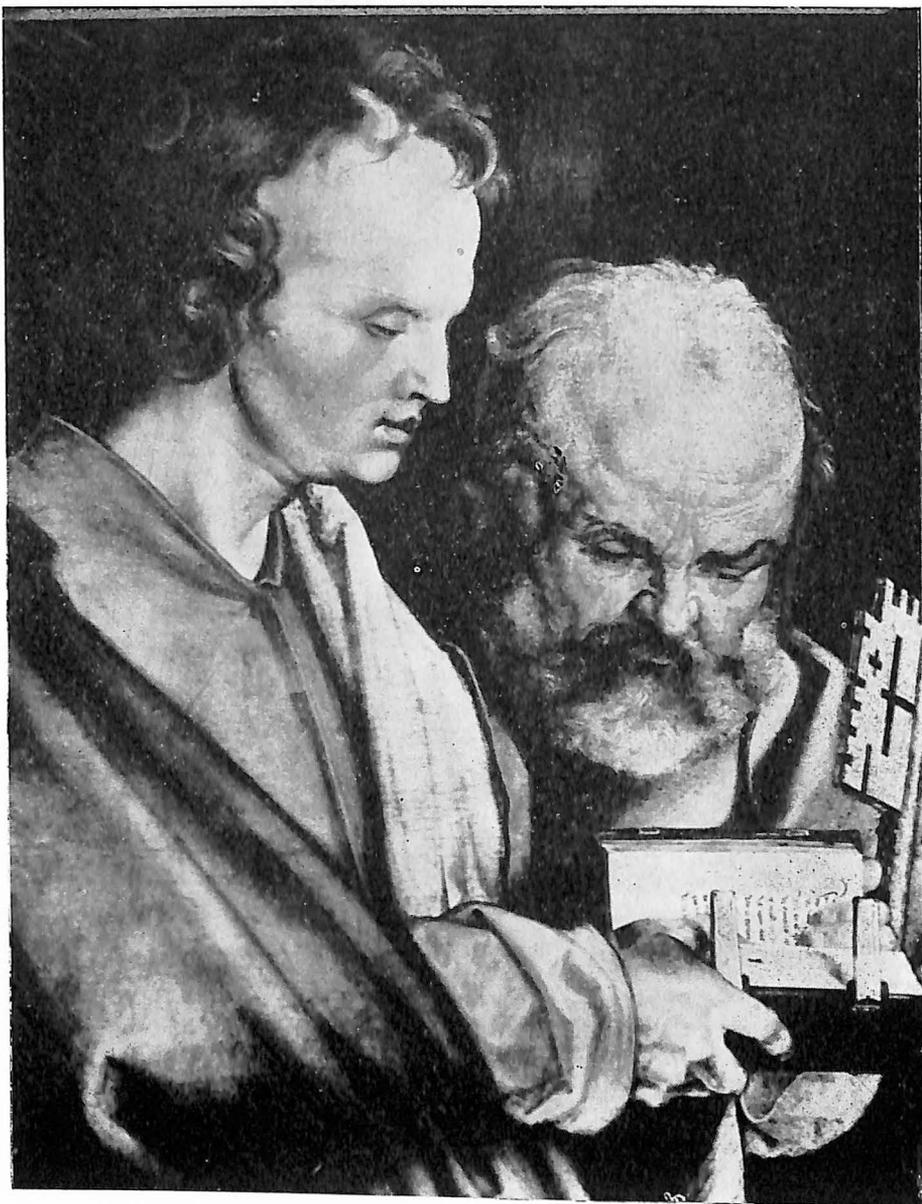
Pero todo este empirismo empieza a cobrar categoría científica en la doctrina de Galeno sobre la prevalencia de uno de los cuatro humores: sangre, pituita, bilis y melancolía o atrabilis, doctrina desarrollada y perfeccionada más tarde por Lázaro Rivero en su libro *Opera Médica Uníversa* (Venetiis, 1680), según el autor antes citado, hasta que después de reiteradas contribuciones de eminentes tratadistas, la Biotipología se configura, en

¹⁵ E. KRETSCHMER, *Constitución y Carácter*, Ed. Labor, Barcelona, Madrid, 1947, p. 1.

¹⁶ PENDE, *Tratado de Biotipología Humana Individual y Social*, Salvat Ed., S. A., Barcelona, Buenos Aires, 1947, pp. 10 y 11.



Los Cuatro Temperamentos. Alberto Durero. Museo de Munich, Alemania.



Un detalle de Los Cuatro Temperamentos. Alberto Durero. Museo de Munich, Alemania.



Otro detalle de Los Cuatro Temperamentos. Alberto Durero. Museo de Munich, Alemania

nuestros días, como una nueva ciencia en las obras de Viola, Kretschmer, Pende y otros muchos autores.

No hay, sin embargo, acuerdo unánime entre los biotipólogos sobre la tipificación de los seres humanos, pues, para no citar sino unos cuantos ejemplos, Kretschmer los divide en tipo leptosomo o asténico, tipo atlético y tipo pícnico. Viola, después de investigaciones en las que aplicó un método antropométrico y estadístico, especialmente la ley de los errores, halló dos modalidades o direcciones antitéticas de variación de la forma humana y clasificó a hombres y mujeres en longilíneos y brevilíneos; los primeros se caracterizan "por el exceso de desarrollo relativo de los miembros y deficiencia relativa del tronco, y los segundos por exceso de desarrollo relativo del tronco y deficiencia relativa de los miembros". Hay, además, un tipo bien proporcionado por su largo y ancho del que es ejemplo el Apolo de Belvedere y que Viola denominó hombre medio o normolíneo.¹⁷

Digamos, finalmente, que Pende, tomando en cuenta todas las tipificaciones anteriores, clasifica a los individuos del género humano en cuatro grupos:

a) *Longilíneo estenicotónico*, alto, esbelto, elegante; rasgos de la cara secos, espaldas anchas, bien musculado, a veces atlético. Desde el punto de vista psicológico este tipo es de recia voluntad, "acompañada de fácil agotamiento psíquico, la fantasía, y la intuición prevalecen sobre la lógica y sobre la actividad analítica, con gran desarrollo de la actividad estética. Es frecuente cierto grado de esquizoidismo y de tendencia a la depresión del humor, al pesimismo y a la introversión psíquica. La inteligencia es a menudo muy notable, con marcado predominio de la memoria en los hiperpituitarios.¹⁸

¹⁷ PENDE, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁸ PENDE, *Op. cit.*, pp. 286 y 296.

b) *Longilíneo hipoesténico-hipotónico*, es alto, delgado y caído del cuerpo. Cara estrecha, angulosa, nariz pequeña y corta, de forma pueril, cuello delgado, nuez de Adán muy desarrollada o imperceptible. Psicológicamente resultan los individuos de este tipo románticos, "con frecuentes crisis de depresión melancólica". Inteligencia bien desarrollada, a veces genial; pero padecen crisis de agotamiento, de obsesiones: nunca concretos y realistas, místicos.¹⁹

c) *Brevilíneo esténico-tónico*, tipo de talla inferior a la media, peso excedente hasta la adiposidad patológica, cuerpo ancho, musculoso, cara ancha y larga, ojos pequeños y redondos, cuello corto y grueso, tronco muy desarrollado. Psicológicamente estos biotipos son de "mentalidad concreta, analítica y algunos tienen muy desarrollada la actividad fantástica y artística."²⁰

d) Por último, tenemos el *biotipo brevilíneo hipoesténico* de talla inferior a la media, peso exagerado, tendencia a la obesidad, con grasa flácida y acuosa, cara pastosa, color pálido: toda su fisonomía y expresión es de evidente puerilidad morfológica. Se caracteriza esta clase de individuos por la flema, la apatía, y la inteligencia analítica y concreta.²¹

Como se ve, la naturaleza del género humano se reduce a cuatro moldes, si bien es cierto que la biotipología moderna ha descubierto diversas variedades. Pende señala veinticuatro "desde el punto de vista morfológico dinámico general";²² sin embargo, para los fines de este ensayo sobre la Sociología del Arte nos bastan los cuatro biotipos principales de Pende, que, por cierto, corresponden —ahora con mayor precisión científica y técnica— a los

²² PENDE, *Op. cit.*, pp. 300 a 303.

²⁰ PENDE, *Op. cit.*, pp. 300 a 303.

²¹ PENDE, *Op. cit.*, pp. 300 a 303.

²² PENDE, *Op. cit.*, pp. 300 a 303.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

intuidos en la antigüedad. Dentro de ellos pueden ser clasificados los artistas de acuerdo con su correspondiente estructura corporal que, según la Biotipología, como veremos en próximo capítulo, es suficiente para indicar su estilo de vida y la naturaleza de su obra artística.

d) *Biotipología del artista*

La Biotipología establece como hemos visto tipos generales, no hace ni puede hacer la tipificación especial de los artistas; pero éstos como los demás seres humanos, caben dentro de las clasificaciones biotipológicas y, según la disciplina mencionada, se comportan en la vida y se expresan en sus obras de acuerdo con el temperamento que corresponde a su biotipo. De ahí la importancia de las investigaciones de la Biotipología para la Sociología del Arte.

“La biotipología individual y racial, dice Pende, tiene íntimas relaciones con el determinismo de la actividad artística” y agrega “el biotipo personal del artista también tiene gran valor en la determinación de la especie o individualidad de la obra de arte”.²³ Sin embargo, este autor no hace un estudio analítico tan profundo, según veremos más adelante, como Kretschmer y por eso preferimos ocuparnos primero de las especulaciones de este eminente biotipólogo.

E. Kretschmer establece, como tenemos dicho, tres tipos principales: a) . . . El leptosomo asténico que es de figura delgada, siempre “parece más alto de lo que es en realidad, su piel es enjuta y pálida. b) . . . Tipo atlético que se caracteriza en el hombre “por el intenso desarrollo del esqueleto, de la musculatura y tam-

²³ PENDE, *Op. cit.*, p. 523.



bién de la piel". c) . . . El tipo pícnico que es "de talla mediana, con adiposidades en el tronco, redondeados contornos y rostro ancho y blando sobre un cuello corto y compacto. Vientre adiposo".

El autor citado relaciona los biotipos antes descritos, con ciertas características psicológicas estudiadas por la psiquiatría y establece dos grandes grupos: el de los esquizotímicos y el de los ciclotímicos que se refieren a individuos en los que suelen aparecer los rasgos de los esquizoides y de los cicloides respectivamente; pero que no son propiamente enfermos. "Las denominaciones esquizotímicos y ciclotímico, asegura, no tienen nada que ver con la disyuntiva 'sano o enfermo', sino que designan grandes biotipos generales que comprenden la gran masa de individuos sanos, en cuyo seno aparecen sumamente escasas y dispersas las respectivas psicosis".²⁴

El biotipo leptosomo pertenece al grupo temperamental esquizotímico y el biotipo pícnico al ciclotímico. El atlético se clasifica aparte con aspectos psicológicos especiales que no interesan a las finalidades de este estudio.

Ahora bien, el mismo autor señala como características de los ciclotímicos: la jovialidad, el humorismo, la afectuosidad y el gusto por la comodidad y el realismo. En cambio los esquizotímicos se distinguen por su refinamiento, su idealismo y su abstracción; suelen ser dominadores fríos y egoístas, o secos y apáticos.

Nos detenemos exclusivamente en los lineamientos generales, pues las características de Kretschmer son minuciosas, llenas de detalles. Una vez determinadas las peculiaridades físicas y psicológicas de los individuos, cuando se trata de artistas resulta rela-

²⁴ E. KRETSCHMER, *Op. cit.*, p. 222.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

tivamente fácil aplicar a su vida y obras las consecuencias que se derivan de su biotipo. Si, por ejemplo, un artista es del grupo leptosomo, su temperamento será esquizotímico y su conducta social y su producción artística llevarán siempre, el signo que corresponde a esta clase de temperamentos de acuerdo con los rasgos fundamentales que acabamos de señalar.

El autor citado ilustra sus teorías con ejemplos, valiéndose de retratos, de biografías y bibliografías y de las producciones de varios hombres de letras, ensaya sus clasificaciones.

Los artistas de complexión típicamente pícnica, tienen temperamento artístico ciclotímico y se dividen en dos grupos: Los realistas y los humoristas, si bien en ambos suelen mezclarse el realismo y el humorismo. En su vida de relación social, los integrantes de este grupo, se distinguen por: "la sencilla humanidad y naturalidad, la honradez sincera, el optimismo, el amor a todo lo que es por ser como es y especialmente a los semejantes y al arte popular, al buen sentido y a la ética vulgar que aprecia lo que es bueno y puede aun sonreír bondadosa ante las peores infamias. La risa y el enojo liberadores. La facultad de echar pestes y la incapacidad de volverse satírico y mordaz".²⁵

Así, entre otros, Lutero en quien se advierte "espontaneidad ruda, jugosidad, algo que ríe y alborota hacia fuera, carencia momentánea de forma y sistema de producción literaria. La expresión sensual y gráficamente popular, alcanza en él alturas máximas".

Hay, en los temperamentos poéticos ciclotímicos, variantes que hacen el cuadro clasificatorio un tanto complicado. Nosotros no seguimos a Kretschmer en estos detalles porque para nuestros fines bastan los lineamientos fundamentales del sistema.

²⁵ E. KRETSCHMER, *Op. cit.*, p. 306.

Los artistas de biotipo leptosomo, esbeltos o delgados y secos, con marcado perfil angular, son de temperamento esquizotímico. "La figura enjuta y alta en exceso de Schiller, es muy conocida, con sus extremidades largas, la piel delicada, el rostro oval pino, la cara media muy alta, la barbilla y la nariz afilada y corva".²⁶

En la obra de los artistas leptosomos esquizotímicos, se advierte en unos la tendencia a lo patético y en otros, a lo romántico. "Lo heroico y lo idílico son estados de ánimo esquizotímicos complementarios".

Como ejemplos de esta clase de poetas o escritores, además de Schiller, pueden citarse Rousseau, Holderin, Strindberg, Tolstoi, Tasso, Novalis.

Los dramaturgos pertenecen también a este grupo, en virtud de que, según el autor a quien venimos glosando, "no se concibe un dramaturgo trágico sin acusados componentes esquizotímicos en su personalidad".²⁷

Generalmente los temperamentos artísticos patéticos son incapaces de humorismo y al contrario, "graves problemas de estética, afirma Kretschmer, pasan a ser clara luz, si es posible analizarlos biotipológicamente". "El ciclotímico, agrega, posee la vena humorística, pero ningún sentido de lo dramático, y el esquizotímico es dueño del patetismo dramático y del sentimiento de las formas; pero carece en cambio de humorismo".²⁸

Si hemos de creer a Kretschmer, la Biotipología no sólo descubre, por la constitución física del sujeto, que a su vez acusa ciertas predisposiciones psiquiátricas, el carácter de su obra artís-

²⁶ E. KRETSCHMER, *Op. cit.*, p. 310.

²⁷ E. KRETSCHMER, *Op. cit.*, p. 312.

²⁸ E. KRETSCHMER, *Op. cit.*, p. 313.

tica, sino también el estilo de sus creaciones que guarda relación estrecha con su comportamiento social. Así, "mientras el ciclotímico es uniformemente flojo como estilista, el esquizotímico es un virtuoso de la forma o se hunde en una carencia absoluta de estilo. De igual modo que en el estilo de la vida privada, donde el ciclotímico prefiere lo agradable y lo sencillo, sin complicaciones, mientras que el esquizotímico puro muchas veces no admite sino la disyuntiva entre el caballero y el vagabundo".²⁹

Concluye el autor citado esta parte de su estudio haciendo sutiles análisis de la construcción de las obras literarias de los autores que estudia y de otras varias características de sus respectivos estilos, como derivaciones forzosas de su biotipo constitucional relacionándolo siempre con su temperamento ciclotímico o esquizotímico para dedicar, finalmente, algunas consideraciones biotipológicas a las artes plásticas, sobre las que nos ocuparemos más adelante.

e) *Tipología del artista*

La clasificación biotipológica de los artistas que, tratándose de poetas y escritores parece plenamente confirmada por sus obras y sus datos biográficos, no alcanza, hasta ahora cuando menos, los mismos resultados en las artes plásticas y en la música.

Kretschmer dice que "en las artes plásticas encontramos de vez en cuando, aproximadamente, las mismas diferencias de estilo que entre los poetas, pero mucho más atenuadas por la educación mecánica y el influjo de las modas artísticas".

A nuestro parecer, las modas artísticas son un fenómeno común a todas las manifestaciones del arte, y por lo mismo,

²⁹ E. KRETSCHMER, *Op. cit.*, p. 314.

también existen en la literatura que, por cierto, no escapa al mecanismo de las normas retóricas.

A pesar de sus prevenciones, Kretschmer aplica sus estudios temperamentales, a guisa de ejemplos, a varios pintores geniales: Frans Hals, "gordo y algo epicúreo"; es decir, pícnico y ciclotímico, refleja su condición biotipológica en sus cuadros de "frescura animada, enérgica y ágilmente bosquejada". En cambio, los leptosomos y esquizotímicos, se inclinan "al clasicismo de bellas formas, como en Miguel Angel y otros".

Pende se ocupa también del "problema de la personalidad biotipológica del artista en su obra" y considera que "el conocimiento de la vida y el biotipo somaticopsíquico del artista ayuda grandemente a comprenderla y juzgarla".³⁰

Establece cuatro tipos: el preferentemente instintivo (artistas primitivos, infantiles, arcaicos, míticos); el preferentemente sentimental (artistas románticos, idealistas); el realista o racional concreto (veristas) y el tipo racional abstracto (artistas metafísicos, místicos).³¹ Desafortunadamente no relaciona a estos temperamentos artísticos con las correspondientes características físicas.

Los estudios de Kretschmer y de Pende sobre las artes plásticas y la música, son bastante superficiales. Por lo que respecta a la última, el primero de los autores citados confiesa que "para analizar los respectivos tipos temperamentales en la música, faltan aún puntos de referencia, pues los grandes compositores famosos presentan por lo general aleaciones biotipológicas complejas, y respecto a los menos conocidos, sólo un especialista del arte musical podría proporcionar material suficiente".³²

³⁰ PENDE, *Op. cit.*, p. 525.

³¹ PENDE, *Op. cit.*, p. 526.

³² PENDE, *Op. cit.*, p. 317.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Llegamos así, al término de nuestra breve exploración en el campo de la Biotipología aplicada al fenómeno artístico, y según se ve, es bien poco lo que aporta en la actualidad esta nueva disciplina, pero mucho lo que puede esperarse de ella. Faltan investigaciones más amplias, más detalladas y sistemáticas para lograr resultados definitivos.

Entretanto, la tipificación sociológica del artista resulta en extremo difícil. Fuera de la definición de Spranger, demasiado general, es poco lo que puede decirse sobre esta materia, pues el artista, como ser social, ha sufrido una evolución notable a través de los tiempos y ofrece también diferentes modalidades en los diversos países. "Durante mucho tiempo, dice Schüncking, refiriéndose a Europa, se vio como una especie de descastamiento, el que un hijo de "buena familia" se hiciera escritor o pintor profesional, y no se diga actor".³³

En consecuencia, el artista fue tipo social de persona descitrada; a menudo ocultaba sus actividades. Esta situación cambió lentamente, hasta llegar al extremo opuesto, a la dignificación y casi a la deificación de los creadores de arte que, en vez de disimular sus inclinaciones, llegan inclusive a adoptar una especie de uniforme que los singulariza. El artista, a fines del siglo XIX y principios del XX, en los pueblos de cultura occidental, "en una época, afirma el autor citado, que tiende a nivelar todas las diferencias exteriores, se distingue visiblemente hasta en su vestido del burgués común y corriente. La chaqueta de terciopelo, la melena flotante, y si es posible, un sombrero especial sirven a muchos artistas, sobre todo a escultores y pintores, para subrayar su exclusivismo".³⁴

Pero el tipo de artista bohemio, con su corbata de mariposa

³³ SCHÜNCKING, *Op. cit.*, p. 39.

³⁴ SCHÜNCKING, *Op. cit.*, p. 40.

LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ

y su sombrero negro de alas exageradamente anchas, pasa bien pronto de moda, hasta caer en el ridículo. En esta hora, solamente uno que otro individuo retrasado, pintoresco, usa tales arreos, para pregonar con ellos su condición artística y, generalmente, distan mucho de ser auténticos artistas.

El artista moderno ya no trata de atraer la atención de los demás por su apariencia personal, sino por su obra. Tiende, por el contrario, a confundirse con todo el mundo, desde que llega a consolidar su prestigio.

En los países de escasa cultura y de reducido poder económico, el artista no puede vivir exclusivamente de su arte y se refugia en la burocracia cultural o académica, o en la administrativa y hasta en los empleos privados. En cambio, en países como los Estados Unidos de Norte América, de gran público y enorme riqueza, los artistas logran vivir exclusivamente de sus producciones y cuando obtienen éxito llevan un tren de vida como cualquier magnate de la industria o del comercio.

En resumen, actualmente, puede configurarse el tipo del artista diciendo, con Spranger, que es "todo aquel que transforma sus emociones en expresiones"; se distingue de los demás por su actividad artística y tiene, generalmente, el complejo de Narciso, fomentado por la admiración y el aplauso del público, que lo lleva a atraer la atención de la sociedad sobre su persona y su obra.

Parece que la tendencia general de la obra del artista se encuentra condicionada por su biotipo; pero faltan aún investigaciones definitivas sobre el particular.

Se considera, comúnmente, que el artista vive al margen de los principios morales y que desafía los convencionalismos de la comunidad en que vive hasta llegar a los peores extremos. Sin embargo, no está probado que sean estos sus rasgos característicos,

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

pues aparte de que se hallan en muchos individuos que nada tienen de artistas, al lado de los ejemplos que parecen confirmar la opinión aludida, hay gran número de artistas que llevan una vida privada y de relaciones sociales absolutamente normal.

El artista ejerce gran influencia social desde los distintos ángulos de la creación artística, de tal modo que prácticamente nadie escapa a esa influencia. Es un valor imprescindible en toda sociedad humana, pues no se concibe la vida colectiva, siempre llena de trabajos y penalidades, sin las treguas que proporciona la evasión hacia el mundo maravilloso del arte.

CAPITULO II

EL MECENAS

LA relación sociológica de carácter estético se establece entre el artista y el público. Estos son los dos polos, digamos, de la mencionada relación; pero entre ellos hay una serie de personas que desempeñan importante papel en la misma y cuyos tipos deben ser estudiados por la Sociología del Arte.

En capítulos anteriores nos ocupamos de la tipología del artista y ahora es necesario hacer el estudio de los tipos aludidos empezando por el de El Mecenas, nombre que se da a toda persona rica que proporciona ayuda económica a los artistas, en honor de Cayo Cilnio Mecenas, ilustre prócer romano así inmortalizado gracias al decidido apoyo que impartió a Horacio y a Virgilio hasta ganarse el título popular de "protector de las letras y de los literatos".

Más tarde se empezó a llamar por extensión mecenas no sólo a quienes protegían a los poetas, sino en general a los que concedían pensiones o empleaban con altos salarios a cultores de las diversas expresiones del arte, en los principios de su carrera o durante ella. Es un fenómeno difícilmente explicable, el hecho de que fue disminuyendo la protección particular a los literatos y en cambio

LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ

aumentó de manera notable en favor de músicos, pintores y escultores.

Mecenas nació el año 60 antes de la era cristiana y murió en el año octavo de ésta; pero es claro que desde mucho antes, en el mundo griego y en las otras brillantes civilizaciones de la antigüedad existieron personas de elevada sensibilidad artística y poseedoras de grandes fortunas que auspiciaron la producción de obras de arte. Es decir, hubo mecenas antes de Mecenas, pues de otro modo los artistas, generalmente pobres, no habrían podido desarrollar sus facultades.

En la época del Renacimiento, algunos príncipes, altos dignatarios de la iglesia, hasta los Papas, tienen bajo su protección a pintores y escultores que, a su amparo, se vuelven famosos. Pero es en los siglos XVII y XVIII con la multiplicación de pequeñas cortes en Europa, formadas en derredor de poderosas familias de la nobleza, cuando los mecenas son un elemento de gran importancia en el arte. Casi no hay gran músico, o gran pintor que no se encuentre ligado, en los inicios de su carrera, a un noble aficionado a la música o a la pintura.

Juan Sebastián Bach, fue protegido por el Duque de Sajonia Weimar, por el príncipe Anhalt-Koten y por Federico el Grande. Haendel vivió en la casa del riquísimo conde Burlington; Beethoven, recibió a pesar de su carácter endemoniado, la ayuda del, entre otros, melómano barón Van Swieten y una pensión del príncipe Lichnowsky. Haydn, estuvo empleado como director de la orquesta del conde de Mortzin y más tarde quedó durante muchos años, al servicio del príncipe Antonio Esterhazy.³⁵ Estos son, apenas, algunos ejemplos. En las artes plásticas tenemos a Velázquez, pintor de cámara de Felipe IV de España; Rubens, que

³⁵ AMICH BERT, *Breves biografías íntimas de grandes compositores*, Edit. Molino, España.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

trabajó largo tiempo a las órdenes del Duque de Mantua en Italia y otros casos que sería largo referir.³⁶

¿Cómo extraer, por decir así, los rasgos generales de los innumerables protectores del arte y de los artistas para exponer el tipo sociológico del mecenas? En realidad ese tipo ha sido formado ya por el mismo público quien, con esa maravillosa intuición que le es propia, tomó los rasgos esenciales de Cayo Cilnio Mecenas para identificar a cuantos, desde entonces, han seguido y siguen sus huellas. Mecenas al decir de los autores que se han ocupado de él, pretendió ser poeta sin lograrlo; pero tenía un criterio, una sensibilidad estética notables, que le permitieron advertir el talento de los escritores y el valor intrínseco de sus obras.

El mecenas, en consecuencia, se caracteriza por su justa visión de los valores estéticos en determinado campo del arte, porque las obras artísticas le producen un goce tan grande y sus autores una admiración tan profunda, que no tiene reparo en protegerlos para que sigan entregando al mundo su mensaje maravilloso. Descubrir a un talento artístico para darlo a conocer y ayudar a quien lo posee hasta la hora del triunfo, es, para el mecenas, una satisfacción inefable.

La influencia del mecenas en el arte, no sólo es de carácter económico. Durante mucho tiempo fue en cierto modo, un colaborador del artista puesto que le impuso no solamente los temas de su obra, sino su propio gusto, sus preferencias, sus orientaciones estilísticas, que eran las de su clase aristocrática; por eso el arte, durante mucho tiempo estuvo prácticamente al servicio de las élites sociales.

³⁶ AMICH BERT, *Breves biografías íntimas de grandes pintores*, Edit. Molino, España.

Refiriéndose a la literatura, L. L. Schüncking, expone ideas a este respecto que son aplicables a todos los dominios del arte. "En la alta Edad Media, dice, el arte dirigente se conserva en su mayor parte dentro de la concepción del mundo del protector". Esto apenas tenía excepciones, según el mismo autor "cuando un mecenas comprensivo dejaba que su protegido fuera por su propio camino, y se limitaba a gozar de su papel de protector". Cita otros ejemplos y concluye que en la época aludida "el poeta no sólo baila al son que le tocan sus protectores, sino que, además, tiene que bailar de acuerdo con el gusto de ellos".

Esta situación se mantiene durante largo tiempo, pues todavía Shakespeare, protegido del conde de Southampton, "escribe en su dedicatoria de la *Violación de Lucrecia*: "Lo que he hecho es vuestro; lo que haga, vuestro también".³⁷

Como se ve, la influencia del mecenas en el Arte no fue nada más económica, de promoción y estímulo, sino que influyó también en los temas y en el estilo de los artistas pues su protección estaba condicionada a la satisfacción, por éstos, de sus propias ideas.

El mecenas desaparece con el advenimiento de los tiempos modernos, si bien, no del todo pues aún subsiste con otras características en la actualidad formando parte de grupos o sociedades auspiciadoras de exposiciones, conciertos, espectáculos teatrales, como fuerza casi puramente económica, sin interferencia alguna en la creación artística propiamente dicha.

³⁷ SCHÜNCKING, *El Gusto Literario*, Fondo de Cultura, pp. 33 y ss.

CAPITULO III

EL CRÍTICO DE ARTE

EN la Sociología del Arte, la tipología del crítico tiene tanta importancia como la del artista, pues desde hace tiempo, diremos, desde que el libro y la prensa se pusieron al alcance del público, la crítica ejerce una cierta influencia en el fenómeno artístico que es necesario estudiar porque ofrece diversas implicaciones sociales; pero, naturalmente, ese estudio debe empezar con el de quien se avoca la tarea de emitir juicios sobre las diversas obras de arte y sus autores.

El crítico es una figura social muy antigua. Probablemente en todas las sociedades humanas, en cuanto llegaron a dominar las diversas formas del arte, hubo personas cuyos pareceres respecto de las creaciones artísticas eran muy estimados por el común de las gentes. Ese relativo consenso social revistió al juzgador de una autoridad que, a su vez, refluía sobre el público para orientar sus gustos. Sin embargo nada sabemos sobre la época exacta de la aparición de los críticos. Los griegos Zoilo y Aristarco son los más antiguos de quienes se tienen noticias; pero a partir de ellos resulta casi imposible establecer con precisión la historia del crítico y de la crítica. Lo único que puede decirse es, como apuntamos antes, que el crítico empieza a perfilarse en la tipología del arte,

con caracteres definidos, a partir de la aparición de los medios modernos de la difusión del pensamiento: el libro impreso y el periódico.

El tipo del crítico que vamos a delinear no es el social concreto porque éste adopta en la vida real diversos aspectos y talantes y por lo mismo no puede reducirse a un espécimen único sino más bien nos referimos al tipo subjetivo, igual en esencia a pesar de la variedad de sus personificaciones.

Se ha dicho que el crítico es un artista fracasado. Para comprender la rigurosa verdad de este aserto precisa revisar sus funciones; ellas consisten en analizar la obra de arte en su contextura, en sus técnicas, en su significación y en sus resultados para valorarla desde el punto de vista estético. En toda obra de arte hay un doble aspecto: el formal y el intrínseco. El primero pertenece a lo que pudiera llamarse y ya se ha llamado, el oficio del artista, algo que puede reducirse a reglas y a métodos accesibles a cualquiera. Así, por ejemplo, la medición silábica y el reparto de acentos y de estrofas en la versificación, el trazo de las líneas, el colorido y la perspectiva en la pintura; esto, con más la habilidad personal para su manejo, constituyen el oficio del poeta y del pintor; pero no son, en sí mismos ni la poesía ni la pintura porque ambas dependen del genio que está más allá de las reglas de los métodos y de las habilidades aun cuando unas y otros sean los medios de que se vale para expresarse.

Ahora bien, el crítico no puede válidamente, justipreciar una obra si no conoce, de manera personal el oficio al que esa obra pertenece: literatura, artes plásticas, música, etc., si no conoce las dificultades de ejecución; porque toda crítica de arte descansa, necesariamente, en ese conocimiento sobre el cual se elevan las posteriores consideraciones estéticas. Parece, así, indudable, que el crítico surge de entre aquéllos que habiendo penetrado en todos

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Los secretos del oficio no pudieron, por falta de genio creador, transformarlo en arte verdadero; quisieron ser poetas y no pasaron de versificadores, o trataron de dominar la pintura y solamente les fue posible realizar la reproducción, casi mecánica, de paisajes y de figuras, o músicos y apenas, usando los sistemas de composición, forjaron melodías sin alma y sin sentido.

Esto es particularmente cierto en las artes que pudiéramos llamar puras: literatura, pintura, escultura y no lo es del todo tratándose de las artes complejas como el arte dramático, la danza, etc., en las que el crítico es, generalmente, conocedor, por propia experiencia de uno solo de los aspectos que las constituyen.

Por otra parte, en Sociología no existe el rigor que priva en las ciencias naturales; los fenómenos que estudia se dan en la realidad con una cierta constancia y generalidad que, sin embargo, ofrece diversas excepciones. El crítico de arte es, la mayoría de las veces, un artista fracasado; pero hay también críticos que lo son obedeciendo a una vocación ingénita que cultivan exclusivamente por medio del estudio.

Otra característica que ayuda a configurar el tipo subjetivo del crítico, es su extrema sensibilidad ante determinadas expresiones del arte. El crítico es un artista potencial que no puede hacer obras de arte; pero que posee una receptividad estética excepcional ante ellas que lo capacita para sentir las y comprenderlas con mayor intensidad y exactitud que el común de las gentes.

La especialización y la capacidad para expresar sus juicios, son, finalmente, dos rasgos que completan la figura del crítico de arte. Generalmente, el crítico se dedica a una sola expresión del arte: música, pintura, escultura, teatro, etc., respondiendo a su personal sensibilidad artística. La especialidad es, por otra

parte, uno de los elementos que le dan autoridad ante el público. Y todo crítico posee el don de la palabra escrita, la habilidad para exponer sus juicios en forma convincente y sugestiva hasta el grado de que, según veremos en capítulo posterior, siendo generalmente un artista fracasado, llega a hacer un arte de la crítica.

Queda, así, delineado, aun cuando sea en forma esquemática, el tipo del auténtico crítico de arte que, naturalmente, casi nunca se da en la realidad social en toda su pureza, pues como ser humano que es, se encuentra inmerso en las pasiones, los intereses y las circunstancias de su medio y de su tiempo. Entre Zoilo, crítico envidioso y mal intencionado, y Aristarco, severo, pero justo, hay toda una serie de críticos que raras veces llegan a la cumbre.

Pero ¿cuál es la importancia efectiva del crítico de arte, cuál su influencia en el fenómeno artístico y el alcance de su función social? L. L. Schücking, dice que "el control de visa para viajar al parnaso está en manos del crítico literario".³⁸ Podría extenderse la misma apreciación, con las variantes del caso, a las otras formas del arte; pero desde luego nos parece exagerada. Tal vez un análisis de los efectos reales de la crítica sobre el público y sobre los artistas, que intentaremos en subsecuentes capítulos, nos revelará las verdaderas dimensiones sociológicas del crítico.

a) La Influencia Social del Crítico de Arte

Atribuir al crítico de arte la virtud de conceder al artista el pasaporte hacia la inmortalidad, según lo hace L. L. Schücking, o decir, como Oscar Wilde, que "la crítica de una obra maestra tiene un valor más grande que la obra maestra misma", es algo que no halla confirmación alguna en la realidad social. Es preciso

³⁸ L. L. SCHÜCKING, *El Gusto Literario*, Fondo de Cultura, p. 85.

partir del hecho de que no todos los críticos son capaces. Resulta francamente absurdo admitir que porque una persona cualquiera se pone a escribir juicios sobre el arte pictórico, o el literario, o sobre música, por ejemplo, tiene poder suficiente para conceder a unos artistas la gloria y a otros el menosprecio y el olvido.

La verdad es que hay varias clases de críticos, desde el simple gacetillero reseñador de los eventos de arte, o el que escribe notas bibliográficas en las que apenas da superficiales noticias sobre los libros recientes, hasta los verdaderos profesionales de la crítica que producen en torno de las obras artísticas, ensayos, estudios, juicios razonados y fundados. Se dirá que son éstos los únicos que merecen el nombre de críticos y quienes dicen la última palabra sobre los méritos de los artistas; pero la historia del arte se encarga de asegurarnos lo contrario al dar cuenta de que grandes pintores eximios literatos fueron tratados, en su tiempo, inmisericordemente por los críticos.³⁹

John Dewey, en su obra *El Arte como Experiencia*, cita el caso de Renoir sobre quien dijo, "que sus pinturas causan náuseas como el mareo" y el de Van Gogh, a quien algún crítico norteamericano juzgó como "impresionista de moderada competencia, de mano pesada que tenía poca idea de la belleza y echó a perder un montón de telas con cuadros crudos y sin importancia". Podrían llenarse millares de páginas reproduciendo los juicios de carácter condenatorio emitidos por críticos famosos sobre poetas, novelistas, músicos, etc., hoy definitivamente consagrados.

Por otra parte, hay quienes juzgan imposible lo que podría suponerse tarea fundamental del crítico de arte, o sea la valoración estética de las obras artísticas. Michel Kornfeld⁴⁰ dice que "la

³⁹ JOHN DEWEY, *El Arte como Experiencia*, Fondo de Cultura.

⁴⁰ MICHEL KORNFELD, *L'Enigme du Beau*, Presses Universitaires de France.

estimación estética de una obra de arte es irrealizable; es un contrasentido; porque no se puede hacer ninguna estimación, es decir, determinar un valor objetivo de alguna cosa, con la ayuda solamente de una medida subjetiva". Es más, según el propio autor no existe medida para determinar el valor artístico de una obra, "el solo y único criterio de que disponemos, agrega, para juzgar los fenómenos de lo bello es una emoción específica que nosotros hemos llamado 'emoción estética'".

Entonces, se pensará, el crítico y la crítica no sirven para nada. Nosotros no podemos entrar al estudio de los problemas de la valoración estética, porque debemos concretarnos al análisis del fenómeno sociológico que es la crítica de arte para desentrañar sus implicaciones sociales, y desde el punto de vista de la Sociología hallamos que todos los críticos desempeñan una función social de extraordinaria importancia.

En las sociedades de cultura occidental, el simple reseñador de exposiciones de artes plásticas, el humilde bibliógrafo de obras literarias, el comentador de actuaciones teatrales o de conciertos, que deslizó al correr de la pluma apreciaciones valorativas, contribuye a crear y mantener el clima propicio a la producción artística porque su crítica tiene un doble efecto: resulta siempre estimulante para el artista y para el público.

El artista crea buscando siempre la aprobación de quienes se ponen en contacto con su obra; pero estima sobre todo, la nota periodística, radiofónica, fílmica, que hace conocer la existencia de ella. El artista piensa, con Oscar Wilde, que es muy malo que la gente se ocupe de uno; pero hay algo peor: que no se ocupe. El vacío, el silencio, es la muerte civil de todo creador de obras de arte. En consecuencia, la crítica, ya proceda de un escritor anónimo o desconocido o de una autoridad, obra como estimulante vital del arte en todas sus manifestaciones, lo mismo si es apro-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

batoria o condenatoria, pues en este último caso, el artista que se siente en posesión de una nueva luz, lucha heroicamente hasta imponer su estilo y decir su mensaje.

La influencia del crítico sobre el público, es una cuestión en extremo compleja. Para comprenderla, es necesario tener en cuenta nuestro ensayo sobre "Los Círculos Estéticos" y sobre "El Público". En el primero, consideramos que en cualquier sociedad humana, no todos sus integrantes son igualmente sensibles a todas las expresiones del arte; los hay que tienen una sensibilidad innata, una "afición" por la pintura, otros, por la música, otros más por la literatura, etc. Los aficionados a las letras, por ejemplo, son una gran masa amorfa que teóricamente puede considerarse constituida por círculos, el más pequeño de los cuales es el de aquellas personas de alta receptividad estética ante las obras de la literatura y a partir de esa primera selección, se suceden otros círculos concéntricos cada vez más grandes y más alejados del primero y cada uno formado por gentes aficionadas a las letras; pero de menos comprensión o captación de las bellezas literarias. Los que forman el primer círculo estético de literatura, comprenden y sienten las más hondas emociones al leer una obra maestra, los que se hallan en el círculo exterior último, de escasa ilustración, incluso no entienden ciertos giros y palabras que están fuera de su vocabulario habitual. Por eso la creación literaria de refinados valores, produce hondas repercusiones en los primeros círculos estéticos literarios y débiles registros en los últimos. Al contrario, una obra de escasos méritos; pero que reúne ciertas condiciones que la hacen accesible a personas de mediana y baja ilustración, despierta admiraciones y emociones en los más amplios círculos y pocas o ningunas en los pequeños.

De aquí que la influencia del crítico literario, se reduzca a la parte del público aficionado a las letras y no a todo el público que

es la totalidad de gentes con discernimiento que componen una sociedad dada; pero esa influencia es relativa porque por más que haga, no podrá explicar las excelencias o los defectos de una obra a aquella parte de su público que está incapacitada, por falta de cultura, para entender su lenguaje. Siendo así, el crítico de obras de literatura sólo halla atención en los círculos estéticos literarios de alta cultura, y de cultura media. Lo mismo, con las adaptaciones del caso, podría decirse respecto de los críticos de otras expresiones del arte: música, pintura, etc.

¿Pero cuál es, en definitiva, el influjo del crítico sobre la parte de su público que está capacitada para entenderlo? Esto depende de la clase de crítico de que se trate y de su tribuna. Nosotros aceptamos la clasificación de Dewey, quien en la obra ya citada, divide, prácticamente, a los críticos en: legalistas o judiciales, impresionistas, revisionistas o analíticos; psicoanalíticos e hipócritas del arte. Con arreglo a esta división estudiaremos la influencia de los críticos sobre sus públicos respectivos.

b) El Crítico y el Público

La influencia del crítico sobre el público es un asunto que incumbe exclusivamente a la Sociología del Arte, y que, desafortunadamente, ha sido poco explorado. Esa influencia depende de los medios de que dispone el crítico para expresar sus juicios y de su método de expresión.

Por lo que respecta al primer punto, L. L. Schücking considera, certeramente, que "el crítico que más influencia ejerce es el que escribe regularmente en cierto periódico o revista y que logra ganarse la confianza y el respeto de sus lectores", pues en efecto, de ese modo reitera sus puntos de vista de una manera

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

sistemática, ante gran número de personas interesadas en el arte en que el crítico se haya especializado.

En cuanto a la crítica en sí misma, su influencia sobre el público depende de la clase de ella. Siguiendo la clasificación de John Dewey, empezaremos por la que él llama legalista o judicial, que consiste en determinar lo bueno y lo malo que hay en una creación artística, para concluir con un fallo inapelable sobre su valor intrínseco. "El deseo de una posición autoritaria, dice el autor citado, conduce al crítico a hablar como si fuera el abogado de principios establecidos que tienen una soberanía inquestionable".⁴¹

Es decir, su juicio se basa en reglas, en técnicas que considera eternas y todo lo que está de acuerdo con unas y otras vale, y lo que se aparta de ellas no vale. Esta clase de crítico ejerce muy poca influencia en el público que se guía por sus propias emociones. La emoción estética, es algo personal, intransferible, no surge de la opinión de una autoridad por grande que ésta sea, ni de mecánica aplicación de normas y medidas, sino de una aprehensión intuitiva que depende de la sensibilidad innata de la persona y de su cultura. Con cuánta razón afirma Paul Valery que "el método más seguro para juzgar una pintura, es en principio, no tener ninguno". Lo mismo podría decirse de todas las otras expresiones del arte. Por eso la historia de la crítica judicial es ampliamente, al decir de Dewey, "el registro de desatinos egregios".

La crítica impresionista surgió como reacción contra la judicial o legalista, Jules Lemaitre, dice: "La crítica cualquiera que sean sus pretensiones, nunca puede ir más allá de definir la impresión que en un momento dado nos produce una obra de arte,

⁴¹ JOHN DEWEY, *El Arte como Experiencia*, Fondo de Cultura, p. 265.

en la que el artista mismo ha registrado la impresión que recibió del mundo a cierta hora". Dewey hace una disección minuciosa de esta clase de crítica, para demostrar que, en último análisis, es también una manera de emitir fallos y le señala varios defectos más en cuyo estudio no entramos porque nos apartaríamos de nuestro tema para abordar el de la crítica que no corresponde a la Sociología. Desde el punto de vista sociológico, el crítico que sabe transmitir sus propias impresiones de una obra de arte, ejerce gran influencia en el público si logra despertar en él la atención y el interés hacia ella.

La crítica revisionista o analítica es todavía más eficaz, porque no valora, describe, analiza, explica y termina o no con un juicio. El crítico que la ejerce ofrece, así, una revisión que, según el autor citado, "puede ser un auxilio para otros en la experiencia directa". Su crítica aparece como un documento social y puede ser comprobada por otras personas que disponen del mismo material objetivo.

La crítica psicoanalítica que, siempre siguiendo a John Dewey, es la que interpreta las obras de arte "a base de los factores que están incidentalmente dentro de ellas", quiere explicarlas por los "complejos" de sus autores; nosotros creemos que sólo interesa a una parte mínima del público ilustrado, como revelación de íntimas tendencias del artista; pero sin establecer una influencia en el ánimo de sus lectores para normar su criterio o despertar su sensibilidad ante las creaciones artísticas.

Quedan, por último, los críticos insinceros, simuladores, "hipócritas del arte", así llamados por León Tolstoi, que se desahacen en alabanzas serviles para toda obra que proviene de algún consagrado. En realidad, Dewey no se ocupa de esta clase de críticos; pero nosotros hallamos en la cita incidental que hace de ellos, a un tipo de indudable interés sociológico. Es el que más

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

abunda y su papel consiste en crear una atmósfera de elogio en torno de las grandes figuras del arte que logra impresionar al público.

En síntesis, y únicamente por lo que a la Sociología incumbe, el crítico cualquiera que sea su clase, influye socialmente como propagandista. En último análisis, la crítica, sociológicamente considerada, es propaganda, y como tal, contribuye a formar un clima favorable para el arte; despierta el interés de las gentes por los artistas y sus creaciones, aun cuando no compartan los juicios ni las impresiones de los críticos. En el mundo de la farándula, de la literatura, del cine, es corriente hablar de que una obra obtuvo "éxito de crítica" o "éxito de público", pues son cosas que no siempre coinciden. Esto se debe a que, como hace ver agudamente Michel Kornfeld,⁴² "si entre una obra de arte dada y un crítico se establece un lazo estético, no quiere decir que necesariamente se establecerá un lazo análogo entre ese mismo objeto y otros individuos, aunque éstos consideren al crítico en cuestión como autoridad indiscutible. Y en el caso contrario, si la misma obra no provoca en el crítico ninguna emoción estética, esto no implica, sin embargo, que sea incapaz de despertar esa emoción en otros individuos".

El valor de la crítica sobre el arte es, así, muy relativo. En la creación artística no influye, porque no sabemos de ningún verdadero artista que haya seguido sus dictados. No es el creador de obras de arte el que se inspira en los críticos, sino éstos en sus creaciones. La crítica obra, cuando mucho, según hemos apuntado, como estimulante del artista y como propaganda frente al público.

Desde luego, propaganda ilustrada, a veces, llena de sugerencias y de encanto cuando el crítico llega a hacer de la crítica un

⁴² MICHEL KORNFELD, *Op. cit.*

arte. Entonces el público lo admira y gusta de sus obras como de ensayos literarios cuyos motivos son las producciones musicales, o teatrales, o poéticas, o pictóricas, etc. La crítica, en sus mejores expresiones, puede orientar e ilustrar al público sobre escuelas y movimientos artísticos, estilos y técnicas; pero no influye en su sensibilidad estética. Nosotros pensamos que una obra de arte que necesita ser explicada ya no es obra de arte; ninguna explicación de crítico alguno, por eminente que sea, puede hacer que suscite en el público una emoción estética que la obra de arte por sí misma no haya suscitado.⁴³

⁴³ Este capítulo fue publicado en el Gran Diario de México, *El Universal*, página editorial, el 8 de febrero de 1956. Algún tiempo después, acudimos a una exposición del pintor mexicano Diego Rivera, en la que se repartía al público el catálogo de las obras expuestas. En ese catálogo, a manera de epígrafe, se transcribió la siguiente frase: "Obra de arte que necesita ser explicada, ya no es obra de arte", Papa Pío XII. Naturalmente fue para nosotros una gran sorpresa, pues no recordamos haber leído libro o discurso alguno del citado pontífice y la coincidencia, pues no podía ser otra cosa, nos llenó de tribulaciones que comunicamos a varios amigos. Uno de ellos nos aconsejó que consultáramos con el doctor Manuel I. Pérez Alonso, distinguido humanista, Rector de la Universidad Iberoamericana, a quien no teníamos el honor de conocer, pero que no obstante con la bondad característica propia de su elevado ministerio, se sirvió responder a una consulta que le hicimos con la siguiente misiva gentilísima que transcribimos en seguida haciendo constar aquí nuestro infinito reconocimiento: "Muy estimado Doctor Mendieta: Me refiero a su grata carta del 6 de los corrientes consultándome si la frase que me cita *El arte que necesita ser explicado ya no es arte* pertenece a su Santidad Pío XII en alguna de sus encíclicas. Aunque la información que le dieron de haberme especializado en el estudio de las encíclicas y profesar una cátedra sobre la misma materia no es exacta, sí conozco algo, sobre todo por lo que se refiere a las encíclicas sociales de los Papas. Desde luego, la frase es de Pío XII, pero no pertenece a ninguna encíclica. La pronunció en su discurso a los participantes al Primer Congreso Internacional de Artistas Católicos en Roma el 3 de septiembre de 1950. No tengo a mano el texto original, sino únicamente la traducción francesa publicada en *La Liberté* de aquel año, aunque no tengo la fecha exacta de la revista. Sin embargo, el discurso original se publicó en el *Osservatore Romano* de 6 de septiembre de 1950 con este título: *Discorso ai Partecipanti al Primo Congresso Internazionale degli Artisti Cattolici*. El discurso parece haberlo tenido su Santidad el 3 de septiembre de 1950 en Castelgandolfo. Le transcribo a continuación el párrafo pertinente, y me permito sub-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

rayar la parte que contiene la idea expresada por usted, aunque no con las mismas palabras: "Une première condition s'impose pour que l'art puisse produire un si désirable résultat: á savoir sa valeur expressive, faute de laquelle il cesse d'être un art véritable. La remarque n'est pas superflue aujourd'hui où, trop souvent, en certaines écoles, l'oeuvre d'art ne suffit pas par elle-même á traduire la pensée, á extérioriser le sentiment, á révéler l'âme de son auteur, *Mais dès lors qu'elle a besoin d'être expliquée en langage verbal, elle perd sa valeur de signe pour ne servir á procurer aux sens qu'une jouissance physique, qui ne dépasse pas leur niveau, ou á l'esprit celle d'un jeu subtil et vain*" (**)

Creo, sin embargo, que es un exceso de pundonor literario de parte suya el pensar que haya podido expresar esa idea como ajena aun sin darse cuenta. Indudablemente que usted no conocía ese texto, y al expresar esa idea no hizo sino concretar una verdad que por serlo es un valor universal y no posesión de nadie en particular. Al coincidir usted con el Papa Pío XII en la feliz expresión de una idea muy clara no ha hecho más que demostrar su profundidad de pensamiento a la vez —aunque parezca contradictorio— su independencia en el pensar. Esperando haber podido responder a su consulta, quedo de usted atento, seguro servidor y amigo que mucho le aprecia. Manuel Ign. Pérez-Alonso.

(**) La traducción literal de este párrafo de la carta del Dr. Pérez-Alonso, es la siguiente: "Una primera condición se impone para que el arte pueda producir un tan deseable resultado: a saber, su valor expresivo, faltando el cual cesa de ser un arte verdadero. La advertencia no es superflua actualmente cuando muy a menudo, en ciertas escuelas, la obra de arte no basta por sí misma para traducir el pensamiento, para exteriorizar el sentimiento, para revelar el alma de su autor. *Però desde que ella tiene necesidad de ser explicada en lenguaje verbal, pierde su valor de signo para no servir a procurar a los sentidos sino un goce físico que no sobrepasa su nivel, o al espíritu aquel de un juego sutil y vano*".

CAPÍTULO IV

EL SNOB Y EL SNOBISMO

EL *Snob* es uno de los tipos más interesantes en el mundo del arte. Raúl Andrade dice que “en un reciente ensayo sobre ‘El Snobismo en la literatura y en el Arte’, André Mourois apunta que el vocablo se originó en los colegios de Oxford para designar peyorativamente a los estudiantes que no perteneciendo a la nobleza, trataban de asimilarse a ella adoptando los gestos, usos y costumbres de los jóvenes nobles, imitando sus aficiones e inclinaciones y copiando su característica manera afectada y gangosa de pronunciar las palabras a medias”.

La abreviatura “s. nob”, agrega, correspondía, literalmente a “sin nobleza” y marcaba desdeñosamente a aquellos individuos “descontentos de su origen, confusos e insignificantes”.

Aun cuando no sabemos cómo pudo formarse la contracción señalada por el autor citado puesto que la palabra *sin* en inglés no empieza con la letra s,⁴⁴ la explicación del origen del vocablo parece plausible y nos da una de las características del *snob* que el propio André Mourois define como “aquel que admira en público aquello que le aburre en la intimidad”.⁴⁵ En otras palabras,

⁴⁴ A no ser que se tome del latín *sine*. N. del A.

⁴⁵ RAÚL ANDRADE, *Ensayo sobre el Snobismo*, Diario *Excelsior*, México, 3 de agosto de 1961.

el *snob* es un simulador y como tal se encuentra lo mismo en los círculos de la alta sociedad que en los de la política y en los de la cultura.

A nosotros nos interesa el tipo del *snob* en el arte como producto de un fenómeno social que se denomina "snobismo" y que según Arthur Koestler "no es solamente una estúpida debilidad humana, sino también un fenómeno básico de la mentalidad del hombre moderno, un síntoma que refleja la enfermedad general, el desplazamiento de los valores culturales y sociales de la civilización contemporánea".

Para este autor, "el proceso de aplicar inconscientemente, a una materia dada, un juicio derivado de otro sistema de valores, constituye la esencia del fenómeno del snobismo".

Refiere el caso de una muchacha a la que obsequiaron un dibujo de Picasso. "Mientras creyó que era una reproducción, lo puso como adorno en la escalera y cuando se enteró de que se trataba de un original, lo puso en el lugar de honor de su sala de recibo, sobre la chimenea". Koestler estima esto como un acto de snobismo porque aplicó aquí la propietaria del dibujo un criterio económico, es decir una tabla de valores ajena al arte, considerando, con razón que el original es más valioso que la copia; pero desde el punto de vista estético "hay una perfecta equivalencia entre el original y la reproducción de un dibujo a lápiz".⁴⁶

Nosotros pensamos que la relación estética nunca es químicamente pura. Siempre que una obra de arte produce goce, en él intervienen además de los valores intrínsecos, artísticos, de la obra, un complejo social que lleva en sí mismo cada persona y que está formada por su cultura, su religión, sus creencias, sus inclinaciones,

⁴⁶ ARTHUR KOESTLER, "Ensayo sobre el Snobismo", en el diario *El Universal*, México, 15 de enero de 1956.

la historia de su patria, las condiciones especiales del medio social a que pertenece, etc., etc.

En el goce estético, además, como ya hemos dicho, interviene o es parte de él, la admiración por el autor de la obra de arte. Así, nos parece perfectamente explicable la conducta de la muchacha de que habla Koestler, respecto del dibujo de Picasso porque su admiración por este pintor aumentó el agrado que le producía el dibujo solamente al pensar que era un trabajo directo de él y no una simple reproducción litográfica.

Pero desde el punto de vista sociológico, lo que nos interesa, más que el mecanismo psicológico de la mentalidad del *snob* en el arte, es su influencia social.

El *snob* en el arte según lo llevamos dicho, es el individuo que hallándose por sus circunstancias personales en determinados círculos sociales y de cultura; pero sin las aptitudes ni la educación ni la sensibilidad necesarias para apreciar en todo su verdadero valor las obras de arte, reacciona exageradamente ante ellas para ocultar su situación de inferioridad cultural.

El *snob* hace grandes elogios de las pinturas antiguas, por ejemplo y hasta llega a ser un conocedor de la época a la que pertenecen; pero las elogia no porque comprenda o sienta su belleza, sino simplemente porque son antiguas. "El carácter legítimo del doble pensamiento estético degenera en snobismo, afirma Koestler, desde el momento en que el marco psicológico se hace más importante que la pintura misma; es decir, cuando la emoción derivada del gesto de inclinarse sobre el pasado, domina la experiencia estética. El resultado es una confusión difusa del juicio crítico: la sobrestimación de lo muerto y la subestimación de lo vivo; el respeto sin distinción por todo lo 'clásico', 'primitivo' o sencillamente viejo." A esto el autor citado llama, certeramente, "el snobismo de la pátina".

Este tipo de *snob* frecuenta los comercios de antigüedades, tiene a gala, además, lucir en su casa cuadros de lejanas épocas y siempre que se presenta la ocasión se desborda en elogios por todo lo antiguo.

En el polo opuesto, se halla el tipo del *snob* que exagera su entusiasmo por todo lo nuevo. En el arte se ostenta partidario acérrimo de la pintura abstracta, de la poesía ininteligible, del teatro experimental o de vanguardia. Es de tal modo universal este tipo de *snob* que la palabra ha sido admitida con el sentido indicado, en los diccionarios de todos los idiomas. En algunos de la lengua española como el Larousse por ejemplo, se define al snobismo como neologismo que significa "admiración tonta por todas las cosas que están de moda".

El papel del *snob* en el arte es el de un propagandista inconsciente, pero eficaz. Lo mismo se halla entre los seudointelectuales que entre los que presumen de diletantes y aun entre los críticos de profesión. Sus conversaciones, sus desorbitados elogios, sus artículos tan oscuros como las obras que juzga favorablemente, contribuyen a formar el ambiente de actualidad, de interés, de discusión, de admiración, de transacciones comerciales, de espectáculos y ediciones de libros y revistas especializadas que es la vida misma del arte. No es pues, cosa de despreciar a los *snobs* porque ¿quién está convencido de no serlo?

Russel Lynes, citado por Koestler, observa agudamente que "casi por definición el *snob* carece de seguridad en sus relaciones sociales (en el sentido amplio del término) y recurre al snobismo como un medio para robustecer su yo. Como apenas hay nadie tan seguro de su yo que no necesite alguna vez cierta cantidad de ficción externa, tampoco hay apenas nadie que esté exento de snobismo de una o de otra clase".

CAPITULO V

LOS PROMOTORES DEL ARTE

EL arte es, desde su origen, una expresión espontánea del hombre, no exigió, para nacer y desarrollarse, de ningún estímulo, sin embargo, bien pronto adquirió tanto prestigio que los poderosos de todos los tiempos en todas partes del mundo civilizado, le dispensaron su protección. Ya delineamos, en capítulo anterior, el tipo del mecenas representante de una actitud individual frente a las creaciones artísticas, que fue, además, secundada por otra de carácter colectivo, no menos importante.

Nos referiremos ahora a las justas para premiar a los artistas mejores, organizadas por los representantes de alguna ciudad o por las autoridades de alguna institución, a veces por el Estado mismo. Parece que esta costumbre surgió en la Grecia antigua de las festividades paganas en honor de la diosa Flora, más tarde imitadas en Provenza y que de allí se derivan los llamados, en literatura, juegos florales que son tan frecuentes en nuestra época en todos los países de cultura europea.

Los concursos, no sólo tienen por objeto promover la creación literaria, sino la musical y de las artes plásticas. Se inician, como se sabe, por medio de una convocatoria en la que se señalan los temas, los plazos de presentación de las obras y los premios

que se ofrecen a los autores de las declaradas de mayor mérito por un jurado calificador.

Hay otras formas de promoción artística; como por ejemplo, las recompensas acordadas por asociaciones y academias en favor de los artistas que hayan escrito o presentado en exposiciones o dado a conocer en conciertos, obras que sean consideradas las mejores dentro de un período limitado, un año generalmente.

¿Qué significado sociológico tienen los promotores del arte y cuál es su efecto sobre la producción artística y sobre el acto creador?

A la primera cuestión puede contestarse diciendo que todo estímulo colectivamente auspiciado, en favor del arte, es un signo indudable de la importancia que la sociedad concede a las creaciones artísticas. En capítulo subsecuente analizaremos este hecho que por ahora sólo dejamos apuntado.

En cuanto al efecto de los estímulos sobre la producción artística, es algo muy debatido. A la Sociología, que sólo debe ocuparse de realidades, corresponde estudiar los resultados y éstos varían según la clase de estímulo y del arte.

En literatura, los concursos no mejoran la calidad de las producciones. Este es un fenómeno inexplicable; pero lo cierto es que en las justas poéticas, por ejemplo, los que triunfan son los versificadores y casi nunca los auténticos bardos. Hay quienes logran obtener el premio máximo y la llamada "flor natural", repetidamente en diversas competencias y a quienes en México se llama con ironía "poetas jardín" y sin embargo, fuera de la transitoria notoriedad que les da la publicidad de los eventos literarios en que triunfan, no llegan a cuajar como verdaderos valores. Lo mismo puede decirse en otros géneros de la literatura. Los grandes poetas, los insignes novelistas, los escritores egregios, rara-

mente exhiben un galardón de juegos florales. ¿Qué explicación puede darse de este hecho indiscutible? Nuestro inolvidable amigo, prematuramente desaparecido, el destacado novelista y escritor don Teodoro Torres, respondiendo a esta pregunta nos decía que el fenómeno se explica como resultado de varias causas:

a) Aun cuando en todo concurso se presentan poesías o novelas de alto mérito, los jurados, generalmente, poetas o novelistas consagrados, no las premian para evitar que los jóvenes valores les hagan sombra. En cambio, al dar su voto en favor de producciones mediocres, establecen ante el público una comparación entre sus propias obras y las premiadas y así hacen resaltar el mérito de aquéllas.

b) En el género poético hay hábiles versificadores que saben halagar los sentimientos provincialistas y patrióticos en versos "que suenan bonito" y así obtienen fáciles victorias.

Probablemente hay algo de verdad en la anterior explicación. Tal vez lo que sucede también es que los jurados se inclinan en favor de los trabajos más brillantes, de éxito inmediato —si bien pasajero— para justificar sus decisiones ante el gran público; quizá a los certámenes sólo acuden los principiantes y así, los que califican, escogen no precisamente lo bueno sino lo menos malo; pero lo cierto es que escritores y poetas laureados en concursos, generalmente no gozan de firme estimación en el mundo de las letras.

En la música y en las artes plásticas, no son menos desafortunados los frutos de los concursos. Entonces, cabe preguntarse si estas formas de promoción artística no sirven para nada. A nuestro parecer, el valor estimulante de los concursos debe juzgarse por el número de los concursantes y no por el valor estético de las obras premiadas. La recompensa monetaria y la gloria que,

a pesar de todo suponen, estimula a muchas personas a cultivar el arte. En todo concurso se sabe quiénes ganan; pero no cuántos escritores y artistas, hoy famosos, fracasaron en justas que, sin embargo, despertaron en ellos la vocación artística o les hicieron sobreponerse a la derrota hasta consagrarse definitivamente a las creaciones del arte.

Los premios concedidos por academias e instituciones, no sobre temas especiales, sino para la obra que se juzga mejor de las realizadas libremente, en un país, cada año, tienen mayor validez y resonancia, porque al lado de la opinión de los jurados calificadores, actúa la opinión de la crítica y la aceptación del público selecto.

En consecuencia, puede decirse que los promotores del arte influyen poderosamente en la producción artística y desempeñan, así, una función social de extraordinaria importancia. Sobre el acto creador mismo, no creemos que tengan más influencia que la muy restringida del señalamiento de los temas que han de ser abordados por el artista.

De cuanto llevamos dicho se destaca un hecho evidente: la sociedad tiene tanto interés en el arte, que lo estimula de diferentes maneras. ¿Por qué? ¿Acaso mejora la condición humana? ¿Acaso es indispensable para la vida social? De dar respuesta a estos interrogantes, nos ocuparemos más adelante.

CAPITULO VI

LOS INTERMEDIARIOS DEL ARTE

ADemás de los tipos del artista, del mecenas, del crítico, el arte ha dado lugar a la aparición de otros muchos y al desarrollo de diferentes actividades inmediatamente relacionadas con la producción artística. Este aspecto del arte cae exclusivamente dentro del campo de la Sociología, aun cuando, hasta ahora, no haya sido suficientemente explorado.

El tipo del intermediario, por ejemplo, merece especial atención, porque entre el artista y el público hay personas e instituciones que se encargan de ponerlos en contacto, y que, por eso mismo, desempeñan un papel importante en la vida del arte.

La importancia del intermediario está en razón directa del volumen demográfico de las sociedades humanas y del desarrollo de la cultura y de la civilización. En las colectividades sociales pequeñas, el público se halla en relación directa con el artista; pero a medida que aumenta la fama de éste o que aquél se vuelve más extenso y complejo, el arte, sin el intermediario, alcanzaría solamente precarias expresiones.

En la literatura, por ejemplo, antes de la invención de la imprenta, los copistas, en todas partes del mundo civilizado, se encargaban de poner en manos de los amantes de las bellas letras,

ejemplares de poemas, piezas teatrales, relatos, etc., producidos por escritores famosos. Así nació una verdadera industria literaria, pues había quienes contrataban a buen número de calígrafos, a fin de producir copias en cantidad suficiente para responder a la demanda. De los primeros rollos de papiro, se pasó a los libros encuadernados, de hojas de pergamino, algunos bellamente manuscritos y exornados. De este modo, la obra del artista de las letras pasaba de mano en mano entre los aficionados a la literatura y prácticamente su acción no tuvo límites ni en el espacio ni en el tiempo.

La imprenta y el desarrollo asombroso de las artes gráficas, crearon el tipo del editor, el gran intermediario de la literatura, cuya influencia en el mundo moderno es incalculable. El editor es, generalmente, persona de cierta cultura, conocedora de su rama; sabe captar los gustos de los diversos sectores del público literario y atraer su atención sobre los libros que edita. Algunos editores, gracias a la presentación de las obras que imprimen y a la cuidadosa selección de las mismas, resultan para el público una garantía de calidad; entonces ejercen en la literatura un verdadero ministerio, porque basta que auspicien la publicación de las producciones literarias de cualquier autor para atraer sobre él la atención del mundo intelectual y a menudo para consagrarlo

Pero es claro que las editoriales de fama raras veces lanzan a escritores desconocidos. Son verdaderas fortalezas ante las cuales se estrellan los más caros anhelos de los principiantes, que jamás llegarían a traspasar sus muros si no hubiese otros intermediarios cuyo radio de acción es más amplio y generoso: las empresas periodísticas. En la prensa hacen sus primeras armas poetas, artistas, novelistas, ensayistas, y cuando logran prestigiarse, ya pueden aspirar a dejar una huella de su paso por la tierra, en la forma perdurable del libro.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Complemento indispensable de la prensa y de las editoriales, en el campo de la literatura, son los libreros. El tipo del comerciante en libros es, generalmente, el de una persona culta. Como está en contacto directo con el público, advierte con oportunidad sus demandas, sus preferencias, y a la vez, mediante la publicación de catálogos de propagandas y de exhibiciones en vitrinas y aparadores, las orienta; son las librerías las que le ofrecen de manera permanente y atractiva, hasta en los más apartados lugares del mundo civilizado, libros, revistas y periódicos que difunden el arte de las letras.

En las artes plásticas, como el artista sólo produce obras únicas, la intervención de los intermediarios resulta más restringida, pero no menos importante. El que comercia en objetos artísticos es conocedor profundo de pintura y escultura; sabe de épocas, de autores y de estilos, y con frecuencia es un experto capaz de diferenciar a la simple vista o mediante ciertos procedimientos, lo auténtico, de lo falso, el original de la copia. En sus establecimientos acumula cuadros y esculturas hasta el límite de su capacidad económica y puede esperar al comprador, lo que frecuentemente le está vedado al artista, que sin el mercader de las artes plásticas, no podría vivir de sus obras. Es a través de las galerías de los vendedores de cuadros y de estatuas, que el pintor y el escultor dan a conocer sus creaciones al público amante de la pintura y la escultura, y cuando esas galerías han logrado prestigio, basta a veces que acepten lienzos y figuras de un artista, para hacerlo famoso.

Los salones de exposiciones auspiciadas por sociedades o comisionistas que se encargan de la presentación y propaganda de cuanto exhiben cobrando un porcentaje sobre las ventas, son también en las artes plásticas, intermediarios que prestan a artistas y público muy valiosos servicios.

En las otras expresiones del arte: música, teatro, danza, etc., el empresario es el organizador de los espectáculos en los que se dan a conocer las correspondientes producciones artísticas, y en ellas, el músico, el actor, el cantante, el bailarín, etc., son, al mismo tiempo que intermediarios, artistas ellos mismos, que gracias a la empresa pueden llevar a los espectadores el arte de los autores y su propio arte.

Los intermediarios, en realidad, no tienen influencia alguna sobre la creación artística misma. La estimulan y la difunden, pero nada más. Acaso la orientan con sus preferencias, que responden siempre a resultados mercantilistas; probablemente, a veces, puede considerarse que su acción es negativa porque favorecen la degeneración del gusto llevando ciertos temas al agotamiento y a la exageración; pero en el acto creativo no tienen significación alguna. No son mejores la poesía, el drama, la comedia, ahora que abundan los intermediarios de la producción artística, que en la época de Homero, de Esquilo, de Aristófanes, en que casi no los había. Y sin embargo, la importancia social del intermediario es siempre mayor en el mundo moderno, pues sin él no llegaría, como está llegando cada vez más, a los grandes públicos, al corazón de las masas, el divino mensaje del arte.

TERCERA PARTE

INFLUENCIA DEL MEDIO FÍSICO Y SOCIAL EN EL ARTE

CAPITULO I

EL ARTE Y EL MEDIO GEOGRÁFICO

EL medio geográfico está constituido, según lo define Sorokin, "por todas las condiciones y todos los fenómenos cósmicos que existen y cambian independientemente de la voluntad del hombre".¹ Desde la más remota antigüedad, se ha considerado, según el mismo autor, que esas condiciones y esos fenómenos tienen decisiva influencia en la vida de las sociedades humanas, al grado de que, para algunos sociólogos, la explican totalmente.

Montesquieu, sin duda el más ilustre precursor de la escuela Sociogeográfica, atribuía al clima tantas virtudes, que hacía depender de la temperatura ambiente las formas de organización política de los pueblos, la esclavitud, los regímenes dictatoriales y los de libertad y llevando a más grandes extremos su teoría, estableció correlaciones entre el clima y la monogamia, la poligamia, el monarquismo, la moral, las costumbres, los celos, etc.² Sin aceptar las exageraciones de esta corriente sociológica, lo cierto es que, hoy día, se admite que el factor geográfico tiene gran importancia en los fenómenos sociales y que no es posible estudiar cualquiera de ellos sin tomarlo en cuenta.

¹ P. A. SOROKIN, *Op. cit.*, p. 94.

² MONTESQUIEU, *Del Espíritu de las Leyes*, Ed. Albatros, Buenos Aires, Argentina, pp. 306 y ss.

Tratándose del arte no parece que el medio geográfico, en general, o alguna de sus manifestaciones puedan tener influencia en la producción artística o en la aparición de artistas geniales en el seno de las sociedades humanas. Sin embargo, la naturaleza, según hemos explicado, con sus múltiples bellezas y regularidades, obrando sobre la conciencia del hombre hizo posible la aparición de los primeros brotes del arte. En la naturaleza se hallan los elementos de las artes plásticas y de las auditivas: luz, color, movimiento, sonido y también la esencia de las artes literarias. Así, el medio geográfico, en su más amplia acepción, está en la raíz misma del arte; pero una vez que surgieron las diversas expresiones de éste, ¿cuál es la influencia que ese medio ejerce sobre ellas? Siendo el arte un aspecto de la cultura, sin duda los fenómenos cósmicos tienen con él, la misma relación que es dable establecer respecto de aquélla.

Desde luego, en condiciones climatéricas extremas, excesivo frío, exagerado calor, no es posible el desarrollo de una cultura. Los grupos humanos que han vivido y los que viven en tales situaciones geográficas permanecen en estado cultural estacionario, incapaces de otra cosa que no sea la lucha incesante con el medio, la adaptación heroica a su ambiente geográfico, de tal modo que el arte que se da en ellos, es primitivo y casi invariable.

La formación de las grandes culturas iniciales de la humanidad sólo fue posible en medios geográficos benignos. Cuando el hombre no disponía de máquinas e instrumentos adecuados para dominar a la naturaleza, necesitó que ésta le facilitara la vida. No obstante, es necesario, tener en cuenta que el solo factor geográfico, por favorable que sea, no es suficiente por sí mismo, para crear una cultura. Algunos pueblos han vivido y viven en verdaderos vergeles y sin embargo son culturalmente nulos. El elemento primordial de toda cultura es, sin duda, la aptitud ingénita de la

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

raza; pero es claro que esa aptitud resulta mejor encauzada en determinadas circunstancias biológicas. E. Boutmy, para explicar el milagro del arte griego, dice que "Grecia, gracias a su constitución geográfica, supo conciliar todo". Refiriéndose a la organización política impuesta por las anfractuosidades del suelo que la dividían en pequeñas regiones agrícolas separadas, pero unidas por mar, considera que esa situación hizo de su pueblo, un pueblo de navegantes y estableció entre sus diversos Estados, fuerte unidad espiritual. "Su genio —opina—, posee el calor fecundo que proviene de múltiples hogares, tiene la majestad de una sola llama grande que mueve sus alas al aire libre. Muchas pequeñas escenas, en las que cada grupo representa con fervor el drama de sus pasiones y de sus propios intereses, se ubicaron en el recinto de un vasto teatro, bajo los ojos de un auditorio inmenso. Cada trozo de tierra por pequeño que fuera, tenía el orgullo propio de un país tan grande como Francia; tenía sus anales y sus héroes; trabajando sobre estos tipos, el poeta y el escultor conservaban todo el fuego de un patriotismo concebido y criado estrechamente; conservaban el sabor natural, el gusto del terruño; pero sentían que habían de ser comprendidos y admirados por toda la patria grande y ajustaban sus obras a la vasta multitud que debía leerlas o contemplarlas".

Todavía con mayor precisión destaca, este mismo autor, la influencia territorial en la cultura griega al considerar a Atenas como el punto de contacto de los dorios y de los jonios. "Atenas —afirma—, estaba predestinada, por su posición, a convertirse en la confluencia de dos ríos y a ser algo así como el lugar de la reacción de dos espíritus, el uno sobre el otro. Su glorioso privilegio y su alta función histórica estaban inscritos por adelantado en el mapa"³

³ E. BOUTMY, pp. 44 y ss.

No se puede dar un ejemplo más concluyente del papel que juegan las posiciones geográficas en el destino de las culturas y por consiguiente en el arte; pero adviértase bien, es sólo un papel, no la obra completa, pues geográficamente Grecia y Atenas, están hoy, lo mismo que en los tiempos de Pericles y sin embargo, la cultura y el arte de los griegos de ahora, no son ni trasunto de su grandioso pasado. Es que varió el otro factor, el principal, el factor raza. La geografía no ha cambiado; mas sí las aptitudes raciales; el lampadario subsiste pero se apagó la llama.

El medio geográfico, es, según se ve, un ingrediente muy importante en la cultura. ¿Tiene igual importancia en el artista individualmente considerado y en la obra de arte en particular? Huntington hace depender del clima, la aparición misma de los genios; como resultado, dice Sorokin, de tres hipótesis menores: que el clima es un factor decisivo de la salud, que determina el rendimiento físico e intelectual y que cambia continuamente en el tiempo.⁴ Esta teoría no tiene comprobación alguna; los genios en el arte y en la ciencia, han surgido, a lo largo de la historia de la humanidad, en países de muy diferentes climas.

Es indudable, sin embargo, que en el artista se halla, siempre, la presencia de su medio geográfico. La vida de un pueblo en un territorio determinado, en medio de paisajes que se miran y se gozan a través de generaciones, bajo la acción de un cierto clima, en diario contacto con las dificultades o las facilidades del suelo recibe necesariamente, la influencia de todo esto, influencia que se refleja no sólo en la apariencia física de la gente, sino en su espíritu, en su carácter, en su manera de ser que se trasmite a través de las generaciones llenándolas de amor por la tierra, haciéndolas en cierto modo un producto de la tierra misma. La

⁴ P. A. SOROKIN, *Op. cit.*, p. 142.

influencia del medio geográfico en los seres vivos, se manifiesta de modo indudable lo mismo en el reino animal que en el vegetal, la flora y la fauna varían con el medio geográfico. Plantas y animales de la misma especie son, sin embargo, diferentes en calidad o en detalles importantes: tamaño, longevidad, belleza, y tratándose de animales hasta en características instintivas, según las diferentes regiones del mundo.

Ciertamente, en el hombre, la influencia de sus circunstancias biológicas se hallan complicadas por la que ejerce la interacción social; pero esto no desvanece por completo la de aquéllas. Es evidente que el hombre de las montañas, el de las pampas, el del desierto, no sólo se distinguen por sus costumbres, que son producto de la vida social, sino por su carácter que en buena parte adquieren del medio geográfico en que viven. Ese mismo medio les impone una vida social derivada del género de trabajo, del común disfrute o de la común batalla con una tierra que siendo diferente de otra, los hace también diferentes.

Se dirá que el artista es, generalmente, hombre de ciudad y no está en constante e inmediata relación ni con la tierra ni con sus paisajes y que si alguna tuvo en su infancia o en su juventud, el cambio de medio es suficiente para borrar en él todo vestigio telúrico. Pero la tierra no ejerce en quienes la habitan únicamente influencia directa, sino a través de la herencia y de las personas que sí viven en ella por su género de ocupación, transformándose, de esta manera, en elemento social.

El territorio es, así, según frase feliz de Ratzel, a pesar de su inmovilidad, un factor activo, que está decimos nosotros, presente en la sangre y en la psiquis de quienes lo habitan y que, en el artista, se manifiesta de mil modos sutiles en su propia obra, lo mismo en la música, que en la poesía y la novela —descripciones— o en la pintura —representaciones— y hasta en las danzas sensua-

les de los climas cálidos, o de gran energía muscular en los fríos, etc., etc.

Hipólito Taine ha expuesto, magistralmente, en páginas inigualables, la relación que existe entre el medio físico, el clima y el arte pictórico de Italia y de los Países Bajos. En éstos, dice después de una descripción comparativa: "Un cielo tan lleno, tan móvil, tan propio para poner de acuerdo, variar y hacer valer los tonos de la tierra, es una escuela de coloristas. Aquí, como en Venecia, el arte ha seguido a la Naturaleza y la mano estaba necesariamente conducida por la sensación que recibía el ojo". Pero si las analogías del clima han dado al ojo del veneciano y al hombre de los Países Bajos una educación análoga, las diferencias de clima les ha dado una educación diferente. Con más precisión aún, señala el influjo del medio geográfico en la obra de arte, cuando dice refiriéndose a Flandes: "A veces la plena luz da en los objetos; éstos no están acostumbrados, y el campo verde, los tejados, las fachadas barnizadas, las caras satinadas a donde la sangre fluye, tienen entonces un resplandor extraordinario. Estaban hechas para la media luz de la región septentrional y húmeda; no han sido transformados como en Venecia, por el lento quemar del sol; bajo esta impresión de la claridad, sus tonos se vuelven demasiado vivos, casi crudos; vibran juntos como un toque de trompetas y dejan en el alma y en los sentidos una impresión de alegría enérgica y ruidosa. Tal es el colorido de los pintores flamencos que gustan del pleno día; Rubens os daría de ello el mejor ejemplo. . ."

"En cambio, 'en Holanda los objetos salen penosamente de la sombra, se confunden casi con lo que les rodea. . .' Hecho sensible a esas delicadezas, el pintor, en vez de acercar los extremos de la gama, sólo toma el principio; todo su cuadro, salvo un punto está en la sombra. . ." "Así descubre armonías desconocidas, todas las del claroscuro, todas las del modelado, todas las del clima, armo-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

nías penetrantes, infinitas . . .” “En esto consiste la última de las invenciones pictóricas. Por esta razón aquellas pinturas hablan mejor al alma moderna y tal es el colorido que la luz de Holanda ha suministrado al genio de Rembrandt”. Y siempre refiriéndose a los Países Bajos, concluye: “Entre las numerosas naciones de esta raza, hay una en la que el territorio y su clima especial desarrollan un carácter propio que la predispone al arte y a un cierto género de arte”.⁵

En suma, la influencia del medio geográfico en el arte es indirecta y directa: influye indirectamente por cuanto es uno de los elementos que unido a otros, como la raza por ejemplo, produce las grandes culturas dentro de las que surgen los espíritus de elección, los geniales creadores, los públicos estimulantes, comprensivos, las circunstancias propiciadoras, y obra directamente como tema, como incidencia, como inspiración, a menudo, de la obra de arte.

⁵ HIPÓLITO TAINÉ, *Op. cit.*, pp. 177 y ss.

CAPITULO II

EL ARTE Y LA RAZA

EL concepto de raza, que debería ser estrictamente científico, es, en esta hora, un tema escabroso que eluden la generalidad de los autores o que resuelven, algunos, con criterio político. Esto se debe a que a partir principalmente de la Segunda Guerra Mundial, las ideologías nazifascistas levantaron como bandera la teoría del conde de Gobineau sobre la desigualdad de las razas humanas y pretendieron establecer la preeminencia de los derechos de las razas superiores sobre el mundo, de tal modo que, en las relaciones políticas internacionales, la cuestión racial se convirtió en un punto neurálgico porque hiere el orgullo de los pueblos.

Ciertos escritores se dieron a negar la existencia de la raza en forma aparentemente científica, aduciendo datos y ejemplos en apoyo de su negación: el mestizaje, es un fenómeno que desde hace tiempo acabó con las razas puras, al grado de que en la actualidad la raza es una ilusión. J. Brunhes afirma que "Si es exacto que los turcos, los húngaros, los búlgaros y los finlandeses son en la actualidad indiscutiblemente de piel blanca, la historia nos enseña también, que son de origen amarillo. Igualmente los etíopes son negros, aunque son, casi seguramente de origen semítico, es decir de raza blanca".⁶

⁶ Cit. por A. CUVILLIER, *Introducción a la Sociología*, Ed. América, Méx., p. 194.

Según el mismo autor "los judíos actuales de Besarabia, de Ukrania y de Polonia, aunque han adquirido, casi sin saberlo, la fisonomía física y social de los verdaderos israelitas semitas de Palestina, en su mayoría son eslavos y tártaros que hace unos mil años fueron convertidos al judaísmo bajo la influencia militar y política de los Kazares". "¡Qué hecho tan extraordinario, exclama, y sin embargo tan indiscutible: los judíos de Cracovia o de Varsovia nos parecen más judíos que los mismos judíos de Jerusalén!"⁷

Pittard va más adelante: "No hay raza judía, afirma. Si se pidiera, agrega, a un antropólogo que estableciera, aun en sus caracteres principales, la verdadera fisonomía étnica de los judíos, se vería muy embarazado".⁸

Pero a pesar de estos malabarismos más o menos científicos, la raza es un hecho sociológico, que seguramente descansa en un fundamento biológico, en algún desconocido elemento irreductible, pues lo cierto es que los chinos, los negros, los blancos, los indios, no obstante todos los mestizajes y todas las mediciones antropométricas y todas las consideraciones antropológicas, subsisten con una evidencia que es inútil negar. Los judíos de las diferentes partes del mundo no tendrán la misma estatura, y unos serán braquicéfalos y otros dolicocefalos, unos de ojos azules y otros cafés; pero han dado pruebas innegables de su presencia en la historia de la humanidad y en todas partes se les distingue a la simple vista cualquiera que sea la indumentaria que usen y las ocupaciones a que se dediquen.

Y es que para negar la existencia de las razas humanas habría que empezar por demostrar qué es la raza. Nadie lo sabe. Para Pittard, "raza es una variación de la especie más o menos

⁷ CUVILLIER, *Op. cit.*, p. 195.

⁸ CUVILLIER, *Op. cit.*, pp. 194 y 195.



Cada raza, cada pueblo, tiene su ideal de belleza humana . . . Escultura griega. Cabeza de Amazona. Museo del Capitolio. Roma. (Pijoán, *Summa Artis*. T. IV. p. 215)



Cada raza, cada pueblo, tiene su ideal de belleza humana . . .
Retrato de una elegante negra del Congo Occidental. Museum
für Volkockunde, Berlín, (Pijoán, *Summa Artis*, T. I. p. 155)

fijada por la herencia". En cambio para Gunther es "una combinación de caracteres físicos y morales". Th, Fritch, asegura que "las cualidades morales son los criterios raciales más seguros".⁹

"Es enormemente difícil, dice Spengler, aproximarse a la esencia de la raza. ¿Cuáles son para nuestros sentidos, sobre todo para nuestros ojos, las notas por las cuales conocemos y distinguimos las razas? Sin duda pertenece esto a la fisiognómica, como la clasificación de los idiomas pertenece a la semántica".¹⁰

En efecto, sin poderlos definir con medidas, ni con fórmulas matemáticas, ni de otro modo material, se advierte que a pesar de las mezclas entre los diversos grupos humanos, cada uno conserva ciertos rasgos, algo así como ese sutil aire de familia que identifica a los hermanos físicamente diversos en detalles somáticos.

A las diferencias raciales indudables, corresponden, también, desemejanzas psicológicas no menos evidentes. No sólo el carácter de las razas, sino aun el de los pueblos —que son grupos variantes dentro de aquellas, con características físicas y espirituales bien definidas—, se advierte de modo tan ostensible que su conocimiento es popular y anda, naturalmente exagerado, en chascarrillos y caricaturas, en historietas y epigramas en la vena humorística de todas las sociedades humanas.

Las divergencias psíquicas de las razas y de los pueblos, se objetivan en la cultura y dentro de ésta, con mayor fuerza que en cualquiera otro de sus aspectos, en el arte.

Arte y raza son dos términos inescindibles. El arte refleja, con fidelidad, los más hondos signos de la raza. Emilio Zola, definía el arte diciendo que "es la naturaleza vista a través de un temperamento"; pero el temperamento del artista es el de su raza

⁹ CUVILLIER, *Op. cit.*, p. 193.

¹⁰ O. SPENGLER, *La Decadencia de Occidente*, Ed. Calpe, 1926, Vol. III, p. 177.

en él sublimado y capaz de expresarse con el lenguaje de la creación artística.

Cada raza, cada pueblo, tienen un arte peculiar, tanto, que al instante distinguimos a la simple vista, por ejemplo, la escultura y el bajo relieve egipcio del griego, la pintura flamenca de la italiana. Y lo mismo decimos de la música, lenguaje que se compone de unas mismas notas en todas partes del mundo y que, sin embargo, tiene en los diversos grupos humanos un estilo fuertemente distintivo. ¿Y qué decir de la arquitectura y de la literatura, sino que revelan, como todas las otras manifestaciones del arte, el íntimo ser de las razas?

Las diferencias en la creación artística, de una a otra raza, de uno a otro pueblo no pueden explicarse por sus grados evolutivos, ni por el juego de las relaciones interhumanas que, en el fondo, son las mismas en todas las sociedades: jurídicas, religiosas, económicas, etc. Las diferencias radican en el poder creador de cada raza, de cada pueblo, y ese poder, si no obedece a circunstancias sociales tiene que ser, como es, algo ingénito, de explicación exclusivamente racial.

Las cualidades de una raza y sus defectos, se reflejan en su arte, como en un espejo. Nada mejor que las manifestaciones artísticas de un pueblo para comprenderlo en toda su complejidad, nada mejor que penetrar en el carácter de un pueblo para comprender su arte en todos sus detalles.

Es claro que el arte no depende sólo de eso que se ha dado en llamar el genio de la raza, sino que intervienen también otros factores de índole social, especialmente aquellos que introducen variantes en las composiciones étnicas, por ejemplo, los cambios demográficos ocasionados por guerras, contactos culturales, migraciones. Esas variantes son, a veces, nocivas, otras realizan mila-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

gros, como el de la Grecia antigua cuyo arte es el resultado de la confluencia de dos genios al decir de E. Boutmy: el dorio y el jonio. "Así cada raza —afirma— llega con su contribución". "Son los jonios —agrega— quienes tuvieron el honor de terminar todas las obras inventadas por la poderosa originalidad doria; corregirles su espiritualismo austero, reconciliarse con los sentidos, fundirlas armoniosamente en la realidad, dar vida y plasticidad a concepciones que eran no menos secas que poderosas y que estaban como cristalizadas al nacer".¹¹

Al llegar a este punto, podrá decirse que si para negar la existencia de la raza, según nuestras consideraciones, se necesitaría saber en qué consiste, lo propio es indispensable para afirmar esa existencia y sus relaciones con el arte. Pero es que hay muchas cosas que no sabemos qué son y que sin embargo se nos presentan con realidad evidente. Así, el cáncer, por ejemplo, cuyos terribles efectos nadie ignora. De la raza tenemos la misma evidencia e igual ignorancia sobre su naturaleza esencial. A la estética experimental y a las ciencias biológicas, especialmente a las que exploran los misterios de la herencia, corresponde iluminar estas zonas oscuras del conocimiento; entre tanto, raza y arte se ofrecen a nuestra experiencia íntimamente relacionadas en sus varios aspectos, sobre todo en el arte folklórico que es la expresión inmediata, espontánea, del alma de las razas y de los pueblos.

¹¹ E. BOUTMY, *El Partenón*, Ed. Centauro, pp. 65 y 66.

CAPITULO III

ARTE Y RELIGIÓN

LAS relaciones del arte y la religión apenas se perciben hoy en las sociedades civilizadas. Ni siquiera como tema de las diversas expresiones artísticas ofrecen importancia, actualmente, en esas sociedades, las cuestiones religiosas. La música, las artes plásticas, la literatura, el cinematógrafo, la radio, se orientan francamente hacia los asuntos profanos. Sin embargo, la religión ha tenido y aún tiene, nexos muy estrechos con el arte.

En los albores de la vida social organizada en cuanto algunos hombres dominan las técnicas de expresión artística, por rudimentarias que sean, las ponen al servicio de la religión. Y es que en las sociedades primitivas todo está dominado por las ideas religiosas, lo mismo las actividades públicas que los actos mínimos de la vida privada. La preocupación fundamental del hombre primitivo es la adoración de sus dioses y como deifica a los grandes fenómenos naturales o hace depender a éstos y a los sociales —la guerra por ejemplo— del arbitrio de seres sobrehumanos, siente la necesidad de concretarlos en figuras —pues su mente es incapaz de grandes abstracciones— a fin de realizar ante ellas liturgias que le atraigan la gracia divina.

El arte no es sino expresión de la vida social y en consecuen-

cia si la sociedad es eminentemente religiosa, el arte se orientará, en todas sus expresiones, en sentido religioso. Gran número de las primeras obras plásticas en madera, en piedra, en el barro deleznable, que realizan los artistas de épocas remotas, en todos aquellos pueblos que desarrollaron una cultura importante, son representaciones de sus divinidades o de objetos y símbolos relacionados con ellas.

“Para formarse una idea del arte egipcio primitivo —dice Salomón Reinach—, precisa contemplar las figuras de los vasos encontrados en gran número en las necrópolis de Abydos y Négadah (Alto Egipto). Algunos están decorados con cuadros representando avestruces y barcas del Nilo, llevando éstas insignias en la proa y en la popa; también se encontraron figuras humanas en actitud de adoración o de dolor”.¹²

Refiriéndose a la cultura egipcia totalmente desarrollada, dice el mismo autor que “en Egipto la divinidad ocupa el lugar más elevado del ideal artístico”.¹³ Si bien, con menos intensidad “la representación de las divinidades tutelares no falta en el arte sirio”.¹⁴

Según el autor citado, de los “tres períodos en que se divide el lejano pasado de la Grecia antes de Homero, o sea el más remoto llamado Egeo, está caracterizado por los idolillos de mármol (aproximadamente de 3,000 a 2,000 años antes de Jesucristo)”.¹⁵

En Grecia desde la época arcaica hasta el esplendor de su cultura, gran parte de las producciones en las artes plásticas son deidades mitológicas.

En la cultura china hallamos que las doctrinas de Confucio

¹² SALOMÓN REINACH, *Op. cit.*, p. 17.

¹³ SALOMÓN REINACH, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁴ SALOMÓN REINACH, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵ SALOMÓN REINACH, *Op. cit.*, p. 36.



El Arte y la Religión.

La Madona y el Niño, Escuela Bizantina. Siglo XIII.



El Arte y la Religión.
Cristo en el mar de Galilea. Jacobo Tintoretto. 1518-1594.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

ejercen influencia en el arte, “la fabricación de objetos sagrados, destinados a las ceremonias de esta religión —afirma M. Paléologue—, fue la primera manifestación del arte chino, y desde el principio, le inspiró, o mejor dicho, le dictó formas y decorado particulares”.¹⁶

En las grandes culturas indígenas de América, entre ellas la Maya y la Azteca es evidente la consagración de la mayor parte de las creaciones de las artes plásticas a la religión. “El arte indígena —asegura José Juan Tablada—, como todos los primitivos, era un arte aplicado, íntimamente unido a la vida doméstica, social y religiosa”. “En los frescos asociados con la arquitectura y aun en la arquitectura toda, el arte indígena mexicano no era más que ornamental, puesto que manifestaba los credos religiosos en forma esotérica para llevar al ánimo del vulgo, por medio de las representaciones plásticas, la pragmática política y religiosa”. Y concluye: “El religioso y el ornamental, eran, pues, los esenciales caracteres de nuestro arte indígena”.¹⁷

La mayor parte de las esculturas en piedra, de las figuras de jade o de barro que conocemos correspondientes a las culturas maya y mexicana y a otras culturas indígenas, representan a los dioses de su complicada mitología.

Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, son suficientes para apoyar nuestra afirmación en el sentido de que la mayoría o las más importantes de las producciones pictóricas y escultóricas en las sociedades antiguas que fueron capaces de desarrollar una cultura, son de carácter religioso.

Al propio tiempo que se da corporeidad a los espíritus celes-

¹⁶ M. PALÉOLOGUE, *Arte Chino*, Ed. Centauro, S. A., México, D. F., pp. 12 y 13.

¹⁷ JOSÉ JUAN TABLADA, *Historia del Arte en México*, Cía. Nacional Editora Aguila, S. A., México D. F., pp. 16 y 17.

tes, el grupo social experimenta el deseo de alojarlos en recintos suficientemente amplios como corresponde a su grandeza y al número de los fieles. Las construcciones de carácter artístico más antiguas, son pirámides y templos erigidos por el fervor religioso de la humanidad. Como ejemplo pueden citarse el templo de Karnak de Tebas, construido por los caldeos, las Pirámides de Cheops y la Gran Esfinge que eran al decir de Salomón Reinach, "verdaderos templos en los cuales el muerto sustituía al dios",¹⁸ los templos escalonados de los sirios; entre los griegos, el templo del tesoro de Cnidios; el templo de Zeus en Olimpia y otros más.

En las culturas indígenas de América, entre ellas la Maya y la Azteca, las únicas ruinas arqueológicas que se conocen son, casi todas, de pirámides y templos erigidos a los dioses: Chichén-Itzá, Copán, Teotihuacán, Monte Albán, etc., verdaderas ciudades sagradas.

El canto, la danza y la música, figuran también en las más lejanas culturas como partes esenciales de las ceremonias religiosas, de tal modo que estas formas del arte si no deben su origen a la religión, cuando menos durante mucho tiempo recibieron de ella un gran impulso vital.

En las sociedades primitivas, dice Einstein "el ritmo y el sonido que se aliaban a un texto más o menos sensato, tenía el papel inmediato de una fórmula mágica de conjuro, utilizada por el sacerdote en el culto, por el cantor en la danza o en el trabajo".¹⁹ En el mismo sentido opina Combarieu, quien refiriéndose al canto considera que: "La creencia en la eficacia de la magia musical es uno de los hechos más importantes de la historia de todas las civilizaciones y no precisamente de aquellos sobre los que

¹⁸ SALOMÓN REINACH, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁹ ALFREDO EINSTEIN, *Historia de la Música*, Ed. Claridad, Buenos Aires, p. 10.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

estamos mejor informados. La primera arma —ofensiva y defensiva— de la magia ha sido el canto”.²⁰ Y ya se sabe que las relaciones entre magia y religión en las sociedades primitivas son tan estrechas que en ocasiones es difícil señalar entre ellas fronteras precisas.

“Como en las otras formas del arte, el mito y la religión —enseña Cornejo—, ejercen en la música decisiva influencia, no sólo porque excitan el sentimiento y la requieren para sus ceremonias, sino por el empleo de los números mágicos que principian a regularizar los compases, intervalos, tiempos y tonos, antes de que el gusto musical complete y perfeccione sus condiciones y combinaciones artísticas”.²¹

Por lo que se refiere al canto, el mismo autor dice: “La canción mítica pasa de la brujería, para forzar la naturaleza, al exorcismo que conjura al demonio, y por fin, a la súplica para implorar el beneficio del dios”.²²

La danza no es, en los pueblos primitivos, exclusivamente religiosa, porque al decir del mismo autor “el salvaje y el bárbaro bailan por alegría, por duelo, para ir a la caza, a la guerra . . . en todas las ocasiones de la vida y con gran variedad de figuras; pero especialmente como ceremonia religiosa forma en que persiste hasta la media cultura”.²³

Nosotros no afirmamos que todas las formas del arte sean, en las sociedades primitivas exclusivamente religiosas, sino que la mayor parte de las manifestaciones artísticas y siempre las más importantes tienen un fin, y un sentido religioso. Así, además

²⁰ JULES COMBARIEU, *La Música, sus Leyes y su Evolución*, Ed. Cronos, Buenos Aires, pp. 74 y ss.

²¹ M. H. CORNEJO, *Op. cit.*, p. 214.

²² M. H. CORNEJO, *Op. cit.*, p. 204.

²³ M. H. CORNEJO, *Op. cit.*, p. 210.

de la música, del canto y la danza, la literatura en sus fases iniciales es eminentemente religiosa. En efecto, la poesía aparece en las sociedades humanas con carácter mágico; sola o unida a la música, es, bien pronto, en los recitados y cantos de sacerdotes y feligreses una pura liturgia. La mayoría de los relatos folklóricos, las leyendas, las tradiciones cosmogónicas y más tarde los libros sagrados no son sino expresiones literarias de índole religiosa. *La Biblia*, el monumento más antiguo del cristianismo, es una colección de producciones literarias religiosas; los *Vedas*, himnos poéticos, en sus cuatro libros, son, para la India, las escrituras sagradas de su religión, el *Alcorán*, escrito en prosa rimada, considerado como la obra literaria maestra de la literatura árabe, es un conjunto de tradiciones sobre las enseñanzas o revelaciones de Mahoma, fundamento de la religión del Islam.

Según Cornejo, quien apoya sus afirmaciones en la autoridad de diversos tratadistas, la poesía, el cuento, el drama, tienen también un origen mítico. En cuanto a la tragedia, se deriva, dice, "de la pantomima religiosa".²⁴

Arte y religión, a lo largo de los siglos, se configuran y desenvuelven íntimamente unidos. No se concibe religión alguna sino avalorada, formalmente, con los prestigios del arte. El arte da a los actos religiosos un gran poder de sugestión. La religión, a su vez, comunica a la obra de arte un sello divino, e influyó además en su carácter y en muchos de sus aspectos y detalles. Sería fácil demostrar, por ejemplo, la relación que existe entre los estilos arquitectónicos de las iglesias y la filosofía y el espíritu de las religiones que en ellas se practican. Bástenos recordar las figuras llenas de gracia y de vida de la escultura y la arquitectura luminosa de los templos de la Grecia inmortal, como correlativos de su

²⁴ M. H. CORNEJO, *Op. cit.*, pp. 205 y ss.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

mitología y las humildes, o dolientes, o trágicas representaciones escultóricas y las catedrales de austera y solemne grandiosidad del cristianismo pleno de dulzura, de dolor y sacrificio.

Muchas de las figuras gráficas de carácter artístico que se usan hoy en diversos pueblos civilizados y las que admiramos en la cerámica o en las decoraciones murales de antiguas muertas culturas, son representaciones simbólicas religiosas cuyo sentido se perdió en el transcurso del tiempo.

En el arte de los bronce rituales de China, los preceptos religiosos influyeron poderosamente en sus formas. “Los mismos ritos que reglamentaron, en todos sus detalles el culto primitivo, determinaron —escribe Paléologue—, al mismo tiempo, la forma de los vasos reservados al cumplimiento de estas ceremonias, y lo determinaron con una precisión tan minuciosa e imperativa, que los bronce que hoy se fabrican para los sacrificios están compuestos de la misma liga, tienen la misma silueta, las mismas dimensiones en todos sentidos y el mismo peso que los que se fundieron, con el mismo fin hace más de 2,500 años”.²⁵

Este efecto de la religión sobre el arte es negativo, pues como dice el mismo autor, los ritos “se impusieron desde el primer día a los artistas y les impidieron toda interpretación personal, toda investigación expresiva, obligándolos a repetir fiel, servilmente, con una exactitud maquinal, tipos inmutablemente determinados”.

“La importancia del paisaje en la pintura china se explica —nos dice Roger Bastide, citando a E. Labasquais—, por la vuelta a la naturaleza que es una de las cinco reglas de la moral taoísta”.²⁶

En todas las grandes culturas antiguas del mundo se halla esta influencia de la religión en las formas de las diversas expresiones del arte.

²⁵ M. PALÉOLOGUE, *Op. cit.*, pp. 13 y 14.

²⁶ ROGER BASTIDE, *Op. cit.*, pp. 118 y 119.

En las sociedades poco desarrolladas, la correspondencia entre arte y religión aún subsiste. En las sociedades de cultura occidental es indudable esa correspondencia hasta la época del Renacimiento en que el triunfo y el auge de la iglesia católica favorecen notablemente el esplendor de las artes plásticas. Los sumos pontífices del catolicismo son los grandes mecenas del arte religioso. Un clero rico y una sociedad de nobleza fastuosa y creyente, demandan de los artistas creaciones preferentemente piadosas y, desde los más insignificantes hasta los grandes genios, responden no sólo por el interés material, sino con la fuerza espiritual de sus propias convicciones.

Refiriéndonos siempre a la cultura de occidente, vemos que al finalizar el período renacentista religión y arte empiezan a separarse. Ese fenómeno se debe a las siguientes causas: a) Descenso de la religiosidad en general. b) Multiplicación de actividades sociales que encauzan la atención de las gentes hacia diversos fines. c) Por lo que respecta a las artes plásticas, una saturación de obras religiosas: catedrales, iglesias, conventos, se hallan, de pronto, plétóricos de ellas. d) En cuanto a la literatura, la religión es eminentemente conservadora: los textos sagrados perduran, son más valiosos mientras más cerca están de las fuentes primigenias. e) Algo semejante puede decirse de la música sacra; tiene, desde su origen un sello casi invariable que la pone al margen de las inquietudes creadoras.

El cambio de la actitud social repercute necesariamente en el arte. Los artistas abandonan los temas religiosos por falta de mercado y se dedican a explorar otros horizontes. No quiere decir esto que el alejamiento de religión y arte sea absoluto. Sigue habiendo expresiones artísticas de carácter religioso; pero sólo como un aspecto del arte. Ya no es casi todo él religión como en los estadios primitivos de la sociedad, ni siquiera le consagra sus mejores

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

creaciones como durante la Edad Media y el Renacimiento, sino que el religioso pasa a ser un género cada día más pobre en sus aportaciones estéticas.

Al mismo tiempo que el arte piadoso decae como arte, se industrializa y se comercializa especialmente en sus formas plásticas. A la obra cumbre del escultor y del pintor geniales, suceden el ícono y la estampa que se producen mecánicamente por millones para exornar los hogares y las capillas. La figura o la escena religiosa pierden valor artístico, se convierten en simples objetos de devoción popular; desmerece el arte plástico sacro desde el punto de vista de la estética; pero gana en vastedad y en influencia colectiva desde el punto de vista sociológico.

Sorokin, refiriéndose a la naturaleza de los tópicos en las artes plásticas, nos da la siguiente relación estadística que apoya cuanto hemos expuesto en los párrafos anteriores, pues muestra, pudiéramos decir gráficamente, la preponderancia y la declinación de la influencia religiosa en la pintura y en la escultura europeas:

Asunto	Antes del siglo x	Siglo x a xi	Siglo xii y xiii	Siglo xiv y xv
Religioso	81.9	94.7	97.0	85.0
Secular	18.1	5.3	3.0	15.0
	Siglo xvi	Siglo xvii	Siglo xviii	Siglo xix
Religioso	64.7	50.2	24.1	10.0
Secular	35.3	49.8	75.9	90.0
	Siglo xx			
Religioso	3.9			
Secular	96.1			

Como se ve, la influencia de la religión sobre la pintura y la escultura empieza a decaer francamente en el siglo xvi y acusa

en los posteriores un constante descenso hasta el siglo XX en que es insignificante.

“Una situación similar —afirma Sorokin—, prevalece en la música, literatura y arquitectura”.

“La música medieval está representada por excelencia por el Ambrosiano, Gregoriano y otros cantos llanos de carácter religioso. La música es casi ciento por ciento religiosa. Entre 1090 y 1290, aparece por primera vez la música secular, con los trovadores. Desde entonces la música secular dominó cada vez más. Entre las principales composiciones musicales el porcentaje de las religiosas cayó al 42 por ciento en los siglos XVII y XVIII, a 21 en el XIX y a 5 en el XX. El porcentaje de las composiciones seculares subió, respectivamente, a 58, 79 y 95 por ciento.²⁷

“En la literatura —agrega el mismo autor—, en el período del V al X siglo, casi no hay obras maestras, seculares”. No es sino hasta los siglos del XVIII al XX que los trabajos seculares “alcanzan” del 80 al 90 por ciento, según los países.

“En arquitectura —sigue diciendo Sorokin—, virtualmente casi todas las más importantes creaciones de la Edad Media fueron catedrales, iglesias, monasterios y abadías. En cambio, durante las últimas centurias la mayoría de las creaciones arquitectónicas son de carácter secular”.²⁸

Al perder su influencia la religión en el arte, casi todo el impulso creador de los artistas se orienta hacia los grandes problemas sociales y los conflictos éticos, según sea el arte que cultiven o en todas las manifestaciones artísticas es una pura preocupación de belleza.

²⁷ P. A. SOROKIN, *Society, Culture and Personality*, Harper & Brothers, New York, London, p. 599.

²⁸ P. A. SOROKIN, *Op. cit.*, p. 599.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Al distanciarse religión y arte, adquieren cada una su autonomía. La estampa, religiosa reproducida mecánicamente, despertará, por sí misma, valiéndose apenas de un trasunto de arte como vehículo, el fervor místico y la obra de arte profano, ajena a todo influjo sagrado, despertará, también por sí misma, las emociones estéticas.

Esta escisión impone, sin embargo, para la cabal comprensión de la Sociología del Arte, una a manera de balance de las aportaciones del sentimiento religioso en los dominios artísticos. No olvidemos que si bien la religión no da origen al arte, es uno de sus primeros y más poderosos principios propulsores, lo toma casi en sus orígenes y le infunde vida, fuerza, universalidad. Durante siglos, el arte al servicio de la religión, halla sus técnicas esenciales, las madura, las multiplica, las perfecciona. Y en verdad no puede asegurarse, a pesar de cuanto acabamos de exponer, que haya cesado del todo la influencia de la religión en el arte. Aquélla, después de haberlo amparado en sus primeros pasos, y de apoyarlo, ya adulto, con magnificencia esplendorosa, dejó en él una especie de fondo eterno de misticismo.

¿En dónde está, se dirá, la huella mística en lienzos como la maja desnuda de Goya o en las cortesanas, frívolas escenas de Watteau, o en la novela naturalista, en el drama de adulterio, en la música sincopada? Al hablar de un fondo místico en el arte no queremos decir que lo haya en todas las obras artísticas, afirmamos solamente que existe en el arte porque se le advierte constantemente renacido en las creaciones de diversos artistas, lo mismo en la pintura que en la música, en la poesía, en la danza, en el teatro, ora como un vago sentimiento panteísta, ora como una definida exaltación de los valores trascendentes.



El Arte y la Moral
Ariadna, Baco y Venus. Tintoretto. Oleo, c. 1578. Palacio Ducal, Venecia

CAPITULO IV

EL ARTE Y LA MORAL

LA cuestión de si el arte debe o no ser moral es ajena a la Sociología del Arte. A ésta interesan exclusivamente las relaciones entre la moral y el arte, es decir, la influencia que la moralidad social tiene sobre la producción artística en todos sus aspectos y la que el arte ejerce sobre la sociedad desde el punto de vista ético.

Ya se sabe que el arte es un producto social, que refleja el estado de las sociedades y en consecuencia las ideas morales vigentes en ellas. Así, en las sociedades primitivas y en las ya desarrolladas de la antigüedad, cuando la moral se hallaba confundida con la religión, la única moral era la moral religiosa y entonces el artista acataba de manera fiel, en sus creaciones, la moral de la religión.

En general todas las religiones han condenado la falta de castidad, la impudicia y han tendido, desde épocas remotas, a exaltar los más altos valores del espíritu. Respondiendo a esta actitud, en las artes plásticas de las grandes culturas encontramos la representación de escenas, deidades o personas en las que la total desnudez se halla proscrita. En los bajos relieves egipcios, las figuras humanas aparecen siempre vestidas. El Hércules asirio, por ejemplo, está casi totalmente cubierto de pesadas ropas.

En el mismo arte de la antigua Grecia, que se distingue en la escultura, por la devoción a la naturaleza humana, se advierte una evolución pareja a las costumbres y a la moral sociales. En un principio y durante largo período, las obras escultóricas se ofrecen vestidas o en casta semidesnudez, desde las arcaicas Nikes hasta la Afrodita de Melos; pero más tarde revelan en todo su realismo la arquitectura corporal del hombre.

Lo mismo puede decirse de la literatura; inspirada, en un principio, por los grandes sentimientos religiosos y morales, crea caracteres sublimes. "Las criaturas verdaderamente ideales —dice Hipólito Taine—, no nacen con abundancia más que en las épocas primitivas e ingenuas, y siempre en las edades lejanas, en el origen de los pueblos, en los ensueños de la infancia humana, donde hay que remontarse para encontrar a los héroes o a los dioses."²⁹

Pero a medida que la moral se va separando de la religión y a la vez el arte se va independizando cada vez más de ésta, empiezan a surgir las verdaderas relaciones entre la moral y el arte. En esta fase evolutiva de la humanidad y hasta nuestros días, ¿cómo influye la moral en la producción artística?

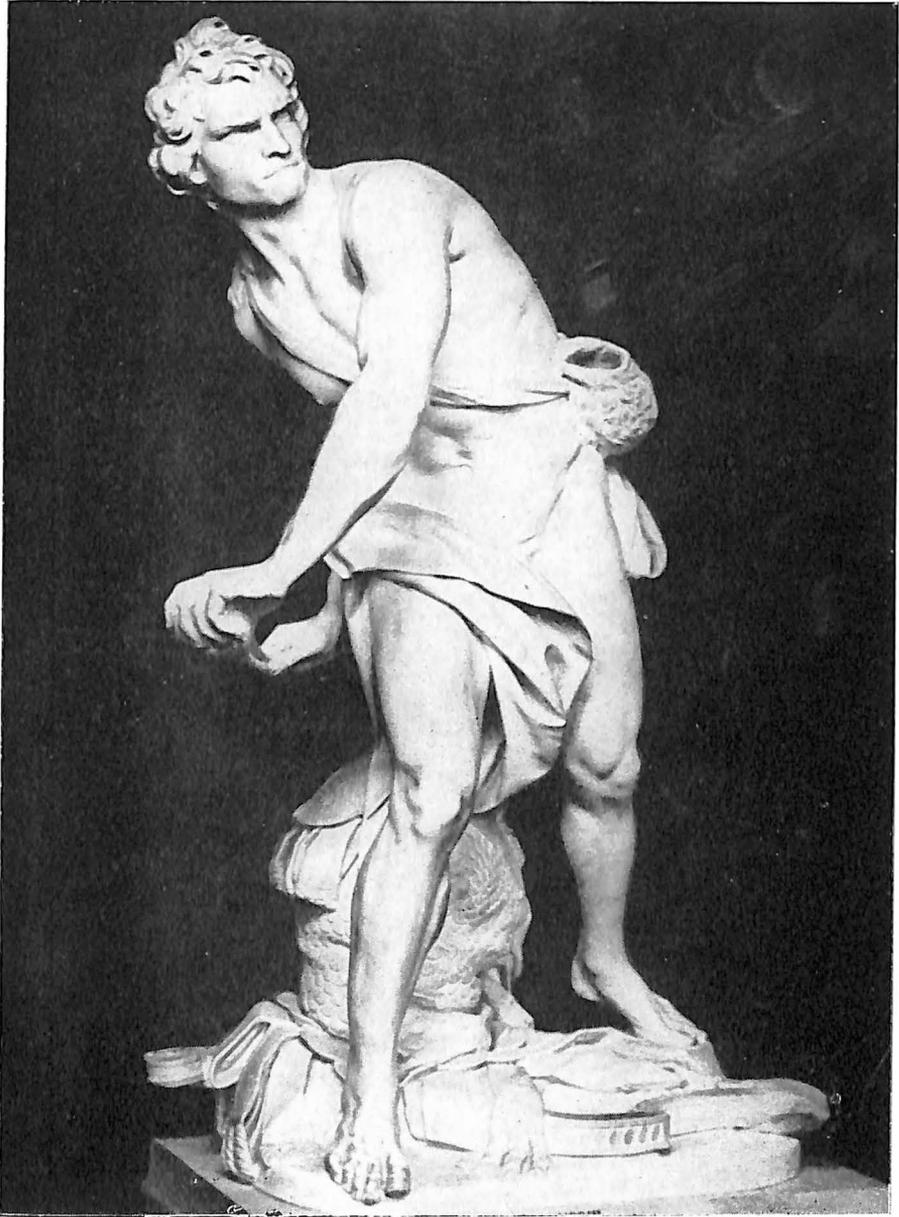
Desde luego puede decirse que la moral social, que no siempre corresponde a la moral teórica, va suavizando con el transcurso del tiempo sus severidades y que el arte, como reflejo de las circunstancias sociales, a la vez, se hace más libre.

Sorokin da los siguientes datos que muestran, por decir así, gráficamente, la evolución del arte de la pintura según sus motivos:

²⁹ HIPÓLITO TAINÉ, *Op. cit.*, p. 369.



El Arte y la Moral
Lucas Cranach, el Viejo. Adán y Eva. Museo de Bellas Artes, Strassburg, Austria



El Arte y la Moral.
Bernini, David, Museo Borghese. Roma.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Siglos	Paisaje	Retrato	Género de costumbres o de la vida común	Escenas de amor
Antes del x	0	1.4	5.4	0
x a xi	0	0.4	1.6	0
xii a xiii	0	0.9	0.5	0
xiv a xv	0.1	6.6	4.1	0
xvi	1.6	11.6	5.3	(De 3 a 47 por ciento, según los países).
xvii	2.9	17.8	14.9	
xviii	6.6	21.8	25.3	
xix	15.4	18.9	35.9	
xx	21.6	18.0	37.4	

Si del tema pasamos al estilo, vemos que la sensualidad va aumentando considerablemente. “El desnudo —dice el mismo autor—, en las representaciones de la época medieval hasta el siglo XIII, es igual a 0; pero en recientes centurias sube a 21.3 por ciento en el siglo XVII, 36.4 en el XVIII, 25.1 en el XIX y 38.1 para el siglo XX”.³⁰

Sin embargo, estas mismas cifras están indicando la influencia de la moral en el arte, pues no representan la mayoría ni en los asuntos ni en la sensualidad de las expresiones. Y aun examinando las obras de los más grandes pintores europeos en que se muestran figuras desnudas como por ejemplo, “Adán y Eva” de Lucas Cranach el viejo, “El nacimiento de Venus” de Boticelli, “Venus y Cupido”, de Velázquez, “Venus y Adonis” de Rubens; “Venus consolando al amor” de Boucher y cuadros más atrevidos como “Susana y los ancianos” de Rubens, “La Maja Desnuda” de Goya y otras telas de artistas modernos, se observa que guardan un cierto recato, mínimo si se quiere (la postura pudorosa, el conveniente escorzo, el oportuno velo o la hoja vegetal salvadora);

³⁰. P. A. SOROKIN, *Op. cit.*, p. 602.

pero que unido a la gracia artística basta para colocarlas más acá de esa línea peligrosa en donde acaba el arte y empieza la obscenidad. Y es que, como dice Challaye, "Arte y moral condenan las obras pornográficas que tratan de excitar los bajos instintos de las muchedumbres".³¹

Algo parecido puede decirse de la escultura. El "David" de Bernini; "Paulina Borghese" de Canova, son apenas dos ejemplos que podrían multiplicarse.

Es pues, indudable que la moral influye en el acto mismo de la creación artística, desde el momento en que, tratándose de las artes plásticas citadas, el artista concibe la composición de su obra y detalles de la misma, de acuerdo con los principios éticos dominantes. La moral mueve el pensamiento y la mano del creador de obras de arte.

Son pocos los artistas como Praxiteles, en su "Apolo", Miguel Angel en "Los Esclavos", Augusto Rodin en "El Pensador", que lleguen al realismo total en la escultura; pero aparte de que su genio se impone sobre toda otra consideración, lo cierto es que, salvo en los tratados o libros de arte, la reproducción de esas obras está prácticamente nulificada por las conveniencias morales de la sociedad.

En la literatura sucede lo mismo, el poeta, el novelista, el comediógrafo, o se mueven dentro de un mundo ideal o si se acercan a la realidad lo hacen obedeciendo, generalmente, a las normas morales, guardando una cierta decencia en asuntos, escenas y descripciones. Siempre que algunos exageran con el pretexto del realismo, despiertan en seguida las críticas y las protestas que si a ellos no les sirven de freno, a otros seguramente los precaven de seguir por caminos escabrosos. El gran Emilio Zola tiene que

³¹ F. CHALLAYE, *Op. cit.*, p. 103.

defenderse de los ataques enderezados en contra de su arte naturalista, alegando que ninguna obra puede ser más moralizadora que la suya puesto que en ella debe basarse la ley. "Así es —agrega—, como hacemos sociología práctica y así ayuda nuestra obra a las ciencias políticas y económicas". Pero Guyau comenta: "En cuanto a los 'legisladores' no tienen necesidad de novelas para estudiar los vicios sociales de este orden y sus remedios: a los sabios de profesión es a quien deben dirigirse".³²

Nosotros no pretendemos enfrascarnos en esta ardua cuestión extraña a la Sociología del Arte. Las citas anteriores sólo tienen por objeto demostrar que cuando el artista pasa sobre todos los sentimientos de la moralidad social, provoca reacciones inmediatas y esa moralidad, casi siempre, limita la difusión de las obras que la ofenden. En algunos casos, la presión que ejerce es tan grande, que el Poder Público se ve precisado a intervenir para coadyuvar a esa limitación mediante leyes y acciones directas. Por ejemplo, poniendo como límite a la libertad de expresión, los ataques a la moral, prohibiendo el acceso de los menores de edad a los teatros de *vaudeville* y a los salones en donde se exhiben determinados cinedramas o espectáculos condenados por la censura.

Pero el freno moral no sólo tiene un efecto atenuante sobre las licencias artísticas, sino, a veces, negativo puesto que, exagerando su fuerza llega a provocar la destrucción de las obras de arte como sucedió en Florencia al influjo de las encendidas prédicas de Savonarola que clamaba "contra los pintores que representaban a las hermosas florentinas con los rasgos de la virgen y revestían a las santas en hábitos de cortesanas".³³

Las ideas morales han influido también en el nacimiento y

³² I. GUYAU, *Op. cit.*, p. 379.

³³ F. CHALLAYE, *Op. cit.*, p. 100.

desarrollo de un arte "con especialidad en la literatura premeditadamente moral con detrimento de los valores estéticos y aun de los mismos valores éticos, pues según la feliz expresión de Elizabeth Browning "hay libros morales que llevan a la inmoralidad".³⁴ En todo caso, pensamos nosotros, el arte moralista cuando no es sincero, conduce a la degeneración del gusto.

Si analizamos ahora la influencia del arte en la moralidad social y sobre la moral teórica, hallamos que respecto de aquélla logra cambios esenciales. El artista, es, en cierto modo un inadaptado, un audaz, el gran destructor de prejuicios, de tal modo que, a veces, se adelanta a su tiempo o interpreta, antes que nadie, con fina sensibilidad, los cambios que se están operando en los padrones morales de la sociedad y les da forma artística. Esa forma, va siempre dotada de un gran poder de sugestión que actúa sobre los individuos y las colectividades. "El libro del poeta, del novelista —ha dicho bellamente Guyau—, formula para la inteligencia y hace vivir para la sensibilidad, emociones, pasiones y vicios que sin él habrían quedado en estado vago e inerte. Dice la palabra que se buscaba, hace vibrar la cuerda que estaba tendida y muda".³⁵ "¿Quién sabe —se pregunta—, el número de crímenes cuyos instigadores han sido y son todavía las novelas de asesinatos? ¿Quién sabe el número de desórdenes reales que ha producido la pintura del desorden?"

Es claro que los efectos del arte sobre la moralidad individual y social no son únicamente negativos. "La verdadera belleza, afirma el mismo autor, es moralizadora por sí misma y una expresión de la verdadera sociabilidad".

Sobre la moral teórica, el arte tiene notoria influencia, pues

³⁴ Citado por CHALLAYE, *Op. cit.*, p. 100.

³⁵ I. GUYAU, *Op. cit.*, p. 375.



El oportuno velo...
Toilet de Venus. Bucher. National Gallery. Washington, D. C.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

a pesar de la autorizada opinión de Guyau, al interesarse por las injusticias y las miserias humanas —lo que puede hacer y hace la mayoría de las veces sin descender a detalles morbosos— atrae el interés científico sobre ellas, aporta materiales y puntos de vista excepcionalmente valiosos para su estudio y discusión.

CAPITULO V

EL ARTE Y EL MEDIO SOCIAL

Es claro que si el arte es un producto social, en él influye el medio de esta índole. O en otras palabras, las variaciones que se operan en la sociedad se reflejan necesariamente en las diversas formas de la producción artística.

Esto es así, porque en el artista como en todo ser humano consciente, hay un YO profundo, personal, intransferible, y un YO social.

El yo personal está formado de cualidades ingénitas. El yo social está constituido por las ideas, los sentimientos, las maneras de ser que la vida colectiva pone en la mente del hombre desde que empieza a tener uso de razón: en el hogar, en la escuela, en las relaciones cotidianas, hasta conformar su espíritu de acuerdo con sus exigencias para adaptarlo a la sociedad en que vive.

La obra de arte es, siempre, el resultado de una especie de colaboración secreta o inconsciente entre estas dos formas del ser espiritual.

“En toda actividad artística —dice Meumann— actúan también motivos en más amplio sentido, que podemos designar con la denominación de impersonales o extrapersonales.

“Así, por ejemplo, todo artista, sin saberlo ni quererlo, está influido, empujado, por el gusto de su época, de su pueblo y en consecuencia tiene, fuera de sus cualidades personales otras condicionadas por el país y el tiempo; está influido por la aspiración íntegra de la cultura de su época y no es insólito que también por la moda”.³⁶

En efecto, la influencia del medio social en el artista es evidente. Al tratar de las relaciones entre la religión y el arte, vimos cómo en época de religiosidad dominante, todas las manifestaciones artísticas tienen un carácter piadoso o místico y advertimos también que a medida que disminuye la presión de las religiones, el arte se orienta hacia los asuntos profanos. Es que el artista, hombre de su tiempo y de su ambiente histórico-social, no hace sino expresar en sus obras aquello que más incita su sensibilidad y entre esas incitaciones lo que es tendencia o preocupación u orientación general se impone a sus virtudes creadoras.

Hipólito Taine considera que “la temperatura moral, que es el estado general de las costumbres y de los espíritus”, obra sobre el artista, “de la misma manera que la temperatura física obra sobre las plantas, es decir, favoreciendo o estorbando su desarrollo y determinando las especies”. En seguida, en páginas admirables, que más que de Filosofía son de Sociología, demuestra la verdad de su aserto estudiando la correspondencia entre el medio social de cuatro épocas históricas: “la antigüedad griega y romana, la Edad Media feudal y cristiana, las monarquías nobiliarias y regulares del siglo xvii y la democracia industrial regulada por la ciencia en la que hoy vivimos”, con las diversas manifestaciones del arte.³⁷

³⁶ MEUMANN, *Sistema de Estética*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Argentina, pp. 51 y 52.

³⁷ H. TAINÉ, *Filosofía del Arte*, pp. 54 y ss.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Pero aún hay más, no sólo el arte refleja un estado social dado, sino que es fácil advertir la pareja evolución, el cambio simultáneo que con las variaciones de ese estado, sufre el arte en todas sus expresiones.

En México, por ejemplo, el arte escultórico precolonial es, como el ambiente público y privado de las sociedades indígenas, casi exclusivamente religioso. También la pintura mural, si bien en ella, se nota, por la mayor amplitud de sus posibilidades, el interés que el artista pone en los grandes acontecimientos del momento que vive. Durante la época colonial, el arte indígena decae visiblemente. Flor de una cultura, muere con ella y al entronizarse otra, los artistas le rinden inmediato homenaje y responden al espíritu del tiempo que era predominantemente religioso católico. Así, la pintura y la escultura y el arte literario de la época de la colonia tienen ese sello indeleble.

A partir de la Independencia, México trata de organizarse como los países de cultura europea y entonces la vida social de las clases dirigentes es una constante imitación de esa cultura. El arte, a su vez, tanto en sus motivos como en sus técnicas, se alimenta en las fuentes de Europa. Es el arte culto; pero al propio tiempo, nace y se desarrolla un arte popular que se adentra en las humildes realidades de una sociedad disímil, heterogénea, y trata de expresar los sentimientos, los resentimientos, los problemas y los gustos de las clases económicamente inferiores.

Estas dos formas del arte mexicano responden a la división cultural de la sociedad. Son un fiel reflejo de ella.

Después del gran movimiento revolucionario de 1910, se opera en México una transformación social profunda: el indio olvidado y las clases obrera y campesina, se colocan en el primer término de la vida pública y el arte culto de la época inmediata

anterior es sustituido por un arte realista y de tesis, la pintura mural adquiere gran importancia y en las otras expresiones artísticas se nota la vuelta a lo aborígen, a lo humilde y a una indudable exaltación nacionalista.

No cabe duda, el ambiente social influye en el arte, ¿pero hasta qué punto? Para Taine esa influencia es decisiva: “hay —dice— una dirección dominante que es la del siglo; los talentos que quisieran crecer en diferente sentido, encuentran cerrada la salida; la presión del espíritu público y de las costumbres circundantes los comprime o los desvía, imponiéndoles un florecimiento determinado”.³⁸

Nosotros aceptamos que la influencia del medio social en el arte es muy grande; pero no creemos como Meumann, que el artista se halle sometido al gusto de su época; si tal cosa fuese verdad, el arte no sufriría cambio alguno a menos que no variase el gusto social, ¿mas cómo podría apreciarse esa variación? El gusto es algo inmaterial que solamente se manifiesta frente o bajo la acción de la creación artística y si ésta siguiese siempre los caminos ya conocidos y aprobados por el gusto social, arte y gusto se estereotiparían.

Cuántas veces, por el contrario, el artista lucha contra las preferencias, las tradiciones y las sensibilidades de la sociedad hasta vencerlas y transformar el gusto. Los verdaderos artistas lejos de ser “empujados por el gusto de su época”, según la expresión de Meumann, se presentan como innovadores audaces, y si en ocasiones fracasan, la mayoría de las veces triunfan y gracias a ellos el arte evoluciona hacia nuevos planos, hacia diversas posibilidades.

La oposición de la sociedad frente a los renovadores del arte no surge nada más en las grandes masas ni en las pequeñas élites,

³⁸ H. TAINE, *Op. cit.*, pp. 51 y 52.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

sino también en las cumbres del pensamiento humano de tal modo que la lucha del artista, para modificar el gusto de su época, es titánica.

Como un ejemplo entre muchos, podemos citar el de Wagner, cuya obra musical y dramática, según el genial León Tolstoi, es "modelo perfecto de falsificación del arte".³⁹

La verdad es que, en materia de gusto, entre el artista y el público hay una serie de acciones y reacciones tan complejas, que es difícil determinar si es el creador de arte quien forma el gusto de la sociedad o es la sociedad la que impone el gusto a los artistas.

El estudio del mecanismo de la formación del gusto, corresponde más bien a la Psicología Social que a la Sociología; pero lo cierto es que el gusto no se puede formar sino gracias a la acción que ejerce la obra de arte sobre la sociedad. El artista produce y el público aprueba o desaprueba, escoge y rechaza guiándose por secretas intuiciones que tienen, seguramente, un oscuro origen social; pero en lo que acepta hay mucho de personal del artista. Así se forma el gusto de una época, auspiciado por los hombres que la viven; pero cuando desaparecen y vienen a ocupar su lugar otras generaciones, éstas suelen aceptar todo aquello de más personal del artista que rechazaron las anteriores, porque responde a su nuevo espíritu y entonces los "valores individuales" parecen ser los creadores del nuevo gusto social.

Tampoco creemos, como el ilustre Hipólito Taine, que la "temperatura moral" obra de modo determinante sobre el arte. Admitimos ese determinismo en la temática de un modo general; pero no en las técnicas ni en los estilos que son algo muy personal del artista a pesar de las influencias y de las imitaciones que dan al arte de cada época, tono semejante.

³⁹ LEÓN TOLSTOI, *¿Qué es el Arte?*, Cap. XII.

“Una concepción puramente individualista del arte —ha escrito Antonio Caso—, es falsa; pero una estética que descuida el factor personal y pretende entregarnos el secreto de la producción artística de la humanidad, por medio de causas y acciones colectivas, también lo es y con mayor razón”.⁴⁰

En las sociedades modernas, por otra parte, el medio social se transforma en medio universal por virtud de las comunicaciones asombrosamente rápidas y de los procedimientos de difusión cultural, de tal modo que el artista es compendio de múltiples influencias que acendra en su propio yo para transformarlas en expresiones de arte, sólo verdaderas cuando logran armonizar el genio personal con el genio social.

⁴⁰ A. CASO, *Principios de Estética*, México, p. 170.

CAPITULO VI

EL ARTE Y LAS CLASES SOCIALES

POSIBLEMENTE para la Estética el arte está más allá de las clases sociales o, en otras palabras, nada tiene que ver con los niveles o categorías en que se clasifican las personas dentro de la sociedad. La Venus de Milo es admirada lo mismo por el proletario que por el individuo de la clase media o por el aristócrata. Cuando se trata de una verdadera obra artística ella se impone a todos.

Según nuestra teoría de los círculos estéticos, la obra de arte es igualmente apreciada, o mejor dicho, gozada, por quienes poseen en idéntico grado las aptitudes innatas receptoras que requiere el género de arte de que se trate: pintura, escultura, música, literatura, etc., sin distinción de clase social; pero es indudable que la educación, si no crea la aptitud, la perfecciona. Y es aquí precisamente en donde se advierten las relaciones que existen entre el arte y las clases sociales, porque éstas son: "grandes conjuntos de personas, conjuntos que se distinguen por los rasgos específicos de su CULTURA y de su SITUACIÓN ECONÓMICA".⁴¹

Así, la influencia estética del arte sobre los individuos está condicionada, en parte cuando menos, por ese complejo de facto-

⁴¹ LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ, *Las Clases Sociales*, 2a. Ed., Biblioteca de Ensayos Sociológicos, U. N. A. M.

res culturales y económicos que constituyen la clase social. He aquí dos personas con máximas aptitudes receptoras para la música: una pertenece a la clase alta, otra a la clase baja. La primera recibirá plenamente el don de las creaciones musicales maestras, en tanto que la segunda recibirá ese mismo don en menor grado. Y no se trata, entiéndase bien, de cuestiones de instrucción musical. No es que el rico haya recibido lecciones de música y el pobre no; se trata, según hemos explicado en la citada teoría de los círculos estéticos, de una mera aptitud personal de captación ante cierta clase de manifestaciones artísticas. Al que no las posee para la música, por ejemplo, de poco o nada le sirve el conocimiento técnico musical.

La clase social influye en el goce estético más que por las posibilidades de instrucción, por las posibilidades de "cultivo". Un miembro de la clase acomodada con aptitudes para "sentir" la música, gusta de ella mejor que un pobre, aun cuando tenga éste iguales aptitudes porque aquél puede acudir a conciertos con frecuencia, posee costosos aparatos musicales en su propia casa y tiene tiempo para dedicarse a "cultivar" su gusto, en tanto que al proletario, por falta de recursos y de oportunidades le es imposible perfeccionar su "sentido" musical.

A la Sociología del Arte no interesa únicamente la relación de la clase social con los valores estéticos. Le interesa acaso tanto, o más, la relación de las manifestaciones artísticas en general, independientemente de esos valores, con las clases sociales. Desde este punto de vista es indudable que existe un arte de clase. Según nuestra clasificación de las artes, el gran arte pertenece a la clase alta, el arte popular a la clase media y el arte folklórico a la clase baja. No quiere decir esto que la clase sea una barrera de comprensión frente a las manifestaciones artísticas; significa, nada más, que cada clase de la sociedad siente preferencia por ciertas

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

expresiones de arte, sin que tal cosa impida que muchas personas de una clase social tengan las mismas aficiones artísticas que son comunes a otra.

La ópera, los conciertos de música clásica o del gran arte musical, el ballet, la pintura y la escultura, son expresiones artísticas que se dan en el gran mundo. Es claro que este hecho social, evidente, es extraño al goce estético; su naturaleza nos parece exclusivamente sociológica porque intervienen en él factores que nada tienen que ver con ese goce. En primer lugar el factor económico: los espectáculos citados y la adquisición de pinturas y esculturas son costosos, prohibitivos para los pobres. Por muy aficionado que sea a la música un obrero de bajo salario, no puede pagar ni siquiera un asiento de galería en la ópera porque le cuesta varios días de jornal. Adquirir una escultura o una pintura originales de reputados artistas resulta para el proletario y aun para el individuo de la clase media, algo casi imposible.

A la ópera y a los conciertos acuden no pocas gentes de la clase acomodada como a una feria de vanidades a exhibirse y a exhibir su riqueza más que por el arte mismo que, también no pocos, odian cordialmente en estas expresiones por la sencilla razón de que están más allá de su capacidad estética.

La revista frívola de teatro, la comedia, el drama, en que a menudo se hacen críticas mordaces de carácter social y político, son espectáculos propios de la clase media porque responden a sus posibilidades económicas, a su cultura y a su inconformidad social.

Hay una forma de arte, la literatura, que gracias al relativamente bajo precio del libro y hasta al gratuito acceso a él en las bibliotecas públicas, se extiende a la clase alta, a la media y a la clase baja.

Por último, el cine parece ser una forma de arte universal

por su costo de admisión en las salas de proyección, su objetividad, su realismo y su fondo sensual.

La clase social influye también sobre la misma creación artística. "En una época, dice Roger Bastide, hay siempre un grupo dominante. Según que sea este o aquel, el arte del país variará. Por ejemplo, la literatura liberal de comienzos del siglo XVIII, de la que son Montesquieu y Voltaire, sus máximos representantes en Francia, está ligada a la influencia de que entonces gozaba la burguesía y la nobleza elegantes. Por el contrario, cuando una clase social sustituye a una antigua, cuando hay circulación de élites, entonces se produce un cambio en los gustos y una metamorfosis del arte".⁴²

Según Charles Lalo, "la influencia de las clases sociales y de la vida política en el arte es bien conocida. Una sociedad reclama y produce un arte diferente según que sea esclavista, monárquica, aristocrática, burguesa, democrática".⁴³

Sin embargo, a nuestro parecer, no es necesario que una clase social domine para que influya en la producción artística, basta que por razones políticas, se la tome especialmente en cuenta en un momento dado.

Si bien es cierto que la clase acomodada ha auspiciado en todos los tiempos la producción artística y que gracias a ella han sido posibles grandes obras, sobre todo en la pintura, arquitectura, escultura, música, también lo es que lo hizo, y lo hace para su propio regalo y que sólo con el transcurso del tiempo esas obras pasaron a círculos más amplios para ofrecerse en los Museos, a la admiración de todo el mundo. La clase social, en consecuencia, es un factor

⁴² ROGER BASTIDE, *Arte y Sociedad*, Fondo de Cultura, México, p. 106.

⁴³ CHARLES LALO, *Notions D'Esthétique*, Presses Universitaires de France, 1948, p. 80.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

que a veces obra negativamente en el arte o que introduce en él factores contingentes, extraños a su íntima esencia.

“Proudhon y los socialistas, afirma Lalo, dan por hecho una gran transformación en todas las artes, cuando termine la ‘lucha de clases’; desaparición o transformación de innumerables temas pasionales fundados sobre prejuicios de castas actuales, extinción del arte privado o egoísta, organización de un inmenso ‘lujo público’: el arte verdaderamente popular penetrando en la vida del trabajo para facilitar las tareas y hacerlas amar por los obreros, según el voto de Ruskin”.⁴⁴

A la Sociología no le corresponde adelantarse a lo que será; es una disciplina que enfoca la realidad y desde este ángulo sólo puede decirse que actualmente se nota, en todo el mundo, una evolución artística en el sentido de poner el arte cada vez más al alcance de las masas: pintura mural, conciertos, ópera, cine, en grandes, en enormes edificios para acceso de vastos públicos. Es, pudiera decirse, un movimiento de socialización del arte.

⁴⁴ CHARLES LALO, *Op. cit.*, p. 80.

CAPITULO VII

EL ARTE Y LA ECONOMÍA

LAS relaciones entre el arte y la economía son evidentes. La historia de las culturas nos enseña que el esplendor de las artes ha coincidido con el auge económico y su decadencia con el empobrecimiento de los pueblos.

E. Boutmy señala el hecho de que la distribución geográfica de las obras de arte griego, está relacionada con el bienestar económico de las regiones en que se hallan. "Al mismo tiempo que se desplaza, dice, el centro de gravedad económico, parece también desplazarse al centro de gravedad artístico".⁴⁵

Es claro que el factor económico no es el único determinante del desarrollo de las artes; pero sí uno de los más importantes puesto que lo hallamos presente en todos los casos en que éstas alcanzan sus más altas expresiones. Refiriéndose siempre a la Grecia divina, el mismo autor explica totalmente el milagro de sus creaciones artísticas diciendo: "la energía del sentimiento nacional en cada uno de los estados helénicos, *la abundancia de riqueza* (subrayamos nosotros), la fuerte constitución de la sociedad, he aquí los tres elementos, muy determinados y eficaces que están

⁴⁵ E. BOUTMY, "El Partenón", *Filosofía del Arte Griego*, Ed. Centauro, México, p. 73.

en acción durante todo el siglo vi. Al comienzo del v un gran acontecimiento, que no introduce características nuevas, conduce a su máxima potencia a los que acabamos de señalar: El patriotismo, *la opulencia*, (subrayamos nosotros), la vida urbana, se desarrollan hasta el máximo y precipitan el completo desarrollo de las bellas artes".⁴⁶

No es el autor citado el único que hace hincapié en los nexos indudables entre Arte y Economía; Hipólito Taine, al tratar sobre la pintura en los Países Bajos, dice: "El primer período del arte duró aproximadamente siglo y medio y abarca desde Humberto Van Eyck hasta Quintín Metsys. Tiene por causa un renacimiento, es decir, un gran desarrollo *de la prosperidad, de la riqueza*, (subrayamos nosotros) y del espíritu".⁴⁷

El mismo autor explica el renacimiento italiano diciendo: "Si comparáis en el siglo xv Italia a las otras naciones europeas, la encontraréis mucho más sabia, *mucho más rica* (subrayamos nosotros) mucho más pulida, mucho más capaz de embellecer su vida, es decir, de gustar y de producir las obras de arte".⁴⁸

Podrían multiplicarse las citas con diversos tratadistas sobre el arte de diferentes países, para confirmar aún más la tesis inicialmente enunciada, o sea que las relaciones entre el arte y la economía por lo que respecta al desarrollo de aquélla, son evidentes.

Nos referimos, claro está, al arte como una de las manifestaciones de la cultura independientemente del valor estético que pueda alcanzar. No se quiere decir que en los países de mayor riqueza se hayan producido las mejores obras de arte, no pretendemos establecer ninguna correlación causal en este sentido; pero

⁴⁶ E. BOUTMY, *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁷ HIPÓLITO TAINÉ, *Op. cit.*, p. 187.

⁴⁸ HIPÓLITO TAINÉ, *Op. cit.*, pp. 94 y 95.

SOCIOLÓGIA DEL ARTE

sí afirmamos que las creaciones artísticas son más numerosas a medida que aumenta el bienestar económico de una sociedad determinada. En la calidad de las obras intervienen, indudablemente, además, otros factores, entre ellos la raza cuya fuerza creadora en contacto con el medio geográfico y el medio social, es, seguramente, la que determina el valor intrínseco de las obras artísticas.

Las artes plásticas son las que reciben de modo inmediato el influjo de la economía, especialmente la arquitectura, la escultura y la pintura mural ya que requieren siempre la aportación de capitales suficientes, o de esfuerzos colectivos, para la obtención de los materiales y el pago o sostenimiento cuando menos de los equipos de trabajo. En las otras manifestaciones del arte la relación es menos perceptible; pero indudable: el teatro, la música, la danza, la literatura en general, necesitan público nutrido y constante que solamente se forma cuando el número de individuos que gozan de cierta holgura económica, aumenta dentro de un grupo social dado. E. Boutmy, a este respecto dice: "La creación de una clase de desocupados debido a la acumulación de los medios de vivir y de gozar, es pues, el antecedente más ordinario y el signo precursor de un notable desarrollo de las bellas artes".⁴⁹

Si el desarrollo económico favorece el del arte, éste, a su vez, influye sobre el económico de varios modos. Desde luego cuando el valor de las obras plásticas maestras es muy alto, aumenta la riqueza nacional apreciablemente pues pasan a formar parte de museos propiedad del Estado o en los casos en que esto no sucede, acrecientan la fortuna de sus poseedores. Las obras arquitectónicas, iglesias, catedrales, monumentos, edificios públicos, tienen un valor más alto cuando no son simples construcciones sino, además, obras artísticas. La tendencia a hacer de las obras arquitectónicas y

⁴⁹ E. BOUTMY, *Op. cit.*, p. 69.

de ornato expresiones de arte, se halla íntimamente ligada con las posibilidades económicas de cada sociedad.

Ciertamente que las obras maestras de los museos y las arquitecturas no forman parte del capital circulante de los países; pero no por eso dejan de robustecer su economía y prestigio.

De las obras de arte se derivan múltiples actividades industriales y comerciales. Aparte del comercio de los originales de obras de las artes plásticas, que en las capitales europeas es muy importante, las reproducciones por medios tipográficos de pinturas, dibujos, esculturas, edificios y monumentos de los grandes maestros y las ediciones de libros de arte, literarios y de música, alimentan el trabajo de las casas editoriales constituyendo un renglón económico muy estimado en los pueblos cultos.

En cuanto a las artes industriales, por su finalidad misma, figuran en la economía de todos los pueblos en todos los tiempos.

Cuando el acervo artístico de un país es extraordinariamente rico, representa una atracción para el turismo, fuente de contactos culturales y de ingresos pecuniarios de enorme significación.

El arte, en consecuencia, como los demás fenómenos sociales, muestra un aspecto de su complejidad en relación directa con la economía, pues recibe la influencia de ésta y a su vez influye sobre ella.

Algunos autores han querido establecer correlaciones entre los modos de producción económica y el arte; esas correlaciones, en caso de existir, se hallan únicamente en los pueblos de culturas primitivas muy poco desarrolladas, y tienen, a nuestro parecer, importancia etnográfica y etnológica. Roger Bastide, prestigiado sociólogo francés, en su excelente libro *Arte y Sociedad*, hace un resumen de las principales teorías e investigaciones al respecto desarrolladas y llevadas a cabo por numerosos autores para con-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

cluir que: "por encima de las diferencias de cultura, un mismo género de vida se traduce en una similitud de manifestaciones artísticas".⁵⁰ Esta correlación, muy discutible, pierde significado en las sociedades civilizadas en donde existen gran diversidad de géneros económicos de vida.

En nuestro concepto, la única relación sociológica bien clara entre Arte y Economía, es de carácter general y se traduce en un estímulo para la producción de obras artísticas. Se trata de una acción económico-psicológica sobre el artista y el público. Cuando éste goza de bienestar trata de ennoblecer su vida material con los más altos signos de la cultura. La economía, forma, así, un clima propicio para el arte.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
ESTADÍSTICA
ECONOMÍA
CULTURA

⁵⁰ ROGER BASTIDE, *Arte y Sociedad*, Fondo de Cultura, México, p. 125.

CAPITULO VIII

EL ARTE Y LA POLÍTICA

MIENTRAS desde un ángulo estrictamente esteticista, ciertas creaciones carecen de mérito y no pueden ser consideradas como obras de arte, para el sociólogo toda actividad con fines artísticos, cualquiera que sea su valor estético, es un hecho que produce determinados efectos sociales y, por tanto, sociológicamente valioso.

Es desde este punto de vista que puede hablarse de relaciones entre el arte y la política. Para los esteticistas, acaso nada tengan que ver uno con otra; pero la Sociología tiene que advertir las incursiones del factor político en los campos de la creación artística, porque constituyen una realidad social indudable.

La política influye en el arte en general de diversos modos: a) sobre su contenido o su temática, o mejor aún, en ciertas de sus realizaciones; b) como estimulante y aun cuando en menor grado; c) en la esencia misma del acto creador del artista.

En las varias expresiones de las bellas artes, se encuentran en todos los tiempos y en todos los pueblos civilizados de la tierra, innegables manifestaciones de carácter político. Empezando por el arte literario, diremos que son innumerables las composiciones poéticas escritas en este sentido.

No hay literatura en la que no se hallen ejemplos de poesías de diversos géneros, lo mismo de carácter heroico que laudatorio o satírico, sobre cuestiones relacionadas con la política interna de cada país o con la política internacional. Acaso los ejemplos sean más numerosos en los siglos pasados; pero en la poesía moderna, hasta en la lira de grandes poetas, se trata, a menudo, de la justicia social y del advenimiento de tiempos mejores para los proletarios del mundo.

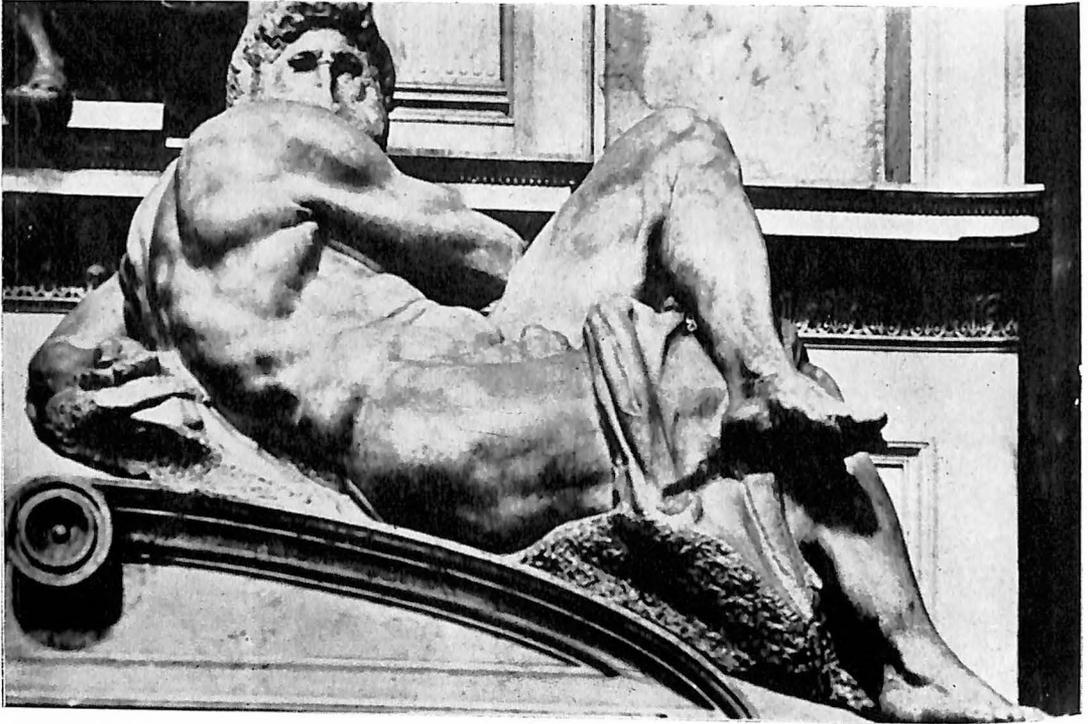
Las comedias, las novelas, los dramas de tesis, en los que se abordan problemas políticos, son también numerosos, si bien siempre en un plano de altura, impersonal, puramente ideológico.

La música, que parece, por su misma naturaleza, infranqueable a la intención política, en ocasiones se pone al servicio de los intereses de partido, raramente sola, como símbolo auditivo de una posición determinada y con más frecuencia unida a la letra que establece con claridad esa posición. Marcel Belvianes, habla del arte sutil de "la esgrima de la canción" usada como arma de los partidos políticos ligados, en Europa, en algunas épocas, con tendencias religiosas.

"Como ahora, de los agentes de propaganda, los dirigentes de entonces, dice el autor citado, tenían necesidad de cantores. Bertrand de Born contribuyó grandemente a excitar a los hijos de Enrique II Plantagenet, unos contra otros y Ricardo Corazón de León, injurió copiosamente al Delfín D'Auvergne por medio de canciones a las que éste respondía lo mismo por la voz (y la vía) de sus músicos poetas". "El arma musical, agrega, fue siempre popular. La guerra entre las masas católicas y protestantes se reforzó con cánticos. Cita, además, las MAZARINADAS, bajo la Fron-da, que eran epigramas y poemas que adoptaban aires musicales y



La Noche que tu ves aquí dormida . . .
La Noche. Miguel Angel. Capilla Medicee. Roma.



Es el despertar de un pueblo . . .
El Día. Miguel Angel, Capilla Medicee. Roma.



La pintura política influye en las opiniones . . .

Guernica. Pablo Picasso, Museo de Arte Moderno, New York.

que los hombres de la calle, para molestar al Ministro, cantaban con todas sus fuerzas".⁵¹

Podrían llenarse muchas páginas con la cita de canciones políticas de todas partes del mundo. Recordamos, entre nosotros, las de los tiempos de la Reforma y el Imperio que se cambiaban entre conservadores y liberales. "Ya vienen las tropas de Vidaurri tirando con colación..." "Adiós Mamá Carlota, adiós mi tierno amor..." etc., etc.

En los tiempos actuales, la revista musical con la copla y el chiste políticos, son una amalgama del arte literario y de la música, que fustiga a los malos gobernantes y sirve como de desfogue de sentimientos populares reprimidos.

La presencia de la política en las artes plásticas no es menos evidente. Se hace ostensible en la propaganda de carteles murales ilustrados con figuras adecuadas, con simbolismos gráficos y escenas que exaltan los sentimientos partidistas o denigran a los contrarios.

La caricatura constituye una mezcla del arte plástico y del literario, cuyos efectos políticos son de incalculables consecuencias. A menudo, la caricatura es, por sí propia, verdadera obra de arte.

Pero en todos estos casos, el arte parece ponerse al servicio de la política, ésta no lo influye sino como fuerza promotora o estimulante de ciertas de sus expresiones que tienen carácter circunstancial. La política se vale del arte como de un arma poderosa de propaganda proselitista, eso es esto.

Existe, sin embargo, otro aspecto de las relaciones entre la política y el arte en el que éste aparece como un ingrediente substancial de aquél. En efecto, cuando se producen cambios políticos

⁵¹ MARCEL BELVIANES, *Sociologie de la Music*, Payot, París, pp. 184 y 185.

profundos en el seno de una sociedad hasta el punto de transformar sus instituciones y su organización, se opera inmediatamente una pareja mutación en todas las manifestaciones del arte, y lo mismo en la temática que en el estilo, pues un nuevo estado de conciencia social determina nuevas formas de expresión artística. Podrían citarse, en los pueblos que viven dentro de la cultura de Occidente, muchos ejemplos; pero nos bastará referirnos, por más cercanos a nosotros, a la variación radical que sufrió en México el arte de la pintura después de la Revolución de 1910 y la influencia de ese movimiento político en la literatura, especialmente en la novela.

Ya, en este caso, el arte no es instrumento de partidos, sino que la expresión artística se ofrece, como por ejemplo, en el muralismo, cargada de intención por voluntad del propio artista que así expone sus convicciones políticas (José Clemente Orozco, Diego Rivera, Siqueiros y otros), e invade también a la pintura de caballete, al grabado en madera, al agua fuerte.

Desembocamos, aquí, en la vieja cuestión del arte por el arte o del arte como medio de que se vale el artista para influir en la sociedad de su tiempo, de acuerdo con ideas y sentimientos que capta en esa misma sociedad. El arte, considerado en esta segunda tendencia, si bien en planos superiores, sigue siendo una especie de instrumento, no de grupo, sino personal, que en no pocas ocasiones traiciona al artista, porque lo orienta dentro de una órbita que pudiéramos llamar catequizante, en la que acaba por tener más importancia lo que quiere decir que la manera como lo dice. En otras palabras, el impulso creador se pierde en una mera técnica de expresión. La pintura se vuelve literatura política y la literatura se torna en panfletista.

Pero ahondando más en el análisis, se advierte que en ciertos casos la política parece ser la substancia misma de la obra de arte cuyo sentido sólo el propio creador de ella conoce y guarda, porque

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

el creador no intentó transmitir ideas, sino dar satisfacción y forma a hondos sentimientos absolutamente personales. Así, en las esculturas de la Noche y el Día cinceladas por Miguel Angel para la tumba de Lorenzo II de Médicis, en las que el artista, llevado por propias convicciones de carácter político, logró los más altos valores estéticos. Esto parece indudable, si recordamos que, según Pijoán,⁵² “uno de los Strozzi, enemigos irreconciliables de los Médicis, al ver aquella estatua de la Noche, redactó una cuarteta que más o menos decía así: “La Noche que tú ves, —aquí dormida— un ángel la esculpió en dura roca; —pero aunque duerme no creas, tiene vida—; sacúdele y verás que abre la boca”. A lo que la Noche contestó por medio de Miguel Angel: “Grato es dormir, y más el ser peñasco —mientras el daño y la vergüenza dura; no ver, no sentir, es gran ventura—, por lo que pueda ser, cállate el asco”.

Con base en esta anécdota, puede afirmarse, como lo hacen algunos críticos de arte, que la estatua maravillosa de El Día muestra el despertar de un pueblo lleno de fiereza en poderoso gesto rebelde contra la opresión y la injusticia. En estas obras maestras, el sentimiento político nutre a la inspiración, influye en el artista, es la llama misma de su genio creador.

⁵² PIJOÁN, *Summa Artis*, Espasa Calpe, T. XIV, p. 87.

CAPITULO IX

EL ARTE Y LAS GENERACIONES

SE define la generación como “conjunto de todos los vivientes coetáneos”. “En sentido fisiológico, dice Wilhelm Pinder, nace en cada minuto una generación. En consecuencia una generación está compuesta por los individuos de idéntica edad”.⁵³

¿Qué influencia tienen en el arte estos conjuntos generacionales que llegan a la vida en sucesión ininterrumpida?

Cada generación aporta un reducido número de individuos dotados para las ciencias y artes y una mayor cantidad de seres humanos grises. Los primeros forman en los cuadros de los actores, de los animadores del mundo; los segundos se suman al conglomerado inmenso del público; pero para la Sociología del Arte no son menos importantes que los primeros, pues la relación estética —que, como toda relación es una relación social— sólo parece posible considerando los dos términos: artista y sociedad, y en esa relación la calidad del primero no es menos necesaria que la calidad del público. En consecuencia al hablar de esa mayoría gris, no usamos la palabra en sentido despectivo sino simplemente para diferenciar al creador de obras de arte, que por eso mismo se signi-

⁵³ WILHELM PINDER, *El Problema de las Generaciones en la Historia del Arte de Europa*, Bibl. Sociológica, Ed. Losada, Buenos Aires, Arg., p. 80.

fica dentro del grupo, del que no posee esa facultad y por eso mismo se pierde en el grupo.

Pinder atribuye a la generación influencia decisiva en el arte: "Los artistas, según él, son normalmente intransferibles en el tiempo. La época de su nacimiento condiciona el despliegue de su ser"; y agrega: "El ser o la esencia de los artistas radica, pues, también, en la cuestión de cuando nacen. Sus problemas radican en ellos, les son predeterminados".⁵⁴

El influjo de las generaciones en el arte, parece, así, preponderantemente biológico. "El agrupamiento regular, afirma el mismo autor, obedece a una ley de nacimientos decisivos: los partos decisivos de la naturaleza. Es un hecho biológico".⁵⁵

Ese hecho, sigue un "ritmo de generaciones"⁵⁶ "Hay épocas en que los intervalos son muy pequeños, en que un subyugante torrente vital va creando, en sucesión extraordinariamente rápida, capas natales decisivas".⁵⁷

El autor citado no explica este fenómeno, se concreta a exponerlo con apoyo en la Historia del Arte (especialmente de las Artes Plásticas). Para nosotros se trata de un complejo biológico y social. Esos "partos decisivos de la naturaleza", marcados por el nacimiento de los grandes artistas, obedecen a contingencias demográficas, a casualidades eugenésicas. Cuando en una sociedad, por circunstancias políticas, por acontecimientos históricos, se mezclan ramas étnicas diversas, capas sociales diferentes, la unión de dos cepas de calidad magnífica da origen a individuos excepcionalmente dotados para las actividades artísticas. Pero es claro que si esto se debe a circunstanciales sucesos de la historia y de la

⁵⁴ PINDER, *Op. cit.*, p. 65.

⁵⁵ PINDER, *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁶ PINDER, *Op. cit.*, p. 65.

⁵⁷ PINDER, *Op. cit.*, p. 99.

vida social no puede ser resultado de una ley a pesar de las apariencias rítmicas. Pinder sin embargo, asegura que en el arte, la ley del ritmo generacional "rige toda la evolución aunque sólo sea como ordenamiento de la sucesión temporal". Es decir, nace una generación de grandes artistas y viene después un período de medianías que dura —según el autor citado— de 24 a 30 años para que se produzca, en seguida, nuevo florecimiento. Esta afirmación es muy discutible pues si bien es cierto que trata de demostrarla haciendo una brillante "historia del arte según generaciones", con acopio de fechas, también es verdad que se refiere a la pintura exclusivamente. Habría que hacer investigaciones parecidas en todas las ramas del arte para establecer, sin lugar a duda, la pretendida ley rítmica.

Desde el punto de vista sociológico, por otra parte, la fecha de nacimiento de un artista no significa nada, o significa muy poco; lo importante de esa fecha, según creemos, no es la fecha en sí misma, sino la relación de distancia entre ella y el momento en que el artista adquiere su conciencia artística y el dominio de sus medios de expresión. Así, quien nació en el año de 1900 pudo haber adquirido, por la feliz correlación de las cualidades de sus progenitores, un don artístico innato; pero nada más; suponer que ese don lleva implícito un mensaje como el de la semilla que tiene, en su seno, prefigurada en todos sus detalles la planta que nacerá de ella, es algo que requiere demostración. Demostración imposible, pues exigiría que se aislara desde su nacimiento al artista para que ajeno a toda influencia, a toda enseñanza, diese, por sí mismo, cuanto fuese capaz de dar.

A nosotros, en cambio, nos parece que el hecho de que un artista haya nacido, por ejemplo, en el año de 1900, tiene importancia solamente porque de 1920 a 1925, es decir, en plena juventud consciente, estará en condiciones de recibir la influencia artística

predominante en ese período y las enseñanzas acumuladas desde el pasado. Su don artístico reaccionará en cualquiera de estos cuatro sentidos: sometiéndose simplemente a lo que encuentra; perfeccionándolo; llevándolo a extremos de decadencia o reaccionando para crear una nueva modalidad espiritual y formal; pero todos estos casos sólo son posibles por el contacto con lo contemporáneo dominante y por la plena posesión de lo pretérito. No tienen que ver con lo coetáneo sino en cuanto se refiere a la raíz biológica del individuo.

De otro modo habría que probar que el artista nacido en el año de 1900 es esencialmente distinto del que nació en 1901. Las obras demuestran lo contrario, pues salvo acentos personales, intransferibles, salvo mayor o menor grado de posibilidades ingénitas y excepción hecha de las grandes cumbres solitarias, los artistas que no difieren sino en unos cuantos años en edad, coinciden en las líneas fundamentales de sus creaciones. El mismo Pinder admite implícitamente esto cuando concede que "en realidad, damos nombre de generación a un grupo de personas aproximadamente coetáneas";⁵⁸ lo que equivale a restar valor a su tesis de las fechas de nacimiento; pues el "aproximadamente coetáneas" es un término bien elástico.

La importancia sociológica de las generaciones en el arte estriba en que cada una aporta determinado número de personas dotadas de facultades artísticas creadoras, que al llegar a su madurez y como resultado de sus contactos con el presente y el pasado del arte, exponen una actitud interior realizada de determinada manera que influye, a su vez, sobre las generaciones posteriores, con influencia actual, durante el período formativo de éstas y así sucesivamente.

⁵⁸ PINDER, *Op. cit.*, p. 80.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

La influencia de las generaciones en el arte es individual y colectiva. Lo primero porque son los "individuos decisivos" de Pinder quienes al llegar a la madurez dan a la época en que alcanzan ese estado el tono artístico dominante. Para que la época sea tal se necesita que artistas de generaciones próximas sigan a los maestros, en sus lineamientos intrínsecos, sin perjuicio de las diferencias personales y así, lo individual de los directores se torna colectivo, crea un "medio" que influye de cualquiera de los cuatro modos ya señalados, en las nuevas generaciones que arriban, entre la fecha de su juventud y su madurez, a los campos del arte.

Pinder no afirma únicamente que los artistas decisivos expresan "todo su legado", sino también su tipo. Este último aserto introduce en la influencia de las generaciones en el arte, un nuevo factor biológico de extraordinario interés. "El Greco, dice, y Cervantes no sólo nacieron ambos en 1547 y murieron en 1616, sino que también son, ambos, esquizotímicos. Las figuras alargadas y prietas del Greco y la figura poética del Quijote no sólo son ideales manieristas, sino también esquizotímicos".⁵⁹

Desafortunadamente Pinder nada más nos da este ejemplo que no basta para aceptar el hecho apuntado, como regla; pero señala sin duda, una dirección apasionante de la que ya nos ocupamos en capítulos anteriores.

⁵⁹ PINDER, *Op. cit.*, p. 239.

CAPÍTULO X

EL ARTE Y LOS ESTILOS

POR estilo, en arte, debe entenderse la forma de la expresión, forma que emplea el artista para comunicar a los demás sus ideas, su visión, sus sentimientos personales sobre el tema objeto de su obra. Es, en cierto modo, como dice Guyau, un lenguaje,⁶⁰ aun cuando tratándose de la literatura que siempre se expone en frases, el término induce a confusiones, si no se entendiera, como debe entenderse, que en este caso el lenguaje está más allá de las palabras.

El estilo, como fenómeno artístico ofrece doble aspecto: el colectivo y el personal. El primero se advierte en la coincidencia de las obras de arte en determinada forma de expresión durante toda una época; es lo que se llama una escuela. El segundo se refiere a la manera peculiar que tiene cada artista, aun dentro de la corriente general de un estilo, de decir su propio mensaje.

Son varias las disciplinas que se ocupan del estudio del estilo como fenómeno artístico: la Historia del Arte, la Teoría del Arte y la Filosofía de la Historia del Arte. La primera simplemente describe los estilos artísticos tal como se presentan a lo largo del

⁶⁰ GUYAU, *El Arte desde el punto de vista sociológico*, Ed. Summa, Buenos Aires, p. 298.

tiempo; la segunda, investiga cómo se desarrolla su secuencia, y la Filosofía de la Historia del Arte, "trata de explicar, de revelar el sentido de la sucesión de los hechos artísticos, la regularidad y el ritmo con que aparecen los mismos", pretende llegar al *por qué*; tiene un carácter trascendental.⁶¹

Parece, en consecuencia, que las tres disciplinas a que acabamos de referirnos agotan el estudio del fenómeno artístico mencionado; pero en nuestro concepto, a la Sociología del Arte corresponde el análisis de la participación social en la aparición de los estilos, el estudio de la influencia que éstos ejercen en la sociedad y lo que puede hallarse de colectivo en el estilo considerado como escuela y como expresión personal del artista. Las dos primeras cuestiones le corresponden exclusivamente y en cuanto a la tercera, resulta inevitable cierta interferencia de la Sociología del Arte, con la Teoría y la Filosofía de la Historia del Arte.

El concepto de estilo, para la Filosofía de la Historia del Arte, sin embargo, es diverso del que interesa a la Sociología. Aquella disciplina considera a los estilos más que en sus expresiones formales, en su esencia, los reduce a los lineamientos fundamentales para poder hallar una explicación de la constante variación que ofrecen y así, ha ensayado diversas teorías que, sin embargo, tienen nexos indudables con la materia sociológica.

Según Cohn-Wiener, la evolución de los estilos se desarrolla en una línea ondulante que va de la forma severa a la forma libre, "pues todo es pasar de estilo constructivo a estilo decorativo, de lo tectónico a lo contratectónico".⁶²

En esta evolución, según el mismo autor, "existe una relación estrecha entre la forma estilística y la estructura de la sociedad:

⁶¹ JOSÉ JORDÁN DE URRIES Y AZARA, *La Contemplación del Arte y la Evolución Artística*, Ed. Bosh, Barcelona, pp. 216 y ss.

⁶² JOSÉ JORDÁN DE URRIES Y AZARA, *Op. cit.*, p. 224.

el estilo tectónico genuinamente social, es un arte para todos, el estilo contratectónico, es asocial, aristocrático".⁶³

Dagoberto Frey, estima que "todos los fenómenos históricos se han de explicar por la transformación interna de la constitución espiritual, transformación que a su vez se determina por causas exteriores (geográfico-climáticas) e interiores (biológico-psicológicas). El fundamento es, por lo tanto, la historia evolutiva de la forma humana de representación, que es distinta según las razas, los pueblos, las estirpes, etc".⁶⁴

En estas teorías, como se ve, la intención filosófica busca asentarse en datos sociológicos.

Wölfflin refiriéndose a las artes del diseño, cree que su evolución no es propiamente rítmica, sino que se verifica en espiral pasando: "1º de lo lineal a lo pictórico; 2º de valor superficial a valor de profundidad; 3º de forma cerrada a forma abierta; 4º de multiplicidad (unidad en la variedad) a unidad y 5º de claridad absoluta a claridad relativa. La evolución es en espiral porque aun cuando todos estos períodos se repiten, en cada época artística, no retornan exactamente al mismo punto de partida".⁶⁵

Lo cierto, sin embargo, es que, aun cuando pudiese encontrarse la ley evolutiva de los cambios esenciales del estilo en el arte, quedarían por explicar sus variaciones formales que son las que ofrece en sucesión al parecer infinita. ¿Por qué cambia la forma artística de una a otra generación? ¿Se trata de un fenómeno puramente individual o tiene que ver en ello la sociedad?

De pronto parece que la variación de las expresiones en el arte obedece al cansancio social. Cuando un estilo llega a un estado

⁶³ WALTER PASSARGE, *La Filosofía de la Historia del Arte en la Actualidad*, Ed. Sindicato Exportador del Libro Español, Madrid, 1932, p. 134.

⁶⁴ WALTER PASSARGE, *Op. cit.*, p. 153.

⁶⁵ JOSÉ JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, *Op. cit.*, pp. 333 y 334.

de saturación, la sociedad experimenta cierta fatiga, anhelo diferente y entonces los artistas jóvenes respondiendo a ese anhelo, buscan nuevas maneras, crean nuevos estilos. Esta sería la explicación sociológica más sencilla; pero Utitz afirma, certeramente, "que es equivocado creer que los cambios de estilo son debidos al embotamiento que produce lo acostumbrado y al agrado por lo nuevo, porque precisamente ninguna generación se aferra tanto a un estilo como la única que lo tiene; sólo pequeñas desviaciones dentro de un estilo pueden explicarse así".⁶⁶

A nuestro parecer los cambios de estilo en el arte se deben a causas exclusivamente sociológicas de carácter extremadamente complejo. Intervienen, en efecto, las cualidades de la raza, en primer lugar, en segundo, el acervo de la cultura, la experiencia acumulada y el dinamismo de la vida social.

En los pueblos poco evolucionados, de razas decadentes o estacionarias, sin gran acervo cultural y que llevan una vida vegetativa, los estilos artísticos casi no cambian, en algunos no experimentan trasformaciones, los modos en las artes, lo mismo en la danza, que en la literatura folklórica o en los tejidos, en la decoración, en la pintura, repiten idénticos procedimientos de generación en generación como si se tratase de actos instintivos, mecánicos y no de actos creadores. A veces, ciertas ideas religiosas imponen la invariabilidad de los estilos, o bien, simplemente la fuerza de la costumbre.

En sociedades de cultura evolucionada, con cepa racial de altas cualidades, poseedoras de un caudal histórico extenso y profundo y en donde la vida económica y política se desarrolla con gran intensidad, en esas sociedades así abiertas a todas las influencias y a todos los estímulos, cambian los estilos en el arte porque

⁶⁶ JOSÉ JORDÁN DE URRIES Y AZARA, *Op. cit.*, p. 207.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

cada generación llega a la vida social plena de propias inquietudes.

De acuerdo con nuestra teoría de los círculos estéticos, toda generación se compone de dos clases de individuos: unos muchos que poseen ciertos sentimientos artísticos; pero que no tienen el don de expresarlos y otros pocos que a su sensibilidad artística aunan el arte de manifestarla.

Sin estas dos clases de personas, el fenómeno artístico no se explica. Para que dos gentes se entiendan necesitan hablar un idioma común, si una habla en inglés y otra en español, el cabal entendimiento entre ellas resulta prácticamente imposible. Así en arte, si el artista no tiene un público formado por individuos poseedores de cierta receptividad artística, su mensaje de belleza quedará perdido. El lector de poemas necesita estar dotado de una gran sensibilidad poética, ser siquiera algo poeta para sentir y comprender lo que lee. Y así en las demás artes.

En verdad la estimación social de que ha gozado el artista, en todos los tiempos, se debe a que expresa oportuna y adecuadamente los sentimientos potenciales de quienes no poseen la habilidad necesaria para expresarlos. El artista es un intérprete de la colectividad, si no lo fuera, sólo él se entendería a sí mismo y el arte no sería un fenómeno social.

Ahora bien, como decimos, cada generación está compuesta de gentes con sensibilidad artística y de otras que además tienen facultades creadoras; al llegar en la vida social al estado de madurez, se encuentran frente a un tesoro artístico acumulado durante muchos siglos y ante un arte vigente.

Cada generación trae sus propias cualidades, contempla el mundo con ojos diversos de los de las generaciones anteriores; cada individuo de cada generación tiene una tendencia innata de autoafirmación de la propia personalidad y esa tendencia se manifiesta

lo mismo en actos creadores que en simples actos de elección; así, reacciona en presencia del arte buscando la forma de imprimir a esa manifestación de la cultura, su sello personal; quiere hacerse su mundo y en ese mundo el arte figura prominentemente; pero para que sea en realidad su mundo, ese arte ha de ser distinto, siquiera sea en algunos aspectos. Respondiendo a tal sentimiento colectivo de carácter vital, quienes además de compartirlo pueden hacer obra artística, la crean de acuerdo con dichas tendencias, es decir, con un estilo diferente de los ya conocidos.

Una generación puede llegar a la madurez cuando determinado estilo está naciendo o cuando ya ha llegado a la perfección. En el primer caso lo que sucede generalmente es que colabora al perfeccionamiento estilístico porque así satisface sus imperativos creadores; en el segundo caso, o conduce el arte existente, al amañamiento y a la decadencia exagerando el estilo, por falta de virtudes creadoras o si las posee, crea una nueva expresión artística, un estilo propio.⁶⁷

En todo caso y esto es lo que importa desde el punto de vista sociológico, se producen cambios de estilo explicados por el conjunto de factores que acabamos de señalar.

Así se explica también la fidelidad de una generación por su arte. Es que obedece al instinto de propia conservación, al espejismo que produce el negarse a pasar y a envejecer. Cuando todo lo que nos rodea no cambia, tampoco notamos el cambio que se opera en nosotros mismos, tenemos la ilusión de que el tiempo no pasa, nuestra vida se afirma en una confianza artificialmente lograda, no hay contrastes, es como si las horas se hubiesen detenido en un punto de eternidad. Cada generación ama y se aferra a su estilo de vida, a su estilo de arte porque forman su mundo en el que se

⁶⁷ JOSÉ JORDÁN DE URRIES Y AZARA, *Op. cit.*, p. 205.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

siente vivir, porque presente que fuera de él, se transformará en una generación fantasma, en algo caduco, en algo que pasó y el hombre nace con irreductible afán de perdurar.

Conservar lo creado para sentirse vivir, crear algo nuevo con la misma finalidad de afirmarse en la vida con propia personalidad, son las dos fuerzas sociales, de inercia una, dinámica la otra, que dan origen a la ininterrumpida sucesión de los estilos en el arte.

Es claro que si esto descubre la influencia social en la transformación del estilo, no es suficiente para explicar los cambios del estilo mismo en sus detalles de factura o de técnica que son precisamente aquello en que consiste el estilo. Es que aquí nos hallamos ante algo puramente personal, algo que depende de los artistas de una generación frente al arte acumulado por las generaciones anteriores y frente al arte en vigor pues cuando llegan al estado de madurez artística, reaccionan de distinto modo; pero son los más hábiles, los dotados de genio, quienes imponen su estilo. El estilo como técnica de expresión, surge de una fuente individual; pero se afirma socialmente en la acogida que le dispensa la mayoría del público. El estilo que así triunfa, induce, por la imitación, a los otros artistas de la misma generación o de generaciones cercanas, a seguirlo, si bien, cada uno, lo capta de acuerdo con su temperamento y sus personales posibilidades creativas. Según Passarge, "en la polifonía de las generaciones se destaca como directiva una sola voz; el estilo de la época no abarca la pluralidad total de las voces particulares; sino sólo la voz sobresaliente de la generación madura".⁶⁸

El estilo, pues, tiene un origen individual; pero proviene de una reacción colectiva y se afirma en un sentimiento colectivo de aprobación o de agrado. Una vez que se forma un estilo, en

⁶⁸ WALTER PASSARGE, *Op. cit.*, p. 177.

arte, reobra sobre la sociedad despertando en ésta el interés por el nuevo movimiento artístico, interés que se manifiesta en discusiones, polémicas, exposiciones pictóricas y escultóricas, representaciones teatrales, en conciertos, y en sutiles variantes en el estilo mismo de vida del grupo social, pues el fenómeno del estilo abarca a todas las artes, en cada una de las cuales se hace ostensible según sus propios medios de expresión, sin que sea posible decir cuál de ellas lo marca primero. Lo más probable es que eso dependa de la fuerza genial de los artistas. Si esa fuerza se manifiesta con más vigor en la literatura, de esta pasará a las otras artes, o si en la pintura, de allí irradiará la influencia al arte en general y de éste a la vida social misma. ¿El romanticismo empezó en la novela o en las artes plásticas? ¿Y el naturalismo? Creemos que cada estilo amerita una investigación científica minuciosa para despejar esta incógnita apasionante.

CUARTA PARTE

INFLUENCIA DEL ARTE EN LA SOCIEDAD

CAPITULO I

LA INFLUENCIA DEL ARTE EN EL ARTISTA

NO solamente algunos particulares y ciertas asociaciones se han preocupado y se preocupan por estimular las creaciones artísticas, sino que, según hemos visto en capítulos anteriores, el Estado mismo auspicia de diferentes maneras las manifestaciones del arte. ¿Cuál es la causa de este indudable fenómeno social? Para resolver esta cuestión es necesario estudiar, siquiera sea brevemente, la influencia del arte en el artista, en el individuo y en la sociedad.

¿El ejercicio del arte, en sus diferentes expresiones, influye en el ser moral y en la conducta social del artista? ¿Son socialmente mejores los que se dedican a la creación de obras de arte, que el común de las gentes? ¿La facultad creadora del artista influye en él hasta convertirlo en un ser superior a los demás? ¿Cuál es el efecto del arte en general sobre el artista? Estos interrogantes plantean problemas extremadamente complejos y difíciles, cuya solución corresponde a la psicología y a la sociología; pero que, desafortunadamente, como otros varios aspectos del arte que hemos venido tratando, no han sido suficientemente estudiados.

Al ocuparnos de la tipología del artista, vimos que, en realidad, a éste no puede reducirse a un solo tipo; que el desorden, la inmoralidad, la bohemia, etc., que generalmente se le asignan

como características, no le son exclusivas puesto que se observan en muchas otras personas que carecen de disposiciones artísticas y además, ha habido y hay artistas, muy valiosos por cierto, de vida ejemplar. Este dato, incontestable, ayuda a resolver la primera cuestión planteada, pues parece evidente que si el ejercicio del arte influyera en los artistas, todos ostentarían, como rasgo distintivo, el signo de esa influencia.

Nosotros pensamos que el arte no modifica el íntimo ser del artista. Es un don con el que nace y que se manifiesta y desarrolla sin influir para nada en su conducta. Si es de inclinaciones violentas, por ejemplo, su actividad creadora no le hará cambiar de carácter. Entre otros muchos casos que podrían citarse, nos bastará mencionar el del gran escultor, artífice insigne de joyas delicadísimas, Cellini, célebre no sólo por sus creaciones, sino también por su existencia de hombre rijoso y pendenciero.

La contradicción entre la obra y la vida, se hace todavía más patente en el arte literario, que permite al artista decir sus íntimos sentimientos, convicciones e ideas, a los que, sin embargo, no siempre ajusta su comportamiento social. Paul Verlaine expresaba, en sus poemas mejores, sinceros deseos de elevación y, al propio tiempo, caía en las más hondas simas de la degradación moral. En literatura, abundan situaciones semejantes a las del genial lirida francés.

En resumen, la facultad creadora se da en el artista independientemente de su íntima condición moral, en la que no influye. Tal vez hace mejores a los buenos; pero no redime a los malos. Podría hablarse de un perfeccionamiento espiritual logrado por la consagración a la actividad creadora, puesto que en la obra de la casi totalidad de los artistas se advierte una tendencia mística, de superación, de comunión con el infinito y decirse que aun cuando su cuerpo siga, en muchos casos, hundido en las miserias

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

humanas, su alma se pule gracias a sus creaciones; pero esto ya queda fuera de la Sociología que no puede ocuparse de cuestiones metafísicas. Sociológicamente, lo que importa es la conducta social del artista y en ella no parece que influyan sus obras.

Tampoco influye el arte en la inteligencia del artista; aquél es inapreciable don que nada tiene que ver con ésta. Un tenor de magnífica voz y de disposiciones innatas para el canto puede ser, y con frecuencia es, persona de escasas facultades intelectuales; grandes pintores, grandes músicos, revelan, en aspectos de la vida ajenos a su arte, mentalidad, a veces, menos que mediocre. Tratóndose del arte literario resulta más difícil admitir esto, porque requiere cultura y posibilidades cerebrales de razonamiento y análisis sumamente complejas; pero en los poetas se advierte, a veces, notable diferencia entre sus poesías y su inteligencia al grado de que quienes los tratan se asombran de que hayan sido capaces de producir aquéllas; asombro que carece completamente de base porque la obra artística no es el resultado del talento sino de misteriosa facultad congénita. Se ve esto, con mayor claridad, en ciertos profesionales que gracias a su inteligencia pudieron hacer una carrera y llegan a ser verdaderas eminencias en sus respectivas profesiones y a quienes "les da" por la poesía, o por otra forma de expresión artística en la que, casi siempre, fracasan. Es decir, el talento no hace al artista, ni el arte le procura talento.

Todo artista, además de su don innato, posee la habilidad que le permite expresarlo, habilidad que mejora con el ejercicio de su arte. Al conjunto del don y de la habilidad suele llamársele "talento artístico", para diferenciarlo del talento propiamente dicho.

Es claro que hay muchos artistas que además de artistas, son inteligentes; algunos, talentos notables como Goethe, por ejemplo; pero desde el punto de vista sociológico, lo que importa es esta-

blecer que el arte no hace intelectualmente mejores a los artistas. Y sin embargo, inteligentes o no, son más estimados, por la sociedad, que cualquiera otra persona de indudable capacidad intelectual. Un cuentista ruso cuyo nombre se nos escapa, relata cómo a bordo de un tren iban el ingeniero constructor de la ruta, obra en verdad magistral y una vedette ni muy joven ni muy bella, que atraía la atención admirativa de todos los pasajeros mientras que el eminente profesional permanecía ignorado. La razón de la preferencia social, por cuanto al arte se refiere, es casi económica; está en el carácter único de toda manifestación artística y en la inmutabilidad de las obras maestras. En tanto que cualquier ingeniero competente puede proyectar y dirigir la construcción de un camino, sólo Leonardo da Vinci fue capaz de pintar la Gioconda; cualquier inventor apto, desplegando gran inteligencia, puede construir un nuevo motor de aeroplano; pero, por excelente que éste sea, bien pronto será superado hasta quedar, con el transcurso de los años, como un trasto inútil; en cambio, la Venus de Milo es una obra inmodificable e insuperable, eterna en su perfección misma.

Finalmente, diremos que el arte, en general, obra sobre los artistas como medio estimulante en el que se entrecruzan influencias y reacciones fecundas; pero esto no es suficiente para explicar la atención y los estímulos que la sociedad le concede, a menos que se demuestre que ejerce sobre sus miembros individualmente considerados, o sobre ella misma, alguna influencia deseable, lo que procuraremos analizar en próximos capítulos.

CAPITULO II

INFLUENCIA SOCIAL DE LA MÚSICA

EN capítulo anterior vimos que la actividad artística no transforma las condiciones morales de los artistas y que aun cuando, seguramente, perfecciona sus técnicas, eso no es suficiente para explicar el apoyo y el estímulo que la sociedad concede a todas las manifestaciones del arte, a menos que éste ejerza alguna influencia beneficiosa sobre ella o sobre los individuos particularmente considerados.

Por razones elementales de método, nos ocuparemos primero de estudiar los efectos del arte sobre el individuo y desde luego salta a la vista que no todas las formas de aquél pueden ejercer la misma influencia, de manera que será preciso analizar, separadamente, la acción de cada una de ellas sobre la personalidad individual.

Comenzando con la música, diremos que, a pesar de su naturaleza inmaterial, actúa casi mecánicamente produciendo en los seres humanos sensaciones de diversa índole. Esta virtud musical se conoce desde épocas remotas; en todos los pueblos primitivos y en las más antiguas culturas, se acompañaban las tareas colectivas con ritmos para mantener y sistematizar el esfuerzo de cada uno de los trabajadores. "La música —dice Belvianes— quita al es-

fuerzo lo que tiene de penoso reduciendo los gestos al mínimo por la armonía que les impone. Los negros —agrega— encuentran para cada esfuerzo el ritmo que se ajusta a su tarea”; y subrayando la acción materialista de las notas musicales, considera que “cuando los boteros del Volga cantaban, no exhalaban solamente la tristeza de su condición, gozaban del consuelo que aportaba a sus fatigas el sostenimiento de un ritmo bien adaptado a la tensión de los músculos, al balanceo de sus espaldas. Así, la música hacía soportar la vida primero al cuerpo que al alma. Ponía su energía que el cuerpo transformaba en movimiento”.¹

En nuestra época, en las sociedades de cultura occidental, los ritmos laborales casi han desaparecido bajo el dominio de la máquina; sin embargo, los empresarios modernos no ignoran los efectos de la música sobre el esfuerzo humano. Ciertamente que los maravillosos inventos mecánicos lo han reducido al mínimo; pero por eso mismo, en su lugar, el cansancio originado por el tedio aparece como el gran enemigo de la producción en serie. Para derrotarlo, en todos los lugares de trabajo en que es posible, se instalan aparatos que transmiten música previamente programada o a libre elección de los interesados.

La música ejerce, además de sobre el cuerpo, indudable acción sobre la mente y a ello se debe que en las sociedades primitivas y en las antiguas culturas se le hayan atribuido poderes mágicos. “La creencia en la magia musical —escribe Jules Combarieu— es uno de los hechos más importantes de la historia de todas las civilizaciones”.²

En la cultura de Occidente, la atribución de virtudes mágicas a los ritmos musicales proviene del mito de Orfeo. Entre esas

¹ MARCEL BELVIANES. *Sociologie de la Musique*. Payot. París. p. 121.

² JULES COMBARIIEU. *La Música, sus Leyes y su Evolución*. Editorial Cronos. Buenos Aires, p. 83.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

virtudes está la de curar las dolencias del cuerpo y del alma. “La acción de la música sobre el cuerpo y sobre el espíritu —dice Belvianes— creó la leyenda de la fuente de Juvencio, que nos viene de Asia. No es el agua, sino la voz de la fontana la que da juventud, borra los recuerdos dolorosos y dispone al ser entero para nuevos sueños”.³

En la literatura y el folklore de todos los pueblos, se hallan alusiones precisas, respecto de la propiedad curativa de la música, que es uno de los recursos de que se valían brujos y hechiceros para desarrollar sus artes de encantamiento.

En el mundo moderno perviven estas ideas. “Nuestras óperas —afirma Combarieu— y toda nuestra música religiosa, pueden ser consideradas como una supervivencia de la magia”.⁴ También persiste la creencia de que posee cualidades terapéuticas, pues se ha llegado, inclusive a la formulación de teorías para la creación de una nueva rama de la medicina: la meloterapia.⁵ Por discutible que sea esta pretensión, lo cierto es que hasta mentalidades cultivadísimas afirman, en la actualidad, que la música encierra fuerzas mágicas y curativas. Camilo Mauclair, confiesa: “no puedo ver a un director de orquesta levantando la batuta, sin pensar en la varita de un nigromante”. Este autor considera que existe un fluido musical parecido a la electricidad que obra “por contacto directo con los centros nerviosos de una manera exclusivamente física”, y agrega: “El tratamiento del alma por el fluido musical, acaso no sea, como el tratamiento del sistema nervioso por el fluido eléctrico, sino un medio de vigorizar la exaltación sensorial, que crea ciertos estados mentales favorables”.⁶

³ BELVIANES. *Op. cit.*, p. 135.

⁴ COMBARIEU. *Op. cit.*

⁵ BELVIANES. *Op. cit.*

⁶ CAMILO MAUCLAIR, *Op. cit.*, p. 33.

De los efectos de la música sobre el cuerpo y la mente de los individuos particularmente considerados, pasemos ahora a considerar la influencia que ejerce en su ser moral y en su conducta. Según nuestra teoría de los círculos estéticos ya expuesta en capítulos anteriores, esa influencia dependerá de la clase de música y de la persona que la escucha. La música selecta, por ejemplo, sólo produce efectos en gentes de gran receptividad musical; en cambio la ligera y la popular, influyen sobre enorme número de seres humanos; pero cualquiera que sea la naturaleza de la música y del oyente, su influjo es siempre momentáneo, pasajero, y está condicionado por las circunstancias y las íntimas tendencias de cada quien. La música sacra seguramente contribuye, en el religioso, a reafirmar su religiosidad, del propio modo que las marchas militares en un desfile despierten en los circunstantes sentimientos heroicos y reavivan su patriotismo; pero no es la música religiosa la que vuelve místicos a los creyentes, sino éstos los que se procuran la clase de música que ayuda a su misticismo, ni son las melodías marciales las que forjan héroes. La música, con sus infinitas variedades de expresión, se adapta a todas las situaciones, a todos los temperamentos y estados de ánimo. Es precisamente por esta ductilidad maravillosa que el hombre la ama; pero no modifica su ser moral.

No hay prueba alguna de que quienes están habituados a asistir a conciertos de elevada música sinfónica o de cámara y los oyen, además, con frecuencia, en sus reproductores mecánicos, sean mejores moralmente y de conducta social más recta, que aquellos que no son aficionados a esas formas del arte musical. Esto demuestra que, como decimos antes, la influencia de la música sobre la moral del individuo es transitoria y tal cosa se debe a que "posee un sentido intraducible al lenguaje verbal; está constituida —según Combarieu— por un pensamiento sin con-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

ceptos". Es decir, no puede, por eso mismo, a nuestro parecer, crear convicciones ni orientar comportamientos.

Otra cosa sucede cuando la música se une a la palabra en el verso y se hace voz humana en el canto, porque ese arte musical complejo, como veremos, sí ejerce, a veces, una influencia más grande que la música sola en la mente y en las acciones individuales.

CAPITULO III

LA INFLUENCIA SOCIAL DE LA CANCIÓN POPULAR

LA música, unida a la palabra en la voz humana, ha ejercido, en todos los tiempos, gran influencia sobre el individuo, al grado de que, en ciertos casos y circunstancias, determina su conducta al determinar sus resoluciones. Esto se ve, con claridad, en la canción popular porque abarca innumerables temas, siempre de interés actual y vital y llega a la mente y al corazón de un gran número de personas, no importa cuál sea su clase social o su cultura, produciendo diversos efectos.

La canción popular, según René Dumesnil proviene, en los países de cultura occidental, de las trovas de los juglares y del canto gregoriano. "El pueblo —dice— recrea esta materia tomada a los clérigos y que en su origen ofrece estrechas relaciones con los Kyrie, las prosas y los cánticos. Nuevas palabras substituyen al texto latino".¹

En un principio la canción popular se refiere a las hazañas de los guerreros (cantos de cruzada en la edad media), a los países, a los lugares queridos, a cuitas de amor y aun cuando desde entonces ha evolucionado en sus formas, el fondo permanece práctica-

¹ RENÉ DUMESNIL. *Histoire Illustrée de la Musique*. Libraire Plon. Paris, p. 39.

mente el mismo hasta la actualidad ejerciendo, como decimos antes, poderoso influjo en los seres humanos. Esto último se debe a que la canción, con sus palabras y su melodía, responde, con frecuencia, a íntimos conflictos sentimentales y lleva el consuelo o el olvido a quien los sufre. “El hombre —asegura Camilo Mauclair—, no es mas que un lied de goce y de dolor en medio de los vastos elementos sinfónicos de la vida”. “Lo maravilloso de la música, más que de otro arte cualquiera —dice—, es que cantando una pena, ésta se olvida y el momento en que con más intensidad se la describe, es aquel en que se le arroja fuera”.⁸

Por su parte Marcel Belvianes, afirma que “la canción popular nos instala en otra vida, nos encarna en otras formas”. De esta manera colma nuestros sueños, alimenta nuestras ilusiones y nuestras esperanzas. “La canción de amor —agrega— puede hacer experimentar al amante una felicidad tan dulce, si no tan grande, como la presencia del objeto amado”. Ese objeto puede ser también una cosa, un pueblo, una región, una ciudad y entonces, el canto que los evoca, despierta, en quienes lo escuchan, recuerdos y deseos que, inclusive, los hacen cambiar, de pronto, el rumbo de su vida.

Bernardino de Saint Pierre y J. J. Rousseau, citados por Belvianes, relatan cómo un aire popular denominado LE RANZ DES VACHES, evocaba la patria a los soldados suizos, tan profundamente, que se prohibió tocarlo en los ejércitos porque los inducía a la desertión, pues jamás lo oían sin derramar lágrimas y experimentar el irresistible deseo de volver a ver su país”.⁹

Se explica también la influencia de la canción popular sobre los sentimientos y los actos de los individuos, porque las palabras expresan determinados conceptos que se graban en la memoria

⁸ CAMILO MAUCLAIR. *La Religión de la Música*. pp. 103-104.

⁹ MARCEL BELVIANES. *Op. cit.*, p. 148.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

gracias al aire musical que las acompaña. Así cada quien las repite con frecuencia, en voz alta o baja, produciéndose, por sugestión, ciertos estados emocionales que pueden traducirse en decisiones. Los donjuanes conocen este efecto de la canción popular y lo utilizan en las serenatas que llevan ante el balcón de la mujer cortejada.

Tres inventos mecánicos: el fonógrafo, la radio y la televisión, han aumentado, asombrosamente, el influjo de las canciones populares sobre las personas adultas. El primero requiere la realización de ciertos actos voluntarios; pero en muchos cafés y restaurantes y otros lugares de esparcimiento, hay aparatos provistos de cientos de discos y basta que cualquier cliente coloque una moneda, para que imponga a los circunstantes su gusto musical y los obligue a oír canciones que, acaso, no desearían escuchar.

La radio y la televisión multiplican los efectos del fonógrafo porque lo usan en sus transmisiones y además tiene el atractivo de la actuación personal de los artistas. De este modo la canción popular invade los hogares, basta dar vuelta a un botón, para que, las más en boga, reiteren sus palabras y sus notas a toda hora del día y de la noche.

Para darse cuenta de la poderosa influencia de esta reiteración sobre el individuo, es necesario recordar que las canciones populares abordan, como decimos al principio, temas de interés vital personal y adoptan diversas formas a través del tiempo y del espacio, evolucionando de acuerdo con las costumbres y la ética colectiva e influyendo, a su vez, en unas y en otra. De las antiguas canciones pastorales y de las que relataban hazañas guerreras y penas amorosas; pero de manera delicada, respetuosa, romántica, se ha llegado, en nuestros días, especialmente en Hispanoamérica, a la canción sensual y pasional que trata de infiltrar ciertas ideas disolventes de la moral comúnmente aceptada. Hay, por ejemplo,

en México, una que nulifica el valor legal del matrimonio civil: "soy tuya porque lo dice un papel; pero mi alma pertenece a otro", canta una mujer melancólicamente. En otra, de moda, se da golpe mortal a los sentimientos de honradez y de lealtad: el galán, con voz quejumbrosa dice: "el deseo nos junta y el honor nos separa; pero el destino es más fuerte que el prejuicio, el honor y el deber". Si una mujer asediada intenta refugiarse en su religión, se le grita apasionadamente que aun cuando sea pecado debe amar a quien no debe. Aunque Dios no lo quiera, se insiste en otra canción, tenemos que amarnos.

Los sentimientos de hombría y dignidad personal, son destrozados por una canción popular, en la que el varón ruega a la mujer que lo abandonó que vuelva, aunque lo engañe, porque no puede vivir sin ella.

En algunas canciones se hace la apología del crimen. En una española denominada "Lola Puñales", relata la cantadora con trágicos acentos, cómo asesinó a su amante y lejos de arrepentirse declara que volvería a hacer lo mismo. Igual cosa asegura, en una canción mexicana en boga, un preso al borde del patíbulo.

Es difícil demostrar la influencia de esta clase de canciones populares en la moral y en la conducta de hombres y mujeres de escasa ilustración y aun en personas de cierta cultura porque se trata de algo que escapa a toda investigación; pero si un canto, según decimos antes, inducía a desertar a los soldados suizos, nada más porque les recordaba a su patria, fácil es suponer el efecto de las canciones, repetidas con la insistencia de una propaganda, que incitan al adulterio, al amor libre o al asesinato, sobre la conciencia y la subconsciencia de quienes confrontan un conflicto moral que esas canciones resuelven con la cruda filosofía de la vida que surge de los bajos fondos sociales.

CAPITULO IV

INFLUENCIA SOCIAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS

a) *La pintura*

La influencia que ejercen las artes plásticas sobre el individuo y la sociedad, es menos ostensible que la que puede atribuirse, fundadamente, a la música y a la literatura; pero no es menos importante.

Empezando por la pintura, diremos que, a partir del triunfo del cristianismo, los cuadros de famosos artistas contribuyeron a propagar y a intensificar la religión católica principalmente. La pintura religiosa cristiana ejerció considerable influjo en Europa y en América, desde su origen hasta fines del siglo XVIII y no puede decirse que haya concluido puesto que iglesias y monasterios conservan las obras maestras de geniales pintores que atraen la admiración y la devoción de las multitudes.

Cuando empezó a preponderar el arte profano sobre el místico, disminuyó mucho la influencia social de la pintura. Las imágenes sacras y las escenas bíblicas estaban destinadas, generalmente, a lugares accesibles al público, facilitaban, así, la relación estética entre la obra y gran número de espectadores. En cambio el arte burgués, inspirado en tipos humanos y en incidentes de la

vida diaria cuando no en intimidades de alcoba que apenas se detenían en la línea insalvable de lo francamente inmoral, se hizo exclusivista. Fuera de las exposiciones y de los museos, en donde todo el mundo puede ver las pinturas profanas, la mayoría de ellas van a parar a los hogares de los ricos para ser admiradas por sus propietarios y el círculo más o menos pequeño de sus amistades.

El gran obstáculo que reduce mucho la influencia social de la pintura, es que está condicionada, en cierto modo, al ejemplar único. En tanto que la música y la literatura tienen una especie de don de ubicuidad puesto que pueden ser gustadas sus obras simultáneamente en todas partes, el lienzo maestro permanece inmóvil en el lugar de su destino. Puede, en verdad, ser trasladado y expuesto a la admiración general; pero siempre en una ciudad y en un lugar dados. Mientras la música y la literatura van, por decir así, hacia su público, la pintura exige que sean los amantes de esa expresión del arte quienes lleguen hasta sus obras, lo que en muchos casos resulta sumamente difícil cuando no imposible.

Es verdad que las artes gráficas multiplican al infinito en estampas individuales, o en libros y revistas las reproducciones de obras pictóricas ya sea en blanco y negro o en colores; pero éstos nunca son exactos de tal modo que lo único que se conserva con cierta fidelidad es la composición y la línea. Estas reproducciones útiles desde el punto de vista de la difusión cultural no pueden suscitar en el espectador las emociones estéticas que se derivan de los cuadros originales, sino en grados muy inferiores.

Las artes gráficas reproducen, además, estampas religiosas y otras especialmente creadas para el gran público, casi siempre con fidelidad de fotografía y en colores rotundos. Desde el punto de vista artístico, no resisten el análisis de la crítica y son delezna- bles; pero desde el punto de vista sociológico, tienen gran impor-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

tancia puesto que despiertan en las masas populares, en las gentes sencillas, parecidos sentimientos de agrado y admiración a los que experimentan las gentes de mayor cultura y refinada sensibilidad receptiva ante las verdaderas obras maestras de la pintura. Cumplen una función estética.

Pero ya se trate de lienzos originales o de copias mecánicas lo cierto es que la pintura no tiene más influencia sobre el espectador que la de producirle momentáneas emociones agradables, de arrobo o de embeleso si se quiere, mientras tiene la obra ante los ojos. En caso alguno puede influir en su conducta personal.

Desde el punto de vista social, la pintura de los grandes maestros influye como un factor de exaltación de los sentimientos nacionalistas de satisfacción y de orgullo, en sus patrias respectivas.

Hay sin embargo, un género de pintura que sí influye en las opiniones y en el comportamiento de los individuos y que tiene, además, incalculables resonancias sociales. Nos referimos a la pintura llamada política y a la caricatura como una de las expresiones pictóricas, arte ella misma, pues como dice Manuel Toussaint, "en la mayor parte de los casos, la caricatura es una obra de arte y a veces de gran arte, cuando la garra creadora del caricaturista se impone interpretando una actitud espiritual en forma que, quizás, linda con el genio".¹⁰

Refiriéndose a la pintura política, Ceferino Palencia estima que tiene antecedentes en ciertos cuadros de grandes pintores como "La libertad guiando al pueblo" de Delacroix, "Grito de rebeldía contra un pasado intolerable"; "La quemadora de rastrojos" que "habla de esas vidas pegadas a la tierra sin más horizonte que su

¹⁰ RAFAEL CARRASCO PUENTE. *La Caricatura en México*. Prólogo de Manuel Toussaint. Imprenta Universitaria. México 1953, p. 17.

trabajo rudo y constante”; “La guerra” de Frank Stuck, “contra la lucha armada y fratricida”; “La carga” del catalán Ramón Casas “en que la pareja de guardia civil tiende a sablazos a un caído y que es, según el autor citado, “la imprecación más estridente contra la fuerza armada que abusa de los indefensos”; “Guernica” de Picasso que “concreta en su profundo contenido uno de los hechos más afrentosos para toda autoridad con mando”. Todos estos casos son, “candente obra social”.¹¹

En realidad el arte muralista es tan antiguo como la humanidad, sus más remotos vestigios se hallan en la pintura rupestre y ya plenamente desarrollado se encuentra en todos los pueblos antiguos de avanzada cultura, siempre con caracteres de comunicación social, de pública exposición, lo mismo en los frescos de Polignoto que decoraban la Sala de la Asamblea del Consejo de Del-fos¹² que en las tumbas de los faraones en Egipto o en las construcciones sagradas de las grandes civilizaciones indígenas precolumbinas.

Se ha querido ver con desdén el muralismo llamando a quienes lo cultivan “embardunadores de paredes”; pero en opinión de Ruskin, no existe “orden más elevado de arte” pues el portátil le parece innoble. “Lo mejor de Rafael, agrega, es el colorido de unos muros en una serie de habitaciones del Vaticano. Lo mejor de Corregio, es la decoración de dos pequeñas cúpulas de la Iglesia de Parma; lo mejor de Miguel Angel, la decoración de un techo en la Capilla privada del Papa; lo mejor de Tintoreto, la decoración de un teatro y de una pared al lado, perteneciente a una sociedad benéfica, mientras Ticiano y el Varonés, lanzan sus más

¹¹ CEFERINO PALENCIA. “Influencia Social de un Arte que no se tuvo por social”. Artículo publicado en el diario *Novedades*, México, D. F., 20 de dic. de 1952.

¹² PIJOÁN, *Summa Artis*, Vol. IV, p. 454.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

sublimes ideas, no al interior, sino al exterior del ladrillo y de las paredes de yeso en Venecia".¹³

La pintura muralista moderna es una tribuna pública permanente que ejerce gran influencia en el individuo y en la sociedad porque se vale del arte como un medio lleno de encanto y sugestión para interpretar la historia y las realidades del mundo, de acuerdo con determinadas doctrinas políticas que tienden a encender la lucha de clases.

En México el muralismo nació como consecuencia de la revolución de 1910 y se alimentó de las reivindicaciones sociales que fueron surgiendo en los subsecuentes movimientos revolucionarios que plasmaron sus principios en la Carta Política de 1917.¹⁴ Su origen es eminentemente social; pero a su vez, reobra sobre la sociedad presentando pasajes de la historia de México y escenas colectivas con fines tendenciosos de exaltación de lo indígena, de lo popular y de ridiculización de todo lo que procede de los círculos conservadores y de los poderes dictatoriales. Es una exhibición trágica de las miserias del pueblo, de su dolor y de las injusticias que lo azotan.

Generalmente la pintura mural contiene un gran número de imágenes aglomeradas en un relativamente corto espacio, representando acontecimientos sociales o históricos de tal modo que requieren, a veces, prolijas explicaciones; pero aun sin ellas, la sola contemplación de las figuras es suficiente para crear en el espectador un sentimiento de animadversión hacia las clases acomodadas y de piedad y simpatía hacia los humildes.

¹³ JOHN RUSKIN. *Arte Primitivo y Pintores Modernos*. Edit. El Ateneo. Buenos Aires. p. 285.

¹⁴ Véase sobre este punto, el interesante ensayo de Enrique Mesta, "Del humanizado al Muralismo Mexicano". Ed. de la Revista *Cauce*. Torreón, Coah. Rep. Mexicana, pp. 50 y ss.

La influencia social de la caricatura es todavía mayor, porque si la pintura muralista es doctrina pura, aquélla es combate, diaria lucha concreta, terrible, que atrae el ridículo y el desprecio sobre los personajes en quienes suele cebarse y el descrédito de los gobiernos a los que fustiga.

La caricatura es una expresión artística que se ha desarrollado con extraordinaria pujanza en el mundo de cultura occidental. Está ligada estrechamente al periodismo; la prensa es su vehículo; se inspira en las costumbres y ha llegado a constituir la más amplia y certera documentación de tipos sociales de todos los pueblos y de todas las épocas. Tiende, en uno de sus aspectos, a suscitar la risa, el buen humor; pero en otro, como antes decimos, sin dejar de ser ridiculizante, es arma de combate, auxiliar poderoso de la literatura política. En México, por ejemplo, las caricaturas publicadas en los periódicos de oposición, como *El Hijo del Ahuizote*, durante la dictadura del general Porfirio Díaz contribuyeron al derrumbamiento de ese régimen y las publicadas en la revista *Multicolor*, a crear un clima de descrédito al gobierno del Presidente Madero y del general Victoriano Huerta. Ejemplos como estos, que demuestran la influencia social del arte de la caricatura, se encuentran en todos los países del mundo civilizado.

b) *La caricatura*

I

La caricatura es una forma de expresión artística que puede realizarse a través de casi todas las bellas artes: literatura, música, pintura, escultura, danza, dibujo, pues consiste en la exageración por cualquiera de estos medios, de ciertos aspectos físicos y morales de personas determinadas, de costumbres y actos o bien en la pura intención satírica o burlesca.



En Alejandría surge el arte de la caricatura . . . Caricaturas griegas en
cerámica. Museo del Estado. Berlín. (Pijoán, *Summa*
Artis, T. IV. p. 551)



El pasado, el presente, el porvenir.

Caricatura de Daumier

Gargantúa y don Quijote, y las modernas piezas teatrales del género llamado vaudeville o astrakán; la novela picaresca, el cuento irónico, son ejemplos de la caricatura literaria; danzas populares como la michoacana de "los viejitos", en México y ciertos ballets en las modernas coreografías, resultan indudablemente caricaturescos. En cuanto a la música, la ópera cómica y las canciones satíricas, constituyen lo que pudiera llamarse la caricatura musical, si bien aparecen como una combinación de letra y armonías; pero también podrían señalarse, especialmente en las composiciones modernas, algunas que están formadas con el único propósito de hacer un juego de ritmos y disonancias exagerados que parecen burla de la propia música.

Sin embargo, la caricatura, en sentido estricto, cae dentro del dominio exclusivo de las artes plásticas: escultura, pintura, dibujo. Así considerada es en extremo difícil señalar su origen con toda precisión. Hay autores que, como Champfleury, en su *Histoire de la Caricature Antique* (París 1865) estiman que nació en los tiempos prehistóricos y advierten sus primeras señales en pinturas rupestres y en grabados sobre huesos de renos y otros animales de aquellas épocas. En el arte griego, ciertas obras escultóricas de Mirón, se dice que son verdaderas caricaturas; pero en realidad, no es, a nuestro parecer, sino hasta la aparición de la escuela helénica de Alejandría, cuando surge el arte de la caricatura con las figurillas de cerámica que representaban a los personajes populares de las comedias de Menandro. Se necesitó, además, la configuración de un medio social, adecuado como el del pueblo alejandrino que, al decir de Pijoán, "perdía todo sentido de reverencia para príncipes y dioses" y "no podía aspirar a gobernarse, por esto se expansionaba con un gusto por lo grotesco y la caricatura, que eran casi su segunda naturaleza".¹⁵ En épocas posteriores, Edad

¹⁵ PIJOÁN, *Summa Artis*, T. IV, p. 553.

Media y Renacimiento, hay también ejemplos de representaciones plásticas que pueden considerarse antecedentes de la caricatura; sin embargo, ésta, en su peculiar sentido y significación es un producto de los tiempos modernos y se perfila con todas sus características esenciales hacia fines del siglo XVIII y va desarrollándose y perfeccionándose y adquiriendo extraordinario valor social, bajo el influjo de acontecimientos religiosos y políticos y del creciente desarrollo de las artes gráficas.

No podía ser de otro modo, pues la caricatura por sus propias tendencias a la ridiculización, es un arma de combate que utilizan los partidos y por eso se desarrolla notablemente en épocas de agitación política. En Francia, durante la Liga y la Fronda e inmediatamente antes y después de la gran revolución; en Alemania, la usaron los luteranos y los imperiales en las luchas religiosas de la Reforma; en Estados Unidos, los dos bandos de la guerra de secesión y así podrían multiplicarse los ejemplos, en todos los países de cultura occidental, sobre este punto de gran importancia sociológica. Además, la caricatura también por su misma naturaleza requiere medios extraordinarios de difusión y por eso abandona la escultura y la pintura para adoptar, definitivamente, el dibujo en blanco y negro, o a colores, como su forma de expresión por excelencia y el periódico: la revista y el diario, como medios para llegar e influir en el gran público.

La caricatura es considerada arte de menor importancia que la pintura, pese a que pintores tan grandes como Leonardo, Daumier, Goya, este último en sus famosos caprichos, le rindieron pleitesía. Don Antonio Caso la clasifica entre las "artes impuras". A pesar de todo ha sido y sigue siendo objeto de numerosos estudios para hallar sus esenciales características y así, el eminente escritor citado dice que, "regularmente, el autor de una obra de arte no reflexiona u opina sobre la vida, la refleja; no dogmatiza,

canta; no critica, expone". En cambio, el caricaturista difiere del pintor en un solo aspecto; pero decisivo, fundamental. No solamente ve, sino que opina sobre lo que mira".¹⁶ Don Samuel Ramos, no acepta este criterio porque en la pintura nueva y aun en la antigua, el artista no es imparcial; en su concepto lo peculiar de la caricatura consiste en "el parecido", pues solo "vive mientras es relacionada con el objeto que representa".¹⁷

A nosotros nos parece que hay mucho de verdad en estos dos criterios. El de don Antonio Caso es certero porque, en efecto, lo que en el pintor puede ser la excepción (falta de imparcialidad), por ejemplo en la "pintura política" es la regla en el caricaturista que lo mismo ridiculiza a personajes célebres que costumbres y actos sociales. También es verdad que la condición del éxito del caricaturista radica en el parecido con el modelo que paradójicamente logra por medio de la exageración de los rasgos distintivos de éste. Sin embargo, así queda la caricatura reducida al ámbito político y de caracterización de personas populares, siendo que, en realidad, su campo es mucho más amplio y su valor más profundo, a veces trascendental.

En efecto, la caricatura es, con frecuencia, aguda tipificación social. Cuando el caricaturista presenta en sus obras al tendero, a la criada, a la señora nueva rica, al "indio", tratándose de México, o al "pelado", al gendarme, al chofer, etc., etc. allí no hay parecido con persona alguna en particular y sin embargo el artista logra que el público reconozca en el acto al "tipo" caricaturizado. Por medio de un análisis plástico genial, sintetiza en unos cuantos trazos (caricatura moderna) los rasgos antropológicos y sociales

¹⁶ ANTONIO CASO. *Principios de Estética*. Ed. Porrúa. S. A. Méx., 1944. p. 149.

¹⁷ RAFAEL CARRASCO PUENTE. *La Caricatura en México*. Imprenta Universitaria. Méx. 1953. p. 26.

de una clase determinada de gentes formando, así, una figura imaginaria y sin embargo absolutamente real.

Tiene, además, la caricatura, perfiles de abstracción pura siempre que crea símbolos de razas, de pueblos, de países. (Tío Sam, John Bull, etc.) o cuando personifica la timidez en el joven adolescente; la picardía en el Don Juan envejecido, la procacidad, la santurronería, etc., etc. en otras tantas creaciones (que nada tienen que ver con los parecidos físicos), para el solo propósito de hacer reír o sonreír, criticando y fustigando.

Podríamos decir, de acuerdo con estas ideas, que la caricatura es un arte plástico que generalmente trasmite la opinión del artista sobre personas, cuestiones, acontecimientos, costumbres, etc., que está condicionada por el "parecido", en su aspecto político y de representación de personajes populares y que siempre es una síntesis gráfica realizada en figuras cómicas o francamente grotescas, de ideas, individuos, cosas o animales y de caracteres humanos, con propósitos festivos, de ridiculización o de crítica y combate.

II

La caricatura está considerada según decimos antes, como expresión plástica inferior a la pintura; pero su influencia social es muy superior a la de ésta. En efecto, los cuadros originales de los grandes pintores antiguos y modernos, sólo influyen, en el plano de la estética pura, sobre quienes están en posibilidad de admirarlos y por muchos que sean, son bien pocos ante el volumen del público interesado en las obras pictóricas y menos aún en relación con el público en general.

Es cierto que las reproducciones de lienzos famosos por medio de las artes gráficas, pueden llevarlos hasta los más lejanos

rincones del mundo; pero aparte de que únicamente se interesan en ellos un corto número de personas cultas, su influencia estética resulta muy debilitada por los defectos inherentes a toda reproducción mecánica.

La pintura religiosa y la política, que no sólo despiertan emociones estéticas, sino ideas de otra índole, lo hacen desde un ángulo doctrinario, impersonal y dentro de las limitaciones que acabamos de señalar.

En cambio, la caricatura tiene a su alcance medios de difusión más efectivos y esferas de acción más amplias y diversas. El periódico diario y la revista ilustrada, la llevan, con rapidez asombrosa, a todas partes y a todos los medios sociales; su público es prácticamente todo el público y no solamente el de gentes de refinada y de mediana cultura como sucede con el arte pictórico propiamente dicho, pues hasta quienes apenas saben leer y escribir y aun los analfabetos pueden recibir la influencia de una caricatura que habla por sí misma, es decir, sin necesidad de leyendas explicativas, con puros signos dibujados.

El caricaturista llega con su arte a todos los medios sociales porque es, en realidad, un periodista gráfico que se halla inmerso en la actualidad palpitante y así, comenta con certera visión y agudo ingenio, cuanto es de interés social. Su lenguaje plástico y las brevísimas frases que casi siempre lo complementan, hacen de la caricatura un medio de expresión inigualablemente llamativo. Bastan unos segundos para verla y comprenderla y recibir su impacto. En un gran diario de enorme circulación, pueden pasar inadvertidos para gran número de lectores, un artículo de fondo, un editorial, una noticia, pero nunca la caricatura pues salta a la vista del más distraído y superficial hojeador de rotativos, atrayendo su curiosidad y satisfaciéndola en el acto.

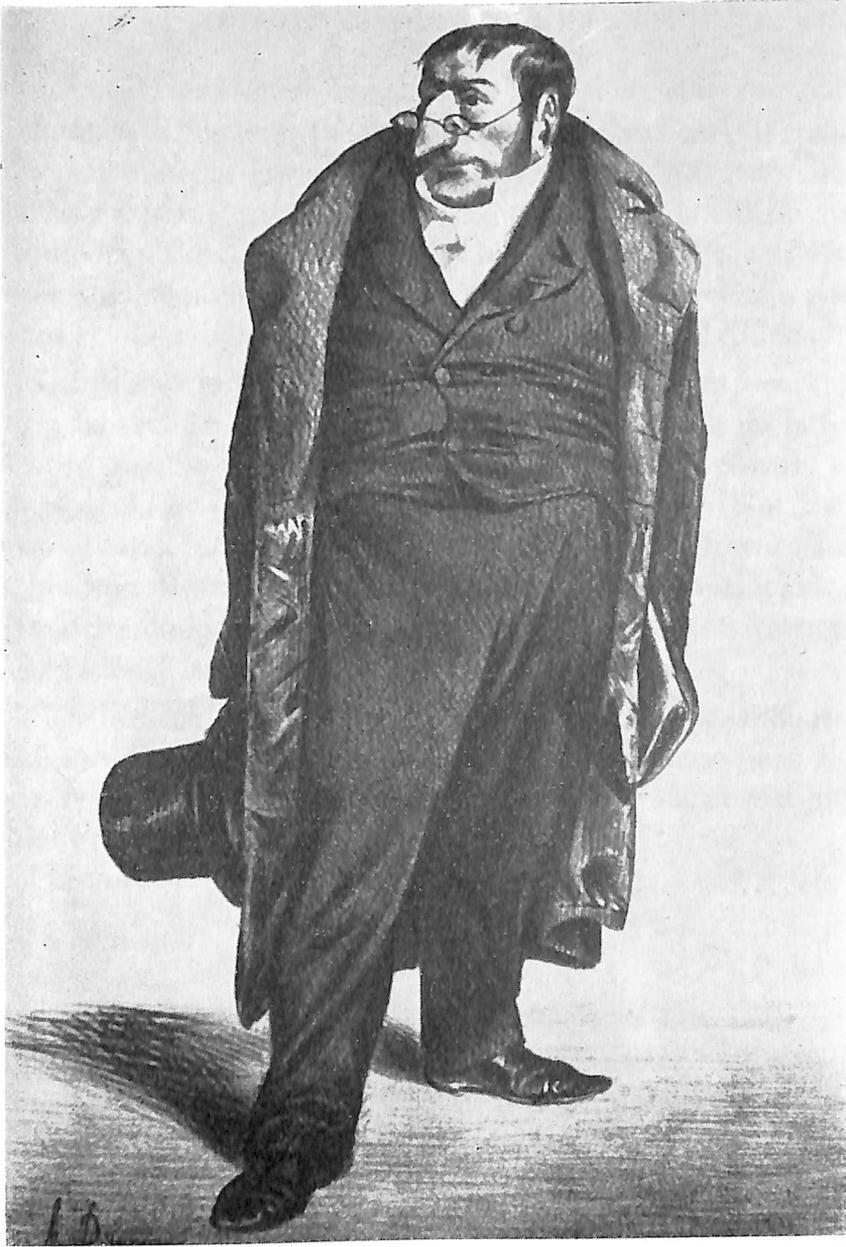
La fuerza de la caricatura radica en su reiteración y en lo que pudiéramos llamar su transformación, dos factores que contrarrestan la debilidad de su carácter efímero. Mientras que un editorialista y el mejor de los escritores no pueden repetir sin cansar al público, parecidos argumentos, iguales ideas, el caricaturista suele cebarse en los mismos personajes políticos a quienes representa de mil modos, en diferentes actitudes y circunstancias, ridiculizando su figura y lanzándoles gráfica y literariamente repetidos ataques sin fatigar a nadie.

La caricatura es como la gota de agua que horada la roca, de tanto ofrecer los aspectos risibles de las gentes y de comentar festivamente sus actos, sus actitudes y sus ideas, acaba por hacer que el pueblo les pierda la estimación y el respeto o cuando menos por influir en determinados sectores y fuerzas sociales para concitarlos en su contra. Su mecanismo psicológico es el de la sugestión por medio de la repetición multiforme que mantiene vivos la curiosidad y el interés.

En la historia de todos los países pueden citarse casos de políticos y de gobiernos cuyo prestigio ha sido minado, más o menos lentamente, por la caricatura.

La caricatura ejerce una especie de catarsis social, porque la población de todo país de cierta cultura, desahoga sus envidias, sus odios, sus desprecios, sus iras, sus mudas protestas, solazándose en las grotescas representaciones de sus gobernantes y autoridades o de personas de las diferentes clases de la sociedad.

En cuanto a la caricatura, no política, que se refiere a costumbres, acontecimientos, tipos sociales de un pueblo determinado, constituye un verdadero archivo de documentos sociológicos de valor inapreciable porque contribuye a esclarecer la historia social de diversos países en las diferentes épocas de su vida. Su



Mr. d'Arzo.
Caricatura de Daumier.

valor actual no es menos importante, pues al comentar diariamente, de manera festiva situaciones nacionales internas e internacionales más o menos graves o serias, disminuye su importancia, atenúa las zozobras e inquietudes colectivas y al ridiculizar modas y comportamientos o al ilustrar chistes, pone en la convivencia humana un signo de gracia que exulta la alegría de vivir o cuando menos ayuda a soportar los trabajos y los pesares del mundo.

La caricatura ha influido también en las otras expresiones del arte y ha recibido influencias de ellas, especialmente de la literatura. En nuestro tiempo es evidente su influjo en la pintura artística al grado de que algunos autores afirman que la pintura moderna es caricatura. En realidad, por mucho que la pintura adopte los procedimientos de análisis y de síntesis, de exageración y de sugerencias de los caricaturistas, se distingue de la caricatura por su intención y su finalidad.

Tiene también la caricatura aspectos negativos cuando no expresa las opiniones de quien la realiza, cuando éste se pone al servicio de intereses bastardos; y otros aspectos francamente reprobables que corresponden a la sociopatología del arte.

c) *La escultura*

La escultura es una de las manifestaciones más antiguas del arte. Las primeras obras escultóricas datan del período auriñaciense y son "pequeñas figuras femeninas desnudas, características por su esteatopigia y a las que puede considerarse como ídolos o fetiches de fecundidad", encontradas en algunas regiones de Francia y de otros países de Europa.¹⁸

Además de la antigüedad de su origen, la escultura se carac-

¹⁸ JOSÉ MA. AZCÁRATE. *Historia del Arte*.

teriza porque durante mucho tiempo, fue la más importante expresión artística en todos los pueblos del mundo, íntimamente unida a la arquitectura. Lo mismo en el antiguo Egipto, en Persia, en Grecia, en Roma, que en las grandes culturas indígenas de América: Azteca, Maya e Incaica, la estatuaria se desarrolló prodigiosamente desempeñando importantísima función social de carácter religioso, político y estético.

La escultura nace del sentimiento religioso, del deseo del hombre de representar a las divinidades y una vez logrado ese deseo, la obra adquiere, por sí misma, un valor místico porque los fieles la consideran dotada de poderes sobrenaturales (manismo, fetichismo). Con la consolidación y exageración del poder político del gobernante, a quien se le atribuye casi siempre origen divino, la escultura, además de ser la reproducción idealizada de los dioses, reproduce la figura de los altos mandatarios. Sólo en Grecia el arte escultórico, sin dejar de ser profundamente religioso, acaba por orientarse en un sentido profano y se complace en la representación del cuerpo del hombre y de la mujer en sus máximas perfecciones. En Roma, la escultura toma un carácter político en el retrato de los poderosos y de los grandes patricios.

Durante la Edad Media, los escultores que en los pueblos europeos utilizaban el mármol, el bronce, la piedra, para la creación de sus obras, sin abandonar estos materiales empiezan a usar otros, especialmente la madera y la mayoría se concreta casi exclusivamente a la escultura religiosa.

En realidad, a raíz de la desintegración del mundo greco-romano, la escultura que era la expresión por excelencia de las artes plásticas, decae visiblemente mientras la pintura comienza a desarrollarse de manera asombrosa, sin que sea posible precisar las causas sociales de este cambio. Probablemente, pensa-

mos nosotros, se debió, en gran parte, a la influencia del cristianismo que transformó de manera radical las costumbres, la moral y los sentimientos religiosos del pueblo creando un nuevo ambiente en las sociedades de cultura occidental. En Grecia, la religión y la vida social exaltaban la salud y la fuerza del hombre, la belleza de la mujer desnuda. "En Homero, dice Hipólito Taine, que es la Biblia de los griegos, encontraréis en todas partes que los dioses tienen un cuerpo humano, una carne que puede ser destrozada por las lanzas, una sangre roja que corre, instintos, cóleras, placeres semejantes en todo a los nuestros, hasta el punto de que los héroes se convierten en amantes de las diosas, y que los dioses tienen hijos de mortales". "Grecia, agrega, hizo tan bien su modelo del hermoso animal humano, que ha hecho de él su ídolo y que lo glorifica sobre la tierra divinizándolo en el cielo". "Por eso, afirma el mismo autor, la estatuaria es el arte central de Grecia; los demás corresponden a aquélla, lo acompañan o lo imitan. Ninguno ha expresado tan bien la vida nacional, ninguno ha sido tan cultivado y tan popular.¹⁹

En Roma, se importan las estatuas griegas o se hacen reproducciones de las más bellas y famosas para adornar los palacios de los altos dignatarios del poder público, las moradas de los ricos. El ambiente político influye en la escultura e introduce en ella, al decir de José Ma. Azcárate, dos grandes innovaciones; "el arte del retrato y el relieve histórico". "Desde el siglo II a.C., agrega, toma del arte griego las actitudes, los plegados, incluso la disposición de las escenas; pero en los rostros de estas figuras, es donde la genialidad romana alcanza su máxima expresión. El espíritu práctico del pueblo romano, se refleja en estos retratos, verdade-

¹⁹ HIPÓLITO TAINÉ, *Filosofía del Arte*, Ed. Gil, Buenos Aires, pp. 61 a 63.

ros estudios psicológicos y en la precisión realista del relieve, siempre referido a un momento y a una ceremonia determinada".²⁰

Tanto en Grecia como en Roma, la escultura que materialmente inunda los palacios, las residencias, las plazas públicas, influye en la sociedad manteniendo y avivando los sentimientos y las ideas de donde ha tenido su origen. Producen una exaltación religiosa cívica y estética a la vez.

En cambio, a partir del cristianismo, las ideas del pecado, del juicio divino, de la penitencia, del sufrimiento, del sacrificio, crean otro ambiente social que se refleja en la pintura y en la escultura. El mármol y el bronce que reproducían admirablemente el cuerpo humano saludable, en pleno goce de la vida y de la energía, no se prestan para llevar al pueblo los nuevos sentimientos místicos. Solamente con la madera policromada y con otros materiales que admiten el color y que resultan más dúctiles, el artista puede plasmar con mayor realidad en los rostros de los santos y de los pecadores, el dolor infinito del martirio, la bondad, la misericordia, la admiración, el espanto.

La estatuaria mística, que se refugia en templos y monasterios, e invade en pequeñas reproducciones los hogares de todas las clases de la sociedad, ejerce gran influencia en la vida de las gentes y en la colectiva de las villas y ciudades, hasta el grado de que revive las antiguas creencias manistas de los pueblos primitivos, en las ideas cristianas del milagro que se asocian a determinadas esculturas religiosas independientemente de su valor estético, pues se veían con frecuencia bellas estatuas de Cristo o de los santos casi olvidadas en los rincones de las iglesias católicas mientras otras, sin cualidad artística alguna, estaban cuajadas de exvotos e iluminadas por las llamas palpitantes de cirios innumerables.

²⁰ J. M. AZCÁRATE, *Op. cit.*, p. 24.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

En el Renacimiento, vuelve la escultura a adquirir gran importancia en Europa bajo los auspicios de los Papas y de la nobleza, pero no alcanza la primacía que adquirió en el mundo grecorromano. A pesar de algunos escultores geniales que podrían citarse, estaba herida de muerte y su decadencia se acentúa cada vez más hasta que llega a ocupar, en el siglo XIX lugar secundario en las artes plásticas, orientándose en un sentido cívico y funerario casi siempre de mal gusto. "En los monumentos de nuestras plazas públicas, dice Rodin en su testamento, no se distinguen más que levitas, mesas, veladoras, sillas, máquinas, globos, telégrafos. Nada de verdad interior, nada, pues, de arte. Apartaos de semejante baratillo".²¹

En el siglo XX la estatuaria desciende todavía más, se vuelve "obra de encargo", se pone al servicio de la burocracia. Dos museos de arte moderno, el de New York y el de París, lo demuestran con absoluta evidencia, pues mientras abundan en ellos los lienzos de notables pintores, la escultura apenas si está representada en uno que otro rincón de las salas de exhibición por unas cuantas figuras modernistas.

Sin embargo, según ya hemos visto, la Sociología del Arte se ocupa de la obra artística con un criterio sociológico y no esteticista. A pesar del epíteto despectivo de Rodin, lo cierto es que ese "baratillo" de que nos habla, ejerce indudable influencia social pues está íntimamente ligado a la historia de cada país y así, los monumentos escultóricos cívicos, cualquiera que sea su valor estético —y los hay de imponente belleza— desempeñan una función social de extraordinaria importancia, pues además de que dan fisonomía propia a las ciudades contribuyendo a la atracción que sienten por éstas nacionales y extranjeros, son luga-

²¹ AUGUSTO RODIN. *El Arte*. Ed. Atenea. Buenos Aires. p. 32.

res de reunión popular, de recordaciones gloriosas y renuevan constantemente el fervor patriótico y los sentimientos nacionalistas del pueblo.

d) *La arquitectura*

Ante todo, ¿qué es la arquitectura? Tenemos la propensión a llamar construcciones arquitectónicas a toda edificación de ciertas proporciones realizada con materiales pesados sobre la superficie de la tierra; pero al primer análisis salta a la vista que, entonces, la arquitectura no puede ser considerada dentro de las bellas artes.

Ruskin advierte que es necesario hacer cuidadosa distinción entre construcción o edificación y arquitectura. Aquella es una disposición de materiales con determinados objetivos prácticos; en cambio la arquitectura propiamente dicha, empieza cuando a lo práctico se agrega lo inútil con fines decorativos. He aquí cómo la define: "La arquitectura es el arte de erigir y decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, en forma tal que su aspecto incida sobre la salud, sobre la fuerza y el placer del espíritu".

A nosotros nos parecería esta definición sencillamente perfecta, si no llevara como elemento fundamental la idea de la decoración en la que insiste el maestro insigne citado cuando agrega: "El nombre de arquitectura debe reservarse para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime en su forma ciertos caracteres venerables y bellos aunque inútiles desde otro punto de vista. Por esto nadie calificará de ar-



Triste situación de la Escultura colocada en medio de la Pintura.
Daumier, Sechzeh Wiedergaben Nach. Original-Lithographien, Roscher
Verlag, Zurich.

quitectónicas las leyes que determinan la altura o la posición de un bastión; pero cuando al revestir la piedra se le añade un trozo inútil, una estría por ejemplo, habrá arquitectura”.²²

Según este criterio, toda la arquitectura moderna de líneas rectas, desprovista de adornos inútiles, no es arquitectura y sin embargo, nadie puede negar, ahora, que algunas de esas construcciones de colosales o de modestas dimensiones, son bellas, producen admiración y agrado. Acaso una forma más justa de definir la arquitectura sería la que la considerase como el arte de levantar edificaciones que además de estar eficazmente adecuadas a la realización de sus fines, por la disposición de sus adornos o de sus líneas, la relación de sus volúmenes y la armonía del conjunto, producen en el espectador una emoción de belleza. Dentro de estos conceptos creemos haber comprendido lo mismo a la arquitectura antigua que a la actual y a la del futuro.

Definir la arquitectura es indispensable para situar su origen y estimar su influencia social.

La construcción o edificación, es el antecedente inmediato de lo arquitectónico y se remonta a épocas muy antiguas. Nace cuando el hombre se dedica a la agricultura y a la ganadería y se torna sedentario, pues sólo entonces siente la necesidad de construir casas más o menos estables, que lo protejan de las inclemencias del tiempo y le sirvan de refugio contra los ataques de las fieras; pero se trata de incipientes edificaciones cuyos vestigios se hallan en la Europa central y que los especialistas sitúan en el neolítico; al mismo período corresponden los dolmenes, los menhires, los trilitos y el cromlech, que son diversas formas de disposición de grandes piedras sobre las tumbas lo que indica, sin lugar

²² RUSKIN, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Ed. El Ateneo. Buenos Aires. p. 18.

a duda, que el arte de la construcción se deriva de los sentimientos religiosos y de las creencias funerarias del hombre primitivo.²³

De acuerdo con la definición de Ruskin, los primeros atisbos arquitectónicos se encuentran en un Menhir de Saint Sernin (Aveyron, Francia), que ostenta una especie de bajo relieve y en un túmulo del islote de Gravinis, en la costa de Morbihan, en cuyo interior dice Salomón Reinach, hay un dolmen formado por enormes bloques de granito "cubiertos de extraños dibujos".²⁴

De la misma época son los palafitos, de las regiones alpinas, casas construidas a orillas de los lagos, sobre soportes de madera que los libran del suelo fangoso.

Pero estos son, apenas, groseros antecedentes del arte de la edificación. La arquitectura propiamente dicha, según el mismo Salomón Reinach, nace en Egipto. "El pueblo egipcio —afirma—, fue el primero, entre todos, que construyó grandes edificios de piedra con vastas salas, sostenidos los techos por columnas y alumbradas aquéllas, lateralmente en la parte superior", como la sala del templo de Karnak, en Tebas, que data de 4,000 a 3,000 años antes de Jesucristo.²⁵

En consecuencia, el origen de la arquitectura se debe a la religión. En honor de Dios, para adorarlo en un lugar de vastas proporciones al que tuviera acceso todo el pueblo, se levantaron los primeros edificios a los que puede llamarse arquitectónicos porque no tenían el carácter de simples construcciones, sino que estaban dispuestos y adornados con un sentido místico, eran como oraciones realizadas en una sublime conjunción de la piedra y del espíritu.

²³ JOSÉ MA. AZCÁRATE. *Historia del Arte*. D.C.P.E.S.A., p. 10.

²⁴ SALOMÓN REINACH. *Apolo*. Ed. Ruiz. Madrid, 1916. p. 13.

²⁵ SALOMÓN REINACH. *Op. cit.*, p. 19.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Al lado de los templos surgieron, bien pronto, los palacios, residencias del poder de la realeza y los edificios públicos para fines administrativos. La religiosa y la civil, fueron, así, las primeras expresiones de la arquitectura y las que ejercieron y continúan ejerciendo una gran influencia social. Nacieron del sentimiento religioso y del poder temporal, íntimamente unidos en un principio y reobraron sobre la sociedad manteniendo en ella la religiosidad y la obediencia a las leyes divinas y humanas, pues, en efecto, los templos son lugares de reunión en los que coinciden las gentes unidas por unas mismas creencias religiosas y a quienes predisponen para la adoración y el sacrificio. Allí se fortifica la unidad substancial de las sociedades humanas. El palacio del gobernante es signo del poder, su presencia eleva el orgullo y la confianza y la seguridad de las muchedumbres. En rededor del templo y de los palacios y edificios públicos, se agrupan las casas habitación de los súbditos y así van surgiendo las ciudades.

Con el advenimiento de la gran industria y el desarrollo del comercio, de las comunicaciones, de las relaciones políticas, de la cultura, aparecen en las ciudades otras construcciones arquitectónicas de gran influencia social: los bancos, el parlamento, los almacenes, los centros de investigación y de estudio, las universidades, los teatros, los estadios, etc., etc. que son lugares de reunión de individuos de diversos sectores de la sociedad entre los que se establecen contactos e interacciones sociales. Indudablemente que el edificio es resultado de estos contactos e interacciones; pero una vez erigido, los canaliza, los estimula y los robustece. La materialización arquitectónica de las instituciones nace de la sociedad y en seguida influye sobre ella como medio de realización y como símbolo.

Los templos, las iglesias, las catedrales, los grandes edificios públicos, caracterizan a las ciudades; el tiempo los dota de fuerza

histórica y con su sola presencia avivan el sentimiento comunitario y nacionalista de los pueblos.

Las casas habitación, las residencias, la mayoría de las veces, aun cuando sean obra de arquitectos, no son arquitectura si hemos de atenernos a las ideas expuestas en este breve ensayo, porque ni sus adornos ni sus líneas ofrecen belleza alguna; es más, la casi totalidad de las casas de una ciudad, individualmente consideradas, son feas; pero las calles que forman tienen un cierto encanto, le dan a cada población una fisonomía especial que la distingue de cualquiera otra y que crea en sus habitantes un sentimiento de solidaridad, de simpatía y les despierta indudables emociones estéticas, según se advierte en las canciones populares que aluden a las ciudades o a sus barrios, en las novelas que describen con delectación a unas y otros y en los cuadros de pintores famosos como Utrillo, que se consagró a reproducir en sus telas, con inigualable maestría, las calles de París, a veces, mal alineadas y de casas vetustas; pero llenas de tradición y de gracia y de sentido humano.

CAPITULO V

INFLUENCIA SOCIAL DEL ARTE LITERARIO

a) *La poesía*

La literatura es toda expresión escrita en torno de un conocimiento determinado. Así, se habla de literatura jurídica, de literatura científica, o se dice que la literatura sobre tal o cual asunto es muy extensa o restringida; pero en el lenguaje corriente se llama literato al que se ocupa de las bellas artes y a la expresión artística que usa como medio la palabra hablada o escrita, arte literario.

El arte literario tiene diversas manifestaciones: poesía, prosa, novela, cuento, teatro, oratoria y de los antiguos medios de difusión que estaban a su alcance y que se reducían a los recitales, a la edición de múltiples ejemplares de cada obra y a las representaciones teatrales, el progreso de los tiempos modernos ha traído, además, el cine, la radio y la televisión, reforzando, así, de manera incalculable la influencia social de la literatura artística. Esa influencia es, seguramente, la más grande y decisiva de todas las artes porque mientras la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, sólo pueden obrar sobre el espíritu de las gentes de un modo indirecto, sugiriendo, el arte de las bellas letras

dispone de palabras precisas para sembrar directamente convicciones y determinar actitudes y comportamientos individuales y colectivos.

El origen de la literatura como arte es muy oscuro, puede decirse que nace en la sociedad desde que en ésta aparece el lenguaje hablado. Para Vico, tiene un sello divino, de revelación, "por que sin religión no nacerían ni siquiera entre los hombres las lenguas"; la más antigua expresión artística del idioma fue la poesía, "primera lengua común a todas las naciones".²⁶

En sus iniciales expresiones, la poesía nace de la magia y de la religión; se compone de versos esotéricos a los que se atribuyen determinadas virtudes y más tarde se transforma en loas y en oraciones a los dioses; pero resulta imposible ubicar en el tiempo sus orígenes porque es hablada y tradicional en todos los pueblos.

Aparece la poesía en forma escrita hacia el año 3000 antes de J.C., en las inscripciones jeroglíficas de Egipto, de carácter sagrado y litúrgico y en los cantos profanos; en los relatos cuneiformes babilónicos;²⁷ en la India, en el *Rig Veda*, libro de poesía religiosa y en China en los anales históricos reunidos bajo el título de *Chiking* redactados 2200 años antes de la era cristiana.

La poesía se difunde extraordinariamente en las sociedades humanas, especialmente cuando de la llamada Edad de los Dioses por Juan Bautista Vico o Teológica por Augusto Comte, se pasa a la de los héroes, pues entonces tomó un giro narrativo de grandes proezas cantadas en largos poemas, a menudo adicionados y modificados por quienes hacen un arte de la declamación y van repitiéndolos en distintas poblaciones y ciudades ante auditorios selectos o populares.

²⁶ VICO. *Ciencia Nueva*. Ed. del Colegio de México. Trad. José Carner. T. II. pp. 11 y s.

²⁷ NEMROD; *Epopeya de la Creación; Libro de las Plegarias*, etc.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

“La poesía, dice Dilthey se halla informada, en un principio por el espíritu común de las pequeñas comunidades político militares. Expresa líricamente el espíritu de ese tipo de sociedad. Extrae del mito, de la epopeya y de la leyenda histórica de esta comunidad, los motivos de su épica primigenia. Personifica, además, sus ideales en actos y en caracteres típicos. La fantasía se ve encuadrada dentro de una comunidad espiritual que inspira las palabras, los pensamientos, los actos y la poesía del individuo”.²⁸ Así tenemos magistralmente sintetizada, la mutua relación e influencia entre la sociedad y la obra poética, ésta se inspira en aquélla para sublimarla en sus diversos aspectos y la influye por virtud de esa misma sublimación. El fenómeno es universal, bastará citar, entre muchos ejemplos que podrían aducirse, la *Teogonía* de Hesíodo, la *Iliada* y la *Odisea* Homéricas; y en épocas más cercanas numerosos poemas e himnos religiosos y narraciones versificadas de aventuras en las que se cantan las excelencias divinas y las grandezas y heroicidades de cada pueblo.

En Europa, se desarrollaron íntimamente unidas vida social y poesía, hasta fines de la Edad Media.

Sin embargo, la influencia de la poesía que es muy grande en su forma oral y tradicional porque así llega a todo el pueblo, dentro de su léxico y de su mentalidad, gracias a los trovadores ambulantes, va perdiendo esa influencia a medida que se transforma en versificación escrita, pues aun cuando durante mucho tiempo conviven la poesía hablada y la que se halla en los libros, éstos ganan terreno constantemente y después de la invención de la imprenta los juglares quedaron como tipos sociales de un pasado lejano. Al propio tiempo, la poesía se aleja de las masas porque, en primer lugar, para gustarla se necesita saber leer y en segundo, tener cierta cultura pues el verso adopta palabras y términos que

²⁸ DILTHEY. *Vida y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México. p. 3.

ni oralmente pueden llegar a la mentalidad de las gentes iletradas.

La aparición de otra modalidad de la literatura, desde la Grecia antigua, para circunscribirnos a la cultura de Occidente, como es la dramática, contribuye a restar influencia a la sola poesía; pero al mismo tiempo la acrecienta objetivándola y dotándola de acción y así vuelve a ponerse al alcance de los sectores populares analfabetos. Este aspecto del arte literario, requiere estudio especial porque es un arte complejo en el que al lado de la poesía propiamente dicha, intervienen otros factores de que nos ocuparemos en el capítulo relativo a la literatura teatral.

La poesía, que en un principio es, según decimos antes, predominantemente religiosa y más tarde heroica, se transforma en los pueblos de cultura occidental bajo el influjo de la música y de la pintura y de acuerdo con las nuevas circunstancias sociales derivadas del progreso económico y científico, en poesía secular. Los intereses y los sentimientos del individuo, se agigantan frente a lo religioso y lo caballeresco y llenan la obra poética de los tiempos modernos.

“En estas condiciones, dice Dilthey, la fantasía poética va plasmando su mundo con arreglo a una nueva ley interior. En la literatura se impone un tipo de hombre independiente, no vinculado ya a las condiciones históricas dominantes. Un horizonte infinito rodea a este tipo nuevo de hombre. Los poetas se ven obligados a rivalizar con una vida vigorosa y a sobrepujarla con efectos todavía más fuertes”.

El mismo autor agrega: “La lírica de Dante y de Petrarca es la expresión de la nueva vida interior secular. Los acentos naturales del sentimiento son elevados a la esfera de una unidad de temple noble, ponderado y moderado por el arte”.²⁹

²⁹ DILTHEY. *Op. cit.*, pp. 5-6.

Pero al tiempo que se opera esta evolución en la poesía, se restringe más su influjo social porque se llena de refinamientos inabordables aun para el vulgo que sabe leer y escribir. La poesía se aparta del pueblo bajo que antes compartía como todo el resto de la sociedad los goces estéticos de una versificación inspirada en la religión, en las aventuras guerreras y en los lances caballerescos, para convertirse en patrimonio de la clase alta y de la clase media ilustrada.

b) *Humanización de la poesía*

En nuestro estudio sobre la influencia social de la poesía, hallamos una primera etapa en la que tuvo gran ascendiente sobre las colectividades humanas, porque su carácter oral y tradicional la ponían al alcance de todos e inclusive permitía la colaboración del pueblo, tanto en la versificación religiosa como en la épica. En una segunda etapa cuyos comienzos es imposible precisar, la poesía sólo influye despertando emociones estéticas, ideas y sentimientos en las personas que saben leer y escribir y que poseen cierta cultura y receptividad para el arte de las bellas letras.

En la poesía escrita, a su vez, juzgada exclusivamente desde el punto de vista sociológico, se aprecian dos fases de gran importancia, una, que llamaremos de humanización y otra en que parece deshumanizarse por completo. En este capítulo nos ocuparemos de la primera fase.

Consideramos que la poesía se humaniza cuando aborda temas que tocan hondamente los intereses individuales y colectivos del hombre en una forma directa y se expresan de manera clara y comprensible para toda persona de mediana ilustración. Sin detenernos en detalles evolutivos que corresponden a la Historia

del Arte Literario, ni en cuestiones estéticas en cierto modo ajenas a la Sociología del Arte, sino considerando a la poesía en sus lineamientos fundamentales y en sus orientaciones preponderantes, puede decirse que el proceso de su humanización, en el sentido aquí apuntado, empieza desde la más remota antigüedad con la lírica.

No pretendemos que en las otras formas de poesía: la épica, la didáctica, la satírica, haya total ausencia de humanismo, siempre dentro de la significación antes aludida sino que mientras en esas formas aparece esporádicamente y casi siempre de manera impersonal, en figuras y escenas descritas por el autor, en la lírica los sentimientos y los pensamientos expresados son los del mismo poeta o aparecen con un carácter universal que les imprime honda significación humana.

Aun cuando en la antigüedad y en la Edad Media predominan la poesía épica y la religiosa, la lírica se inicia en la literatura sánscrita con las obras de Kalidosa y en la hebrea con el *Cantar de los Cantares*; pero es dentro de la cultura de Occidente donde sigue un desarrollo constante desde las elegías del griego Minervo, las odas de Safo y de Anacreonte, hasta nuestros días.

En la Edad Media y en el Renacimiento, si bien dominan lo religioso; la epopeya y lo caballeresco, el acento propiamente humano resurge lleno de vitalidad en la lírica provenzal, en las obras poéticas en lengua italiana de Petrarca; en la *Vita Nova* y el *Canzoniere* del Dante o en François de Villon para no mencionar sino algunos ejemplos relevantes que apoyan nuestras tesis.

La poesía comienza realmente a humanizarse durante el Renacimiento "el espíritu cristiano, según Gándara y Miranda, deja ya, en esta época, de informar las manifestaciones artísticas con la intensidad de antaño, ya no es el eje de la vida total, sino tan sólo de una de sus zonas, fácilmente compatible con otras ten-

dencias muy diversas y aun en cierto modo contrapuestas a él. Lo puramente humano, por contraposición a lo sobrenatural, hace su aparición en la vida y consiguientemente en el arte del Renacimiento imprimiéndole un nuevo tono profano y mundano, que convive armónicamente con la antigua religiosidad después de haberla desplazado de su puesto preeminente. Liberada de toda tutela y cortapisa, la mente se lanza por rutas nuevas, sintiendo un agudo placer en pensar lo que quiere y decir lo que piensa, mientras los sentidos inician placenteros periplos en torno a todas las bellezas de la Naturaleza”.

Esta radical transformación de la poesía se opera bajo la influencia de los cambios sociales. “El nuevo espíritu y su difusión, agregan los autores citados, corre parejas con acontecimientos de índole social y política que colaboran a imprimir un giro nuevo a esta época. La difusión de la imprenta, la notable perfección de las lenguas nacionales, llegadas a su madurez, la plasmación definitiva de las naciones con la instauración de regímenes monárquicos absolutistas, el impulso que se imprime a las ciencias emancipándolas de la Filosofía y orientándolas hacia la investigación, son otros tantos factores de la vida del Renacimiento cooperantes en producir el singular clima espiritual, abigarrado y pródigo, que se refleja en el arte y principalmente en la literatura”.⁸⁰

Sin embargo, la poesía religiosa y la épica siguen produciéndose en los principales países de Europa; pero en menor proporción e importancia, mientras que la lírica gana terreno constantemente a través de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, si bien, a veces, su tendencia humana se ve desviada de la comprensión y del interés general de la clase media ilustrada, por el estilo preciosista o la imitación servil de los clásicos grecorromanos.

⁸⁰ GÁNDARA y MIRANDA. *Historia de la Literatura Universal*. E.P.E.S.A. Madrid.

Hacia fines del siglo xvii y durante el siglo xviii, el Renacimiento literario decae y bajo la influencia francesa desemboca en el neoclasicismo, escuela poética rígida y fría que provocó la reacción del siglo xix, conocida con el nombre de Romanticismo. Aun cuando esta corriente literaria, como todas las anteriores, ofrece modalidades diversas en cada uno de los países europeos, fundamentalmente es un retorno a la Edad Media y al propio tiempo una tendencia a la sensibilidad humana, a la naturaleza, a la sencillez, a lo popular y a la libertad de expresión poética. Con el transcurso del tiempo se abandona lo puramente medioeval y subsisten y se acendran las otras cualidades apuntadas. En este período de la literatura universal, culmina la humanización de la poesía y se desarrolla extraordinariamente su influencia social porque en general, salvo casos de autores de excesivo refinamiento o rebuscamiento, es la expresión sencilla y fiel de los sentimientos básicos personales y colectivos. Desaparece casi por completo la poesía religiosa en el antiguo sentido confesional para tornarse en un misticismo o en un panteísmo elevados y la epopeya es sustituida por la lírica patriótica. El poeta expone sus problemas sentimentales y hace del público una especie de confidente y cada quien, a su vez, halla en el poeta un intérprete de sus estados de alma.

A mediados del siglo xix, el Romanticismo decae; pero no desaparece, pues en el fondo de las diversas escuelas poéticas que surgen como reacción en contra de sus exageraciones, tales como el Parnasismo y el Simbolismo y en el siglo xx el Modernismo, late la vena romántica. ¿Quién que es, no es romántico? se pregunta Darío, maestro insigne de la última escuela citada.

Gracias a su humanización, la poesía se difunde ampliamente. Las revistas engalanan sus páginas con una exuberante producción poética y los libros de versos en el siglo xix y principios

del xx, sobre todo los de aquellos bardos más accesibles a la mentalidad media de las sociedades modernas, se propagan en grandes y numerosas ediciones.

Este auge de la poesía y su consiguiente influencia sobre las clases ilustradas en las que exalta los nobles sentimientos, el culto por la belleza y por el arte, los deseos de perfección y de elevación o provoca, en sus aspectos negativos, el pesimismo, la tristeza, la desilusión y el desencanto por todas las cosas del mundo y de la vida, va disminuyendo lentamente a partir de la segunda década del siglo actual, porque los poetas cultivan cada día con mayor interés una poesía que se aparta de la sencillez y de lo popular para encerrarse en lo que pudiéramos llamar un orgulloso preciosismo intelectualista persiguiendo la pureza de forma y de fondo que pone sus obras al margen de la comprensión de la mayoría del público culto. Este proceso de deshumanización de la poesía, empieza en el siglo pasado con Mallarmé y parece haber alcanzado su clímax en el momento actual.

c) *La poesía pura*

La deshumanización de la poesía, en el sentido sociológico de esta frase, comienza en realidad a fines del siglo pasado. Los teorizantes de la nueva tendencia que parece apartar el arte poético de las realidades de la vida, o enmascararlo ante la burguesía intelectual para hacerlo un arte de capilla, son, principalmente, Edgard Allan Poe; Baudelaire; Mallarmé; Paul Valery y el Abate Brémond.

La poesía nueva odia la claridad y la razón razonante; quiere llegar a la pureza absoluta. "La gran herejía moderna dice Poe en *The Poetic Principle*, es hacer de la Verdad el objeto supremo de la poesía... Entre ésta y la Verdad, ninguna simpatía.

La Verdad —por otro nombre la Razón— nada tiene que hacer con aquello que es indispensable al canto. Sería locura querer reconciliar los aceites y las aguas de la Poesía y la Verdad”.

Pero no se trata sólo de la verdad, sino de la forma de expresión de las creaciones literarias de los poetas que de acuerdo con la novísima escuela, tiene que alejarse todo lo posible de la común comprensión, para ser auténtica poesía; de lo contrario, se cae en deleznable impureza. “Impuro, afirma enfáticamente el abate Brémond es —¡oh no de impureza real sino metafísica!— Todo lo que en el poema ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva. Impuro, es harto evidente, el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar, incluso, a las emociones excitadas directamente”. “Para enseñar, agrega, relatar, pintar, producir un estremecimiento o arrancar lágrimas, basta sobradamente la prosa que tiene allí su objeto natural”.³¹

En cambio, el poeta, si ha de merecer ese nombre, tiene que despojarse de todo lo racional, apartar de sí el “verso razón” para crear solamente el “verso poesía” de inmarcesible pureza. “Todo poema, pontifica Brémond, debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura”.

Esta afirmación es una verdad indiscutible. Lo que ya no lo parece tanto es la pretensión de que esa presencia misteriosa

³¹ BRÉMOND, *La Poesía Pura*. Ed. Argos. Buenos Aires, p. 19.

solamente la puede lograr el poeta haciéndose ininteligible. Está bien que, como asegura el autor citado: "El verso de Boileau dice siempre alguna cosa, mas no por tan poco es poesía"; pero podría, con el mismo derecho, argüírsele que no basta que un poema tenga la apariencia de un acertijo para que, por tan poca cosa, sea poesía.

Wladimir Weidlé ha sintetizado, magistralmente, el significado y acaso el destino de la poesía pura. "La poesía, en estado puro, dice, sólo podrá realizarse cuando exista la posibilidad de construir un poema totalmente exento de todo significado discursivo, un poema directo que se dirija exclusivamente a la sensibilidad propiamente poética. Un poema de esa naturaleza no sería un conjunto de sonoridades desprovistas de sentido (como han querido componerlo Khlebnikov y algunos otros), pues una palabra que no tiene sentido deja de ser una palabra; sólo que en ese poema cada palabra —y no algunas de ellas solamente como ocurre generalmente en la poesía— tendría un significado rigurosamente traspuesto del mundo corriente al mundo poético, de manera que el poema entero sólo tendría en su origen una gramática y una lógica propias. Se llegaría, así, no simplemente a obtener, como ocurre entre tantos simbolistas, una armonía sonora, una orquestación que se bastase a sí misma, sino también una música inteligible, hecha con el contenido de las palabras cuya sonoridad sólo habría desempeñado un papel esencial, por cuanto ella habría recibido también un significado nuevo. Esta música de las significaciones apoyadas en las sonoridades es la poesía pura". Mallarmé trató de realizarla; pero al decir del autor citado, "esa búsqueda del oro sintético lo condujo a un callejón sin salida antes de precipitarlo en la esterilidad final".³²

³² WLADIMIR WEIDLÉ, *Ensayo sobre el Destino actual de las Letras y las Artes*, Emece Ed. S. A. Buenos Aires. p. 102.

Las teorías de la poesía pura expuestas por el abate Brémond despertaron en Francia principalmente, una tempestad de críticas y oposiciones terribles que se encargó de glosar Robert de Souza; el examen de esas críticas sería prolijo e inútil para los fines de este ensayo. Nos concretaremos a citar a Weidlé para quien "la poesía pura es pura negación. Buscarla, es querer matar la poesía. Nadie podrá jamás obtener la esencia químicamente pura del arte".³³

A pesar de todos los juicios condenatorios que se expusieron respecto de la poesía pura, lo cierto es que la corriente literaria actual se orienta hacia su conquista. La mayoría de los poetas la cultivan, al parecer, con deleite; muchos de ellos se complacen en ser oscuros, impenetrables, llevando a la exageración las teorías de los pontífices del nuevo estilo, si bien es verdad que cada bardo entiende la poesía pura a su modo, se forja su propio lenguaje poético y no tiene en común con los demás, sino la forma que pudiéramos llamar criptogramática de expresar su pensamiento. Así, dentro de la poesía pura hay varias modalidades o subcorrientes que hacen todavía más confuso el panorama de la literatura poética de nuestro días.

Si se trata de un progreso o de una regresión, de un acierto o del más grande de los errores, son cosas que nosotros nos abstenemos de comentar. En realidad estas cuestiones no interesan a la Sociología, son más bien propias de la crítica literaria y de la Estética. La Sociología sólo se ocupa de lo que es y no de lo que debe ser, estudia realidades y una de ellas es la aparición de la poesía pura que le corresponde analizar exclusivamente en sus causas y efectos sociales, sin intervenir en la polémica sobre su valor como expresión artística.

³³ WEIDLÉ. *Op. cit.*, p. 106.

d) *La deshumanización de la poesía*

La poesía pura es, a nuestro parecer, una poesía deshumanizada no porque abandone los temas propiamente humanos, pues muchos de los modernos poetas que la cultivan se refieren en ella a los temas eternos del amor, del dolor y de la muerte, a los conflictos sentimentales, a los sueños y las esperanzas del hombre, sino porque todo ello lo dicen en un lenguaje deliberadamente oscuro. El poeta siempre tiene un mensaje que decir; pero ahora lo dice en clave y naturalmente son muy pocos los que aseguran comprenderlo y menos aún los que realmente lo comprenden. La poesía pura, es, así, una poesía que se aleja de la humanidad. Refiriéndose a sus creadores, dice Ortega y Gasset que "el poeta empieza donde el hombre acaba", pretenden convertirse en exclusivos de una reducidísima élite intelectual. La decadencia de un artista, asegura Juan Ramón Jiménez, se anuncia casi siempre con la adopción de la perezosa idea: "El arte para todos". "Mis asuntos, agrega, son todos de minoría y los resuelvo siempre entre la mejor minoría".

Los dioses mayores de la poesía pura están poseídos de un orgullo infinito, al grado de que, a veces, piensan que únicamente ellos son capaces de comprender sus propias creaciones. El mismo autor citado, confiesa que "con la belleza hay que vivir —y morir— a solas". Define al poeta como "creador oculto de un estro no aplaudido".³⁴ Y téngase en cuenta que el egregio lirista citado está muy lejos de las exageraciones de muchos "puristas". Su obra no se halla enteramente de acuerdo con su "poética" y comparando aquélla con la de los indescifrables poetas modernos, Juan Ramón Jiménez nos parece un clásico y un romántico de general

³⁴ GERARDO DIEGO, *Poesía Española, Antología*. Ed. Signo, p. 110.

aceptación pues inclusive obtuvo el aplauso universal del Premio Nóbel.

Los partidarios de la poesía pura pretenden que con ella el arte poético ha alcanzado su máxima perfección, que llegó a las más altas cumbres estéticas. Nosotros pensamos que en el arte no hay progreso; lo podrá haber, lo hay seguramente en la elaboración de los materiales tratándose de algunos aspectos de las artes plásticas; o en los instrumentos musicales; o en la tipografía, o en los medios de presentación escénica o en las técnicas, etc., etc.; pero el arte propiamente dicho se halla al margen de todo eso, la obra maestra de arte es única, intemporal, infinita y eterna, surge en todas las épocas, dentro de todos los estilos, en todas las escuelas, resulta vano pretender su monopolio dentro de una sola manera de expresión. Sin embargo, bien sabemos que estas cosas no nos competen. Sociológicamente sólo podemos referirnos a la influencia social de la poesía pura que, a nuestro parecer, se reduce a lo siguiente:

Interesa a unas cuantas personas, sus efectos sociales son casi nulos, entendiéndolo, en este caso, por efectos sociales, la admiración, el goce estético que toda obra de arte produce y despierta en sectores más o menos amplios de una sociedad dada; pero siempre constituidos por un número válido de personas hasta el punto de poder llamar sociales a tales efectos.

“En una encuesta, dice Manuel Torre, de inquisición psicológica que hemos realizado con una poesía de Rilke, ‘Cuando los relojes suenan’, otra de Paul Valery ‘El cementerio marino’ y otra de André Bretón, ‘La unión libre’, puestas en manos de cien personas con rigor metódico y absoluta imparcialidad, ochenta nos dieron una negativa rotunda de incomprensión y de fastidio; diez de exacerbación crítica comparando a los autores con los locos más peligrosos y tan sólo diez expusieron su devoción general. De

estos diez se pronunciaron por la elegancia formal cinco y por su contenido íntegro, otros cinco".³⁵

La poesía hermética no se lee; no se vende y por ello prácticamente carece de editores. Muchos poetas "puristas" editan sus obras por su propia cuenta en las llamadas "plaquetes" que no son otra cosa que folletos en fino papel y cuidadísima presentación tipográfica de los que hacen tirajes limitadísimos, casi familiares, que reparten en ejemplares numerados entre los miembros de capillas consideradas selectas, formadas por otros poetas y aficionados a la poesía del mismo credo estético. Y lo curioso del caso es que los integrantes de esas pequeñas capillas se despedazan mutuamente, de manera inmisericorde, en ausencia de cada uno.

El desvío del público ante la nueva poesía, recae sobre todo libro de versos por la imposibilidad de saber, antes de adquirirlo, de qué poesía se trata.

Y es que durante el siglo pasado y a principios de este, la mayoría de los poetas creaban sus obras en un estilo casi siempre al alcance de personas de mediana cultura; muchas de ellas gustaban de aprenderse ciertos poemas, algunos sonetos que respondían a personales sentimientos o modos de ser y los declamaban en el seno de íntimos auditorios, o hallaban placer recitándoselos a sí mismos en horas y situaciones propicias. Esto era relativamente fácil porque la nitidez de los pensamientos, la secuencia de las ideas, permitía grabar en la mente el poema o el soneto; pero ahora, ante la falta, a veces absoluta, de claridad, de aparente continuidad lógica y ante imágenes y metáforas y giros inesperados, sorprendentes, extraños, aprenderse de memoria una poesía pura es obra de romanos. Y es que, como dice Weidlé, antes, "el

³⁵ LIC. MANUEL TORRE, "La Poesía". En el Diario *El Nacional*, México, 17 de diciembre de 1950.

arte pasaba del hombre al hombre, del alma al alma; hoy en día sólo se dirige a la sensibilidad o la razón"; pero agreguemos, a una sensibilidad y a una razón que requieren el análisis más profundo y la interpretación más aventurada; exigen en el lector un trabajo que no todo lector está dispuesto a realizar.

La poesía pura ha dado lugar a una doble mistificación: la de pretendidos poetas que con ella enmascaran fácilmente su mediocridad o su falta de aptitudes y la de quienes presumen de una alta comprensión estética sin poseerla realmente. Y es que ante un poema inteligible, lógico, cualquier persona culta podía descubrir la vulgaridad, la chavacanería, la intrascendencia y hasta distinguir al versificador del poeta; pero ante ciertos acertijos literarios puristas, fracasa todo intento de justipreciación.

Otro efecto social de la nueva poesía, es la trasmutación de los valores artísticos. Antes se basaban en la bondad intrínseca de las obras que despertaban la admiración del público respectivo. Esa era la gloria de los poetas, se asentaba su fama en el conocimiento de su poesía. Ahora, la poesía deshumanizada sólo provoca curiosidad; el poeta adquiere notoriedad gracias a lo que pudiera llamarse los escándalos literarios: manifiestos, discursos, polémicas, publicaciones en revistas de producciones poéticas que llaman la atención de los despreciados burgueses intelectuales como rompecabezas de palabras cruzadas; pero nada más. Así corren de boca en boca los nombres de algunos poetas modernos a quienes en realidad muy pocos han leído y menos aún, entendido. Gozan de una gloria vana; de una publicidad vacía.

Ortega y Gasset señala un efecto más de la poesía pura a la que son aplicables estas ideas: "A mi juicio, dice, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden

y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría, especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo ante la obra.³⁶

Ese mismo sentimiento de humillación hace que muchos en lugar de indignarse aparenten comprender la poesía nueva. Son, pues, tres y no dos, las clases de personas ante la poesía pura: la de quienes la entienden, la de quienes no la entienden y la de los simuladores que dicen entenderla.

Queremos insistir en que nos referimos a la poesía deshumanizada considerándola como una realidad social de esta época y no juzgamos sus valores estéticos que pueden ser muy grandes. Lo cierto, en todo caso, es que la mayoría social no los aquilata. Probablemente como dice Ortega y Gasset, panegirista decidido del arte nuevo, es "un arte para artistas", es decir, requiere un público artista, de sensibilidad especial que aún no se forma; en tanto, la influencia social de la nueva poesía es prácticamente nula; el poeta purista se queda solo admirándose a sí mismo en la fuente de Narciso.

³⁶ JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *Meditaciones del Quijote. La Deshumanización del Arte*. Espasa Calpe. Argentina, S. A. p. 196.

e) *El teatro en la antigüedad*

De los géneros literarios seguramente el teatro es el que ha tenido mayor influencia social, entendiendo dentro de aquella denominación tanto la literatura como la escenografía y el arte dramático propiamente dicho formando una unidad inescindible. La influencia social del teatro se debe a que es, generalmente, una forma artística accesible a toda persona cualquiera que sea su mentalidad y su nivel de cultura. Mientras que la prosa, la poesía, la novela, exigen un saber mínimo y cierta colaboración emotiva e interpretativa por parte del lector, el espectador, en el teatro, puede ser iletrado y no necesita desarrollar, en la correspondiente relación estética, ninguna acción, ningún esfuerzo imaginativo, le basta con ser simplemente eso: espectador.

La escenografía ahorra a la imaginación el trabajo de ubicar las escenas en el ambiente apropiado y los actores se encargan de hacer evidentes las emociones y el significado de los hechos que realizan, por medio del diálogo, de los matices de la voz, las expresiones y los ademanes. En la plasticidad, en la objetividad del teatro está su gran fuerza social porque gracias a ellas puede transmitir directa e inmediatamente a grandes colectividades ideas y actitudes de incalculables consecuencias.

La influencia social del teatro fue muy grande durante el tiempo que monopolizó las cualidades aludidas y empezó a decaer a medida que otras formas de la literatura y del arte dramático se las disputaron. En consecuencia, el teatro no ha influido siempre de igual modo en las sociedades humanas y por lo mismo corresponde a la Sociología del Arte subrayar a través de su historia los diversos aspectos de su importancia sociológica que es lo que intentaremos hacer en este y en los siguientes capítulos.

La literatura dramática tiene origen religioso, cuando me-

nos dentro de la cultura de Occidente. En la antigua Grecia surge como derivación del ditirambo que era una "oda coral entonada en honor de Dionysos". Téspis introdujo en ese ritual dos elementos nuevos, el diálogo y la acción mímica de quienes intervenían en él, creando, así, el drama; por esto se considera que ese autor fue el primer dramaturgo griego hacia 550 años antes de Jesucristo.

El drama, al decir de Gándara y Miranda, evolucionó rápidamente "los asuntos derivados del culto de Dionysos fueron sustituyéndose por otros sacados de las viejas leyendas mitológicas y heroicas."³⁷

El pueblo dispuso a las representaciones dramáticas una gran acogida. Tenían lugar en la plaza pública ante el Templo de Baco y no fue según los autores citados, sino hasta el año 500 antes de J.C., que se edificó, en Atenas, al pie de la Acrópolis, el primer Theatron (lugar de espectáculo) que consistía en una serie de graderías de piedra dispuestas en semicírculo, al aire libre, frente a una plataforma llamada escena; entre ésta y la gradería se hallaba un espacio intermedio denominado orquesta en el que evolucionaba el coro. Los actores usaban máscaras y un calzado llamado coturno que elevaba considerablemente su estatura, vestían túnicas y hablaban en forma solemne subrayando sus palabras con las actitudes del cuerpo y las entonaciones de la voz. En cada representación únicamente tomaban parte tres actores, siempre varones, aun para los papeles femeninos, que cambiaban de caracterización de acuerdo con el desarrollo de la obra.

"Toda la función, dicen Gándara y Miranda, tenía el carácter de ceremonia religiosa oficial en honor de Dionysos a la que acudía, como es natural, la ciudad entera".

³⁷ GÁNDARA Y MIRANDA. *Historia de la Literatura Universal*. E.P.E.S.A. Madrid, p. 11.

En esta primera fase, el teatro influyó sobre la sociedad conservando e intensificando los sentimientos religiosos y procurando la unidad nacional en torno a las creencias místicas comunes.

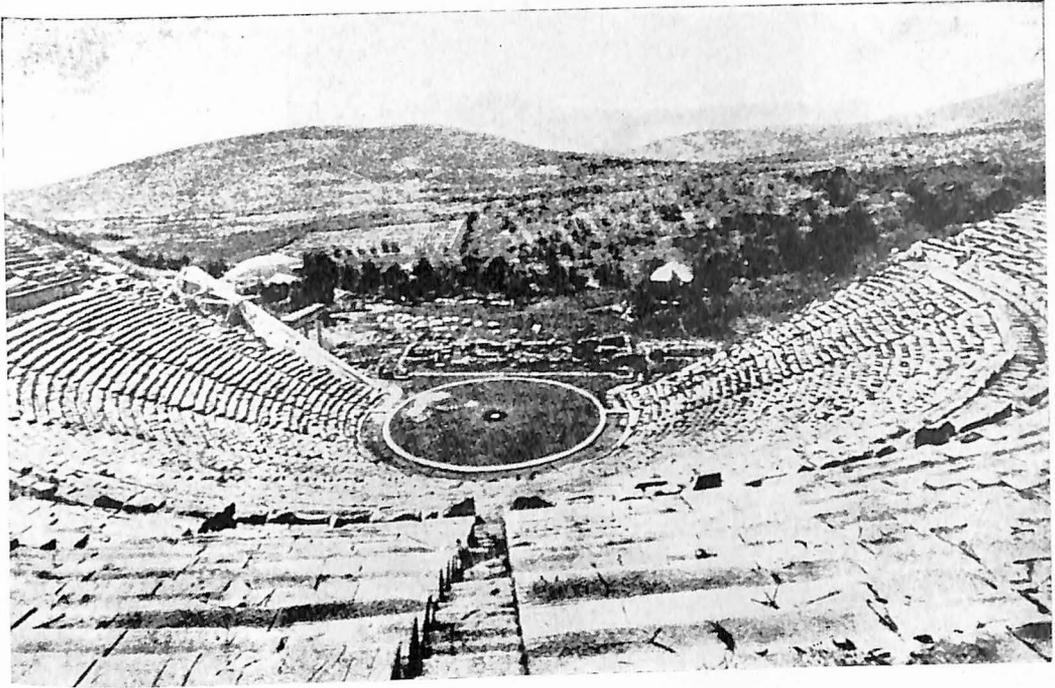
En una segunda fase, el teatro, ya definitivamente configurado y una vez que alcanzó su máxima perfección literaria en las obras de Esquilo, de Sófocles, de Eurípides, influía en las costumbres y en los sentimientos y en la moral de las gentes presentando de una manera objetiva, realista, al alcance de todas las mentalidades de jóvenes y adultos, hechos tradicionales o históricos en el encanto de una trama y en la secuencia de una acción que atraía el apasionado interés de los espectadores.

Pero fue otro género de la literatura dramática el que, en la antigua Grecia, ofrece el mejor ejemplo de la influencia social del teatro: la comedia. Los autores antes citados, dicen que se deriva de Komos, cortejo rústico en honor de Dionysos durante el cual los aldeanos semiembriagados que iban en carretas, entablaban diálogos con los circunstantes usando frases groseras y satíricas. Epicarnos de Siracusa, hacia los siglos VI y V antes de J.C. dio en Sicilia, forma teatral a estas celebraciones y tuvo tanto éxito que bien pronto el género empezó a ser cultivado en Atenas.

Los actores de comedia llevaban máscaras grotescas y zapatos bajos.

El asunto de las comedias, en un principio y durante largo tiempo, fue siempre de actualidad y de carácter político. Era, el teatro de comedias, en realidad, una tribuna formidable, que influía poderosamente en la opinión pública atacando a los gobernantes y a los partidos en forma despiadada, o bien a las personas y a las ideas sociales en boga. Se conocen estas obras bajo el título de "Comedia Antigua".

"Para dar una idea de la agresividad de la comedia antigua,



El teatro griego, una serie de graderías en semicírculo, al aire libre. El Teatro del Santuario de Asclepios en Epidauro. (Pijoán, *Summa Artis*. T. IV p. 408)



Los actores, que siempre eran varones, usaban máscaras. . . Actor de Tragedia sobre coturnos. Museo del Louvre, París. (Pijoán, *Summa Artis*, T. IV p. 550)



Los actores, que siempre eran varones, usaban máscaras... Máscara de actores de la Tragedia y de la Comedia. Actor de Comedia. Museo del Louvre. París. (Pijoán, *Summa Artis*, T. IV p. 550)

refieren Gándara y Miranda, recuérdese que el personaje satirizado aparece con su propio nombre y caracterización, que toda injuria era habitual y que merced al azuzamiento de la comedia que desacreditaba a un ciudadano, fue posible, como en el caso de Sócrates, crear un ambiente al difamado que le acarrease, como causa remota, la pena de muerte". Refieren también que "la sátira contra Cleón, jefe del Partido Democrático en 'Los Caballeros', de Aristófanes es tan violenta que hubo de ser el propio Aristófanes quien representase ese papel porque ningún actor se atrevía".

La comedia fue como una prensa de combate en un mundo y en una época en que no había periódicos; sus efectos eran inmediatos, directos, prácticos, pues despertaban sentimientos colectivos y actitudes populares en ocasiones peligrosas para la estabilidad de las instituciones, por eso provocaron la consiguiente reacción de los gobernantes que lograron, al fin, que autores y actores dejaran de cultivar el ataque personal hacia 330 y 270 a. de J.C. A esta modificación sustancial en el estilo del teatro se le conoce con el nombre de la "Comedia Nueva" cuya influencia fue menos ostensible en virtud de que se complacía en tratar humorísticamente cuestiones y costumbres del pueblo satirizando a determinados tipos sociales, según se ve en las obras de Menandro.

La literatura dramática de los romanos tanto en la tragedia como en la comedia, no fue sino una imitación de la griega. El teatro ejerció sobre la sociedad romana, la misma fascinación que en Grecia, si bien la comedia sólo se ocupaba de provocar la risa y el buen humor de los espectadores presentando personajes grotescos que eran caricaturas de algunos de la vida real.

f) *El teatro en la Edad Media*

Puede decirse que la Edad Media surge sobre las ruinas del mundo grecorromano y si bien es cierto que no pocos de los pen-

sadores de ese período histórico se dedican a hurgar en los escombros de las culturas de aquel mundo para inspirarse en los filósofos griegos y latinos, también es verdad que, en otros aspectos creativos del espíritu humano, las sociedades del medioevo hacen descubrimientos por sí mismas, con absoluta ignorancia del pasado. Así por ejemplo, en materia del arte dramático, sin saberlo, recorren el mismo camino andado por los autores en la Grecia divina y en la Roma inmortal.

“Existe un género literario, dicen Gándara y Miranda, que la Edad Media creó absolutamente por sí misma, con total independencia de los modelos clásicos. Como si éstos no hubieran existido jamás, el arte medieval volvió a inventar la poesía dramática.

Por lo demás, este segundo nacimiento del teatro implica los dos mismos invariables factores que intervinieron en su primer alumbramiento de Grecia: el pueblo como agente y la religión como cantera. Con sorprendente uniformidad, el drama religioso surge en Alemania y en España, en Francia como en Italia e Inglaterra, a expensas del culto religioso. Análogamente a lo ocurrido en Grecia, la comedia medieval es fruto nacido directamente de la entraña del pueblo, de su instinto poético figurativo y de sus necesidades de plasmación realista”.³⁸

En efecto, siempre de acuerdo con la excelente obra de los autores citados, vemos surgir en Francia el drama litúrgico que era una corta representación de escenas evangélicas realizada en el interior de las iglesias, como parte integrante de los servicios religiosos. Estas pequeñas obras estaban escritas en latín y más tarde, hacia el siglo XII, empezaron algunos autores a escribirlas en lengua romance.

En el siglo XIV aparece un género religioso especial: los lla-

³⁸ GÁNDARA Y MIRANDA. *Historia de la Literatura Universal*. p. 21.

mados "Milagros de Nuestra Señora" que tratan de la intervención de la virgen en asuntos humanos o de prodigios atribuidos a los santos. En el siglo xv, surgen otras piezas teatrales semejantes: "Los Misterios" y los "Juegos" que se refieren a escenas bíblicas o históricas. En estas dos formas del arte dramático se advierte el embrión de la comedia, porque se mezclan a lo sublime del asunto pasajes grotescos o cómicos que son propiamente el origen del teatro profano en la Edad Media.

En el siglo xiii empezaron a obtener el favor del público, unos diálogos llenos de gracia que recitaban los juglares. Se llamaban "disputas", "debates", "dichos", "sermones festivos"; "fiestas del asno" y "mascaradas". Hasta el siglo xv, el teatro de comedia se configura completamente en las "Moralidades"; "Sotices" y "Farsas"; las dos primeras tienen como finalidad predicar la virtud y combatir el vicio y las últimas, divertir usando la sátira y asuntos un tanto licenciosos.

Este mismo proceso de resurgimiento de las representaciones dramáticas en las fiestas religiosas y de diferenciación del teatro profano se advierte en otros países con la uniformidad de un verdadero fenómeno social. Así, en Inglaterra hacia el siglo xiii aparecen los "Miracles Play" y las "Moralidades" a semejanza de las obras francesas; en Alemania, también en la misma época nace el drama litúrgico unido a las celebraciones religiosas y más tarde "Los Juegos de Noel" o de la "Pasión" y desde los primeros años del medioevo, los juglares inician el teatro burlesco que se desarrolla notablemente hasta convertirse en los "Juegos de Carnaval", piezas teatrales del género burlesco y costumbrista. El fenómeno se repite en casi todos los países europeos bajo la influencia de varios factores sociológicos entre los cuales son de mencionarse por su importancia, los siguientes:

a).—La manifiesta dificultad de las gentes del pueblo bajo,

para comprender las abstracciones de la religión católica. Esta circunstancia indujo a los sacerdotes a introducir en la liturgia pasajes dialogados y dramatizados que por su interés y plasticidad, atraían la atención de los fieles y les resultaban enteramente comprensibles. El desarrollo que pudiéramos llamar natural de esta idea alcanzó su máxima expresión en el drama litúrgico y bíblico que lograba, además, conmover y fijar en la memoria de los circunstantes, escenas, acontecimientos e ideas del culto católico.

La influencia social del teatro litúrgico fue decisiva durante la Edad Media y se usó inclusive, como instrumento para obtener la conversión de los paganos y de los pueblos llamados bárbaros al catolicismo.

b).—La imitación hizo que el teatro litúrgico de Francia se extendiera a otros países, con las mismas características esenciales, lo que explica la uniformidad del fenómeno.

c).—El origen medieval del drama profano y de la comedia, está íntimamente unido a otro fenómeno social: la decadencia del latín y el desarrollo de las lenguas romances. En cuanto el drama litúrgico, siguiendo sus fines de propaganda y catequización se empieza a escribir en el idioma del pueblo, se presenta la posibilidad de tratar otros intereses populares diferentes de los puramente religiosos. Esos intereses son los relacionados con la conducta y a ellos se dirigen las "Moralidades" y los de distracción y alegría que parecen congénitos a la naturaleza humana y que el teatro burlesco, en sus diferentes formas, satisface plenamente abordando con gracia, a veces con excesiva licencia, temas de la vida cotidiana, costumbres y acontecimientos históricos.

d).—La semejanza en el origen, en sus elementos esenciales y en el proceso evolutivo del teatro, lo mismo en el mundo greco-romano que en el del medioevo, indican que la literatura dramática tiene profundas raíces en el ser social.

g) *El teatro moderno*

Los elementos fundamentales del teatro moderno empiezan a configurarse en Europa durante esa gran época de la historia que se llama el Renacimiento. La literatura dramática se libera definitivamente de la influencia religiosa, en el sentido de que deja de ser parte de las ceremonias litúrgicas y se olvida de todo intento catequista. Los dramaturgos y comediógrafos, tanto en Italia, cuna del movimiento renacentista, como en Francia, en Inglaterra y en Alemania, se dedican a imitar a los clásicos griegos y latinos. Esta tendencia, según apuntan certeramente Gándara y Miranda³⁹ abrió francamente una era de secularización teatral.

La influencia del teatro se desplazó bien pronto, de la esfera mística a la concretamente social, hacia el siglo XVII y ofrece dos aspectos bien definidos: a) el culto y b) el popular. El teatro culto se dirige a la clase media y alta de la sociedad, educada suficientemente como para comprender la fuente y el alcance de los temas que trata y la versificación dentro de la que se desarrolla. Las dramatizaciones son de carácter didáctico o combativo. Vittorio Alfieri en Italia, por ejemplo, al decir de los autores citados, escribe obras "enderezadas a educar políticamente a su pueblo en el sentido de la violencia frente al tirano y del celo por la libertad". En Francia, Moliere "pone en escena las modas, las ridiculeces de una determinada clase social o profesión y en sus comedias de carácter combate los vicios". Racine escribe un teatro eminentemente moral. En Inglaterra, Marlowe y Shakespeare abordan asuntos históricos plenos de enseñanzas éticas y políticas. En Alemania, los asuntos inspirados en la Historia y en la Biblia se presentan con fines indudables de moralización.

³⁹ GÁNDARA Y MIRANDA, *Historia de la Literatura Universal*. E.P.E.S.A. Madrid. 6. 35.

El teatro popular, contrariamente al culto, se orienta hacia lo burlesco y lo licencioso. En Italia hacia el siglo XVIII "degeneró", dicen Gándara y Miranda, en sátira zahiriente para personas conocidas bajo nombres supuestos, tradicionales. En Inglaterra a fines del siglo XVII, la comedia adquiere características de tal modo inmorales, que despierta duras críticas y la protesta de la "honrada burguesía". En Alemania, lo que podría llamarse la política religiosa, la gran querrela de la Reforma, influye notoriamente en el teatro popular, representado por los llamados "juegos de carnaval"; "los diversos partidos afirman los autores citados, encontraron en el teatro un arma cómoda para defender sus doctrinas y atacar a los adversarios".

Durante el Renacimiento, además de la secularización que acrecienta la influencia social del teatro, se producen dos cambios en las representaciones y uno en su factura que lo acercan definitivamente a las masas: la participación de la mujer, el decorado, y la adopción de la prosa como medio de expresión. Antes, de acuerdo con la tradición helénica los papeles femeninos eran desempeñados por varones; pero hacia el siglo XVII, en Inglaterra, se abandona esta costumbre y se permite la intervención de actrices. La representación de cualquier tragedia, drama o comedia, se hacía en un foro cuyo fondo era una decoración invariable de tal modo que los cambios de lugar tenían que indicarse poniendo letreros que los señalaban, por ejemplo: bosque, calle, etc. Parece que fue también en Inglaterra en donde empezó a enriquecerse la tramoya escénica. En cuanto a la prosa, ya usada desde fines de la Edad Media, sobre todo en el teatro popular, se vuelve casi la única forma dramática pues las obras en verso van siendo cada día más raras. Estas innovaciones fueron bien pronto imitadas en todo el mundo civilizado y así se dio al teatro mayor plasticidad y realismo.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

El Romanticismo no favoreció el progreso del teatro, por su carácter exótico e imaginativo que halló amplio campo en la poesía y en la novela; pero que contradecía la esencia realista de toda la literatura dramática. Hacia mediados del siglo XIX, bajo la influencia del movimiento naturalista, vuelve al cultivo de las realidades sociales y sigue diversos rumbos: político, de tesis, moralista y en su mayor parte, francamente licencioso.

Desde el punto de vista material, el Romanticismo llevó a la perfección los decorados y las escenificaciones teatrales.

De fines del siglo XIX a nuestros días, la evolución de la literatura dramática llega a su culminación con el teatro moderno que se distingue de los períodos anteriores, en nuestro concepto, por su falta de tendencias definidas, su complejidad y su comercialización.

El teatro moderno culto se halla influido por las preocupaciones literarias de los autores y tan pronto es realista hasta el mínimo detalle como simbólico o fantástico. Otra tendencia representada por el teatro experimental o por el llamado teatro de cámara, aparece con carácter puramente esteticista.

El teatro popular dentro del que deben clasificarse las comedias y las revistas musicales, está influido por el factor económico, que si bien se advierte desde la secularización de la literatura dramática, en estos tiempos ha llegado a su máxima expresión con la empresa cuyos fines son puramente comerciales. Se estudia la psicología del público, sus gustos, sus reacciones y se le sirve lo que se sabe de antemano que admitirá con entusiasmo. Así, la comedia moderna es picante, inmoral, licenciosa y las revistas, lujosas, extremadamente sensuales. En ambos casos halagan los sentimientos primarios de los seres humanos, sin preocuparse en lo más mínimo de elevar su capacidad estética.

h) *La novela*

1) *Definición. Origen. Evolución*

Para hallar los orígenes y la influencia social de la novela, es preciso partir de una definición de este género literario que, hasta ahora, no ha sido rigurosamente definido. Ortega y Gasset se pregunta ¿qué es una novela? y en torno de esa interrogación borda muy brillantes comentarios y disquisiciones; pero se llega al final de los veinte parágrafos que le dedica, sin obtener una respuesta satisfactoria, sino antes bien afirmaciones desconcertantes: “el género novelesco es sin duda cómico”, dice, para asegurar unas líneas más adelante: “La novela es tragicomedia”;⁴⁰ y sea lo uno o lo otro, la interrogante queda en pie ¿qué es una novela?

Nosotros vamos a tratar de resolver esta cuestión desde un punto de vista sociológico para establecer el concepto objetivo de la novela, al margen de toda posible norma retórica o juicio puramente literario. En este sentido es un relato en prosa de hechos y acontecimientos más o menos triviales o importantes, imaginarios, reales o simplemente posibles, o más o menos inverosímiles pero en todo caso dispuestos dentro de la narración a voluntad del autor, en los que toman parte seres humanos. Esos hechos o acontecimientos nunca se agotan en un episodio único, sino que forman una secuencia lógica y una unidad total y se refieren a los intereses y a los sentimientos de las personas en sus relaciones con sus semejantes, con la sociedad en que viven y con el mundo y el universo en que habitan.

Con esta definición pretendemos deslindar los campos de géneros literarios conexos. Así, el poema épico, por ejemplo, es un relato; pero escrito en verso; el cuento es puramente episódico

⁴⁰ JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *Meditaciones del Quijote*. Espasa Calpe. p. 154.

y la tragedia, el drama, la comedia, no son narraciones sino representaciones.

Nuestra definición comprende las diferentes clases de novelas, lo mismo las de carácter puramente imaginativo que las basadas en datos históricos o en realidades y les pone a todas, como denominador común, el interés vital de la humanidad, pues como dice el autor citado "de uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte".⁴¹

El origen remoto de la novela si se aceptan los términos en que la definimos, está en el cuento porque éste es, como aquélla, un relato. Bien sabemos que lo que pudiera llamarse la técnica del cuento es diversa, esencialmente, de la que se emplea en las narraciones noveladas; el cuento refiere un episodio en tanto que la novela es una sucesión de hechos reales o simplemente verosímiles dentro de una trama fundamental, pero de la mayoría de los cuentos tal como se conocen en la literatura actual, puede hacerse una novela con sólo ampliarlos y detallarlos suficientemente y no pocas novelas, a su vez, pueden reducirse a cuentos, despojándolas de complicaciones y detalles.

El cuento es tan antiguo como la humanidad; resulta imposible asignarle con precisión ni hora ni lugar de nacimiento pues probablemente no hay grupo humano, por primitivo que se le suponga, en el que no existan cuentos que se han venido transmitiendo oralmente de generación en generación. El origen del cuento, como el del mito y la leyenda, es eminentemente social. Los primeros cuentos escritos que se conocen pertenecen a la literatura sánscrita clásica, datan del siglo v antes de J.C. y están reunidos en libros tales como el Panchatantra. De la India se propagó el cuento a Europa "por una doble vía, dicen Gándara y Miranda,

⁴¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.* p. 103.

cuyo jalón inicial fue el persa, pues de éste pasaron al hebreo, al griego y al latín y así se volcaron en la Europa occidental por un lado y por otro, los árabes tomaron también de dicho idioma las colecciones de cuentos, las desarrollaron, imitaron e incrementaron y las pusieron en circulación por España".⁴²

Sin embargo, no encontramos un lazo de unión inmediato entre el cuento y la novela, pues la primera obra novelesca que se conoce, al decir de los autores citados, nace en Roma, en la época del Imperio y se debe a Petronio Arbiter con el nombre de *El Satiricón*. Es más bien una especie de transición entre el poema y la novela propiamente dicha pues está escrita en verso y en prosa. En España, en cambio, se advierte la continuidad inmediata de la novela como derivación del cuento en la obra del Infante don Juan Manuel: *El Conde Lucanor* preciosa colección de cuentos ejemplares unidos por el hilo de una sencilla ficción en los que el autor se propone moralizar divirtiendo y que terminan con una corta moraleja en verso. "Es, dice don Carlos González Peña, la obra maestra de la prosa castellana en el siglo XIV y tiene, además, un singular mérito: el de ser, en prosa, el primer libro novelesco que aparece en las primeras literaturas de Europa".⁴³

Hagamos notar de paso, en apoyo de nuestra tesis, que la obra citada de don Juan Manuel es una imitación de cuentos hindúes. En el siglo XV la novela empieza a configurarse con propios perfiles en los diversos países de Europa y desde entonces evoluciona "hasta afirmarse como un género literario independiente" a principios del siglo XVII.⁴⁴

⁴² GÁNDARA Y MIRANDA. *Historia de la Literatura Universal*. E.P.E.S.A. Madrid, p. 8.

⁴³ CARLOS GONZÁLEZ PEÑA, *Curso de Literatura*. Ed. Patria, S. A. pp. 93 y 94.

⁴⁴ GÁNDARA Y MIRANDA. *Op. cit.*

La evolución de la novela continúa con extraordinaria pujanza y llega en la centuria pasada, a su máxima expresión artística y obtiene el más alto favor del público, al grado de que Ortega y Gasset dice que "por novela entendemos la evolución literaria que vino a madurar en la novela del siglo XIX".

Es claro que cuando hablamos de "máxima expresión artística", nos referimos a las obras maestras del género novelesco, pues como en toda forma del arte, solamente algunos talentos geniales logran alcanzar la cumbre. Y en cambio, al mencionar el éxito de la novela pensamos en su extraordinaria difusión en todas las clases sociales a pesar de sus diversos niveles de cultura. Tal cosa se debe a que la novela como veremos bien pronto, es multifacética, pues lo mismo se acicala en los más grandes refinamientos que se pone al alcance de la mentalidad popular y de la imaginación infantil. En cada caso su influencia sobre la sociedad es diversa y por ello conviene estudiar, siquiera sea someramente, las distintas clases de narraciones novelescas y tratar de hallar su fondo común de carácter sociológico, es decir, la esencia social de todas ellas.

2) *Clasificación de la novela*

A la Sociología corresponde el estudio de la influencia social de la novela; pero es evidente que no todas las novelas producen los mismos efectos en la sociedad sino que éstos dependen de la naturaleza de ellas que, siendo diversa, ofrece, no obstante varias características similares. De ahí nace la posibilidad y la necesidad de clasificarlas en categorías para descubrir el influjo de cada una de esas categorías sobre los lectores. No es, sin embargo, tarea fácil porque se trata de un género literario multifacético.

Las clasificaciones puramente literarias carecen de interés

sociológico pues de nada sirve distinguir entre novela social, novela fantástica, realista, psicológica o bien romántica, bucólica, etc., etc. porque esas características no establecen, por sí mismas, ninguna relación entre la obra y su posible influencia social.

Roger Caillois refiriéndose a los varios intentos clasificatorios de las narraciones novelescas, dice: "Es evidente que un defecto fundamental invalida las clasificaciones en uso. Y es que éstas no tienen en cuenta la naturaleza misma de la novela. Parecen ignorar que la novela es esencialmente ondulante y diversa, que ninguna regla gobierna su extraordinaria plasticidad, que ningún límite detiene sus ambiciones, las cuales por el contrario, a medida que se realizan van descubriendo nuevas razones de acrecentarse. En tales condiciones, resulta tan difícil cercar como limitar este refugio extensible de la anarquía y la licencia, este terreno de ensayo donde toda tentativa tiene cabida. Para captar una realidad tan fugaz de nada sirve establecer rúbricas fijas, construir compartimientos estancos. Precísase, por el contrario, usar de "puntos de vista" que permitan determinar los diferentes caracteres que manifiesta cada obra, y sobre todo evaluar en qué grado los presenta. De este modo, agrega, es posible esperar un diagnóstico cuya complejidad garantice la exactitud y responda a la complejidad misma que define."⁴⁵

Partiendo de estas ideas, clasifica a las novelas por a) su amplitud; b) densidad; c) extensión; d) atención a la realidad; e) interioridad; f) identificación con el héroe y g) voluntad de influir.

La "amplitud" alude al número de personajes que desempeñan en la narración un papel importante; la "densidad" "mide

⁴⁵ ROGER CAILLOIS. *Sociología de la Novela*. Ed. Sur. Buenos Aires. pp. 44 y ss.

la minuciosidad del relato"; la "extensión" indica las tres dimensiones de toda novela, o sea el espacio geográfico dentro del que se mueven sus héroes; el tiempo que abarca lo narrado y la extensión social que "se refiere a la variedad de los ambientes humanos donde se desarrolla la acción".

La "atención a la realidad" marca el nivel de conciencia de los seres ficticios que figuran en la novela, la importancia que atribuyen al mundo exterior y la que conceden a su universo íntimo, atentos como se les muestra a sus inquietudes secretas o aplicadas a la conquista del dinero o del poder". La "interioridad de un relato", depende de la forma en que el autor describe "las pasiones que conmueven al héroe".

La "identificación con el héroe" indica de manera clara el grado en que el novelista se retrata en el personaje central de su obra o en otro o en varios de ellos. Por último, "la voluntad de influir" es la manera que el autor emplea en la narración para obtener determinadas reacciones del público.

Roger Caillois considera que estos criterios "permiten tal vez proporcionar de cada obra una indicación menos arbitraria que las que habitualmente se dan sobre el particular" y piensa que "con la ayuda de ciertas obras célebres convertidas en puntos de referencia" y usando la escala de 1 a 9, podría darse una idea objetiva de toda novela, ajena por completo a su valor.

A pesar de que este complicado intento de clasificación se hace en una *Sociología de la novela*, nosotros no hallamos, ni el autor establece, relación alguna entre los precitados criterios que la fundamentan y lo social. Pues, en efecto, ¿qué influjo puede producir sobre la sociedad una obra novelesca de gran "densidad" porque en ella aparecen cien personajes o bien otra por el hecho de que posee una extensión tan formidable como *La vuelta al mundo en ochenta días*?

Esta forma de clasificación de la novela, más que sociológica, parece analítica de cada narración; pero lleva a un análisis que ni tiene interés literario porque nada dice sobre sus cualidades estéticas, ni resulta una guía apreciable para los lectores. Es más probable que éstos se sientan atraídos por un libro que lleve en la carátula una fajilla con la indicación de "novela romántica", que por otra que, siguiendo al autor precitado, indicara, como fórmula de un medicamento: densidad 6; extensión 2; atención a la realidad 8, etc., etc.

Si ni las clasificaciones retóricas ni esta que acabamos de resumir, nos sirven para establecer el nexo que indudablemente existe entre las novelas y el público y que explican sus preferencias y que pueden explicar también los impactos emocionales e ideológicos que de ellas reciben, necesitamos, a nuestra vez, probar fortuna para hallar un criterio de clasificación de los relatos novelados, rigurosamente sociológico.

Ese criterio, según nos parece, no puede ser otro que el basado en el campo de acción social de cada clase de novela de acuerdo con su naturaleza intrínseca y con la calidad intelectual de los lectores. Aplicando este método, clasificamos a las novelas en cuatro grupos:

a).—Novelas predominantemente literarias, destinadas a las élites intelectuales.

b).—Novelas literarias; pero accesibles a lo que pudiera llamarse la clase intelectual, es decir, la que sin pertenecer a las élites, posee suficiente cultura y sensibilidad como para comprender obras escritas en lenguaje escogido y para captar sus bellezas de forma y de fondo.

c).—Novelas literarias destinadas a lo que puede llamarse

la clase media intelectual, es decir aquella que está entre la clase intelectual propiamente dicha y el vulgo.

d).—Novelas desprovistas de literatura, o literatura de acción, a menudo predominantemente gráficas destinadas a la clase que denominaremos intelectual popular formada por adultos de escasa instrucción, por jóvenes y niños.

e).—Novelas patológicas, que pueden ser, a su vez, de las cuatro clases antes mencionadas.

Conviene advertir que las clases intelectuales a que se refiere nuestra clasificación no corresponden exactamente a las clases sociales. Jóvenes y niños y hasta ciertos adultos de la clase alta, aficionados a la literatura de novelas gráficas siendo de la élite social, pertenecen no obstante a la categoría que hemos llamado intelectual popular y personas muy cultas de la clase media, a su vez, forman parte de las élites intelectuales.

Nuestra clasificación busca la relación sociológica: obra, público, para hallar el radio de acción de la primera sobre el segundo.

3) *Influencia social de la novela*

Roger Caillois, refiriéndose a la influencia de la novela sobre las colectividades humanas, apunta certeramente que "no hay más que un único tema de la novela: la existencia del hombre en la sociedad y su conciencia de las servidumbres impuestas por el carácter social de la existencia" y agrega que "es un elemento activo de la sociedad; por un lado la expresa y por otro contribuye a transformarla".

¿Pero en qué sentido y cómo la transforma? el autor citado expone su opinión pesimista sobre este punto, de capital impor-

tancia sociológica, en varias partes de su obra: "De suerte que la novela, asegura, ya antisocial por su origen, lo es también por sus efectos. Hace más que aprovechar el vacío en que la colectividad suele dejar al individuo; lo engrandece, lo hace consciente y dolorido. No hay conflicto latente que no acentúe y emponzoñe".⁴⁶

Hasta en el caso de que el relato novelesco se ocupe de "la mediocridad de la vida cotidiana", hace sensible y como virulento "el aspecto más opaco de la realidad y se esfuerza en desmoralizar"; en otros casos se rebela contra la monotonía; pero de todos modos, "esa invitación equívoca a la pasividad o a la rebelión, comprometen en ambos casos la solidez actual de la sociedad".⁴⁷ Sin embargo, antes el autor a quien citamos opina "que la inteligencia debe saber cómo inducir su examen en lo que concierne a esta inmensa vegetación escrita, que cada día la asalta y la desconcierta en mayor grado. Ella no interesa solamente al arte, ya que es un elemento activo de la existencia contemporánea. No la representa inocentemente. Siente fiebre y a su vez le contagia la suya. Extrae los jugos venenosos de sus malas hierbas y elabora con ellos ponzoñas con las cuales intoxica a la sociedad; pero también le devuelve precisadas, admirables, ejemplares, sus fuerzas mejores y sus más nobles ambiciones".⁴⁸ No obstante esta que parece una reivindicación de la novela, en uno de los capítulos finales de su libro, el autor citado dice: "Hay que investigar cómo la literatura novelesca realiza su trabajo de zapa" y analiza en seguida, de manera admirable, los aspectos negativos de lo novelesco para concluir que es un factor de disolución social.

Nosotros consideramos que la realidad es otra, más compleja, pues ni todas las novelas ejercen la misma acción, ni su influencia

⁴⁶ ROGER CAILLOIS, *Sociología de la Novela*. Ed. Sur. p. 135.

⁴⁷ ROGER CAILLOIS, *Op. cit.*, p. 136.

⁴⁸ ROGER CAILLOIS, *Op. cit.*, pp. 55 y 56.

alcanza a toda la sociedad. Esto último no se escapa a Roger Caillouis pues refiriéndose al trabajo de zapa de los relatos novelescos, afirma que: "Ante todo uno advierte que éste se presenta bajo aspectos diferentes y se efectúa en direcciones aparentemente contradictorias, según sean las capas de la población que ataque (clase ociosa o clase laboriosa) y sobre todo según la amplitud de conciencia y el nivel de cultura de sus lectores".

Estas ideas sirven de apoyo a nuestra clasificación de las novelas que facilita el análisis de su radio de acción social. En efecto, las del primer grupo o sea las predominantemente literarias, que persiguen fines estéticos por caminos originales; como por ejemplo las de Joyce, las de Proust, que consideramos prototipos de esta clase y todas las que se acercan más o menos a ellas, no pueden ejercer influjo alguno en las masas populares, ni siquiera en lo que hemos llamado la clase media intelectual; sus efectos se circunscriben al muy reducido número de los que integran las élites culturales en los países de civilización occidental.

Las novelas que nosotros clasificamos en un segundo apartado, o sea las destinadas al público intelectual, es decir al de educación universitaria o que sin haber alcanzado ese grado tiene no obstante un nivel de conocimientos suficientemente elevado y una sensibilidad despierta ante la literatura, poseen radio de acción más grande, que las del primer grupo. De esta clase son las obras de Flaubert, de Zola, de Dostoiewski, de Tolstoi, por ejemplo, que solamente atraen a quienes son capaces de comprender y gustar la precisión y la belleza y la fuerza del relato, la verdad de la acción, el realismo de los personajes, los matices de sus caracteres y la maestría técnica del autor. Se trata, así, de una literatura novelesca que no puede ser comprendida y que no ejerce por ello mismo influencia alguna sobre la clase media intelectual y menos aún sobre las clases populares.

Tenemos, en seguida, las novelas de acción y las que ponen en juego conflictos sentimentales y episodios truculentos, expresándolos en un lenguaje sencillo y en narraciones fáciles, como las novelas de Carolina Invernizio o de Carlota Braeme, que tuvieron gran demanda a fines del siglo pasado y los folletines que publicaban los diarios o las revistas, o que se distribuían periódicamente por entregas, cada una de las cuales concluía en una situación angustiosa al punto de que la inserción o la entrega siguiente eran esperadas, por el numeroso público aficionado a esas lecturas, con gran avidez. El campo de acción de la literatura folletinesca, era muy grande y sigue siéndolo aun cuando, ahora, en menor extensión porque está siendo desplazada por la radio novela.

En el cuarto grado de nuestra clasificación colocamos a las novelas casi desprovistas de atuendos literarios; narraciones de aventuras como las de Emilio Salgari por ejemplo. Pertenecen también a este grupo las novísimas novelas gráficas en las que la parte escrita es mínima y se halla ilustrada profusamente con dibujos que muestran objetivamente los hechos que aquella parte menciona. El público de estas novelas se encuentra formado por jóvenes de los últimos años de instrucción primaria, de secundaria y por individuos de los sectores populares que no saben leer y escribir suficientemente. Se trata de un público numeroso, fácilmente impresionable.

No nos ocupamos aquí del apartado final de nuestra clasificación que alude a la novela patológica, porque destinamos un capítulo especial a la patología del Arte, en el que nos ocuparemos de esa literatura.

Ya se ve, ahora, cómo es inexacto atribuir a la novela, así, en conjunto, determinadas influencias sociales, pues estas dependen, ante todo, de la naturaleza de cada narración novelesca y de la

parte de la sociedad que, atendiendo a esa naturaleza, está culturalmente capacitada para recibirlas. Hay, además, otros factores determinantes de la influencia social de la novela, de los que trataremos en próximo capítulo.

4) *Los factores determinantes de la influencia social de la novela*

En capítulos anteriores hemos visto que no debe atribuirse a las novelas una influencia general sobre la sociedad, sino que unas influyen sobre determinados sectores de ésta en tanto que son prácticamente ignoradas por otros. Para facilitar nuestro análisis dividimos a las novelas en varios grupos, según su naturaleza literaria y señalamos la parte del público en la que cada grupo de aquéllas tiene aceptación; pero es necesario decir, ahora, que no todas las novelas de un grupo o clase ejercen el mismo influjo sobre los lectores a los que están destinadas, sino que en cada compartimiento de nuestra clasificación la influencia social de la novela depende de los siguientes factores determinantes:

a) La fama del autor. b) El estilo. c) El idioma. d) La contemporaneidad del relato. e) La extensión y la profundidad de las capas culturales de la sociedad (entendiendo la cultura como saber). f) El prestigio internacional de las literaturas nacionales. g) La economía de las ediciones. Estos factores no obran aisladamente, constituyen un complejo que debe ser analizado en cada caso particular; pero conviene que nos refiramos a ellos en el orden expuesto.

La fama del autor es de gran importancia en la influencia social de la novela porque atrae la curiosidad y la atención del mayor número del sector del público que está capacitado, según

nuestra clasificación, para comprender y gustar sus obras. Es evidente que no puede ejercer la misma acción sobre la sociedad un novelista escasamente conocido que François Sagan, para poner un ejemplo actual, de alguna de cuyas novelas se han editado en Francia hasta cuatrocientos mil ejemplares, en el idioma original y que están siendo traducidas a otras lenguas. Si tenemos en cuenta que cada ejemplar es leído por varias personas resulta que la penetración social de esta novelista es enorme.

El estilo del autor significa mucho también porque hay autores de enorme fama que, sin embargo, son poco leídos. Se trata de un fenómeno social difícilmente explicable. Podría decirse que la verdadera fama de un escritor empieza cuando lo conocen, como tal, más personas de las que en realidad leen sus obras. Esto se debe, en gran parte, al estilo. Concretándonos a los novelistas diremos que algunos escriben en forma poco atractiva o difícilmente abordable para la mayoría de los lectores.

El idioma determina, también, la mayor o menor difusión de las novelas. Hay idiomas universales en un momento dado de la historia de la humanidad. Actualmente lo son el francés y el inglés. En esto influyen, seguramente, circunstancias de carácter económico, cultural y político. Novelas de autores franceses o ingleses, aun siendo de escaso mérito, son traducidas a todas las lenguas, cuando menos en los países de cultura occidental. En cambio sucede esto con las escritas en sueco, en noruego, en español, únicamente en casos excepcionales, cuando han alcanzado extraordinaria fama sus autores.

La contemporaneidad del relato significa mucho para la demanda de la literatura novelesca. La mayoría del público prefiere las historias que se desarrollan en la época en que vive, en el mundo en el que es actor y testigo porque comprende mejor las actitudes, los sentimientos y las acciones de los personajes que en ellas inter-

vienen. Gracias a este fenómeno es posible la constante producción de novelas, pues de otro modo los nuevos autores no podrían competir con los geniales novelistas de otros tiempos. En realidad, la vida de la novela puede representarse por una curva que asciende, desde el punto en que comienza a gustar, al más elevado de la fama completa para comenzar a descender a medida que se suceden las generaciones hasta quedar reducida, cuando posee valores indestructibles, a volumen de biblioteca que sólo leen profesores y estudiantes de literatura y algunos aficionados a las bellas letras.

La extensión y la profundidad de las capas culturales de la población es otro factor determinante de la influencia social de las novelas. Es mínima en aquellos países en donde casi el cincuenta por ciento o más de sus habitantes son analfabetos y la educación universitaria y secundaria alcanza a reducidas y delgadas capas del público lector. En la mayoría de los países de la América Latina, por ejemplo, se hacen ediciones de novelas, de mil a tres mil ejemplares que, generalmente, se agotan a lo largo de años y raras veces son reeditadas. En cambio, la influencia que puede ejercer una novela en la sociedad es notable en países de escaso analfabetismo como los Estados Unidos de Norteamérica, en donde una obra de las llamadas por los editores "best seller", se vende por millones y es traducida a otros idiomas.

El prestigio internacional de las literaturas nacionales, determina el alcance mundial de las obras de esas literaturas que no logran las que carecen de tal prestigio.

Por último, la economía de las ediciones favorece o impide la penetración social de la novela, porque cuando el costo del ejemplar es relativamente elevado queda fuera de las posibilidades de la clase media y de la clase popular, y, en consecuencia, circula entre ellas escasamente.

Veamos ahora cómo se integran, en cada caso, los diversos

factores que hemos señalado. Si la obra es de autor famoso en un país de idioma no internacional y cuya población ofrece un bajo índice de alfabetismo y de cultura, esa novela sólo influye en la nación en que fue escrita sobre un público poco extenso y en el que intervienen solamente las capas sociales media y superior del mismo. Por el contrario, si el autor es famoso, su estilo fácil, el tema que trata de gran interés humano y actual y el idioma en que escribe, de los llamados internacionales, la literatura a que pertenece de sólido prestigio, sus obras se publican en ediciones caras y populares y la población de su patria es de alto índice cultural, entonces sus novelas, allí, se difunden extensa y profundamente en la sociedad y por medio de las traducciones influyen, inclusive, en la mayor parte del mundo occidental.

Esta es, creemos nosotros, la realidad sociológica del radio de acción de la novela que, según nuestro análisis depende de su naturaleza, de las capas culturales de la población de cada país y de la forma de integración de los factores que hemos estudiado. Limitadas así, a sus verdaderos términos, las posibilidades de la influencia social de este género del arte literario, nos ocuparemos, en próximo capítulo, de estudiar en qué consiste esa influencia y cuál es su alcance.

5) *Análisis de la influencia social de la novela*

Una vez fijados los límites dentro de los cuales pueden ejercer las novelas influencia sobre la sociedad, es necesario establecer la naturaleza de esa influencia. Empezaremos por el penúltimo grado de nuestra clasificación de la literatura novelesca, porque es el que en cualquier país corresponde al mayor número de personas.

La novela folletinesca y la historieta gráfica que tienen amplísima difusión entre las clases que hemos llamado media y

popular (desde el punto de vista de sus posibilidades intelectuales), casi siempre condenan en la persona del villano, las malas pasiones, la doblez, la traición, la concupiscencia y en el héroe o la heroína que sufren la injusticia o los dolores de un destino cruel, glorifican los más altos valores del alma. Esta clase de novelas son desestimadas por los críticos. Alguien ha dicho que con los buenos sentimientos se hace la mala literatura; pero desde el punto de vista de la Sociología del Arte lo que interesa es la difusión y la reiteración de aquellos sentimientos y no las cualidades estéticas de la obra.

Las novelas artísticamente valiosas, son muy leídas por las élites intelectuales y por lo que hemos llamado clase intelectual formada por un público de elevada cultura. Desafortunadamente muchas de esas producciones atacan franca o indirectamente las bases éticas de la sociedad. Las provenientes de la literatura francesa, por ejemplo, destruyen el honor de la familia, justifican el adulterio, consideran el "menage a trois" como algo socialmente natural; otras, de diversos países, son nihilistas o exacerban los bajos sentimientos: la lujuria, el odio de clases, o exaltan los medios más reprobables para lograr el poder o la satisfacción de todas las pasiones.

Pero cargar el acento en esta clase de novelas, es algo que consideramos sociológicamente inexacto porque al lado de ellas hay otras blancas, de plucritud moral absoluta o francamente religiosas o místicas, de autores renombrados que tienen un amplísimo público lector. Mencionaremos como ejemplo a Paul Claudel.

No hay razón para afirmar que las novelas inmorales o las que pintan realidades humanas deplorables, son las únicas que influyen en la sociedad, olvidando las que cultivan los más bellos aspectos del espíritu. La verdad es que la literatura novelesca, positiva o negativa, desde el punto de los intereses sociales, no puede cambiar el modo de ser ingénito de las personas. Si el azar de las lecturas

pone en manos de un individuo de naturaleza mística una obra concupiscente, la desechará, del propio modo que quien tiene un carácter materialista no gustará de novelas religiosas o excesivamente sentimentales. La novela lo más que puede hacer, es estimular las propias inclinaciones del lector y llevarlas a su último grado, y ya esto indica su peligro, cuando se trata de obras disolventes, porque cada quien escoge la literatura novelesca que satisface su modo de ser. El *Werther* de Goethe, orilló al suicidio a gentes que ya tenían tendencias suicidas.

Lo mismo puede decirse de quienes cometen actos delictuosos. El año de 1960, se cometió en París uno de los secuestros más sensacionales, el del niño Eric Peugeot, hijo de uno de los magnates franceses de la industria del automóvil. Algún tiempo después fueron aprehendidos los autores Pierre Larcher y Raymond Rolland y según cable publicado por los periódicos declararon lo siguiente: "Fuimos nosotros dos solamente quienes organizamos el rapto del pequeño Eric. Larcher, joven sin escrúpulos y desprovisto de dinero, decidió un día cometer un rapto. Después de leer una novela de Lionel Wile titulada *Rapto*, puso al corriente de sus propósitos a su cómplice Raymond Rolland".

Sin embargo, es necesario aceptar que en la zona intermedia de los extremos pasionales y entre gran parte de las élites del intelecto y de la que hemos llamado clase intelectual, las novelas en las que sus autores llevados por un afán de arte, descubren los bajos fondos de las urbes, las miserias morales de hombres y mujeres, los abismos psicológicos de seres llenos de taras, sí tienen un efecto deplorable sobre las ideas que sirven de base al comportamiento individual en la vida privada y colectiva. Falta un estudio minucioso sobre los datos estadísticos de cada país relativos al número de ejemplares que se editan y se venden de esta especie novelesca y de sus lectores en las bibliotecas públicas para calcular

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

su índice de penetración social; pero por reducido que se le suponga, y aun cuando, según hemos dicho, esta literatura no llega a las clases media y popular incapaces por falta de cultura para gustarla y comprenderla, lo cierto es que actúa sobre las clases dirigentes cuya corrupción, que aflora en su estilo de vida, ejerce poderoso influjo sobre el resto de la sociedad.

A esto se debe la reacción que provocan en ciertos grupos, especialmente en los confesionales, las novelas que no se ciñen a las normas morales comúnmente aceptadas. La Iglesia católica, por ejemplo, ejerce una especie de censura sobre toda la producción literaria novelesca y previene a los fieles para que se abstengan de leer los libros que en alguna forma pueden dañar sus creencias religiosas y su conducta. A veces, esta censura sirve de estímulo y acrecienta la circulación de los libros prohibidos; pero una buena parte de sinceros católicos observa fielmente los mandatos de los sacerdotes a este respecto. Hay, por ejemplo, para el público de habla castellana, un a manera de diccionario: "Lecturas Buenas y Malas a la Luz del Dogma y de la Moral" por A. Garmendia de Otaola. S. J. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús. 1a. Ed. 1942 Suplemento 1950. En este libro pueden hallarse críticas desde el punto de vista de la ética religiosa católica sobre los escritores de todo el mundo, famosos o que han alcanzado cierto renombre, en las que se aprueba o se desaprueba la lectura de sus obras, según el caso.

De este modo descubre nuestro análisis la realidad sociológica de la novela. Hay extensos sectores (clase media y popular) hasta los cuales no llega la literatura novelesca refinada, algunas de cuyas obras ejercen sobre la sociedad un efecto disolvente y que lee, por el contrario, obras que alimentan su ingenuidad y sus mejores sentimientos e inclinaciones: amor, lealtad, patriotismo, resignación, admiración, justicia, etc., etc.

LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ

En los niveles sociales superiores desde el punto de vista intelectual, que comprenden a gran parte de la clase alta y de la clase media, ciertos autores famosos ejercen con sus novelas una acción negativa que socava los cimientos sociales y provoca una reacción, una lucha constante contra ellas, que se traduce en la censura de los grupos confesionales y en la producción de una literatura novelesca de muy altas cualidades morales que, en no pocos escritores, ofrece, a la vez, indudables valores estéticos.

CAPITULO VI

EL CINE. ANTECEDENTES. CARACTERÍSTICAS

EL arte cinematográfico es uno de los más discutidos en la actualidad. Se le atribuyen excelencias de la más alta calidad humana y se le considera, al propio tiempo, como venero de inmoralidades, fuente inextinguible de los peores males de la sociedad.

La Sociología del Arte, rama de la Sociología General, ciencia que estudia la realidad social, solamente puede ocuparse del cinematógrafo como fenómeno artístico, sin emitir sobre él juicios de valor y guardándose mucho de formular alegatos en su contra.

El cine es, sin duda, el arte más joven. Aun cuando está ligado a muy antiguas expresiones artísticas: la literatura y el histrionismo, surgió de un invento mecánico moderno y por eso su historia y su destino, se hallan ligados a ese invento y a otros que le son correlativos: la fotografía, la película y la reproducción del sonido.

El principio esencial del cine o sea la integración del movimiento mediante la sucesión de una serie de imágenes fijas, fue descubierto en 1832 por el físico belga, profesor de la Universidad de Lieja, José Plateau;⁴⁹ pero se hizo necesario que al propio tiempo

⁴⁹ G. SADOUL. *El Cine. Su Historia y su Técnica*. Fondo de Cultura Económica. México. Buenos Aires. p. 10.

se desarrollara la fotografía para que, con el transcurso del tiempo, la conjunción de ambos inventos en un solo aparato, diese como resultado esa maravilla de nuestros días que es el arte cinematográfico.

Son muchos los precursores del cine, los que trabajaron en su realización afanosamente y cuyas aportaciones contribuyeron a darle una forma inicial eficaz que después se ha perfeccionado y que sigue perfeccionándose, a lo que parece, indefinidamente. Mencionaremos sólo a quienes, valiéndose de trabajos anteriores lograron, gracias a su genio inventivo, los primeros aparatos que pudieran llamarse propiamente cinematográficos:

Emilio Reynaud, en 1876, inventó "un pequeño juguete de dibujos animados" inspirado en los aparatos de Plateau que lo llevó a la creación de otro más perfecto: el teatro óptico en el que podían verse "pantomimas luminosas, que duraba más de diez minutos".

Edison creó hacia 1889 la película perforada de 35 milímetros "que todavía es de uso universal" y en 1894, un aparato "en el que el espectador veía directamente las imágenes de la cinta, aumentadas por medio de un lente".

Faltaba lograr la proyección de las películas cinematográficas sobre una pantalla para transformar las exhibiciones individuales en colectivas y esto sucedió, casi al mismo tiempo, en Estados Unidos, Alemania y Francia, en el año de 1895. Pero fue el inventor francés Luis Lumière, quien el 28 de diciembre del citado año, construyó un aparato mejor que el de sus inmediatos predecesores y así nació el Cinematógrafo Lumière que dio "su primera representación en los sótanos del Grand Café en el Boulevard de Los Capuchinos de París y señaló, con su triunfo, el comienzo de un arte y de una industria que, en la mayor parte del mundo, tomó

por denominación la abreviatura familiar del nombre de un aparato francés: Cine".⁵⁰

Si consideramos la proyección de películas en pantalla como la verdadera iniciación del arte cinematográfico, entonces tiene, en la actualidad (1961) sesenta y seis años de vida, período en verdad corto para los asombrosos perfeccionamientos técnicos que ha alcanzado y que por lo mismo, se produjeron con una rapidez inusitada. Esos perfeccionamientos son de índole material, están ligados a inventos de dispositivos y aparatos, de combinaciones químicas, de procedimientos fotográficos, de sonido, de proyección, etc., etc., que le dan un carácter predominantemente industrial y capitalista que necesariamente influye en su misma esencia.

En efecto, ninguna otra expresión del arte requiere de la conjunción de tantos elementos y de la colaboración de tantas personas, ni de la inversión de tan grandes sumas de dinero como el cinematógrafo. Pudiera decirse que es un arte colectivo para multitudes porque sólo un considerable número de personas trabajando coordinadamente puede producirlo y sólo un enorme número de espectadores es capaz de sostenerlo económicamente.

El cine aparece como el arte más complejo. La pintura es, generalmente, la obra de un solo artista sin otros medios que un lienzo, o un muro, unos pinceles y unos colores. Algo semejante puede decirse de la escultura; el arte literario, o el musical, requieren todavía menos accesorios materiales, apurando mucho las cosas, nada más que la mente del artista. Es el teatro, de entre las antiguas expresiones del arte, el que se antoja como una anticipación del cine, mezcla de literatura y de actuación personal de los actores, de escenarios, de utilería, de comparsas y de obreros para ofrecerse a grandes auditorios en una sola vivencia; pero aún así,

⁵⁰ G. SADOUL, *Op. cit.*, pp. 10 a 15.

bastan unos cuantos histriones, uno solo en el caso de obras que se desarrollan en un monólogo y un corral con improvisado foro y pobre guardarropía, para montar y presentar un espectáculo dramático. En cambio, el más sencillo de los films modernos, requiere el concurso de costosos elementos. El cine es un arte de la era capitalista y lleva su sello indeleble porque en él se pierden todos los valores y sólo queda el capital omnipotente.

Georges Sadoul dice que "la perfección técnica del aparato de Luis Lumière fue una importante razón para su éxito; pero el argumento de sus películas fue lo que atrajo a las multitudes".⁵¹ Sin embargo, si analizamos la obra cinematográfica actual, llegamos a la conclusión de que ninguna de las cosas que intervienen en ella se lleva la primacía. El argumento por sí solo, no determina el éxito de las películas, puede ser muy bueno; pero si está mal actuado por los actores, o si la fotografía o el sonido son malos o la dirección inadecuada, resultará un fracaso. Lo mismo puede decirse considerando, aisladamente, cada uno de los otros factores mencionados. Solamente la perfección del conjunto logra el éxito de un film y en la base de esa perfección está el dinero.

El cine, como arte capitalista, es un arte de producción industrializada; está sujeto a imperativos económicos. El capital que se invierte en alguna cosa, tiene por objeto multiplicarla, reproducirla al infinito para acrecentarse él mismo. Ese es su fin, la cosa producida, el medio. De aquí se derivan todas las características del cine y sus efectos sociales según veremos más adelante.

⁵¹ G. SADOUL. *Op. cit.*, p. 15.

1) *El cine y el público*

Para determinar la magnitud de la influencia social del arte cinematográfico, es necesario conocer, de manera precisa, su radio de acción.

Los comienzos del cine, si los comparamos con la perfección a que ha llegado en la actualidad, fueron muy modestos; pero sus éxitos iniciales atrajeron al capital que vio en él una vena riquísima de explotación. Y no se equivocó, pues en poco más de medio siglo alcanzó un desarrollo portentoso al que estamos asistiendo en nuestros días.

Roberto Fabregat Cúneo, transcribiendo cifras publicadas por la UNESCO referentes al año de 1950, dice que entonces existían 93,530 salas de exhibición en el mundo a las que concurrían semanalmente 215 millones de espectadores.

Según otra fuente europea citada por el mismo autor, en junio de 1955, "Francia tenía 5,638 salas con 381 millones anuales de espectadores; Gran Bretaña 4,506 con 1,275 millones; Alemania 5,300 con 744 millones; Bélgica 1,476 con 117 millones".

Estas cifras impresionantes son sin embargo notoriamente irreales por cuanto se refiere al radio de acción del cine. En Francia, por ejemplo, no pudieron concurrir el año de 1955, a las salas cinematográficas 381 millones de espectadores por la sencilla razón de que la población de ese gran país, en el año citado no pasaba de cuarenta y dos millones de habitantes.

Lo que sucede es que se confunde, en las cantidades transcritas, el número de boletos de entrada vendidos, con el de espectadores y para fijar la influencia del arte cinematográfico es necesario distinguir rigurosamente entre ambos.

Apelando, para mayor claridad al argumento de reducción

al absurdo, si suponemos que en una villa de mil habitantes sólo uno de ellos fuese todos los días al cine, resultaría inexacto decir que allí acudieron trescientos sesenta y cinco espectadores en un año por el hecho de que se vendieron 365 boletos de admisión. Lo cierto sería que hubo un solo espectador, tan aficionado, que no faltó a ninguna función; pero naturalmente en esa villa imaginaria la influencia social del arte cinematográfico sería nula.

A esta objeción que hacemos a las estadísticas de la UNESCO es necesario agregar las siguientes limitaciones que reducen mucho el público del cine a) geográficas; b) demográficas; c) culturales; d) económicas; e) religiosas, en cada país.

Por causas geográficas, numerosos grupos de población viven en diferentes regiones del mundo, en absoluto o casi absoluto aislamiento, de tal modo que hasta ellos no llega el cinematógrafo porque aparte de los obstáculos físicos, su explotación—no se olvide que se trata de un negocio capitalista—resultaría incosteable.

Desde el punto de vista demográfico, puede decirse que la esfera de acción social del cine es muy grande en las ciudades, pues en ellas la mayoría de sus moradores seguramente asisten a las salas de exhibiciones cinematográficas; pero el número de espectadores va disminuyendo en las villas y poblados de las zonas rurales a medida que baja la densidad de la población.

La cultura es otro factor que limita, lo mismo en las ciudades que en el campo, la influencia del arte cinematográfico, pues solamente el hablado en el propio idioma de cada pueblo resulta accesible para todos los espectadores. Las películas importadas en las que los actores se expresan en otras lenguas requieren títulos o leyendas en la del lugar en que se exhiben y por consiguiente que el público sepa leer. Esto reduce mucho el ámbito social de pene-

tración del cine en aquellos países en donde el analfabetismo alcanza muy altas proporciones.

Causas económicas contribuyen también a reducir el radio de acción del arte aludido, pues las cuotas de entrada a las salas de exhibición aun en las de carácter popular, resultan, en la mayor parte del mundo, elevadas con respecto a los ingresos de la clase media y de la clase baja. En estas condiciones son muchas las personas que no van con frecuencia al cine y no pocas las que se abstienen de acudir a esa diversión.

La censura religiosa, finalmente, es otro motivo poderoso que impide la asistencia de gran número de gentes a los cinematógrafos en donde se presentan películas que la Iglesia considera inmorales. En los templos católicos, por ejemplo, se fijan listas con los nombres de las prohibidas. Es cierto que para muchos feligreses las prohibiciones decretadas por sus directores espirituales son un incentivo que los induce a infringirlas; pero en cambio los que siguen fielmente los mandatos de su religión rehuyen ver los films censurados.

Para conocer con exactitud la esfera de acción social del cine, sería necesario hacer minuciosas encuestas en cada país con objeto de registrar el número de personas aficionadas a ese espectáculo y la frecuencia con que asisten al mismo. Un verdadero censo que hasta ahora no se ha hecho.

A falta de datos estadísticos precisos, las cifras publicadas por la UNESCO y las que proceden de otras fuentes especializadas sobre la cantidad de boletos de admisión vendidos anualmente en las salas cinematográficas de los diversos países del mundo, con las limitaciones apuntadas por nosotros, son suficientes para darnos una idea siquiera sea aproximada, de la magnitud del público cinéfilo que no es tan desmesuradamente grande como las cifras aludidas parecen indicar; pero que de todos modos resulta de extraordinarias proporciones.

Para estimar justamente la influencia social del cine, es necesario tener en cuenta, además del volumen de su público, la calidad del mismo. Quienes no asisten a ese espectáculo son, como hemos visto grandes contingentes de población que viven aislados, los analfabetos cuando se trata de películas habladas en idiomas que les son extraños y las gentes de pobres recursos, es decir, aquella parte menos valiosa de la sociedad desde el punto de vista de su desarrollo y su destino. En cambio, las élites sociales, la clase media y la popular de mediana cultura, los que pudieran considerarse como elementos dirigentes en todos los países de la tierra se colocan voluntariamente bajo la acción del arte cinematográfico.

2) *Influencia social del cine*

Una vez que hemos fijado, siquiera sea aproximadamente las reales proporciones del público de cine y su calidad, es necesario, ahora, que nos ocupemos de analizar la influencia que en él y a través de él, ejerce en la sociedad.

La influencia social del arte cinematográfico es muy compleja, ofrece los siguientes aspectos: a) económico. b) artístico. c) educativo. d) moral. e) delincriminal.

El cine influye poderosamente sobre la sociedad, como industria. Es, desde luego, una fuente de trabajo que da ocupación a muchos millares de personas en todo el mundo; lo mismo a los hombres de empresa, a los intelectuales, a los artistas que a los obreros. Múltiples actividades se hallan ligadas a este moderno negocio y todas bien y con frecuencia espléndidamente remuneradas.

Como industria, el cine exige constante producción para satisfacer a un público enorme. Fabregat Cúneo, proporciona los

siguientes datos ofrecidos por la UNESCO sobre la producción mundial cinematográfica en el año de 1956:

Italia produjo 140 films; Alemania Occidental 108; Francia 100; Gran Bretaña 138; España 44; Estados Unidos va a la cabeza con 354; Japón 302; India 259; Pakistán 47; Hong-Kong 200; México 99; Filipinas 80; Egipto 67.

Estos son, apenas, datos parciales, pues según la fuente citada la producción total de películas en el mundo alcanza la cifra de 2,400 anualmente.⁶²

Este hecho ha traído las siguientes consecuencias artísticas: Un aumento extraordinario del número de actores y actrices. En el teatro bastaban unas cuantas figuras para satisfacer a los espectadores porque era imposible gozar de su arte escénico simultáneamente en diversas partes del mundo. Después de una larga temporada en una ciudad, los más famosos histriones la abandonaban para presentarse en otras muchas y cuando volvían, eran siempre bien recibidos, la fatiga que hubiesen producido en el público había pasado y además su valor consistía, principalmente, en sus caracterizaciones y en su actuación.

El cine, para satisfacer una demanda enorme y constante, necesita producir gran cantidad y variedad de films en los que resulta materialmente imposible valerse de una sola o de un reducido número de primeras figuras. Es, además, una diversión cotidiana, no se desarrolla, como el teatro, en temporadas y por eso requiere incesantemente de "caras nuevas". El cine no nació del arte escénico, sino que se valió de él como industria y es su carácter industrial, eminentemente económico, el que influye en su aspecto artístico de manera decisiva. Así, más que la calidad de los actores

⁶² FABREGAT CÚNEO. "El Proceso del Cine en el Mundo y en la Cultura". *Revista Mexicana de Sociología*. Año XIX; Vol. XIX. Núm. 2.

y actrices, lo que domina en el arte cinematográfico es la buena presencia y el ser fotogénico, dos condiciones ineludibles ante las cuales eminentes figuras del teatro han fracasado, en tanto que mediocres actorcillos y hasta improvisados artistas, surgen de la noche a la mañana como estrellas deslumbrantes gracias a la magia de la pantalla que exalta sus cualidades físicas.

Otro efecto del carácter industrial del cine es la estandarización de los actores. Los de teatro tenían y tienen a orgullo, representar los más contradictorios personajes: hoy a un hombre o a una mujer de elevadas cualidades morales, mañana a los seres más despreciables. Su valor como artistas radicaba y radica, en esa virtud creadora, interpretativa que los hace vivir personajes distintos con igual maestría; pero en el cine esto no es posible, la producción en gran escala, obliga a tener siempre disponible un stock de actores de carácter concretamente definido por sus rasgos faciales: tipos simpáticos, desaprensivos; gangsters, gíbolos, héroes valientes y audaces, galanes, detectives, damas de gran mundo; vampiresas, etc., etc. Basta conocer los nombres de las estrellas en un film, para adivinar la naturaleza del mismo: de vaqueros; de asesinatos; de amor pecaminoso; de amor romántico, etc.

Las exigencias de la producción constante y el objeto principal de la industria que es la taquilla, ha llevado al cine a la repetición de temas cuando alguno de ellos alcanza éxito inusitado, hasta agotarlos. La estandarización de trucos y de escenas cuyos efectos en el público se conocen perfectamente, es otro efecto del carácter industrial del cine.

En la economía de los países, la industria cinematográfica, valiéndose de este arte complejo, mezcla de actuación, escenificación, música, coreografía, canto, etc.; produce muy serios impactos; significa la fuga de divisas extranjeras, en favor, por ahora, de los Estados Unidos de Norte América que gracias a su producción

formidable y a una organización universal, impone programas y se apodera de las mejores salas de espectáculos mediante ventajosos contratos.

En la economía familiar, significa un renglón permanente de egresos, sin consecuencia alguna en la clase alta; pero muy apreciable en la clase media pobre y en la clase popular, principalmente de las ciudades. El teatro, por el reducido número de salas y del cupo de las mismas, por su carácter cíclico de temporadas, por el relativamente alto costo de admisión no influyó, ni influye en los presupuestos de las familias pues, en relación con la población total de un país, su público era y es siempre limitado; pero el cine actualmente constituye para gran número de personas una necesidad imprescindible a la que sacrifican otras exigencias personales. En Estados Unidos de Norte América y en Europa, por ejemplo, la entrada a un salón cinematográfico cuesta, término medio, un dólar y los salarios generales no pasan de tres dólares al día. En los cines populares puede calcularse a razón de cincuenta centavos de dólar el boleto o sea la sexta parte de los ingresos diarios de un trabajador.

Debido a la interdependencia económica de los fenómenos sociales, el carácter económico del cine influye además en la cultura y la educación, sobre la moral y la delincuencia, según veremos en próximos capítulos.

3) *Influencia educativa y cultural del cine*

La influencia del arte cinematográfico desde el punto de vista educativo y cultural, ofrece aspectos negativos y positivos.

Fabregat Cúneo señala, justamente, que el cine deforma los temas culturales, fabrica tipos inverosímiles como Tarzan que, en su concepto, "es un ejemplo que nos abre paso a la considera-

ción de un verdadero régimen de adulteraciones, falseamientos y sustituciones que vienen imperando desde las primeras épocas con todas las muy honrosas excepciones que también se puedan señalar”.

Para demostrar la exactitud de esta afirmación categórica, agrega: “No pueden pedirse imágenes más falsas, pueriles y desarraigadas que las de los pieles rojas tan cubiertos de plumas como vacíos de contenido”.

“En cuanto a Latinoamérica, son igualmente de penosa recordación los muchos disparates filmados sobre motivos mexicanos, argentinos, brasileños”.

“El régimen de adulteración ad-usum, afecta también a los grandes temas históricos”.

Finalmente, observa el autor citado, que “las obras que pasan al cine son casi siempre deformadas, no sólo en su peripecia y estructura, sino también en su sentido y alcance”.

Todo esto es irrefutable; pero se refiere a ciertos films que, por numerosos que sean, no son todos los que produce el cine como arte y como industria. Además de los de carácter puramente artístico, en los que con frecuencia se encuentran los dislates que pone de relieve Fabregat Cúneo, hay los documentales, los viajes narrados, los noticieros estrictamente apegados a la realidad y a la verdad, para no citar sino las películas que se proyectan ante todos los públicos, pues también las hay científicas y educativas para públicos especiales.

Se dirá que los viajes narrados y los films documentales y los noticieros no son arte cinematográfico puesto que en ellos no hay ni literatura, ni actores; pero la fotografía está considerada como un arte y son arte también el de los directores y camarógrafos y el de los autores de guiones base de toda filmación.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Analizando ahora la influencia negativa del arte cinematográfico sobre su público en los aspectos a que alude Fabregat Cúneo, siendo ciertos, nos parece que no es muy grave. Es verdad que muchas obras literarias, al ser adaptadas al cine, sufren modificaciones, a veces, sustanciales; pero ¿acaso la obra misma no es, casi siempre, modificación de acontecimientos históricos o de la realidad social? Los novelistas, los dramaturgos, los comediógrafos ponen bastante de ficción en sus creaciones y cambian los hechos de acuerdo con su propia inspiración artística. Si apuramos mucho las cosas, ni siquiera los textos de historia destinados a la educación escolar son veraces por aquello de que "la historia la escriben los vencedores".

Por lo demás, las falsificaciones en que incurre el cine no tienen influencia alguna en las personas cultas del público que sólo encuentran en ellas un motivo más de diversión. En cuanto a las incultas, el que sean o no estrictamente ciertos los actos que se ofrecen en la trama del film, en nada los afecta porque bien pronto los olvidan pues una de las virtudes esenciales del cine consiste en su fugacidad. No hay espectador que pueda guardar largo tiempo en su memoria, todos los pormenores de las películas que ha visto.

El cine hablado parecía ser una amenaza en contra de los idiomas nacionales, arma poderosa de una conquista de la lengua inglesa sobre todos los países del mundo; pero un idioma se aprende cuando no sólo se es espectador sino al propio tiempo actor dentro del medio social en que se habla porque únicamente así se siente la necesidad imperiosa de entenderlo y de hacerse entender en él. De sólo escucharlo en las salas cinematográficas nadie aprende un idioma. La fuerza educativa del cine sin embargo, en cuanto a idiomas, es muy grande para quienes los estudian y en este sentido influye positivamente en cierta parte del público.

Sobre el público en general y especialmente sobre las clases populares la influencia educativa y cultural de carácter positivo que ejerce el cine es enorme. Antes de ser inventado y de sus asombrosos perfeccionamientos técnicos, solamente por medio de grabados o de fotografías era posible, a quienes disponían de recursos para ir a la escuela o para comprar libros o que cuando menos sabían leer y podían acudir a las bibliotecas públicas, conocer algunas regiones y especímenes de la flora y la fauna del mundo; tipos humanos, edificios, algunas calles o plazas de diferentes países, etc., etc. Ahora el espectador de todas las clases sociales recibe, cada vez que asiste a una sala cinematográfica, las más objetivas, las más vivas lecciones sobre variados aspectos de la tierra, de la vida humana, la de la existencia social. Desde su butaca visita las regiones polares, las altas montañas, las selvas tropicales. Conoce toda especie de fieras y alimañas, las ve vivir en su medio geográfico, penetra en las profundidades de la tierra y asiste al trabajo y a los riesgos de los mineros, descende en el mar y admira el mundo submarino, se eleva a las más grandes alturas y escudriña el cielo; deambula por los boulevares de las metrópolis famosas; parece codearse con la alta sociedad en sus mansiones y en los centros más exclusivos o bien, se aventura en los barrios miserables de las grandes ciudades y es testigo de los oprobios e intimidades de las gentes de los bajos fondos. Conoce al detalle el interior de los transatlánticos, de los superaviones, de los trenes de lujo. Para decirlo, finalmente con la síntesis elegante de Angel Jorge Cásares: "el valor cultural del cine como espectáculo está dado en la medida en que en él el hombre se reconoce y se encuentra expresado en toda su plenitud vital dentro del contorno que lo rodea y en una decisiva proyección universal"⁵³

⁵³ ANGEL JORGE CÁSAIRES. "Vigencia social del dinero". Revista *Universidad*, de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fé. Argentina. No. 35, 1957.

4) *Influencia moral del cine*

Mucho se ha escrito sobre la influencia del cine en la moral del individuo y de la sociedad. En este punto se lanzan en su contra los peores anatemas. A la Sociología del Arte corresponde, únicamente, analizar la realidad de esa influencia.

Una obra cinematográfica no tiene la misma fuerza persuasiva o modeladora de la conducta personal y colectiva que la que puede tener una pieza teatral, porque en ésta predomina la literatura, la retórica y puede no sólo ser admirada en la escena sino leída en el libro cuantas veces se desee. En cambio, un film por inmoral que se le suponga, es siempre parco en palabras y pródigo en escenas, influye momentáneamente, mientras se le ve, pues bien pronto se le olvida. La fugacidad del arte cinematográfico es, como hemos dicho, una de sus características esenciales. Son muy raras las películas que el espectador ve más de una vez y cuando, las de poco éxito cumplen su ciclo comercial, es decir cuando producen el mínimo de entradas costeable, dejan de ser exhibidas y por consiguiente no puede volverlas a ver, aun cuando quiera.

Pero como el cine es una industria que necesita producir constantemente nuevas películas, circunstancia que obliga a tratar los mismos asuntos con variantes para no cansar al público, resulta que la influencia del arte cinematográfico sobre la moral del individuo y de la sociedad no se produce, salvo casos excepcionales, con una obra aislada, sino por la reiteración de temas, de situaciones, de escenas, de actitudes en una secuencia ininterrumpida y en esa reiteración que alcanza las proporciones de una propaganda, está su tremenda fuerza moral constructora y demolidora.

La moral individual y social ofrece muchos aspectos. Nos

concretaremos a tratar, por ahora, el de la *libido* que es el más explotado por el cine.

Seguramente que no hay termómetro tan exacto, como el capital, para registrar la sensibilidad del público. Afluye a través de las obras filmicas o se retrae según que la despiertan o la embotan y de ese modo se establece una interacción cotidiana entre la sociedad y el arte cinematográfico, en la que es imposible descubrir si aquélla predomina sobre éste o al contrario. A nosotros nos parece que la interacción aludida podría resumirse en esta fórmula: "el cine propone y el público dispone".

En efecto, si examinamos uno de los actos sexuales más explotados por el cine, el beso, hallaremos la intervención del capital en lo que pudiéramos llamar su evolución cinematográfica. El beso prácticamente no existía como ingrediente escénico en el teatro. Fue en el cine mudo cuando hizo su aparición en una forma discreta: en el momento crítico la actriz y el galán hacían como si se besaran, bastaba un amplio sombrero femenino y un ligero escorzo de los cuerpos de los protagonistas para que diesen la impresión de que se habían besado. Era la época romántica del cine, cuando el beso apenas despertaba suspiros en la sala penumbrosa.

Pero el público empezó a cansarse del beso mistificado, los productores (el capital) se dieron cuenta en el acto y después del advenimiento del cine hablado empezaron a intensificar su realismo, la caricia se hizo más larga, la cámara ofreció primeros planos fascinantes y una vez descubierto el filón del éxito, la búsqueda se ha llevado a las más grandes exageraciones. El color vivificó la escena amorosa y el cinemascopio presenta con todo género de detalles la unión de las bocas en el beso restregado que traspone los linderos del amor para internarse en las zonas francamente prohibidas de las intimidades humanas.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

El efecto de esta sensualización desmedida del cine, sobre la moral individual y social se manifiesta, en las sociedades de cultura occidental, en un debilitamiento del pudor femenino, en la pérdida de antiguas costumbres de pureza que constituían la base de la familia. En algunos países altamente civilizados, se traduce en descenso de la natalidad porque incita a la licencia y las mujeres modernas que en esos países tienen que trabajar para vivir, necesitan precaverse de las consecuencias indeseables de una virtud desecha por las incendiarias escenas cinematográficas de amor. En otros pueblos, de escasa cultura, como los de la América Latina, imprevisores por excelencia, el arte cinematográfico es un factor estimulante para el crecimiento numérico de la población que, en muchos casos, provoca también el aumento de las madres solteras y de los hijos ilegítimos que constituyen, en esta hora, un verdadero problema social.

El cine contribuye si no como causa única, pues no lo es ni en los casos antes señalados, como uno de los factores que intervienen en el constante aumento de los divorcios. Los artistas son los primeros en sufrir esta influencia disolvente de su propio arte. El galán que ha logrado formar una familia, que tiene un hogar feliz, de pronto, por exigencias profesionales, se ve abrazando y besando repetidas veces, frenéticamente, hasta que el director del filme considera que la cámara ha captado todos los ángulos lujuriosos del acto, a una mujer deslumbrante que no es la suya y se inclina a la aventura, empieza a sentir fatiga por la esposa que tiene y anhelo insufrible por la que aún no posee. A las estrellas del celuloide les acontece algo semejante y así se deshacen, con frecuencia, uniones matrimoniales que parecían definitivas.

Los actores y las actrices del cine no tienen vida privada. La industria (el capital) se las arrebató y los pone en el escaparate de la publicidad universal porque esa publicidad es parte indispen-

sable del negocio. Sus menores actos son dados a conocer a los públicos de todos los países y así influyen, como ejemplos, en la masa enorme de sus admiradores. Los pacíficos burgueses, hombres y mujeres, envidian a las estrellas o a los astros que "ya van en el quinto divorcio" y estiman que también ellos tienen derecho a buscar su propia felicidad y que no deben ligarse, de por vida, a quien no se las ha proporcionado.

El arte cinematográfico, por su parte, al presentar con un realismo alucinante fáciles aventuras amorosas, tiene, en la mayoría de los casos, un efecto compensatorio sobre los espectadores que parecen gozar, así, propios sueños irrealizables; pero en muchos matrimonios mal avenidos, aumenta la desilusión y por involuntarias comparaciones la gris monotonía de su vida. Este impacto disolvente los induce a tratar de hallar como los astros y las estrellas del cine la dicha que anhelan, en el cambio, sin pensar que los frecuentes divorcios de aquellos son precisamente una prueba de que no está en cambiar de consorte, como quien se muda de camisa, el secreto de la felicidad.

Con razón, refiriéndose al cine, Fabregat Cúneo se pregunta ¿cuál es la cuota que debe asignársele en el profundo cambio —especialmente en la disolución sociofamiliar— que se registra en las sociedades de casi todo el mundo a partir de aproximadamente 1930? A falta de investigaciones y datos precisos, cabe conjeturar, como lo hace el autor citado, que "esa cuota es considerable".⁵⁴

Quienes han escrito sobre el cine no le han dado a la evolución del beso cinematográfico, la importancia moral que tiene. La censura y el llamado "Código del Pudor" o "Código Hays" ni siquiera lo toman en cuenta y sin embargo, como acabamos de

⁵⁴ FABREGAT CÚNEO, *Op. cit.* *Revista Mexicana de Sociología*, Año XX, No. 1.

ver, su influencia es muy grande, porque para recibirla basta ser hombre o mujer en edad adecuada y estar en relaciones amoratorias (lo que acontece alguna vez a casi todo el mundo) en tanto que en otros aspectos de la vida individual y colectiva, es necesario tener ciertas predisposiciones patológicas para que el arte en cualquiera de sus expresiones, obre como precipitante. Un hombre honrado, normal, no se transforma en asaltante y asesino sólo porque ha visto un centenar de películas de gangsters; pero una joven decente siempre está en peligro de dejar de serlo cada vez que repite, en la semioscuridad encubridora de un cinematógrafo, con su novio, por incitación e imitación, el beso restregado que acaban de darse, en la pantalla, sus luminarias favoritas.

5) *El cine y la delincuencia*

¿Tiene algún efecto el cine sobre la delincuencia? He aquí una cuestión apasionante que a primera vista induce a dar una respuesta afirmativa.

Sin embargo, analizando las cosas, se llega a la conclusión de que la influencia del arte cinematográfico en este aspecto de la vida social es muy relativa.

Es indudable que el realismo cada vez más acentuado de las obras fílmicas parece constituir una escuela de máxima calidad para los delincuentes; pero ¿es el cine el que les enseña las técnicas del delito o más bien las copia de aquéllos en su afán de veracidad, para presentarlas al público burgués e inofensivo y que se deleita con ellas?

En este último caso, resulta indudable que las historias cinematográficas nada enseñan a los maestros de quienes por el

contrario se concretan a exponer sus habilidades, su ingenio, su desprecio de la vida; pero sí a los novatos y a los delincuentes profesionales que en la penumbra de las salas de exhibición aprenden y se inspiran para llevar a término feliz sus propias aventuras delictuosas.

Hace apenas unos tres años (1959) que se exhibió con gran éxito, en México, una película francesa en la que se mostraba con mínimos detalles, el robo a una joyería. Poco tiempo después se registró en la capital de la República, un caso parecido, en el que los ladrones emplearon los mismos procedimientos con idénticos resultados venturosos para ellos. Esta es una prueba evidente de la influencia del arte cinematográfico en la delincuencia.

La técnica del asesinato a mansalva con fusil ametralladora desde un automóvil en marcha, es ya, gracias al cine, universalmente usada en el mundo del hampa y de la política militante a fin de eliminar a los enemigos o de tomar cumplidas venganzas.

¿Y qué decir de los métodos para apoderarse de niños y exigir el consabido rescate? ¿Qué de las martingalas de que se valen los traficantes de drogas heroicas y de las tretas ingeniosas de los tahures profesionales, puestas al descubierto por la lente inquisitiva y maravillosa de las cámaras cinematográficas bajo la sabia guía de directores geniales en el encanto de una trama folletinesca?

Hasta aquí, puede decirse que, sin lugar a duda, el arte fílmico influye sobre los delincuentes profesionales y sobre los novatos difundiendo modos y maneras de delinquir y acelerando y perfeccionando los efectos de la conocida ley sociológica de la imitación; pero ¿ejerce la misma nefasta influencia sobre el público en general?

Nos parece que no. En este, como en los otros aspectos del arte, insistimos en la idea de que el arte no crea en el individuo

nada que no exista ya en él, de antemano. Millones de espectadores han visto y ven centenares de películas de gangsters, de ladrones, de asesinos y no obstante jamás cometen un robo, ni una extorsión, ni un asesinato. El cine ejerce influencia sobre los que ya nacieron con inclinaciones delictuosas, incitándolas; pero que con cine o sin él, se manifestarían en ellos tarde o temprano.

Acaso la influencia nociva de los cinedramas que ofrecen anécdotas delincuenciales se concreta en aquellos individuos que sin tener ingénitas tendencias al crimen, se hallan por defectos de educación, por desfavorables circunstancias familiares y sociales, por vicios, por el círculo de amistades en el que se mueven, en esa línea imprecisa, peligrosa, entre el bien y el mal. Sobre ellos probablemente el cine actúa como estimulante.

Es cierto que en la casi totalidad de los argumentos de los films cinematográficos se cuida de que los delincuentes, los villanos, reciban a los ojos del público el condigno castigo, se cuida de machacar sobre la conocida frase de que "el que la hace la paga", como si viviéramos realmente en un mundo de justicia, con el ánimo de que las anécdotas filmicas sirvan de ejemplo que impida a los delincuentes potenciales, el seguir alimentando sus malas inclinaciones y que incite a los que ya transitan por la senda del mal, a arrepentirse y a enmendarse temerosos de la vindicta social que les espera.

Pero lo cierto es que nada es más falso que la sentencia de que "quien la hace la paga", nada menos cierto que aquello de que no hay crimen perfecto. Por el contrario, todo el mundo sabe que la mayor parte de los crímenes quedan impunes porque la policía es impotente, en cualquier país que se considere, para esclarecer la gran cantidad de los actos delictuosos que se cometen cada año.

Pero lo que, sobre todo, resta al cine de historias criminosas su posible fuerza de ejemplaridad, es un elemento vital de la natura-

leza humana: la confianza extraordinaria, asombrosa, de cada quien en sí mismo, que la sabiduría popular ha acuñado en el refrán universal "nadie experimenta en cabeza ajena".

Gracias a ese elemento, el ser humano se eleva a las más grandes alturas y cae en las más hondas simas. No hay o casi no hay quien no piense ante los trágicos reveses de un semejante: "lo que le pasó a ese no puede pasarme a mí". Y esta manera de ser del hombre es lo que lo impulsa a seguir adelante por caminos en que otros han caído y a lograr, así, el descubrimiento de nuevos horizontes, es lo que hace persistir al sabio en la búsqueda de la verdad o del conocimiento de los secretos de la naturaleza, no obstante los fracasos de quienes le han precedido y que a veces lo conduce a portentosas realizaciones, es, para poner un ejemplo de actualidad, lo que impulsa a millares de viajeros a abordar los aviones llevando en la mano el periódico del día en que con grandes titulares se da cuenta de un desastre aéreo acontecido la víspera en alguna parte de la tierra con tremendo saldo de víctimas.

Ese elemento de que hablamos es el secreto de todas las conquistas de la humanidad; pero también hace inoperante la finalidad del castigo. Las cárceles, la guillotina, los gases letales, la horca, la silla eléctrica, el paredón siniestro de los fusilamientos, nada valen y menos aún el cine, por más realista que sea, ante la convicción siempre cargada de optimismo de los buenos y de los malos: "lo que a ese le pasó, no puede pasarme a mí".

CAPITULO VII

LAS ARTES POPULARES

POR artes populares debe entenderse principalmente las artes folklóricas que nacen del alma misma del pueblo. Son la expresión inmediata de la sensibilidad artística de las gentes humildes, en trabajos manuales, en las artesanías, en la canción, en el baile, en la música.

Las artes folklóricas son esencialmente regionales, parecen derivarse de grupos étnicos y circunscribirse a ciertas áreas geográficas. Su característica fundamental estriba en que no cambian, sino muy lentamente y sólo en pequeños detalles. Así, la cerámica, los tejidos de fibras animales o vegetales, ofrecen siempre la misma técnica de fabricación, los mismos dibujos ornamentales. Son producto de industrias domésticas que se transmiten de padres a hijos indefinidamente. Así también la música, las canciones, los bailes, giran siempre en torno de un modo, de una manera, de un estilo estereotipado a través de los tiempos.

Las artes folklóricas tienen indudables valores estéticos que son, seguramente, el secreto de su perennidad. Desde luego, diremos que se trata de manifestaciones espirituales que tienen la frescura inmarcesible de la originalidad, de la sencillez y de la sinceridad, expresiones artísticas sin mistificaciones, sin academismos,

nacen con la naturalidad de las flores silvestres. Se plasman en una especie de moldes distintivos que son como símbolos de cada pueblo entendiendo aquí, pueblo, en el sentido de una agrupación multiforme, de una gran unidad formada por numerosos grupos cada uno de los cuales tiene su propia voz y su propio aliento que se traduce, entre otras cosas, en el arte.

Pero a nosotros, en realidad, no nos interesa el hacer un análisis estético de las expresiones artísticas populares sino describir su significado social, o en otras palabras la influencia que ejercen sobre la sociedad y la que ésta, a su vez ejerce sobre ellas.

En este sentido, puede decirse que el arte folklórico es uno de los ingredientes más importantes de la nacionalidad y del patriotismo. Porque el arte que pudiéramos llamar culto, tiene siempre, por sobre los matices propios de cada país, carácter universal, en tanto que el folklore artístico es producto genuino de la tierra y no obstante su diversidad, por su permanencia, por sus raíces populares, forma una especie de mosaico que en sus partes y en su conjunto, despierta en cada persona ideas, sentimientos, recuerdos, voliciones que la mantienen estrechamente ligada al país en que ha nacido.

No importa que las familias de la clase pudiente o acomodada y las de la clase media no tengan en sus hogares algún producto de las artesanías folklóricas, a cualquiera de sus miembros jóvenes o adultos, les bastará ver, especialmente si están en el extranjero, uno de ellos para identificarse inmediatamente con su patria. Y esta identificación es más viva cuando se escuchan los aires populares, las canciones y la música vernáculas.

Esta es, desde el punto de vista sociológico, la importancia del folklore artístico, un arte que por ser anónimo, se vuelve nacional.

Influyen también las manifestaciones folklóricas del arte en

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

las artes populares propiamente dichas que son las que, no siendo anónimas, se inspiran en aquéllas; pero se expresan dentro de cánones universales del arte culto. Así, en las canciones, en la música, por ejemplo, autores casi siempre identificables en un momento dado, cultivan formas del folklore artístico para vaciar dentro de ellas, sus personales inspiraciones.

Pero en tanto que la música y las canciones populares llegan, a veces, a alcanzar, valga el aparente pleonasma, popularidad, con frecuencia excesiva, en un momento dado y pasan en seguida, lo que permanece invulnerable y eterno, es la manera, el modo, el molde distintivo en que fueron vaciadas.

Lo mismo puede decirse de las expresiones plásticas del arte como por ejemplo, los motivos de las artesanías.

Los objetos de las artes folklóricas, son producidos a mano o con instrumentos o máquinas de sencillez primitiva en los que no se pierde la relación inmediata entre el artista y su creación. Son productos, pudiera decirse, personales; pero en cuanto las artes populares los toman por su cuenta, empiezan por hacerlos en gran escala mediante complicadas instalaciones industriales en las que mejoran las técnicas y se hacen más modernos y lógicos los dibujos, los motivos, las pinturas, en las que los objetos salen más bien acabados; pero en serie mecánica, sin el toque personal que a pesar de su anonimato como creación, es la esencia de lo folklórico.

Las artes populares, sin embargo, tienen una influencia social decisiva porque, pese a la vida fugaz de muchas de sus expresiones individuales —canción, música, tejido, cerámica de moda— les da mediante la repetición de sus modos y maneras a las expresiones regionales del arte folklórico, un carácter nacional y en ocasiones universal pues las saca de su provincia para extenderlas por todo un país, por todo el mundo.

LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ

Parecida influencia social tiene el arte refinado, a menudo los popurrifs, las sinfonías, las rapsodias de la música elevada, la coreografía del ballet; la pintura mural y aun la de caballete, la poesía misma, de autores famosos, no son sino estilizaciones y variaciones de temas folklóricos y populares que alcanzan, así, universalidad y permanencia, en planos más elevados, dentro de las obras maestras del arte.

CAPITULO VIII

SOCIOPATOLOGÍA DEL ARTE

LA Sociopatología del arte ofrece, desde luego, varios problemas; pero acaso los principales sean el deslinde entre las circunstancias personales del artista y sus creaciones y la distinción que a nuestro parecer debe hacerse entre ciertas tendencias artísticas que surgen de vez en vez, incomprensibles para el común de los mortales y las expresiones patológicas propiamente dichas, del arte.

Ya Max Nordau, el famoso crítico austriaco, pretendió ver, en todo artista, un ser enfermo, desequilibrado y también, ahora, con el auge del psicoanálisis, algunos autores, Charles Baudouin, por ejemplo, quieren presentarnos a los grandes autores de obras de incomparable belleza, como personas aquejadas por diferentes complejos.⁶⁵ Así, el pintor no hace sino poner en práctica la tendencia de *palpación*; el escultor, el *complejo espectacular*; el actor y el poeta dramático o el lírico, el *complejo de exhibición*. Otros son simples portadores del complejo narcisista o del instinto combativo o bien de la tendencia paranoica.

Pero desde el punto de vista sociológico aun cuando tiene gran importancia la personalidad del artista (de la que ya nos ocupamos

⁶⁵ CHARLES BAUDOIN. *Psicoanálisis del Arte*. Ed. Siglo XX. Buenos Aires.

en capítulos anteriores) no puede considerarse producto enfermizo una obra de arte por el hecho de que el autor de ella padezca alguna dolencia. Si así fuera, todo el arte sería patológico porque no hay quien, al correr de los años, no se vea aquejado por alguna enfermedad.

Es necesario rechazar también las pretensiones de quienes ven en determinadas manifestaciones artísticas que no comprenden, síntomas patológicos del arte.

Es cierto que al contemplar por ejemplo "La mujer frente al espejo" de Picasso o un cuadro cubista del propio autor, la mayoría de las gentes se preguntan si son víctimas de una broma y este simple interrogante llega a la indignación cuando se miran en galerías de arte como la "Corcoram" de Washington, las más estafalarias concepciones pictóricas: telas en las que parece que un niño travieso se entretuvo en poner manchas de colores, o un loco rayas y curvas delirantes, o bien esculturas formadas con tiras de papel celofán o con alambres retorcidos según pueden verse en el Museo de Arte Moderno de New York.

En literatura, algunos poemas estafalarios y otros francamente incomprensibles o piezas teatrales como las de Ionesco dejan a la pobre burguesía intelectual, que constituye la casi totalidad del público, en un franco estado de zozobra.

Pero tiene razón Ionesco cuando dice que en todas las épocas ha habido revoluciones en el arte. Ciertamente que, como afirma, el romanticismo fue un movimiento revolucionario contra el clasicismo; pero esa y otras reacciones artísticas en el campo de las letras eran y son comprensibles para las mayorías mientras que las modernas tendencias literarias se dirigen, probablemente, según sus corifeos, a un grupo muy escogido de superhombres del arte.⁵⁶

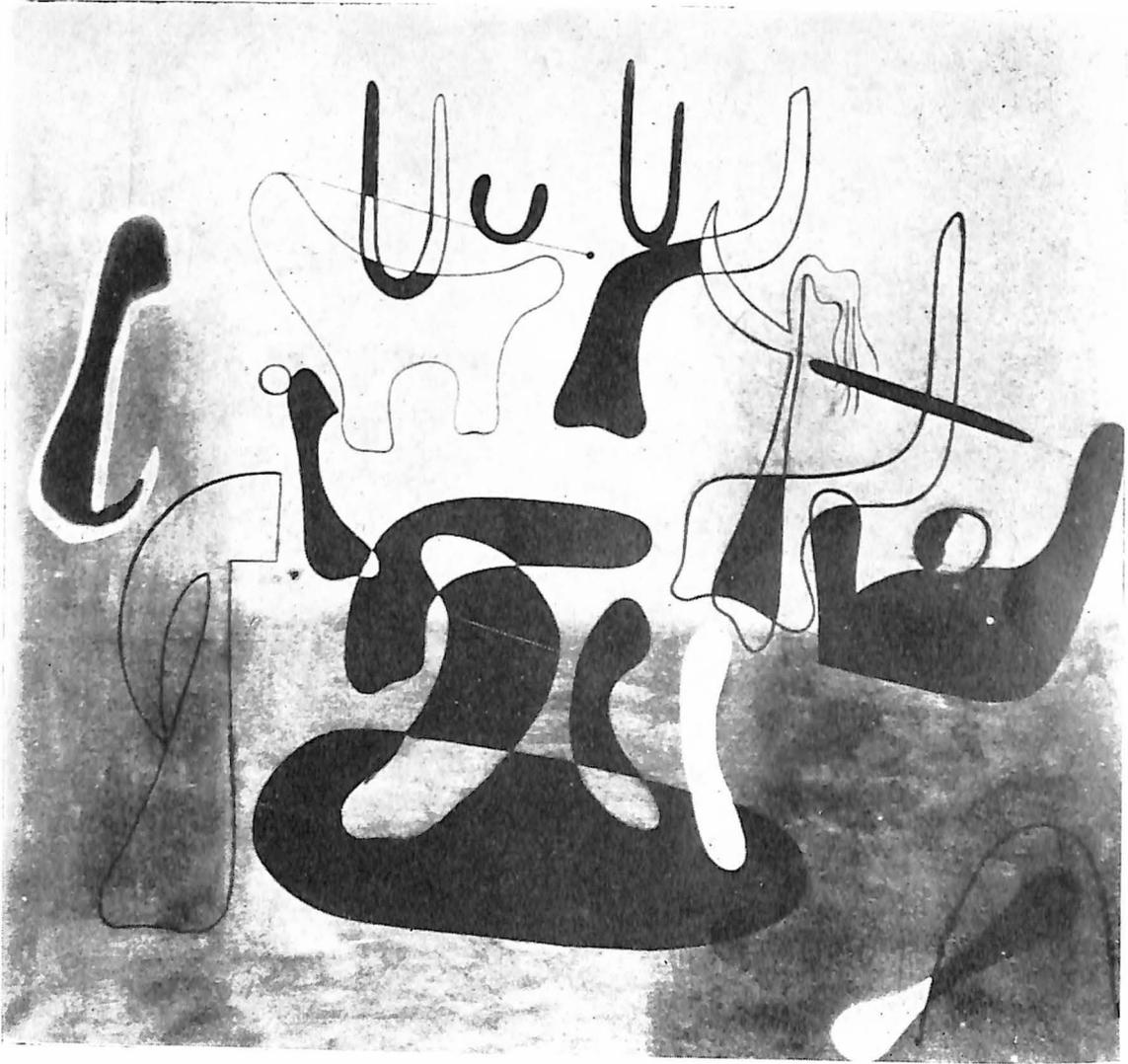
⁵⁶ EUGENE IONESCO, "¿He hecho el Antiteatro?", Diario *Novedades*, Suplemento "México en la Cultura". 16 de julio de 1961.



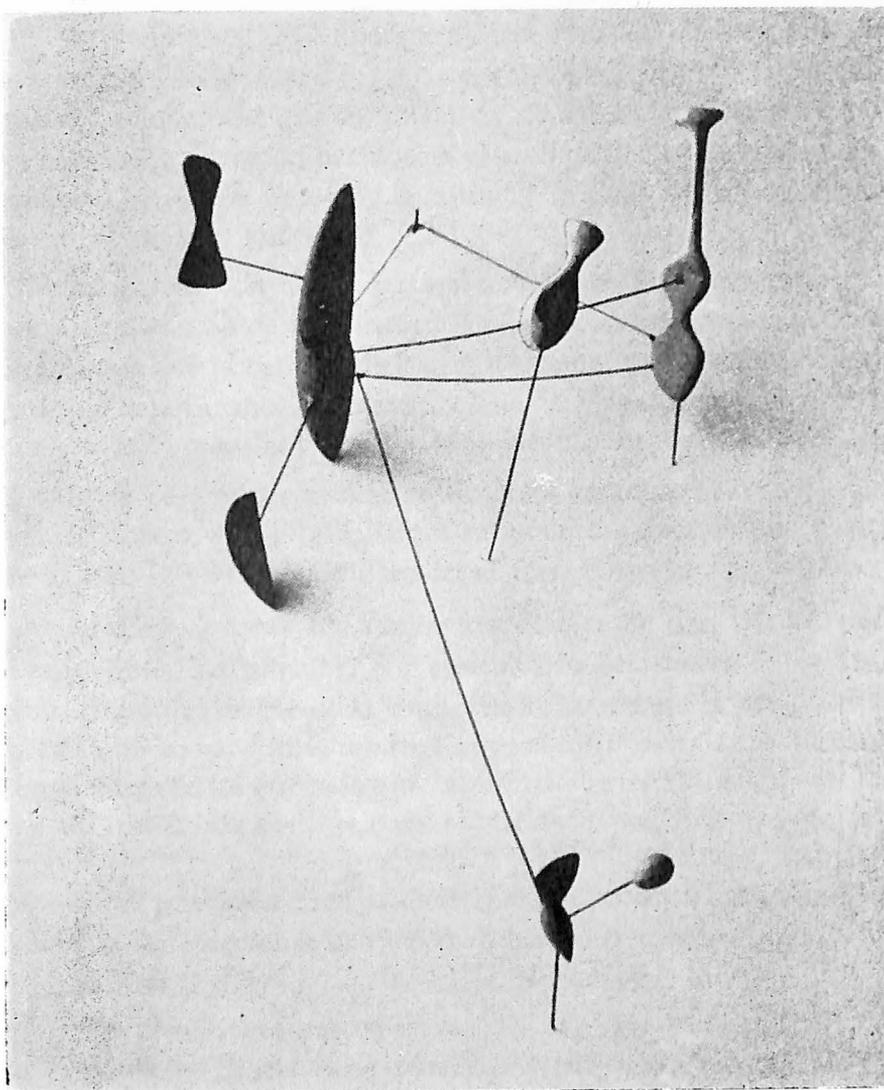
El Arte Moderno
Muchacha ante un espejo. Picasso. Oleo, 1932. The Museum of Modern Art. New York,



Klee. La cristiana Sectaria. Museo de Arte Moderno. New York.



Miró: Composición. Museo de Arte Moderno, New York.



Escultura, Madera y alambre. *Calder*. Constelación con objeto rojo.
Museo de Arte Moderno, New York.

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Apartémonos, sin embargo, de esta cuestión que es ajena por completo a la Sociología del Arte y volvamos, ahora al reino de la música, para decir que la moderna de ruidos y ciertos ritmos frenéticos que parecen nacidos en el seno de hordas primitivas del Africa central, se antojan, siempre al criterio de los profanos, signos de un arte enfermo.

Todo esto constituye para el sociólogo un arduo problema porque en el caso de los pintores los hay, como Picasso que antes de lanzarse por el camino de las innovaciones radicales, demostraron que son capaces de pintar, como verdaderos maestros, a la manera de las escuelas pictóricas inteligibles para todos los públicos.

Igual cosa puede decirse en los otros campos del arte: poesía, música, teatro, etc. Nos hallamos ante artistas sinceros que tratan de huir de lo ya conocido para crear formas nuevas.

Al lado de estas tendencias respetables, se dan también las simulaciones. En pintura, por ejemplo, los incapaces de realizar obras dentro del rigor de la línea, del volumen, de la perspectiva, se valen de las modernas tendencias para sorprender a los incautos con cuadros en los que más que habilidad y maestría, sólo necesitan un mucho de audacia para pintarlos. ¿Pero cómo puede distinguir el profano entre lo auténtico y el simulado arte moderno? He aquí el problema pues las obras que son producto de una simulación, indudablemente que deben considerarse dentro de la patología del arte.

Una cosa sí nos parece segura y a ella nos atenemos: el arte es patológico cuando tiene por objeto despertar, exaltar ciertos instintos primarios del ser humano.

En la pintura y en la escultura es fácil distinguir entre las obras que presentan con clara intención de belleza o de realismo a hombres y mujeres al desnudo aun sin concesión alguna a los

prejuicios morales como en "Los Esclavos" de Miguel Angel, por ejemplo, de los dibujos y las telas decididamente pornográficos y de las estatuillas obscenas coleccionadas en las salas secretas de los principales museos del mundo, curiosas muestras de indecencia y de procacidad.

Las danzas lúbricas, los films lujuriosos y la literatura que se complace en descubrir intimidades de alcoba, caen seguramente dentro del arte patológico.

Se dirá que todo eso no es arte; pero sin contar con que muchos dibujos, pinturas, danzas, obras literarias como las licenciosas de Pedro el Aretino, el Decamerón de Boccaccio por ejemplo y otras antiguas y modernas de la misma clase, no carecen de belleza y de ingenio, la Sociología del Arte se refiere, según ya tenemos dicho a las causas y efectos sociales de las diversas manifestaciones del fenómeno mismo, cualesquiera que sean sus valores estéticos.

El arte patológico se da en todos los tiempos y en todos los pueblos, es un fenómeno universal. Tiene su origen en un complejo de elementos: la curiosidad malsana que anida en la mente del ser humano; ciertos momentos de rebelión del hombre ante su trágico destino; un desenfrenado impulso que lo lleva, en ocasiones, a romper los moldes y las trabas morales y religiosas y en el fondo, el instinto sexual. Como causa netamente social puede mencionarse la acción corruptora de los comerciantes sin escrúpulos sobre los artistas para obtener de ellos obras que, a menudo, alcanzan precios estimulantes.

Sin embargo, la influencia nociva del arte patológico sobre la sociedad, tiene escasa importancia, porque sus varias expresiones están al margen de las leyes, son perseguidas o restringidas por las autoridades y por eso cuentan con públicos muy reducidos.

QUINTA PARTE

LA SIGNIFICACIÓN SOCIAL DEL ARTE

CAPITULO I

EL ARTE COMO SUBLIMACIÓN

UNO de los fenómenos más importantes del arte en sus diferentes manifestaciones, es, sin duda, la sublimación de todo lo que toca.

Entendemos por sublimación la elevación a planos ideales, universales y eternos de cuanto tiene un significado social. Por humilde que sea el objeto, la persona, el sentimiento, o por deleznable la pasión que sirve de tema a la obra, el verdadero artista los engrandece por la magia del arte. Gran parte del placer estético tiene su raíz en lo que pudiera llamarse la sublimación artística de lo social. Sin ella, la pintura sería una simple reproducción fotográfica de seres y de cosas, la música una sucesión de sonidos y la literatura, de palabras sin sentido.

Pero la literatura y la música y la pintura y las artes en general, adquieren valor estético en cuanto subliman las pasiones, las ideas, los sentimientos del hombre que vive en sociedad.

En efecto, gozamos ante la obra maestra que representa un paisaje, un árbol, una flor, porque a diferencia de la fotografía que puede reproducir todo eso con mecánica exactitud, individualizándolo, la pintura, por la gracia del arte, lo sublima des-

cubriendo, de modo inefable, lo esencial, lo universal, lo perenne que hay en el paisaje, en el árbol, en la flor.

La fotografía sólo es plenamente gozada por quien la tomó en cuanto le interesa porque le recuerda un momento de su vida, un lugar que ama por razones personales. En cambio, la pintura del paisaje, de la flor, del árbol, sublimados por el artista suscita en quienes la admiran, un goce desinteresado que proviene del milenario contacto del hombre con la naturaleza.

El fenómeno de la sublimación se advierte de manera más precisa, en las representaciones pictóricas de calles, barrios, figuras de hombres, de mujeres, de niños, de escenas familiares, porque contrariamente a las reproducciones fotográficas que sólo interesan a quienes viven en la calle o en el barrio o que participaron en la escena familiar, la pintura les da una dimensión social, despierta en el espectador la idea y el amor por las ciudades, por los tipos humanos, por la familia.

Pero acaso en nada es más evidente el fenómeno aludido que en el retrato y en la escultura de los dioses, de los héroes, de los personajes representativos de una sociedad determinada.

El dios, en el arte, es, siempre, una sublimación. En las mitologías zoomórficas, aquellos animales que el hombre admira y teme o ama por el bien que le deparan. En otras religiones, el dios, a través de la creación artística, es la sublimación del ser humano, la perfección suma de la estirpe, de la raza, ya sea en su belleza física como en la Grecia antigua, ya en su belleza espiritual como en los pueblos cristianos.

Y colocándonos en los tiempos modernos, he aquí el retrato de un caudillo (pintura o escultura) que realizó en su país actos heroicos, obtuvo resonantes victorias, logró profundas transformaciones sociales. Fue, acaso, un hombre pequeño, carente de todo

atractivo físico, y en su vida íntima, en su trato personal, incurrió en errores y debilidades ominosas; pero el artista lo presenta gallardamente dentro del atuendo militar, jinete en brioso corcel y de la persona mediocre, vulgar, de rostro inexpresivo, hace una figura en la que sublima la leyenda heroica, la energía, la fuerza, la decisión, cualidades de valor social indudable y provoca, por ello, la admiración de propios y extraños.

Esta teoría es diferente, en esencia, de la llamada *Einfühlung*, proyección sentimental o *empatía* que significa la efusión del alma sobre las cosas del mundo. La proyección del sujeto en la obra de arte.

Pues no se trata, en la teoría que acabamos de exponer, como afirma V. Bash¹ refiriéndose a la *empatía*, de interpretar el yo ajeno según nuestro propio yo, de vivir sus movimientos, sus gestos, sus sentimientos y sus pensamientos. No se trata como quiere el autor mencionado, de que al estar bajo el influjo de la obra de arte, nos proyectamos en ella hasta el grado de "erguirnos con una vertical, extendernos con una horizontal, enrollarse con una circunferencia, saltar con un ritmo quebrado, arrullarnos con una cadencia lenta, ponernos en tensión con un sonido agudo y distendernos con un timbre velado".

Nosotros pensamos, contrariamente, que por el hecho de la sublimación de lo social, en la obra de arte, ella es capaz de suscitar en el sujeto que la admira, satisfacciones infinitas. Despierta en él múltiples sentimientos y afinidades. Goza el placer estético del drama en el teatro, no porque proyecte en él un conflicto personal que tal vez no tenga, sino porque le ofrece situaciones humanas de contenido universal que por ser humanas y universales,

¹ Citado por don Antonio Caso en *Principios de Estética*, Porrúa, S. A. Méx. 1944. p. 71.

LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ

hallan eco en su corazón y en su conciencia. Goza el placer estético de la poesía, que sublima el amor (sentimiento social por excelencia) aunque no esté enamorado, porque exalta su amor latente.

La sublimación de lo social es, así, una característica fundamental del arte en todas sus manifestaciones, una fuerza, una virtud que emana de las obras artísticas y que ejerce diferentes influencias sobre el individuo y la sociedad, según hemos visto en capítulos anteriores.

CAPITULO II

EL ARTE COMO EVASIÓN

LA gran mayoría de los seres humanos viven su vida entre la angustia de la muerte y el desencanto de su destino. Es posible que muchos estén satisfechos plenamente de sí mismos y de su suerte, pero todo el mundo sabe que su fin es irremediable, que tarde o temprano desaparecerá de sobre el haz de la tierra y por eso es universal el deseo de escapar siquiera sea breves instantes, sin morir, de la propia existencia.

El descontento de lo que se es y de cómo se vive y el temor de morir, no están siempre en la conciencia; pero sí en la subconsciencia y el propósito de huir de ambos tampoco es deliberado, sino que emerge de un oscuro instinto; pero se ofrecen, no obstante, como realidades sociales indudables.

En algunas personas el deseo de escapar de sí mismas es tan agudo, que acuden a las bebidas embriagantes o a los estupefacientes; pero la mayoría, desde los orígenes de la humanidad, encuentra en las diversas manifestaciones del arte, un medio de evasión.

El simple hecho de vegetar comiendo y reproduciéndose, como un rebaño para acabar algún día definitivamente, jamás ha sido aceptado por el hombre. A eso se debe el que, desde los albores

de la sociedad, haya creado las teogonías, las leyendas, los mitos, en los que los dioses aparecen invencibles e inmortales realizando grandes hazañas y todo ser humano llamado a vivir, después de su efímero paso por el mundo, otra vida de eterna ventura o de castigo, según sus actos en la tierra; pero otra vida al fin, garantía de supervivencia eterna, seguro escape de la muerte.

Estas iniciales formas del arte literario y del arte narrativo, eran, en los primeros grupos humanos, uno de los medios empleados para fugarse de la realidad.

La misma explicación sociológica es válida para las otras expresiones artísticas: la música, el canto, la danza, la escultura, la pintura, que al imantar la atención y al producir el goce estético, alejan, a quienes están bajo su influencia, siquiera sea por breves instantes, de sus personales problemas o de un vivir sin objeto y sin sentido.

Con el transcurso del tiempo, las formas del arte han evolucionado perfeccionándose como medios de efugio. De la antigua música monorrítmica por ejemplo, se ha llegado a las maravillosas composiciones orquestales que mantienen durante horas, a grandes auditorios transportados a un mundo de melodías y de ensueños. De las representaciones solemnes de los personajes casi hieráticos de la tragedia helénica, se ha llegado hasta el teatro de ahora que aparece lleno de acción, de luz y de dinamismo, subyugando a los espectadores.

La prueba de que el arte es un recurso del hombre para fugarse, momentáneamente, de la vulgaridad de su vida y de su fin inexorable, la tenemos en que las formas artísticas que consiguen mejor esa finalidad, son las que tienen más éxito, las que atraen a mayor número de personas.

Así, la novela policíaca bien escrita y tramada que mono-

poliza la atención del lector, es notablemente estimada y las mejores son traducidas a todos los idiomas y de ellas se imprimen millones de ejemplares.

La novela folletinesca y de aventuras, atrae también la preferencia del público y por último, mencionemos al arte cinematográfico que es, acaso, el ejemplo más claro, irrefutable, del arte como evasión.

Hace años, nosotros llamamos al cine, el opio gris. Ahora con el sonido y el color, se ha transformado en una droga alucinante que convierte en realidades ante los ojos del espectador, las cosas más inverosímiles y ofrece, con detalle, en un complejo de plasticidad, de música, de imágenes, de figuras, de diálogos y de acción dramática, en el breve espacio de unas cuantas horas, romances y aventuras con un realismo sin par que logra en el espectador el completo olvido de sí mismo. Por eso acuden en largas caravanas a las salas cinematográficas el humilde obrero en pos de un paréntesis en su miseria, el ama de casa en la monotonía de la vida hogareña, el burócrata en la existencia gris rutinaria del escritorio y la familia, el joven en la impaciencia de sus sueños y de sus esperanzas, el potentado en el hastío de su mundo fácil, brillante, a menudo mediocre y vacío. Todos buscan en el arte escapar de la realidad.

Tan es así, que en el lenguaje popular que con frecuencia nos revela la raíz social de las cosas, se llama al teatro, al cine, a la radio, a la televisión, con el nombre común de *diversión* palabra que viene del latín *diversum*, supino de *divertere* que significa *alejar*. Pues en efecto, el arte nos aleja, con su magia incomparable, por un instante, por unas horas, de nosotros mismos, a través de él nos evadimos, ilusoriamente, de nuestra realidad y de nuestro destino.

CAPITULO III

EL ARTE, FACTOR DE CONVIVENCIA HUMANA

A lo largo de esta obra hemos hecho un análisis, siquiera sea esquemático, del arte como fenómeno social. Ahora es necesario realizar una breve síntesis para considerarlo nuevamente, pero en su conjunto, y determinar el papel que juega en la sociedad.

Si bien, el arte, en el seno de las sociedades humanas es cosa de muy grande estimación, se le considera, paradójicamente, como algo secundario, como diversión al margen de cuestiones de más alto interés: el trabajo, la acumulación de riquezas, la política, el poder. . . En último análisis el arte, en sus varias expresiones, no es sino un solaz en la diaria lucha por la vida.

Pero si analizamos los diversos aspectos de la creación artística hallaremos que, desde el punto de vista sociológico, el arte es factor importantísimo de convivencia social. En otras palabras, un ingrediente indispensable en la vida humana.

Desde los albores de la sociedad, cuando vivía el hombre en las cavernas para guarecerse de las inclemencias del tiempo y defenderse de los ataques de las fieras, es decir, aún antes de que levantara los primeros abrigos, de que construyera las primeras habitaciones, ya decoraba las paredes de su refugio natural con dibujos de animales y de escenas de cacerías en las que se descubren asombrosos signos estéticos.

Imaginamos también a los cavernícolas, danzando en torno del fuego y lanzando al aire los cantos iniciales de la música.

Desde entonces, el arte jamás abandona al ser humano, es una de las características de su personalidad, una necesidad inherente a su misma naturaleza. Se halla en todas las razas, se le cultiva en todas las latitudes, a través de todos los tiempos.

Si observamos detenidamente la vida social encontraremos que está, toda ella, penetrada por el arte. El artista es, no obstante su carencia de poder político y eso es precisamente lo asombroso, un elemento indispensable en las sociedades humanas. Casi no hay actividad de interés colectivo en la que no se advierta su presencia, pues si exceptuamos en la industria la fabricación de piezas de aparatos mecánicos y de burdos instrumentos de trabajo, en toda producción, así sea en serie para satisfacer necesidades de las grandes masas, se requiere al artista para que ponga en ella el divino toque del arte, lo mismo en la cerámica que en las telas y los tapices y en los mil objetos que decoran, alegran y dignifican los hogares. En la casa más humilde, hay, siempre, la pequeña estatua religiosa y no falta, en algún muro, la reproducción litográfica de dibujos y pinturas.

La música está presente en el aparato reproductor o en el receptor de la radio, de la televisión, en el piano y la literatura en el estante o en la biblioteca de las opulentas residencias.

Las ciudades por pequeñas que sean, ostentan en las plazas monumentos cívicos, fuentes, estatuas y en las calles edificios públicos, iglesias, catedrales en que la arquitectura alcanza, a veces, realizaciones portentosas.

El arte es, una fuerza económica de enorme importancia porque en torno de sus diversas manifestaciones se constituyen empresas e industrias y viven comercios que en conjunto re-

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

presentan cuantiosos capitales y dan trabajo a gran número de personas. Para aceptar esto, bastará pensar en los establecimientos dedicados a la compra venta de pinturas antiguas y modernas que alcanzan, con frecuencia, precios fabulosos; en las editoriales de obras literarias; en la fabricación de objetos artísticos para adorno de los hogares, de las oficinas, de los palacios gubernamentales; en la reproducción mecánica de obras maestras de la pintura y de la música y de la voz humana en los discos que se lanzan al mercado por millones cada año; en las fábricas de aparatos reproductores y receptores, radios, televisores, que se distribuyen en todo el mundo civilizado en cantidades que cada día aumentan asombrosamente. Pensemos también en las negociaciones teatrales y en las cinematográficas, estudios productores de filmes y salas de proyección que, como hemos visto en el capítulo correspondiente son muy numerosas y aumentan cada día en todos los países.

No se han hecho investigaciones estadísticas para determinar, en conjunto, el valor económico de las diversas manifestaciones del arte en el mundo, ni parece posible porque en esa estimación habría que considerar desde la producción de la humilde cerámica y de los objetos folklóricos de los pueblos llamados sub-desarrollados, hasta los emolumentos que se pagan a las grandes luminarias del cine; pero cuanto acabamos de mencionar demuestra que el arte está consubstancialmente unido a la economía de las sociedades humanas.

Lo está igualmente a su vida religiosa. Sólo podemos concebir a Dios y volver los ojos hacia él, en la obra de arte, así sea esta de los grandes maestros de la pintura o de la escultura, o en la estampa litográfica, ingenua, de anónimo artista; en las fastuosas catedrales, monumentos artísticos ellas mismas, o en las pequeñas iglesias, en los oratorios de las mansiones de las gentes afortunadas o en las

casas de la clase media y en las pobrísimas moradas de los desamparados, en todas partes en donde se eleva una oración es, siempre, a través del arte.

El arte está presente en las concepciones y en las discusiones morales.

Y descendiendo de lo espiritual a lo material, diremos que de la creación artística en sus diversas formas, especialmente las plásticas, las musicales y las literarias, se sirven la propaganda comercial y la lucha política y sin llegar a las exageraciones de Freud, lo cierto es que en todas las expresiones del arte hay un fondo sexual, lo mismo en la música que en el canto y en la danza, en la escultura y en la pintura que se complacen en el desnudo, en la poesía amorosa, en la novela, en el teatro que ofrecen conflictos y problemas en torno del amor y del deseo.

En este sentido, el arte es una especie de estimulante que impregna el ambiente social de lo líbido y desempeña, aun cuando de ello no nos demos cuenta de manera consciente, una función genésica.

El arte, así omnipresente, rodea al hombre, es parte de su propia vida, en él expresa sus instintos, sus inquietudes, sus ideas, sus anhelos, sus esperanzas y recibe a su vez de él, múltiples influencias, estableciéndose de ese modo, entre arte y sociedad, constantes interacciones.

En los más lejanos lugares, en las más humildes reuniones, surge siempre, alguna de las formas del arte condicionada por las circunstancias sociales.

Esta perennidad del arte y esta relación íntima suya con lo social, se explican por su misma esencia.

A través del arte, las colectividades humanas subliman lo que admiran y lo que temen; su propio ser y sus propias obras para

afirmarse en el mundo y pervivir. Es una lucha inconsciente del hombre ante lo perecedero, un intento de fijar en el tiempo su paso por la tierra. De ahí las primeras tumbas, los antiquísimos dolmenes formados con piedras enormes; las pirámides ciclópeas; las estatuas gigantescas en las que los pueblos glorifican en la representación de los dioses, los rasgos característicos de su raza, sus adornos y su estilo de vida.

Los cantos guerreros, los poemas épicos, las leyendas, los cuentos míticos que en diversos estilos y con diferentes calidades se advierten en el origen de todas las culturas, no son otra cosa que relatos de hazañas prodigiosas logradas por cada grupo racial, por cada pueblo, para exaltar su superioridad frente a otros grupos y otros pueblos, la alegría y el orgullo de pertenecer a ellos, la identificación de la sangre y del pasado que los configura en el presente y les da fuerza y vigor para enfrentarse al porvenir.

Así, el arte es un poderoso factor de unificación social a la vez que de diversificación de la humanidad en grandes conjuntos, en colectividades definidas.

Por alguna razón todavía no bien estudiada, por algún oscuro instinto, la humanidad ha estimado, desde tiempos antiguos, al arte como lo más valioso de sí misma, a pesar de que parece considerarlo, según decimos antes, como algo marginal de su existencia material. Acaso la raíz de esa estimación sea el orgullo del hombre que se siente creador, porque el arte, en este sentido, es una imitación de Dios.

Y ese orgullo no se da sólo en el artista, sino que en él participan todos los miembros del grupo al que pertenece. Cada quien parece decir: He aquí de lo que somos capaces nosotros los que formamos esta nación, las gentes de mi estirpe.

Cualesquiera que sean las otras cosas que haga el hombre:

portentosos caminos a través de abruptas montañas; puentes fantásticos, túneles de maravilla, inventos casi mágicos, no tienen para él la atracción de un pequeño cuadro de Leonardo da Vinci o de Rafael o de una estatua de Miguel Angel o de otras muchas pinturas y esculturas o de obras literarias de épocas remotas que se han reproducido en millares de ediciones y que aun admiramos en pleno siglo xx, poseedoras de inmarcesible frescura.

Es que no hay invenciones perfectas, las de hoy serán superadas por las de mañana y así en una cadena infinita, en un esfuerzo sempiterno de la mente para dominar a la naturaleza y penetrar en sus arcanos, en tanto que la obra de arte aparece como algo definitivamente acabado y único, eterna en su perfección y como tocada de un aliento divino.

El arte en sus distintas expresiones no sólo estrecha al individuo dentro de la sociedad a que pertenece, sino que también lo liga a la tierra en que ha nacido, en la que aquella sociedad vive su destino. La pintura, por ejemplo, reproduce, sublimándolos, paisajes, pueblos, calles, plazas, ciudades, parajes históricos, la luz y las características del ámbito geográfico que relacionan emocionalmente al hombre con su mundo.

Además de factor de convivencia social dentro de cada grupo, el arte lo es de unión universal porque traspasa las fronteras materiales y espirituales de los pueblos para ligarlos en un sentimiento de solidaridad y de cordialidad. Si alguna vez se logra la unidad de países y de razas en la paz, el arte ha de ser una de las fuerzas de cohesión y de superación humanas en la consecución de ese ideal.

Pues a pesar de las rivalidades entre las naciones, ninguna escatima la admiración por las obras de arte de las otras. Después de las guerras más sangrientas, de las represalias más crueles, de las luchas más salvajes, el derrotado seguirá escuchando con deleite

SOCIOLOGÍA DEL ARTE

las creaciones de los músicos geniales, alabando todas las expresiones artísticas del vencedor y éste se inclinará con respeto y devoción ante los grandes pintores, escultores, poetas, compositores, novelistas, dramaturgos y comediógrafos de los vencidos. El arte es, en la actualidad, el único lazo de unión entre los pueblos del mundo.

Dentro de cada Estado, el arte aparece como factor de paz, de estabilidad, porque mediante sus diversas formas distrae a la gente, la aparta de sus angustias económicas y políticas, pone un poco de luz y de contento en los más amargos destinos. No obstante, es sólo un aliado momentáneo, transitorio, de las tiranías, pues contrariamente al "pan y circo" que usaban los césares romanos para cultivar la conformidad de las masas oprimidas, equivalente a las corridas de toros y a los deportes de ahora, carentes de significado, que se agotan en sí mismos, el arte siempre ha sido venero inagotable de transformaciones sociales, una diversión trascendente, porque a menudo, hasta en sus más humildes expresiones, plantea las quejas y las inquietudes de los pueblos y en sus manifestaciones más altas, la novela, el drama, la pintura mural, la escultura, la música sinfónica, la poesía, palpita, con frecuencia, una vigorosa demanda de justicia.

INDICE

	<i>Pág.</i>
Introducción	9

PRIMERA PARTE

El Arte Como Fenómeno Social

I. Objeto y Contenido de la Sociología del Arte	17
II. Las Divisiones y los Orígenes del Arte	21
III. La Condición Social del Arte	27
IV. El Goce Estético y su Condición Social	33
V. El Público	39
VI. Teoría de los Círculos Estéticos	45
VII. Las Categorías del Arte	55

SEGUNDA PARTE

Tipología del Mundo Artístico

I. El Artista	63
II. El Mecenas	89
III. El Crítico de Arte	93
IV. El Snob y el Snobismo	107
V. Los Promotores del Arte	111
VI. Los Intermediarios del Arte	115

LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ

TERCERA PARTE

Influencia del Medio Físico y Social en el Arte

	<i>Pág.</i>
I. El Arte y el Medio Geográfico	121
II. El Arte y la Raza	129
III. Arte y Religión	135
IV. El Arte y la Moral	147
V. El Arte y el Medio Social	155
VI. El Arte y las Clases Sociales	161
VII. El Arte y la Economía	167
VIII. El Arte y la Política	173
IX. El Arte y las Generaciones	179
X. El Arte y los Estilos	185

CUARTA PARTE

Influencia del Arte en la Sociedad

I. La Influencia del Arte en el Artista	195
II. Influencia Social de la Música	199
III. La Influencia Social de la Canción Popular	205
IV. Influencia Social de las Artes Plásticas	209
V. Influencia Social del Arte Literario	231
VI. El Cine. Antecedentes. Características	277
VII. Las Artes Populares	299
VIII. Sociopatología del Arte	303

QUINTA PARTE

La Significación Social del Arte

I. El Arte Como Sublimación	309
II. El Arte Como Evasión	313
III. El Arte, Factor de Convivencia Humana	317

SE TERMINO DE IMPRIMIR
ESTE LIBRO EN LA EDITO-
RIAL CVLTVRA, T. G., S. A.,
GUATEMALA No. 96. EL DIA
16 DE ENERO DE 1962. LA
EDICION ESTUVO A CARGO
DE JOSE MARIA AVILES.
LA IMPRESION CONSTA DE
2,100 EJEMPLARES.

FECHA DE DEVOLUCION

El lector se obliga a devolver este libro antes del vencimiento de préstamo señalado por el último sello.

15/81/95



N72
M47



UNAM

6789

INST. INV. SOCIALES

MATERIA

LIBRERO TABLA

N72
M47

MENDIETA Y NUÑEZ. LUCIO & 1895
SOCIOLOGIA DEL ARTE.

LUCIO MENDIETA
Y NUÑEZ

SOCIOLOGIA
DEL
ARTE

N72
M47