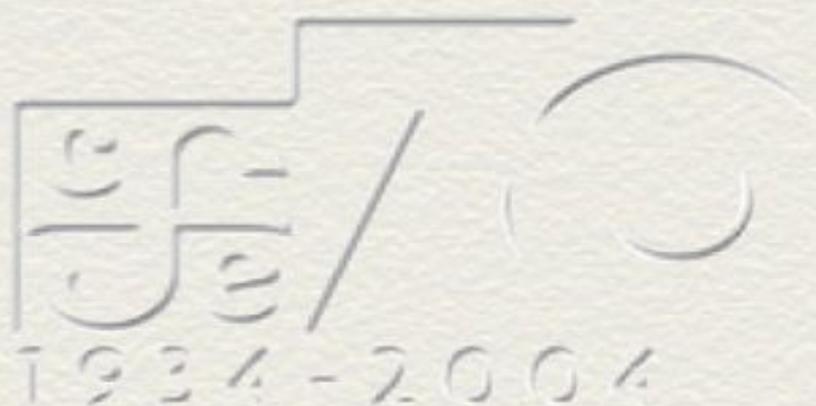


ARTE Y SOCIEDAD

ROGER BASTIDE

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA • 70 AÑOS



Arte y sociedad

Roger Bastide

Traducción de *Luis Alaminos y Ricardo Rubio*

Prefacio de *Jean Duvignaud*

Prólogo de *Maria Isaura Pereira de Queiroz*



Primera edición del FCE, 1948,
Edición Conmemorativa 70 Aniversario, 2006
Primera edición electrónica, 2012

Título original: *Art et société*

© 1997, L'Hartmattan, París

D. R. © 2006, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Fax (55) 5227-4640

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-0983-0

Hecho en México - *Made in Mexico*

Advertencia para esta nueva edición

La editorial Payot (París) publicó por primera vez en francés, en 1977, el libro de Roger Bastide *Art et société*.[*] Agotado por mucho tiempo, se hacía indispensable reimprimirlo, pues la sociología del arte, de la que el autor fue pionero en Francia, ha experimentado avances enriquecedores y muy variados en los últimos veinte años. Los caminos seguidos por múltiples investigadores en este campo de la sociología —aun los que no abordó Roger Bastide en el presente texto— aparecen indicados y ubicados de acuerdo con su especificidad y articulación.

A lo largo de su obra, Bastide evita por completo las desviaciones dudosas y los cortes intelectuales originados por una visión estrecha de las fronteras disciplinarias, que a menudo se apoya en estrictas tesis de inspiración “sociológica” o “etnológica”. Al recurrir tanto a la literatura como a la sociología y a la etnología como al psicoanálisis, e incluso a la filosofía, Roger Bastide contribuyó a construir una socio-antropología abierta, o, como él mismo decía, *dinámica*. Este libro ilustra lo anterior de manera ejemplar.

Deseamos agradecer a la Association des Études Bastidiennes[**] y a la esposa de Roger Bastide por autorizar esta reedición, que contó con el cuidado de numerosos —y notablemente jóvenes— investigadores.

Bruno Péquignot, académico universitario,
director de la colección “Logiques Sociales”

[Notas]

[*] La edición del Fondo de Cultura Económica se hizo a partir del original en francés. [N. del E.]

[**] Esta Asociación recopiló diez textos de Roger Bastide y algunos más de sus seguidores en los números 15/16 (diciembre de 1996) de su revista *Bastidiana*, que coordina Jean Duvignaud. (*Bastidiana*, Cahiers

d'Études Bastidiennes. Des Bois 14, 27800, St. Paul de Fourques.)

Prefacio

La originalidad de Roger Bastide en esta obra reside en que trasciende la estética, la historia o la sociología del arte. Estos ensayos se asemejan al relato de una aventura: la de un escritor proveniente del medio académico e intelectual de los años treinta, en el siglo XX parisino. A partir de una prolongada estancia de casi 20 años en Brasil y en África, Bastide descubre la fuerza —por lo general oculta— de lo imaginario.

Los primeros capítulos describen el desarrollo de un pensamiento que pretende evaluar, a la luz de las doctrinas clásicas, el arraigo de las formas creadas. Pero, ¿qué esperar de esos análisis que reducían la imaginación a una vida social que habría sido previamente privada de su dinamismo? Como consecuencia de tal cuestionamiento, y debido a que el autor se enfrentaba en Brasil a formas de expresión insospechadas, decidió despojarse de toda hipótesis anticuada.

Dos contemporáneos suyos, Pierre Francastel y Lucien Goldmann, emprendieron al mismo tiempo que él un camino semejante y ofrecieron a la antropología del arte una nueva significación. Los “sistemas figurativos”, en el primero, y la “visión del mundo”, en el segundo, son dos instrumentos que fueron capaces de restituir a las obras de arte la fuerza existencial aportada por la preocupación “estética” de ambos.

Bastide emprendió su revisión mediante el estudio del simbolismo. Se adentró en el campo infinito que constituye la inmensa variedad de las expresiones posibles, en sí mismas figuras de comunicación.

Recuerdo una discusión sostenida durante el seminario “Sociología del conocimiento” en la cual, tras una exposición que figura en este libro, Georges Gurvitch se extendía amablemente en la observación de Bastide al recordar que el símbolo, más que un signo, es un esfuerzo por remontar, sobrepasar, identificar un obstáculo que se interpone entre los hombres y frena la libre comunicación de las conciencias. Uno y otro, cada quien desde su área, desafiaban al conceptualismo que toma las palabras por las cosas, e intentaban recuperar el dinamismo social y el de la creación. Es dable pensar que los mecanismos son idénticos.

Todo el libro de Bastide es testimonio de una inmensa inquietud: ¿disponen la antropología y la filosofía de los medios para comprender lo que escapa a las

“instituciones”, a las “estructuras”, a los conceptos establecidos? ¿Está el hombre atrapado en la repetición de su herencia o de los aparatos sociales que lo han modelado? ¿Es rehén de las mitologías cuyos sistemas fueron catalogados con todo cuidado? ¿Es posible inferir el arte a partir de la cultura?

Esto merece una atención particular. El conocimiento profundo de los modos de expresión “primitivos” aparta a Bastide de las definiciones tradicionales y lo lleva a formular, de manera implícita, una tesis más general. Durante la lectura, surge la pregunta: ¿no es la cultura un estrecho rincón de una experiencia mucho más vasta, tal vez infinita, que debería denominarse imaginario social?

En un ensayo publicado por Philippe Garcin, en la PUF, Bastide, poco antes de su muerte se cuestionaba acerca del escritor que moviliza a la juventud, y con ella a toda una generación, y escribía: “¿hay otra manera de defenderse del prójimo que no sea mediante el secreto?”; pero añadía de inmediato que el secreto genera una comunicación diferida, que se alimenta de la preocupación creadora.[1] El planteamiento de Bastide —su “secreto”— es el de un hombre que no ha encontrado en la antropología, ni en la sociología y tampoco en la literatura el reposo necesario a su inquietud. En este sentido, su obra no se aleja de la de Michel Leiris.

En ese caso, debiera establecerse una relación entre lo que Bastide dijo del arte y lo que él propone acerca de la experiencia innovadora, junto a lo que Ernst Bloch afirma sobre la utopía. Para ambos, lo imaginario es una anticipación de la experiencia vivida y la apuesta a una existencia abierta a lo posible. La idea que así se forma de la creación, en tanto que ella trasciende la estética o la sociología, se acerca a este imaginario de dinamismo colectivo que ha permitido a los hombres, en cada generación, escapar hacia la palabra de los muertos y anticiparse a *las relaciones sociales que aún no tienen lugar*. Se abre aquí una puerta que es necesario franquear.

Jean Duvignaud

[Notas]

[1] *Anatomie d'André Gide*.

Advertencia (para la edición en francés)

La presente obra inaugura la edición en versión francesa de las obras brasileñas de Roger Bastide. Este texto titulado *Arte e Sociedade*, conoció de hecho dos ediciones brasileñas; la primera en 1945, y la segunda, que revisó el propio autor, en 1971. Naturalmente, nos basamos en la segunda edición. Sin embargo, esta opción presentaba una dificultad doble: la de las adiciones y la de las supresiones textuales de la segunda edición respecto de la primera.

En cuanto a las adiciones, debido a la divergencia entre las fechas (1945 a 1971) y, por consiguiente, a la mutación cultural provisional sobre la cual Bastide se explica a sí mismo en su Prefacio (véase más adelante), si él renunciaba “a reescribir el libro”, tenía “que completarlo con el análisis de obras más recientes”. Ahora bien, poseíamos la versión *francesa* original de la *primera* edición,^[1] pero *para los complementos* no teníamos al principio más que el texto *portugués* de la *segunda* edición y debimos pensar, durante algún tiempo, en una retraducción del portugués al francés. Por fortuna, recientemente Roger Bastide visitó una semana la Universidad de São Paulo, en cuya ocasión pudimos recuperar el paquete original de esos complementos redactados por el autor. Están comprendidos en el texto que aparece intercalado en la presente obra, lo que confiere a esta segunda edición francesa un carácter integral, una vez que han sido restituidos todos los textos que el autor escribió para ella.

En lo referente a las supresiones, vimos que Bastide eliminó para la segunda edición algunos fragmentos de la primera, por lo que había que considerar con detenimiento este problema. Al disponer sólo del texto de la segunda edición, era obvio que debíamos ajustarnos a las intenciones del autor, quien ya en 1971 había suprimido dichos fragmentos. En cambio, esto habría frustrado al lector deseoso de discernir un tránsito y, por ende, pendiente de comparar ambas ediciones. Tras pensarlo mucho, nos decidimos por la primera solución, pues por una parte, presentaba menos dificultades técnicas y, por otra, correspondía a la reorganización dictada por el propio Roger Bastide.

Debido a la amplitud del texto, renunciamos a incorporar las contribuciones y artículos diversos —*membra disjecta*—, contemporáneos o subsiguientes en la producción brasileña de Roger Bastide, que hubiesen correspondido a la temática que se aborda en la presente obra. Se corría el riesgo de que estos complementos fuesen demasiado voluminosos.[2] Sin embargo, ello podrá ser objeto de un futuro reacomodo destinado de igual manera a la concepción bastidiana de una sociología del arte que, pretendiendo ser una estética sociológica, resulta ser, de forma inevitable, una sociología estética; aquella en la cual, como consignó el propio Bastide en un fragmento inédito acerca de su amigo Serge Millet: “gracias al arte y a la poesía... pasamos de una sociología que ‘acepta’ la realidad social en busca del determinismo que la justifique a una sociología [...] una contrasociología que hace de las instituciones el fruto de la libertad creativa de los hombres...”[3]

H. D.

[Notas]

- [1] Por fortuna, recuperada de los archivos del autor gracias a la esposa y a la hija de Bastide. Desgraciadamente, no sucedió lo mismo con otras obras que debieron traducirse del portugués, a falta de su versión original en francés, desde entonces perdida o en todo caso irre recuperable. Es el caso, por ejemplo, de la admirable *Images du monde mystique*, que esperamos presentar pronto a los lectores franceses.
- [2] De igual forma decidimos abstenernos de incorporar algunos complementos a los complementos ya existentes, como habría podido sugerir la producción del quinquenio 1971-1976. En este sentido, se encontrará una contribución pertinente de Enrico Castelnuovo, “L’histoire sociale de l’art. Un bilan provisoire”, en *Actes de la Recherche en Science Sociales*, 6, diciembre de 1976, pp. 63-75.
- [3] “Histoire d’un amour déçu”. Texto dactilografiado en *Archives Roger Bastide*.

Prólogo de la edición francesa

Roger Bastide, pionero de una estética sociológica

Cuando Roger Bastide llegó a Brasil, en 1938, la ciudad de São Paulo, donde iba a vivir, sufría las consecuencias de una agitación intelectual, cuyo origen se remontaba a los años veinte, y había sido escenario de una verdadera mutación, en particular en el orden estético. Entre otras actividades culturales, la Semana de Arte Moderno de 1922, organizada por un grupo de jóvenes escritores, pintores, músicos, escultores y arquitectos, fue en su época una declaración de guerra a los estilos académicos, y marcó en el país el comienzo de una renovación de la vida cultural, relacionada ésta con el desarrollo acelerado de la provincia más rica de Brasil: São Paulo.

Roger Bastide llegó a São Paulo en un periodo de intensa actividad artística; quienes habían sido los jóvenes contestatarios de la Semana de Arte Moderno, ya en edad madura, eran para entonces los pilares de la vida intelectual local. Ellos pronto reconocieron a uno de los suyos en ese recién llegado profesor francés, quien se convirtió en un elemento activo del grupo, en el que destacaban, entre otros, el crítico de arte Sergio Milliet, el poeta y escritor Mário de Andrade, el también escritor Oswald de Andrade, el excéntrico Flavio de Carvalho, pintor y arquitecto, y el arqueólogo Paulo Duarte, apasionado por la política. Los primeros textos de Roger Bastide, aparecidos en diarios y revistas, abordaban temas que estaban en el centro de interés del grupo, muy influido por la cultura francesa: el recién llegado comentaba la obra de André Gide, hablaba de las nuevas tendencias en la pintura y la escultura en Europa, y discutía sobre temas del psicoanálisis o el folclor.

En Francia, Bastide ya había escrito sobre arte y literatura, así como numerosos trabajos acerca de la religión; luego de lo cual llegó a la conclusión de que analizar una realidad estética muy diferente de la suya, y rica en sentidos diversos —dada la confluencia de al menos tres herencias culturales: portuguesa, indígena y africana, en esa realidad— le ayudaría a conocer mejor la sociedad y la civilización brasileñas. En

especial, las obras de los poetas afrobrasileños le parecieron particularmente reveladoras de la interpenetración de las civilizaciones; más que los demás, estos poetas se situaban en un cruce de caminos entre la cultura europea y la africana.

Al principio él observa: “no hay, aparentemente, diferencia esencial alguna entre los textos de los brasileños de color y los de los blancos”,^[1] pero Roger Bastide advirtió poco a poco que bajo la aparente semejanza subsistía una heterogeneidad real; como lo sostendrá al final, en los poemas de los brasileños de color se percibía con facilidad la música alejada del tam-tam, y él reparó en que sus versos poseían un sentido velado que no encontraba en la obra de los brasileños blancos. También se dio cuenta de que escribir era para ellos “extraer de lo más profundo de su ser todos los tesoros ocultos, todas las flores nocturnas del subconsciente”; era, por tanto, “despertar a todos los demonios y a todos los dioses, liberar a los oprimidos antepasados”.^[2] Y le pareció que, en el análisis de la obra de esos poetas, la perspectiva sociológica era no sólo posible, sino indispensable, pues únicamente a través de ella sería capaz de comprender de manera profunda sus particularidades.

La sociología considera que toda obra humana, toda actitud, toda opinión, lleva en sí la marca del grupo o del medio social en la que vio la luz, y sigue las variaciones de éste. Es posible llegar a tal consideración desde diversos caminos. Puede seguirse la ruta del productor de la obra y el lugar que él ocupe en la sociedad, o bien, la de los consumidores y su distribución dentro de una jerarquía socioeconómica; o incluso el camino del papel de las instituciones sobre esta obra, o el de los establecimientos que permitieron su producción inicial. Sucede lo mismo con una obra de arte; una sociología del arte habrá de estudiar el condicionamiento social de las obras, así como el de los productores y el de los consumidores; habrá de tomar en cuenta a las instituciones que influyeron en esas obras y a aquellas que nacieron porque el arte existe. Esta enumeración delimita el campo de una sociología del arte, y asimismo sus fronteras: el valor intrínseco de la obra y sus relaciones con la Belleza, no formarían parte de ese análisis.

El interés por todas estas cuestiones, llevó a Roger Bastide a ofrecer un curso sobre ellas en 1939, el que se prolongó hasta 1940^[3] y a partir del cual preparó un libro en 1945. Él incorporó a su trabajo los temas que preocupaban a su grupo de amigos, al tiempo que respondía a los cuestionamientos principales de sus primeros alumnos.^[4] A causa de ello, lo que no debía de ir más allá de una panorámica de los problemas del encuentro entre arte y sociedad, terminó por abrir nuevas perspectivas acerca de la estética.

El hecho de que a una obra se le considere “bella”, que provoque en los hombres un sentimiento de emoción, ¿en realidad escapa al condicionamiento social? En otras

palabras: la “señal de belleza” de una obra, ¿no recibe la influencia de la sociedad? ¿Acaso no tiene la Belleza en sus raíces elementos que le debe al medio social? La primera indagación, publicada en Brasil, sobre los poetas afrobrasileños, reveló a Roger Bastide que la obra de estos poetas era el producto de una dialéctica entre ellos mismos, como creadores con pertenencia a una determinada etnia, y la sociedad, que, al no reconocer sus valores, se convierte en obstáculo para su ascenso social. No obstante, Bastide no vio este obstáculo como algo insuperable, pues es la mezcla de colores lo que permite la diversificación de actitudes.

Roger Bastide describe las tres formas principales posibles de adoptar por el artista en su lucha contra esta diferencia, y explica las consecuencias que pueden afectar a sus poemas. “El obstáculo no es material, y no se puede dejar de estar consciente de él”; el poeta lo esquiva, pero entonces la escritura de los versos “deviene oficio, actividad artesanal”.^[5] Ejemplo de ello fue Manuel Inácio da Silva Alvarenga, quien en el siglo XVIII, “habiendo bebido la leche intelectual de los blancos”, compuso pastorales en las que los pastores de Arcadia suspiran por las pastoras, pero nada revelan de su condición de mulatos; la forma de sus versos es perfecta, pero ellos carecen de calidez. ^[6] El poeta, en cambio, puede adquirir plena conciencia del obstáculo, sentir que pesa en su vida, rebelarse contra él, hacer frente a las incongruencias y los contrasentidos que genera, y, en tal caso, su obra se convierte en una sátira de esta sociedad, de sus ambigüedades e injusticias. En el siglo XIX, la poesía de Luiz Gama, quien tras haber sido esclavo llegó a ser un gran abogado, escritor y poeta, fue un ejemplo en este sentido. El obstáculo puede encontrarse al final, en una zona intermedia entre el consciente y el inconsciente; “la lucha, como la de Jacob contra el ángel, ocurre en la noche, pero al despertar, el hombre lleva sobre su cuerpo la luminosidad que allí dejaron los toques divinos. Su obra posee, ahora, una serie de planos entrelazados. [...] Más allá de cada línea escrita, hay sentimientos reprimidos que han dejado su huella, hay notas de secretas melodías, oraciones olvidadas que transmiten un leve murmullo, el farfalleo indistinto de antepasados que parecían olvidados para siempre, pero que todavía hablan del otro lado de la pesada puerta, maciza y cerrada...”^[7]

En este último caso la obra intenta en verdad alcanzar la belleza, la cual depende así “de estas armonías y de esta *aura* que gira sobre el surco de la línea principal, y permanece flotando alrededor del armazón de la obra. Descubrir las, analizarlas, permite hacer un mejor juicio de la belleza, y contribuye, por consiguiente, a una comprensión más profunda”.^[8] Cruz e Souza, poeta simbolista de finales del siglo XIX, reveló de manera inconsciente en sus poemas las ambivalencias de la sociedad brasileña de su época, en la cual su color negro representaba un obstáculo para su plena integración a las clases altas; él fue negro por su piel, pero blanco por su educación, y

libró en su interior la lucha que, inscrita en sus versos, le hizo “el cantor más admirable de su pueblo”.^[9]

Así, para Roger Bastide, la belleza de una obra de arte “depende en buena medida de los obstáculos que supera el creador”; y que no sólo son obstáculos *técnicos*, derivados del dominio que va adquiriendo sobre los *instrumentos de trabajo* —el pincel o la rima—, sino sobre todo “obstáculos internos, los cuales impiden que la inspiración circule con libertad, que la obligan a recuperar el aliento, a concentrarse de nuevo, a luchar por encontrar una brecha para, finalmente, revestirla con las formas más suntuosas”.^[10] El hombre es entonces un creador de belleza, pero ésta no puede crearse sino como respuesta a la acción del medio social sobre él; encontramos pues, por una parte, en la raíz de la obra de arte al medio social y a sus particularidades, y por otra, al creador y a su forma específica de responder a los estímulos de la sociedad donde vive. Más tarde, el más brillante discípulo de Bastide dirá a su vez que el medio social es “un factor de la construcción artística misma, factor que merece un estudio no sólo en el ámbito de lo ilustrativo, sino en el de lo explicativo. En este último caso, abandonamos los aspectos periféricos de la sociología, o de la historia de orientación sociológica, para llegar a una interpretación estética que asimila la dimensión social en tanto que factor del arte”.^[11] De este modo encontramos ya, en tal definición de una estética sociológica, esta dialéctica que Bastide analizó tantas veces, y que se expresa “en el incesante intercambio entre el hombre creador y el peso de los determinismos socioeconómicos”.^[12]

Sin embargo, cabe preguntarse si lo esencial de lo que constituye la belleza no será una emoción estética común a toda la humanidad, una facultad que pertenece al conjunto de la especie y a lo específico de ella; para comprenderla mejor, sería necesario entonces recurrir a la psicología, pues los aspectos sociales quedan como accesorios. No obstante, ya en 1931, cuando estudió los problemas de la vida mística sobre los cuales el psiquismo parecía actuar de manera importante, Roger Bastide escribió: “sin querer negar el papel de las influencias individuales y de las disposiciones fisiológicas, opinamos que las del medio intelectual y social son las que prevalecen”. Ya había afirmado un poco antes: “Es en las circunstancias históricas, en la estructura de la sociedad, en sus transformaciones morfológicas o sus trastornos económicos donde debemos buscar las causas que fomentan la expansión de tal especie mística antes que cualquier otra”.^[13] Para él, sucede lo mismo con la obra de arte: “Si la obra de un escritor refleja bien su conciencia psíquica, el psiquismo, a su vez, es un reflejo no sólo de ciertos fenómenos físicos, sino también de las condiciones sociales del medio y del momento. Y los factores sociales son mucho más importantes que los factores fisiológicos”.^[14]

Así, Roger Bastide se ocupa de una “estética sociológica” mucho más que de una “sociología del arte”. Y, en ese sentido, demuestra que la búsqueda de cánones de belleza, objeto de las preocupaciones de una estética vinculada a la axiología, se dirigía a un universal que no existe, pues toda sociedad, en cualquier época, tiene los suyos propios. Por lo demás, la misma axiología poco a poco se aparta de la filosofía para acercarse a la sociología; mientras que cada vez más se reconoce a la sociedad como la gran generadora de los valores propios de las “cosas” colectivas.[15] Una estética sociológica es, pues, más amplia que una sociología del arte; ya que engloba los diversos temas de los que esta última se ocupa, y lleva más lejos la búsqueda. No obstante, los asuntos que aborda la sociología del arte —el estudio del creador (sin duda, el problema de la creatividad fue el primero que llamó la atención de los investigadores); el estudio del público (las “leyes” cambiantes del consumo, según los grupos y capas sociales); las relaciones entre los tipos de arte y los tipos de instituciones sociales— deben quedar claros, a fin de que pueda desarrollarse el estudio de las “señales de belleza” y de sus raíces sociales. Los diversos aspectos se agregan sucesivamente y, sin duda, a la larga deberán integrar un único “corpus” de nociones cada vez más importante y complejo.

Sin embargo, si la sociología del arte puede adaptar la perspectiva sociológica habitual a fin de utilizarla, la estética sociológica —como nuevo campo de estudio— requiere de una vía de acceso específica. Roger Bastide, al analizar la obra de los poetas afrobrasileños, definió esa vía: puesto que la “señal de belleza” está arraigada en una dialéctica inconsciente que opone al creador con su sociedad, su enfoque debe inspirarse en el psicoanálisis. No obstante, éste será “inverso al de los discípulos de Freud”, pues éstos buscan un complejo conocido, cuyas raíces son desconocidas, y esa búsqueda los lleva a profundizar en el subconsciente. Roger Bastide, en cambio, conoce las raíces dobles de los poetas afrobrasileños: ellas ofrecen “datos reales”, que pueden observarse con facilidad en el medio exterior; pues forman parte de la existencia de los antepasados de una raza definida por la búsqueda de su huella en la creación literaria. [16] ¿Existe esta huella? Eso es lo desconocido que Bastide quiere revelar al analizar los poemas; por tanto, permanece en una “zona fronteriza, zona intermedia entre lo claro y lo oscuro, región de constantes intercambios entre el consciente y el inconsciente”. Si adopta “el vocabulario técnico” del psicoanálisis, “no aprovechará las mismas áreas”, no pisará “los mismos terrenos”. El psicoanalista “trabaja en las capas más profundas del inconsciente, con todo aquello a lo que no puede tenerse acceso en el nivel más inmediato del pensamiento; él trabaja con todo lo que la censura ha aprisionado para siempre y cuya revelación no puede darse más que en una forma enmascarada por los símbolos”. Roger Bastide “no saldrá del terreno de los hechos”, su labor se parecerá “a

la del etnólogo que revela los ritos de una comunidad poco conocida”; se negará a ser un “geólogo del psiquismo, en la pretensión de descender a los abismos de un fuego central, a sabiendas de que es imposible alcanzarlo”.^[17]

La primera obra que publicó Roger Bastide en Brasil, en 1943, fue su estudio sobre *A Poesia Afro-Brasileira*, en la que expone los puntos de referencia de una estética sociológica, y define su perspectiva. Sin embargo, en 1939 y 1940 ya había impartido dos cursos sobre arte y sociedad en los que esbozaba las líneas generales de una estética sociológica. Todo indica que antes de publicar *Arte e Sociedade* quiso realizar un estudio de casos para, por una parte, verificar su teoría y, por otra, aclarar algunos aspectos específicos de ella, como es el del enfoque. El estudio de casos confirmó su hipótesis de trabajo y, finalmente, publicó *Art et Sociétés* en 1945.

Puede preguntarse cuál será la utilidad de publicar hoy en día una obra que data de 1945. El mismo Roger Bastide se lo cuestionó cuando, hacia 1970, dos de sus antiguos alumnos de São Paulo le propusieron una segunda edición brasileña, a 26 años de la primera. Las obras importantes que se habían editado, entre tanto, ¿no exigirían una reorganización completa? Tras releer y explorar el terreno en su entorno, este hombre en exceso modesto reconoció, sin embargo, su condición de precursor en esta nueva área del conocimiento, inaugurada durante los años cuarenta.

Ante la imposibilidad de reescribir el libro, a menos que hiciera otro nuevo, fue necesario entonces tan sólo completarlo con el análisis de algunas obras recientes. Así, se publicó en 1971 la segunda edición brasileña.

Al presentar al público francés este libro concebido y escrito en el extranjero, a partir de una realidad ajena y un análisis de obras alógenas, nos interrogamos de nuevo sobre su oportunidad. Hace unos años, en 1968, Pierre Francastel pedía que se delineara una “problemática del imaginario”.^[18] La obra de Roger Bastide responde a esta solicitud: ella describe y analiza todas las posibles perspectivas de una “problemática del imaginario”, concebida desde una estética sociológica. Así, el libro responde a una necesidad.

São Paulo, 5 de noviembre de 1975.

Maria Isaura Pereira de Queiroz,
Departamento de Ciencias Sociales,
Universidad de São Paulo

- [1] Bastide, 1973, p. 4.
- [2] *Íbidem*, p. 8.
- [3] Bastide, 1945.
- [4] Los alumnos de R. Bastide, en ese entonces, sentían una fuerte atracción por la literatura (Antonio Candido, Ruy Coelho), por la estética (Gilda R. Mello e Souza), por las artes plásticas (Lourival Gomes Machado) y por el cine (Paulo Emílio Salles Gomes). Su profundo interés en estos problemas fue un factor que tuvo muy en cuenta el profesor, al elegir los temas del curso. En la bibliografía se consignan sus obras principales.
- [5] Bastide, 1973, p. 9.
- [6] *Íbidem*, p. 15.
- [7] *Íb.*, p. 10.
- [8] *Íb.*, pp. 8-10.
- [9] *Íb.*, p. 67.
- [10] *Íb.*, p. 9.
- [11] Antonio Candido, 1965, p. 7.
- [12] Bastide, 1974, pp. 118-119.
- [13] Bastide, 1948, pp. 10-11.
- [14] Bastide, 1973, p. 11.
- [15] Bastide, 1945, p. 17.
- [16] Bastide, 1973, p. 8.
- [17] *Ídem*, p. 8.
- [18] Francastel, 1968, p. 17.

Referencias bibliográficas

- BASTIDE, Roger, *A Poesia Afro-Brasileira*, Livraria Martins, São Paulo, 1943. (Este pequeño libro de R. Bastide se incorporó a continuación a la colección *Estudos Afro-Brasileiros*, publicada en 1973. Citamos de esta edición.)
- , *Arte e Sociedade*, 1a. edición, Livraria Martins, São Paulo, 1945; 2a. edición, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1971.
- , *Les problèmes de la vie mystique*, 1a. edición, París, A. Colin; 2a. edición, 1948.
- , *Estudos Afro-Brasileiros*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1973.
- , “The Present Status of Afro-American Research in Latin America”, *Daedalus*, publicación de la American Academy of Arts and Sciences, Universidad de Harvard, primavera de 1974.
- CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1965.
- FRANCASTEL, Pierre, “Esthétique et Ethnologie”, en *Ethnologie générale*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, París, 1968.

Además del libro de Antonio Candido ya citado, a continuación consignamos algunas obras de los primeros discípulos de Roger Bastide:

- MELLO SOUZA, Gilda R., *A moda no sec XIX*, ensayo de sociología estética, *Revista do Museu Paulista*, s. n., vol. V, São Paulo, 1952.
- COELHO, Ruy, *Os Karaib Negros de Honduras*, *Revista do Museu Paulista*, s. n., vol. XV, São Paulo, 1964.
- GOMES MACHADO, Lourival, *Barrogo Mineiro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1969.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio, *Jean Vigo*, Seuil, París, 1957.

Prefacio de la segunda edición

La primera edición de este libro fue escrita en una época en que la sociología de las artes y de la literatura aún no alcanzaba su condición científica. Ch. Lalo fue sin duda un precursor genial, pero aislado, en un periodo en el que la estética aún no rompía con la filosofía. Todavía hoy observamos, en muchas obras anglosajonas que pretenden ser sociológicas, las huellas de este antiguo maridaje. Por tal razón, las fronteras de mi libro se dibujaban desde una introducción, que pasaba sin sentirlo de la axiología a la sociología del arte por intermediación de una sociología de los valores, hasta una conclusión que se apoyaba en los hechos sociales para caer en las normas estéticas. Hoy en día, estas precauciones me parecen inútiles. Son más pertinentes para el filósofo que para el sociólogo. Actualmente nadie discute la legitimidad de una sociología del arte, comprendida en los límites de la ciencia, que no se interesa más que en los hechos y en las teorías que los explican. Por ello, suprimimos las primeras y las últimas páginas de la primera edición.

Asimismo, la primera edición se publicó en una época en la que reinaba todavía la añeja concepción —digámoslo así, para simplificar— durkheimiana de la explicación sociológica, que iba de los efectos a las causas eficientes que los habían provocado. Hoy se rechaza ese determinismo mecánico —salvo quizás en historia (causalidad singular) — que dejó su lugar al establecimiento, de manera más sencilla, de correlaciones funcionales. La sociología del arte siguió naturalmente esta nueva corriente y se adentra por vías inéditas, relacionadas con aquellas que seguí en la primera edición. Como yo no había releído mi libro desde su aparición, cuando Antonio Candido y Gilda de Melo Souza me hablaron de reeditarlos, en la veterana casa editorial que había tenido la gentileza de acoger mis primeras obras brasileñas, sentí, lo reconozco, cierta inquietud: ¿tendré que reescribirlo por completo? No obstante, se consideró —aunque no me atribuyo ningún crédito— que fui, con este libro, sin que quizás en su momento se advirtiese, un pionero de esta nueva sociología del arte. Con la crítica del punto de vista empírico de Lalo y la aceptación del enfoque formalista de Focillon y Deonna, valoré las correlaciones funcionales, pues ellas me parecieron más justas tras reflexiones más pausadas. Por la misma causa, critiqué el mecanismo un tanto simplista que había

predominado desde Mme. de Staël hasta Lalo. Por otra parte, cuando resumí las teorías mecanicistas, destacué, al final, su simplificación abusiva, e insistí en los relevos existentes entre las causas y los efectos, durante las metamorfosis que tienen lugar en el curso de estas transmisiones, punto sobre el cual también la sociología del arte contemporáneo no hace más que confirmar mis críticas, o reforzarlas.

Tras estas consideraciones, no me pareció necesario reescribir la obra, sino sólo completarla con los aportes de obras más recientes. Fue lo que hice. El estudiante debe conocer las primeras concepciones, las críticas posibles de formularlas, al tiempo que se inicia en nuevos tipos de investigaciones, aún en vías de constituirse. Deseo, pues, que esta segunda edición sea de alguna utilidad y que fomente nuevas vocaciones en ámbitos universitarios, como son los de las letras y las artes brasileñas, así como nuevos campos de exploración, en esta área maravillosa, si bien no suficientemente aprovechada: la estética sociológica.

R. Bastide

I. Formación y desarrollo de la estética sociológica

Se ha dicho con alguna apariencia de razón, a propósito de la estética sociológica, que la cosa es mucho más vieja que el nombre.[1] En efecto, cuando los filósofos se interesaron por vez primera por el arte, lo que atrajo su atención fue, ante todo, la influencia que el arte no puede dejar de ejercer sobre la vida social de los individuos. Platón expulsa a los poetas de la República porque son un peligro para el porvenir de la Ciudad terrestre, como más tarde los Padres de la Iglesia condenaron las seducciones del arte, que retardan o impiden la realización de la Ciudad divina.

De antiguo, pues, se ha observado que el arte no es un simple juego individual sin consecuencias, sino que actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad. Cabe preguntarse igualmente si la recíproca es cierta; si el arte no es, en sí, un producto de la vida colectiva y si su destino es función del destino de las sociedades. Este segundo aspecto de la estética sociológica ha tardado más tiempo en aclararse y ha sido preciso esperar hasta el siglo XVIII para que la idea se abra paso.

Ahora que, en esta época, la sociología se confunde todavía con la geografía climática, y cuando se habla de la influencia del medio, se piensa ante todo en el medio físico. Éste es el punto de vista de J. B. Dubos,[2] al que se considera generalmente como el precursor de la estética científica. Este punto de vista continúa durante todo el siglo para expandirse finalmente en la obra de Mme. de Staël.[3] La diferencia entre la poesía del Norte y la del Mediodía se explica antropológicamente por una diferencia de imaginación, y ésta depende, en último análisis, de la oposición entre los cielos nebulosos y melancólicos del norte, con sus tempestades y tormentas, y la luz del cielo meridional. Pero ya con Mme. de Staël pasamos de la geografía a la sociología propiamente dicha, y nos vemos lanzados sobre una nueva pista, cuya novedad es bien sabida del autor: ‘Yo quisiera mostrar la relación que existe entre la literatura y las instituciones sociales de cada siglo y de cada país; esta tarea no había sido abordada en ningún libro conocido’.[4] Y más adelante: “Observando las diferencias características que se encuentran entre los escritos de los italianos, de los ingleses, de los alemanes y

de los franceses, he creído poder demostrar que las instituciones políticas y religiosas tienen la mayor influencia en estas diversidades constantes”. Desgraciadamente, la realización no fue tan buena como la intención. No tanto porque el punto de vista de la baronesa de Copet era tan restringido que no trató más que de literatura, y no de todas las manifestaciones del arte, sino porque lo normativo predomina en ella sobre lo explicativo, y porque su fin esencial es la investigación de los géneros literarios y del estilo que conviene a una nación libre, como lo es la Francia de la Revolución. Por otra parte, ella misma se dio cuenta de esto y se disculpó de un modo muy femenino: “Sé cuán fácil me es censurarme de mezclar así las afecciones de mi alma con las ideas generales que debe contener mi libro; pero no puedo separar mis ideas de mis sentimientos”.^[5]

No debe sorprendernos que estas primeras tentativas de estética sociológica hayan sido infructuosas, ya que la sociología propiamente dicha no existía todavía. Nos es preciso examinar ahora cómo nació ésta, y si los que son considerados comúnmente como sus verdaderos fundadores han dedicado un lugar a la estética en sus obras, y si es así, en cuáles.

La sociología data de Augusto Comte. Éste fue el primero que sentó las bases verdaderamente positivas de una ciencia de las sociedades y el que distinguió la dinámica de la estética social. Pero como lo que caracteriza a las sociedades humanas en comparación con las sociedades de animales no es el orden, sino el progreso, esta sociología se reduce, en definitiva, a la ley de los tres estados.

Ahora bien, esta ley no expresa solamente la evolución del espíritu humano, ni las transformaciones de la estructura social; tiene también una significación estética.

Lo que define el estado teológico es la preponderancia de la imaginación sobre la razón. Como la imaginación es al mismo tiempo la facultad predominante del artista, se podría entonces pensar que esta primera etapa concede un gran lugar al arte. Esto sería engañarse torpemente. El mito no puede llegar a ser una fuente de inspiración más que cuando deja de ser objeto de creencia; es decir, cuando la fantasía puede jugar en torno a él. Así, pues, el arte ha podido nacer en el estado teológico según éste se iba desmoronando.[6] El monoteísmo de la Edad Media fue más favorable al arte que el politeísmo antiguo, porque la emancipación de la mujer hizo posible una idealización de los sentimientos domésticos, como la aparición de la dignidad personal hizo posible la existencia individual. “Pero este impulso general, fuente poco conocida del arte moderno, no pudo persistir, porque la Edad Media no debía constituir, por todos conceptos, más que una inmensa transición. Cuando la lengua y la sociedad estuvieron suficientemente formadas para que la aptitud estética de este régimen pudiera conseguir obras durables, la situación católico-feudal se encontraba ya radicalmente alterada por la preponderancia creciente del movimiento negativo.”[7] La Reforma y la Revolución son las dos formas que toma sucesivamente este movimiento de disolución de las antiguas instituciones. Ahora bien, su “destino negativo” no podía convenir al arte. Para salvarlo fue preciso, en un retorno verdaderamente paradójico en siglos que pretendían ser cristianos, volver al viejo politeísmo: Renacimiento clásico. Mas no se puede detener el curso de la evolución, y, además, no sólo el arte no pudo renunciar a mantener largo tiempo una idea condenada, pues todavía en el siglo XVIII serán los literatos los que tomen la “dirección espiritual” del movimiento de descomposición social. Se caerá más bajo todavía; con el Romanticismo, el arte se apartará de su verdadero destino, que es el de distraer y de mejorar a la Humanidad; se degradará, desmoralizando a la vez sus órganos y su público, y se transformará en el apologista del individualismo, que es para Augusto Comte, como se sabe, el destructor de toda la vida social. El advenimiento del positivismo, lejos de perjudicar el vuelo de la imaginación,

por el contrario restituye al arte a su “destino positivo”, o sea la educación y el afinamiento del sentimiento altruísta, única base sobre la cual puede reposar la sociedad.

La sociología de Comte concede, pues, un lugar a la estética; pero, como hemos visto, la explicación del pasado no tiene otro fin que conducirnos a la glorificación del porvenir. La preocupación esencial es la de hacernos pensar que la sociedad no ha proporcionado todavía al arte todas sus posibilidades de desarrollo y que éste no lo conseguirá sino cuando la sociedad entre en el estado positivo. Ahora bien, este fin apologético nos aleja de una ciencia verdaderamente digna de este nombre. Si la sociología puede permitirse en rigor algunas predicciones racionales, y todavía éstas serán hipotéticas y frecuentemente contradichas por los hechos, debe abstenerse de toda profecía. Comte, que es el padre de la sociología, no es, de ningún modo, el padre de la estética sociológica.

Por otra parte, tenemos otra razón para no detenernos en el sistema comtista. Sin duda, y esto es un gran mérito, Comte vio muy bien que existe un lazo el cual liga la vida de las bellas artes a las condiciones sociales del momento. Pero este lazo él lo buscó a través de la ley de los tres estados. Ahora bien, los sociólogos contemporáneos se niegan a hacer de la humanidad el objeto de su ciencia. La humanidad no es más que una abstracción. Hay que estudiar las sociedades concretas. Haciéndolo, se advertirá que la ley de los tres estados no es más que una filosofía de la historia, no una verdadera ley. La estética sociológica, para existir, debe buscar una base más sólida.

¿A quién vamos a pedir esta base? Si el positivismo no ha podido satisfacernos, ¿será más afortunada la ciencia social de los discípulos de Le Play?

La “Nomenclatura” de H. de Tourville nos propone un plan de estudio de las sociedades que, arrancando de las actividades más simples —el lugar, el trabajo—, se remonta hasta las más complejas. El arte está entre éstas, incluido en el cuadro de la cultura intelectual cuyas subdivisiones son: objeto-clientela-herramientas-taller-operación-personal. Pero los partidarios de la ciencia social se preocuparon más bien de examinar la influencia del lugar sobre el modo de trabajo y la de éste sobre la estructura de la familia; en general, se descuidaron en constituir una sociología de las bellas artes. Se puede comparar, de pasada, esta “Nomenclatura” con la sistematización de Asturaro, quien califica los hechos sociales en el orden genético siguiente: hechos económicos, hechos políticos, hechos morales, hechos religiosos, hechos artísticos y, en último lugar, hechos científicos. Este orden, además de ser histórico, es un orden en el que cada término es condicionado por el anterior y a su vez condiciona al que le sigue, por lo que las artes dependen en último análisis del estado económico, político, moral y religioso del medio en que se desarrollen. En esto hay también una posible base para una estética

sociológica, lo que justamente intentó Baratonio.[8]

Pero, a nuestro parecer, la investigación sociológica debe estar caracterizada por la mayor prudencia. Debemos desconfiar de todas las sistematizaciones algo prematuras, como las que acabamos de señalar. Esto se comprendió bien a fines del siglo XIX, cuando la sociología se dio cuenta de que su tarea principal debía ser, en primer lugar, la de constituirse su objeto y su método. Es la época del gran debate entre el psicologismo y el sociologismo, entre Tarde y Durkheim, debate del cual debía salir toda la sociología contemporánea en todos sus múltiples aspectos.

En contra a lo que de ordinario se dice, no es en las *Lois de l'imitation* donde se encuentra la sociología de Tarde. No hay en ellas más que interpsicología. En cambio, sí se halla en *La logique sociale*.^[9] Lo que caracteriza al hombre son las creencias y los deseos; éstos, tanto se combaten como se aceptan en el interior de una misma colectividad. De aquí la necesidad de una teleología social, que se proponga justamente hacer converger creencias y deseos. Solamente se consigue un acuerdo agrupando los fines psíquicos en cuadros más vastos: las categorías, y he aquí por qué, del mismo modo que hay categorías individuales, espacio, tiempo, causalidad, que unifican el caos interior, hay categorías sociales: el jefe, Dios, la lengua, las cuales unifican el caos colectivo y constituyen “el espíritu social”. Ascendiendo en esta escala de categorías sociales, Tarde encuentra el problema estético.

El arte no tiene su fin en sí mismo; no busca otra cosa que agradar. Este aspecto no interesa al sociólogo. El arte es una categoría social cuya misión es la de unificar los deseos de los hombres. Esta demostración se efectúa en tres momentos:

1. El arte no es más que un medio con vista a un fin; el arte egipcio, por ejemplo, tiende a la conservación del cuerpo humano; el arte griego a la glorificación de la ciudad. Ciertamente puede evolucionar; el arte realista de Egipto llegó a hacerse convencional. Pero esto no quiere decir que el arte se baste a sí mismo; solamente cambió de fin. En lugar de servir al culto de los muertos, pasó a servir al culto faraónico. Se puede también llegar a que el arte, lejos de ser útil, se transforme en un factor de desorganización y de disolución; pero entonces “es un signo que él importa de fuera, sea del extranjero, como en Roma bajo los Escipiones... sea de una civilización muerta que resucita, como en Francia en el Renacimiento. En este caso el arte es inmoral y disolvente, porque lleva el fin en sí mismo, la aspiración específica, colectiva y patriótica del lugar de su nacimiento que, en su nuevo medio se transforma en una anomalía individual, se halla en conflicto con el polo habitual y tradicional de los corazones que el propio arte desorienta”. Por otra parte, más allá de los fines particulares, propio de cada civilización, el fin superior del arte es el de conciliar los deseos opuestos, de calmar las nostalgias apasionadas, de armonizar los espíritus.

2. No solamente tiene el arte una función social, sino que emplea para realizarla medios sociales, es decir, “procedimientos que se imponen a la fantasía del artista más libre, tipos o géneros consagrados, hijos de la tradición o de la moda, de la imitación bajo sus dos formas”. Las novedades son siempre pequeñas o tímidas; el artista es ante todo un conformista; hay asuntos que no puede tratar y otros que le son impuestos, y Tarde llega hasta denunciar en la originalidad a toda costa de los artistas contemporáneos una forma de avasallamiento, el avasallamiento a la más tiránica de las modas.
3. Lo mismo que Lalo, como veremos más tarde, fue conducido a separar las condiciones anestésicas de las condiciones estéticas del arte, Tarde descubrió dos clases de finalidades, anestésicas y estéticas, en el arte. Ya hemos visto las primeras, el arte sirviendo a los fines religiosos, políticos, etc., según las civilizaciones. Pero, ¿no se puede elevar más alto, por encima de todas las combinaciones sociales en las cuales se encuentra preso? Evidentemente, sí. Aun cuando en el organismo social las artes técnicas corresponden a las funciones de nutrición, responden a necesidades regulares y constantes, las bellas artes corresponden a las necesidades de reproducción, al amor. Son éstas “el gran hechicero, el gran encantador de serpientes de las almas”; en este sentido socializan lo más individual del hombre: las sensaciones y los sentimientos; “en ellas fabricamos el teclado de nuestra sensibilidad, en ellas la desplegamos y la perfeccionamos sin tregua; los poetas y los artistas superponen y en parte sustituyen a nuestra sensibilidad natural, innata, inculta, diferente en cada uno de nosotros y esencialmente incomunicable, por una sensibilidad colectiva, análoga para todos, impresionable como tal a las vibraciones del medio social, precisamente porque ha nacido de él”.

Así, Tarde nos muestra cómo la sociedad conforma nuestro yo psíquico, penetra en nuestra sensibilidad. Por esto mismo, la sociedad, ciertamente, aporta una contribución importante, a la que el doctor Blondel llamó “la psicología colectiva”. Pero, justamente, si hacemos psicología colectiva, no hacemos, propiamente hablando, sociología. Lo que preocupa a Tarde no es tanto las relaciones entre las artes y los grupos sociales como las relaciones entre las artes y la vida psíquica, el problema de la socialización por el arte de la psique individual. Estamos, pues, todavía lejos de una verdadera estética sociológica, y es hacia Durkheim, por consiguiente, adonde nos debemos dirigir ahora. Parece, en efecto, que éste, que tanto ha hecho por construir una sociología independiente y objetiva, debe tener la clave del problema que es objeto de nuestra investigación.

Y, en efecto, Durkheim ha afirmado la posibilidad y la superioridad de una estética sociológica, que sería, en su sentir, la única forma científica de la estética, tal como manifestó en una célebre discusión sostenida, en la Sociedad Francesa de Filosofía, contra Victor Bash. Desgraciadamente, si lo encontramos firme en los principios, las

realizaciones no dejaron de decepcionarnos. Durkheim no tiene ninguna idea original acerca de la estética; se mantiene fiel a la vieja tesis clásica de Shiller y Spencer, que vincula el arte al juego, haciéndolo una actividad de lujo. Se limita a integrar esta teoría en el conjunto de su sociología. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*^[10] tratan de descubrir las fuentes de nuestras actividades más altas, intelectuales y morales, y las encuentra en la religión. El arte, como la ciencia y como el deber, nace del ardor místico de las multitudes reunidas. El papel de las ceremonias primitivas, como las ceremonias totémicas, es exaltar, por la comunión, las energías individuales para hacerlas salir de sus vidas ordinarias— lo que constituye el mundo profano— para hacerlas vivir una vida más alta, lo que se transformará en el mundo sagrado. Pero en esta exaltación de energías habrá siempre un exceso que habrá necesidad de gastar inútilmente, por placer, con gritos, gesticulaciones o danzas: “Las principales formas del arte parecen ser nacidas de la religión... El estado de efervescencia en que se hallan los fieles reunidos se traduce necesariamente al exterior por movimientos exuberantes que no se ajustan fácilmente a fines muy estrictamente definidos. Se manifiestan, en parte, sin objeto, por el simple placer de manifestarse, complaciéndose en ello a modo de juego.” Por esto mismo, los ritos, al lado de su significación práctica, dejan siempre más o menos un lugar al recreo, es decir, al arte. Esto explica por qué las ceremonias religiosas revisten comúnmente el aspecto de una fiesta, y que, inversamente, las fiestas, incluso las laicas, toman a veces un carácter religioso.^[11]

Durkheim tuvo razón al examinar los problemas de los orígenes colectivos de las bellas artes. En la presente obra le dedicaremos un lugar importante. Pero, como se ve, no hizo más que incluir en su sistema general la tesis spenceriana del arte, actividad de juego, sin tratar de crear por su propia cuenta una estética original. Por su parte, Tarde había confundido la estética sociológica con una cuestión de psicología social. La escuela de Le Play se había limitado, lo cual es poco, a situar el arte en una “Nomenclatura”, y A. Comte se sirvió de la ley de los tres estados, más con un fin práctico que teórico, para demostrar que únicamente el orden de la sociedad positivista permitirá el progreso de las bellas artes. Estas deficiencias se explican, desde luego, fácilmente. Los fundadores de la sociología, muy ocupados en sentar las bases de una ciencia nueva, no pudieron pensar en tratar de un modo un poco profundo las cuestiones tan particulares que constituyen la estética sociológica.

Ésta fue fundada por otros hombres y quizá bajo otras influencias espirituales. Esto es lo que vamos a ver ahora.

Dos movimientos de ideas influyeron particularmente sobre los espíritus en la formación del ambiente intelectual que ha hecho posible posteriormente una estética sociológica: el romanticismo y el prerrafaelismo.

El romanticismo nació del exceso de civilización y del artificialismo del final del siglo XVIII. El empleo de las reglas condujo a la producción de obras frías y sin vida, mientras que, por oposición, el arte popular presentaba algo sencillo y sano que refrescaba el corazón. La poesía, pues, para vivir, debía bañarse en esta nueva fuente de Juvencia. Pero el arte popular es anónimo; no subsiste más que por la tradición oral, en la que cada narrador, cada bardo aporta su contribución, lo que hace, en definitiva, que la obra acabada sea el producto de nadie y al mismo tiempo de todo el mundo. En una palabra, en sus orígenes, el arte es colectivo y no individual; expresa el genio del pueblo, de la raza, y no el esfuerzo personal. Aquí se ve la idea que inspiró la famosa tesis de Grimm acerca del origen de la epopeya. Lo que es verdad de la epopeya lo es también de todas las manifestaciones estéticas, como, por ejemplo, las catedrales góticas.

La tesis romántica está hoy abandonada. J. Bédier abrió una brecha en la teoría de una literatura popular anónima y colectiva,[12] y la composición de las catedrales se hace según un plan tan sabio y simbólico que no puede ser debida más que a un arquitecto de genio. Sin duda el pueblo intervino bastante en la construcción de estas iglesias medievales: en la de Estrasburgo, St. Denis, Chartres, Rouen, bandadas de fieles acarreaban las pesadas piedras del edificio en construcción, deteniéndose de tiempo en tiempo para entonar cánticos o hacer confesión pública de sus pecados. Hay en esto, quizá, una cruzada popular; pero como ha dicho Lalo, “no tenía mucho de cruzada estética”; de hecho, la parte de la multitud anónima es bien pequeña; se limita a “un trabajo de peón”. [13]

Una sociología digna de tal nombre no puede, por otra parte, confundirse con una *Volkspsychologie*. La palabra pueblo (*Volk*), es, en efecto, demasiado imprecisa para que podamos sacar de ella otra cosa que ideas literarias o sentimentales. Una agrupación étnica tiene siempre una estructura particular; esta estructura, esta composición social, debe analizarla el sociólogo; hay en toda sociedad talleres de trabajo, cofradías religiosas, agrupaciones por edad y sexo, y lo que el sabio debe buscar, cuando hace estética, es el vínculo de los diferentes tipos de arte con estos diferentes tipos de agrupaciones entre el arte y el pueblo, y no vínculo puramente filosófico. [14]

¿Quiere esto decir que no queda nada de la tesis romántica? Desde luego, no es éste nuestro criterio personal. Queda que el artista no ha podido crear más que cuando ha

sido llevado de algún modo por la fe y el entusiasmo colectivos. No hay creación individual sin una preparación social y popular previas, y esta preparación previa es el nacimiento de un mito: “El poeta épico no es el creador de la materia épica... la materia épica le es anterior y de creación colectiva; está ya cristalizada en el espíritu de la colectividad cuando el poeta, con su genio de expresión, la invoca para una presencia perpetua... Homero condensó y ordenó en sus poemas todo un trabajo anterior colectivo que había transformado las lejanas victorias militares en mitos. Así, el mito es la condición previa de la epopeya”.^[15] Traduzcamos estas fórmulas a términos sociológicos y tendremos la idea de que las obras de arte —las obras de arte en general y no únicamente la epopeya— no son posibles y no viven más que por las representaciones colectivas.

La estética romántica, aun teniendo una base falsa, ayudó a los espíritus a elaborar, a comprender, a aceptar, en fin, con más facilidad una sociología de las bellas artes.

Es cierto que el movimiento romántico no duró más allá de 1850. Pero en esta época, en Inglaterra particularmente, nacía un nuevo movimiento que debía contribuir a asociar el arte al pueblo. Es el movimiento cuyo profeta cantor fue Ruskin, y que, como el romanticismo, fue una reacción contra el mundo moderno: “El espíritu moderno destierra la belleza, en cuanto el hombre puede conseguirlo, de la faz de la tierra y de la forma humana. El mismo sistema que consistía en empolvase los cabellos, ponerse lunares en el rostro, ceñirse apretadamente el cuerpo, ajustarse los pies, reducía las calles a muros de ladrillos y los cuadros a manchas oscuras”.^[16]

Ruskin parte de la pintura de Turner y se remonta más allá del Renacimiento a una comprensión más profunda de la pintura prerrafaelista y de la arquitectura gótica. Este arte medieval que en adelante él celebraría con el mismo ardor con que primero celebró la pintura inglesa turneriana, es un arte enraizado en el pueblo; está ligado al trabajo de las corporaciones y a la fe católica; es la emanación de la caballería. En la medida en que está ligado a la caballería, Ruskin se convierte en apologista de la guerra, no de la guerra industrial, sino de la guerra concebida como un juego superior;^[17] en la medida en que está vinculado a las corporaciones, Ruskin ve en el arte “la expresión del placer que al hombre le produce el trabajo”. Se rebela contra el maquinismo; es en el trabajo creador y libre donde nosotros realzamos la belleza, y, por consiguiente, “no es propio de nuestra inmortalidad recurrir a medios que contrastan con la autoridad de la voluntad, ni sufrir que un instrumento de que ésta no tiene necesidad se interponga entre ella y las cosas que gobierna. Hay demasiados chiflados, demasiada grosería y sensualidad en la existencia humana para que mecanicemos los pocos momentos felices”. De esto debería derivar un cierto socialismo cristiano o, cuando menos, religioso, que tuviera gran amplitud y que preparara los espíritus para la idea de una

explicación del arte, no por factores individuales, sino por factores colectivos.[18]

Así, romanticismo y prerrafaelismo han creado el clima sentimental que hizo posible la posterior aparición de una estética sociológica. Veamos ahora la preparación intelectual.

Para comprender bien la filosofía de las bellas artes de Taine,[19] es preciso estudiarla en el conjunto de su filosofía. Ésta se formó bajo la doble influencia de Spinoza y de los empiristas ingleses. Spinoza enseñó a Taine el más riguroso determinismo, y los empiristas que nuestras ideas no son siempre más que transformaciones de las impresiones que nos vienen de nuestros sentidos: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. Éstos son los principios que él aplicó a la estética. Primero el del determinismo: “Invenciones del artista y simpatías del público, todo esto es tan espontáneo y libre en apariencia como caprichoso es el viento que sopla; sin embargo, está sujeto a condiciones precisas y a leyes fijas.” Estas leyes fijas deben descubrirlas los hombres de ciencia; la estética de Taine será, pues, una estética científica. También será empírica. ¿De dónde vienen, en efecto, nuestras ideas sobre lo bello? No pueden ser innatas, porque cambian con los lugares y los tiempos; vienen, pues, del exterior. Ahora bien, el exterior para el artista es el medio y el momento en que vive, es la civilización a la cual pertenece, y sus ideas no podrán expresar siempre más que esta civilización. La estética de Taine no será, pues, solamente científica, sino también sociológica.[20]

Sin embargo, al comienzo predomina la explicación científica, sobre todo en La Fontaine y en sus fábulas, donde el genio del fabulista, todo mesura y matiz, está en concordancia con el clima de la Isla de Francia, la dulzura de su cielo y la armonía de sus paisajes. Pero pronto toma un punto de vista más propiamente sociológico. Lo que desde ahora determinará la obra de arte será el estado general de los espíritus y de las costumbres que la rodeen. Esta determinación no es, por otra parte, una determinación positiva, creadora, hablando con propiedad; en esencia, es selectiva. Lo mismo que una planta para crecer tiene necesidad de numerosas circunstancias, y si una de estas circunstancias cambia, la temperatura, por ejemplo, la planta debe adaptarse, modificarse o morir, lo que hace que el clima ejerza a modo de una selección entre las especies no dejando crecer aquí más que los abetos y allá los naranjos, lo mismo hay para el artista una temperatura moral que actúa como la temperatura física. Ésta no produce nada, no suscita los talentos, y, por consiguiente, Taine da cabida en su estética sociológica al elemento individual; pero necesariamente se opera una selección entre las diferentes especies de talentos. En una sociedad melancólica no prosperarán más que obras melancólicas, porque las desgracias que sufre el público alcanzan también al artista, porque las impresiones que el genio recibió en su infancia y las que recibe

todavía día a día son impresiones tristes, porque sus obras, en fin, no gustarán si no están a tono con las ideas de su público, que es un público melancólico. En conclusión “el medio, es decir, el estado general de las costumbres y de los espíritus determina la especie de las obras de arte, no tolerando más que las que están conformes con él y eliminando a las otras especies por una serie de obstáculos interpuestos y de ataques renovados a cada paso de su desarrollo”.

Así, tenemos la célebre teoría de la raza (factor individual),^[21] del medio (factor geográfico) y del momento (factor sociológico).

Hay en esto sugerencias interesantes en las que habremos de detenernos; sin embargo, no podemos hacer de Taine el verdadero fundador de la estética sociológica, sino solamente un precursor. Se satisfizo, en efecto, en yuxtaponer lado a lado la fisiología, la geografía y la historia, y esto no solamente en su fórmula general, sino también en la definición de cada uno de sus términos. Asimismo, su definición del medio contiene a la vez elementos físicos y elementos sociológicos, el clima y el suelo de un lado y la organización política y social de otro. Al hacer esto creía ser más científico siendo más completo. En realidad, cesó de serlo en el momento en que se imaginaba serlo más. Pues Durkheim ha señalado muy bien que la coacción social es de otra naturaleza que el determinismo geográfico; este último es de esencia natural, físico, en tanto que el primero es psicológico, dependiente de las representaciones colectivas. No se pueden, pues, entremezclar cosas tan dispares, con lo que, lejos de simplificarse, se destruyen mutuamente. Se ha dicho con razón que el error de Taine radica en su “naturalismo”, que le hace situar en el mismo plano explicativo cosas tan opuestas, de tal suerte que en vez de descubrir la verdadera solución sociológica del problema del arte, le vuelve la espalda.^[22]

Guyau, como Taine, partió del empirismo inglés. Pero lo que le interesa a él es la parte moral, la filosofía del placer. Aquí la dificultad está en encontrar el paso del egoísmo al altruísmo. También la aritmética de los placeres de Bentham y la transferencia asociativa de S. Mill fracasaron en esto. Guyau creyó encontrar la solución en el vitalismo; la vida no es solamente conservación, sino, además, expansión y amor. Pasando de la moral a la estética, nos encontraremos el mismo principio; la estética de Guyau será a la vez vitalista y sociológica. Tal vez este autor haya sido el primero en haber aplicado el término al arte; por esto debemos resumir aquí rápidamente su pensamiento.^[23]

Toda emoción, tan pronto como es un poco intensa, tiende a comunicarse, a esparcirse en torno a ella; toda emoción es contagiosa. Pero la que lo es en máximo grado es la emoción estética. Ante un bello espectáculo, un paisaje grandioso, nuestro goce interior es tan fuerte que no podemos guardarlo para nosotros solos, tenemos

necesidad de compartirlo, de comunicarlo a los otros, de vivirlo en común: *Et quand je vois le beau, je voudrais être deux.*

Por esto, la emoción es creadora de solidaridad social. Esta necesidad de comunión puede asimismo extenderse más todavía, hasta la simpatía universal, hasta abarcar la vida de las plantas, de las cosas y de la naturaleza entera.

Lo que es verdad de la emoción estética lo es igualmente de la emoción artística, la que nos proporciona una obra de arte. Ésta se compone de dos elementos de solidaridad, el que nos liga al artista y el que nos liga a los seres imaginarios inventados por éste. El hombre de genio es el individuo que tiene tal potencialidad amorosa que le es posible alumbrar personajes que se transformarán para nosotros en seres vivientes, en objetos de afección con los cuales podremos simpatizar. Así, él crea una sociedad ideal, una sociedad posible. Pero como el público comulga con estos seres salidos del pensamiento de un gran creador, éste se forma igualmente a su alrededor una sociedad, real en este caso, la sociedad de los admiradores. Guyau vuelve aquí a la comparación platónica del poeta con el imán, que, comunicando su influencia de anillo a anillo, forma toda una cadena afectada por la misma influencia.

Así Guyau completa en cierto modo a Taine y presenta el segundo aspecto de la sociología estética. Taine mostraba la sociedad suscitando o condicionando al genio. En Guyau el genio crea a su alrededor una nueva sociedad. La siguiente frase sintetiza bien estos dos pensamientos complementarios: “Salido de tal o cual medio, el genio es un creador de nuevos medios o un modificador del medio preexistente”, debiéndose significar que Guyau se ocupó casi únicamente del segundo aspecto del problema.

Pero esta teoría choca con una fuerte objeción. Junto al genio, en efecto, está el crítico de arte. Ahora bien, parece que la cualidad primordial de este último debe ser la “insociabilidad.” Para poder juzgar con seguridad, ¿no es preciso sustraerse de la seducción de la simpatía y hacer funcionar únicamente la inteligencia? Ésta no es, naturalmente, la opinión de Guyau. Para él, la cualidad dominante del crítico sigue siendo esta potencia de sociabilidad que, impulsada a un alto grado, da el genio. Es preciso dejarse “hipnotizar” por la obra de arte, dejarse penetrar por ella hasta lo más profundo de nuestro ser si queremos comprenderla bien. Esto nos lleva a la paradoja siguiente —que puede ser verdad para *El Cid*, pero que no lo es para muchas obras que renunciamos a nombrar—: que el público, porque no tiene una personalidad resistente a la obra del artista, tiene siempre razón contra el profesional.

La sociología de Guyau no nos satisface más que la de Taine. Prescindamos de lo que tiene de vitalismo, contra el cual Lalo hizo una crítica severa, pero justa, a la que remitimos al lector.[24] Examinemos lo que tiene de propiamente sociológico. La tesis es vaga e imprecisa. Contiene también, como la de Taine, sugerencias, en particular sobre

al arte creador de nuevos medios. Pero se limita a exponer un punto de vista; no presenta hechos concretos y precisos que la fundamenten. Parte de un elemento psicológico e individual, el análisis de la emoción, por lo que es, por principio, más subjetiva que objetiva. En nuestro sentir, una estética sociológica no puede descansar sobre un punto de partida psicológico, sino que ha de fundarse en un estudio paciente de las relaciones reales entre los grupos sociales y los tipos de arte.

Taine y Guyau prepararon el camino a la estética sociológica, pero no la fundaron.

Se puede preguntar si el marxismo es o no una sociología. Pero, de todos modos, es cierto que aportó una explicación del arte que ayudó a los espíritus a familiarizarse con una concepción sociológica de la estética.

Es sabido, en efecto, que el materialismo histórico echó por tierra el punto de vista tradicional de la omnipotencia de las ideas y explica la superestructura de nuestras sociedades por su infraestructura económica: “El modo de producir de la vida material determina el proceso de la vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina la realidad, sino, al contrario, es la realidad social lo que determina la conciencia”.^[25] Sin duda, esta superestructura ideológica, una vez construida, puede adquirir cierta independencia y, asimismo, reaccionar sobre la infraestructura, de la que ha nacido, para modificarla, pero, en último término, las fuerzas de producción acaban siempre por imponerse. El materialismo económico se presenta, pues, como una doctrina de la omnipotencia explicativa del factor económico: “No es verdad, dice Engels, que la situación económica sea la única causa activa y que todo lo demás no es más que un efecto pasivo. Pero hay una acción recíproca sobre la base de la necesidad económica, la que en última instancia termina siempre por imponerse.”^[26]

El arte no puede ser una excepción de esta regla, y, como la vida política y moral, depende del modo de producir de la época. Sin embargo, no es en el mismo Marx donde se encuentra esta explicación marxista de la estética, sino en sus discípulos, Plejanov, Bujarin Bagdanoff, Ickowicz, Paul le Pape.^[27] Ickowicz, en particular, parte de Taine, cuyas conclusiones acepta: la obra de arte está ciertamente determinada por el estado general de los espíritus y de las costumbres de la época. He aquí una base sólida sobre la cual se puede edificar. Pero aunque la teoría de Taine es justa, es insuficiente. Pues, este estado de los espíritus y de las costumbres, ¿de dónde procede? ¿Cae así de las nubes? “Para nosotros está claro: este medio social está creado por las condiciones económicas... La teoría de Taine es el punto de transición entre el método sociológico del arte y el método del materialismo histórico”. Y Bujarin, por su parte: “El análisis atento revela que de un modo o de otro, de modo directo o indirecto, o por una serie de ligaduras intermedias, el arte, en su aspecto múltiple, está determinado por el régimen económico y por el nivel de la técnica social”.

La tesis está clara. Pero, ¿qué pretende? Hay que subrayar que el fundador del materialismo histórico, el mismo Carlos Marx, parece vacilar al aplicar sus principios al campo de la estética, o más bien, cuando él quiere aplicarlos se encuentra molesto,

tropieza con dificultades, con contradicciones que, por otra parte, confiesa muy sinceramente: “En el arte, es sabido que los periodos de floración determinados no están de ningún modo en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por decir así, de la organización social”. También sus discípulos se han visto obligados, para poder vincular el arte a la infraestructura, a establecer entre aquél y ésta toda una serie de intermediarios. Esto es lo que sostuvo ya A. Labriola cuando, poniéndose en guardia contra las aplicaciones simplistas del marxismo, afirmó que entre la causa y el efecto forzosamente actúan otros factores.[28]

He aquí, por ejemplo, el esquema de Plejanov:

1. El estado de las fuerzas productivas;
2. las relaciones económicas, condicionadas por estas fuerzas;
3. el régimen social-político levantado sobre estas bases económicas;
4. la psicología del hombre social, en parte determinado directamente por la economía, en parte por el régimen social-político construido sobre ella;
5. las ideologías y las artes que reflejan esta psicología.

El esquema de Ickowicz es un poco diferente:

1. El estado de las fuerzas productivas;
2. el medio social, determinado por estas fuerzas;
3. el artista expresa de un modo especial, con su índice de refracción personal, las aspiraciones, los sentimientos, las ideas de su medio social;
4. la obra así producida.

El pensamiento de Lukacs es todavía más sutil. El arte forma parte de lo que se llama el estilo de vida de una época, es decir, de su concepción del mundo y de su liturgia de acción. Ahora bien, el arte no resulta directamente de las condiciones económicas; es el estilo de vida, en su complejidad, el que refleja las relaciones económicas entre las clases sociales. Las ligaduras se aflojan cada vez más. Se hacen muy confusas con Mannheim.[29] Si citamos aquí al célebre sociólogo alemán es porque el marxismo desemboca en la sociología del conocimiento, uno de cuyos grandes representantes es Mannheim. Ahora bien, éste sostiene, a la vez, lo que parece contradictorio, que no se puede separar en el hombre la vida material de la vida espiritual y, por tanto, que es preciso hacer distinciones entre las superestructuras, pues cada una tiene su ritmo propio. Así, las ciencias, las técnicas, progresan por acumulación, mientras que las creaciones artísticas se suceden un poco al azar, teniendo cada periodo o cada grupo su

estilo peculiar, lo que parece dar cierta independencia al campo de la estética. En pocas palabras, que no se puede hablar del mundo económico y de su reflejo, sino todo lo más de una “correspondencia”.

Hoy mismo se está produciendo una simbiosis entre el marxismo y el surrealismo o el freudismo. El arte se convierte en una ilusión involuntaria y se ve a los materialistas entregarse a un psicoanálisis de la “conciencia falsa”, denunciar la cobardía del romántico que inventó la Edad Media para sustraerse al deber sobre las contradicciones sociales de su época, o todavía la falta de honradez del pequeño burgués de hoy, que se agarra a las formas más futuristas del arte para no reconocer su proletarización cada vez más acentuada. Tal vez hagamos con esto psicología social; en todo caso, no hacemos verdadera sociología. Pues es oportuno el reproche que para terminar dirigimos a la estética marxista: o bien, el arte es un reflejo de la estructura económica, y cae entonces en el campo de la sociología; pero como hace observar Marx, es más frecuente el divorcio que la vinculación efectiva y controlable. O bien, se quiere suavizar, matizar el pensamiento del maestro; pero entonces se reduce la estética sociológica a no ser más que una psicología social del artista, lo que está fuera del objeto de nuestro libro.

En la actualidad, la sociología estética marxista atraviesa un proceso de profunda transformación, bajo la influencia de las ideas de Lukacs y la aparición de una nueva escuela: el estructuralismo. En efecto, todo parece indicar que las explicaciones por parte de los modos de producción del *contenido* de las obras literarias o artísticas eran demasiado simplistas y superficiales; lo que determinan los modos de producción no son los “contenidos” literarios, sino las “formas”, como fueron la epopeya en la Edad Media o la novela en el siglo XIX y sus respectivas metamorfosis. L. Goldmann es el representante de este nuevo marxismo, que parte de la idea lukacsiana de que “la literatura y la filosofía, en planos diferentes, son expresiones de una visión del mundo, y que las visiones del mundo no son hechos individuales, sino sociales”, es decir, son hechos que se imponen a un grupo de hombres, a una clase, por las condiciones de vida económicas y sociales. Sería pues, vano explicar, como se ha intentado, la obra literaria a partir del medio ambiente; las relaciones que se establecen entre el creador y su entorno son infinitamente más complejas; ellas no se entablan al nivel del hombre, como dictaban los antiguos libros de crítica literaria marxista, sino en el terreno de la obra escrita. Es necesario partir de la “estructura” de la obra: “Hay una coherencia interna [...] de un conjunto de seres vivos en una obra literaria; esta coherencia permite que se constituya una totalidad, cuyas partes pueden comprenderse una a partir de la otra y sobre todo a partir de la estructura del conjunto”; la función de la explicación marxista será entonces: “encontrar el camino a través del cual se expresa la realidad histórica y social mediante la sensibilidad individual del creador”. Así, el antiguo

marxista se sitúa en el nivel de los acontecimientos, que no tienen significados por sí mismos; Goldmann, en cambio, se ubica en el nivel de las estructuras, es decir, en el de las formas de composición (tragedia, novela, etc.); el antiguo marxismo era histórico, el de Goldmann es genético. Un ejemplo de ello, aparece en los estudios tan notables de este sociólogo sobre Pascal y Racine que lo llevaron a: 1) demostrar que los *Pensamientos* de Pascal y las tragedias de Racine expresan una misma visión del mundo, en este caso, “la visión trágica”; 2) que no hay esta visión trágica en el jansenismo de Arnaud y de Nicole, sino en otra corriente ideológica del jansenismo, la de Martin de Barcos, y 3) que esta visión ideológica fue la expresión de un grupo social, el de la nobleza en toga en lucha contra el poder político. Como puede verse, Goldmann fortalece el marxismo ante las críticas que recibe —pero que no hacen más que dar explicaciones en extremo simples— por colocar entre el grupo social y la obra literaria una multitud de intermediarios (visión del mundo de un grupo social, luego coherencia de una estructura literaria) y establecer las correlaciones por etapas.^[30]

Acabamos de ver las diversas corrientes de ideas que han conducido a la fundación de una estética sociológica. Ésta nació al comienzo del siglo XX. Que no se vaya a creer que su nacimiento fue fácil. Tuvo lugar entre discusiones y controversias, que se sucedieron a la vez en Francia (Sorel, Lanson, De la Grasserie, Poussinet, Arréat, Maunier, Gastinel y Lalo),[31] en Alemania (Burckhard, Haussenstein y Schmarsow)[32] y en Inglaterra (Yrjo Hirn).[33] Se enfrentaron dos corrientes de ideas: el psicologismo y el sociologismo, amén de tentativas para conciliar los diversos puntos de vista. Así, Lalo, en su *Esquisse d'une Esthétique musicale scientifique*,[34] distingue tres planos de explicación: el plano fisiológico, el psicológico y el sociológico. Todavía Y. Hirn considera que el impulso artístico es un impulso individual, de naturaleza emotiva, dependiente por tanto de la psicología; mientras que este impulso no toma un carácter artístico sino en la medida en que el artista se sirve de imágenes, de medios de expresión de que le provee el medio social. De modo que si el arte es psicológico en su punto de partida, sus medios de realización dependen de la sociología.[35]

Todo el mundo parece estar hoy de acuerdo en reconocer que la sociología no lo explica todo; pero también lo está en admitir la posibilidad de una sociología de las bellas artes. La discusión empieza cuando se llega a tratar del lugar que corresponde a esta sociología; algunos están de acuerdo en darle un lugar preferente; otros, por el contrario, tienden a disminuir su importancia.

Se puede decir que en la actualidad los espíritus se dividen en dos grupos, que corresponden a dos grandes concepciones estéticas opuestas. Unos hacen de la estética el estudio de los juicios de gusto, sin que importe que éstos sean individuales o colectivos, pues en ambos casos proceden del espíritu y, por consiguiente, la estética se sitúa entre las ciencias noológicas; los otros se atienen al carácter objetivo de la ciencia, por lo que no puede admitir, en consecuencia, que la estética pueda ocuparse de los juicios que son, por definición, subjetivos y que, por tanto, le adscriben como objeto el estudio objetivo de las "formas". La estética queda entonces situada en el cuadro de las ciencias cosmológicas.

Pero, como vamos a ver, tanto en uno como en otro caso la estética recurre a la sociología.

Esto está particularmente claro en Lalo, al que se debe considerar como el verdadero fundador de la estética sociológica.[36] El gran descubrimiento de éste es su célebre distinción entre los hechos anestéticos y los hechos estéticos. Por ejemplo, para juzgar el valor de un cuadro, se pueden considerar las relaciones de los colores, el

equilibrio de sus masas: nuestros juicios son entonces juicios estéticos.

O bien el sujeto, el interés del modelo tomado, y en este caso nuestros juicios son anestéticos. Esta distinción capital va a permitir a Lalo eliminar las confusiones de sus predecesores, como Taine, que ponía demasiadas cosas en el mismo plano, y de dar a la estética sociológica, al fin, una base sólida.

Comenzará primero por estudiar las condiciones sociales anestéticas del arte, la influencia de la familia, de la organización política, de la división del trabajo, etc., sobre la literatura, la escultura y las demás manifestaciones análogas. A esta tarea se dedicó en 1921 con *L'art et la vie sociales*. Pero mientras que en sus predecesores, desde Mme. de Staël y Taine hasta los más recientes, este primer capítulo de la estética sociológica constituía la parte fundamental y casi única, para Lalo no es, sino un capítulo de introducción.

En efecto, si el arte es con frecuencia la expresión de una sociedad, no lo es siempre, ni forzosamente. A este respecto, Zola manifestó, para limitarnos a este ejemplo, la triste experiencia, cuando comprobaba, no sin emoción, el divorcio existente entre la República y la novela naturalista: “Debe haber un acuerdo, escribía, entre el movimiento social que es la causa y la expresión literaria que es el efecto”, y añadía: “¿cómo ocurre entonces que los hombres que suprimen al rey, que suprimen a Dios, que hacen tabla rasa de la sociedad antigua” sean al mismo tiempo los que “conservan la literatura de un pasado que quieren borrar de la historia”?[37] Es que las relaciones entre el arte y la sociedad son por demás complejos, como él no lo imaginaba, y Lalo nos dice que el arte puede ser:

la expresión de la sociedad,
una técnica para olvidarla,
muy frecuentemente una reacción contra ella,
casi siempre, en fin, un juego al margen de ella.[38]

Desde luego, la investigación de las condiciones anestéticas del arte es insuficiente por sí sola para constituir una estética sociológica. Nos es preciso estudiar directa y objetivamente los caracteres específicos del arte, lo que Lalo llamaba “la conciencia estética”. Ahora bien, de lo que hemos dicho antes resulta que ésta guarda una relativa independencia frente a la sociedad; pero esta autonomía no impide a esta conciencia estética de ser, sin embargo, de naturaleza social: “Una sociología respetuosa con los caracteres específicos de cada clase de valores no debe escandalizarse de las divergencias de las funciones económicas, religiosas, políticas y estéticas, *divergencias*

que no impiden a estas funciones ser colectivas, cada una según su género". (Subrayado por nosotros.)[39]

Desde luego, se encuentran en estética las dos características del hecho social definidas por Durkheim: la coerción y la sanción. La coacción estética ha sido tan bien comprendida por los artistas, que la han simbolizado bajo la forma de una musa, de un demonio o de un dios; pero estos mitos no han sido siempre sino la traducción, "sea de una presión de la conciencia social contemporánea, por la cual el individuo se siente sobrepasado en todas partes, en el espacio y en el tiempo, sea de una hipótesis personal sobre un ideal de progreso futuro que no podrá ser verificada más que por un público latente o por venir, pero siempre bajo la forma de un público cualquiera".[40] En cuanto a las sanciones, son la gloria, el éxito o, por el contrario, el olvido, hasta el ridículo. Estas sanciones son ya difusas (opinión pública), ya organizadas (academias, capillas literarias).

Pero si el artista trabaja así para un público y es juzgado por él, no se puede separar el estudio del arte del estudio del público; claro está que del público estético, es decir, que pertenezca a una capilla literaria, a una clase cultivada, etc.: "No es el conjunto de la sociedad lo que actúa más directamente sobre el arte. La acción más importante de la sociedad sobre el arte no la ejerce sino por conducto de un medio especializado."[41] La estética sociológica tendrá, pues, como objeto central los juicios colectivos sobre lo bello. La importancia de estos juicios se pone de manifiesto por el ejemplo de la Venus de Milo; si ésta apareciese hoy entre nosotros, uno se reiría de esta campesina demasiado fuerte, y, sin embargo, está considerada como el tipo de belleza femenina: Es que "no se admira a la Venus de Milo porque es bella, sino que es bella porque se le admira". Estos juicios colectivos varían, naturalmente, según los tiempos y los países y Mme. de Staël y M. Lalo se complacen en acumular las más divertidas pruebas en un curioso libro sobre *la faillite de la beauté*. [42]

No solamente hay una conciencia estética de naturaleza social, sino que esta conciencia estética obedece, además, a leyes propias, la principal de las cuales es la ley de los tres estados, que no hay que confundida con la de Comte. Del mismo modo que un organismo tiene un periodo de juventud, otro de madurez y después declina, el arte pasa siempre, regularmente, por tres momentos: el preclasicismo, el clasicismo y el posclasicismo; "esta evolución es colectiva e imposible de atribuir la aparición de alguno de estos momentos a voluntades puramente individuales, aunque sean las iniciativas de un genio".[43]

Tal es la concepción de Lalo. Aunque concede una parte a la fisiología y a la psicología, su estética, como se ve, es sobre todo sociológica. El arte, sin duda, es relativamente autónomo en relación con la sociedad; pero no deja de ser una

institución social. Tiene un ritmo particular; este ritmo no coincide forzosamente con el ritmo de evolución de los grupos políticos, religiosos o económicos, en un país dado; pero este ritmo no puede sino ser un ritmo colectivo.

Sin embargo, cada vez más tiende a desarrollarse una corriente formalista en las ciencias más diversas, por ejemplo, en biología, con la morfología dinámica de Houssaye; en psicología, con la Gestalttheorie; en sociología, con L. von Wiese. La estética no puede dejar de ser arrastrada en este movimiento que, comenzando con Max Dessoir y Emil Utitz, debía extenderse un poco más tarde con Et. Souriau y H. Focillon. El artista crea formas; esto es lo que le caracteriza, ya que él trabaja siempre sobre una materia exterior, y lo que él hace es solamente imprimirle una forma. Las crea empíricamente, sin conocer las leyes a las cuales aquéllas obedecen, igual que los salvajes construyen sus piraguas ignorando por completo el principio de Arquímedes. Estas piraguas obedecen, por tanto, al principio de Arquímedes; así, las creaciones del artista cumplen sin vacilar las leyes especiales del mundo de las formas. Descubrir estas leyes será la tarea de la estética científica de mañana. Se ve cuán diferente es, la estética así concebida, a la teoría de Lalo, expuesta anteriormente. No se trata de una “conciencia”, es decir, de un conjunto de juicios, sino de un mundo objetivo y resistente, puesto que las formas no son la creación contingente del genio; puesto que tienen una existencia independiente, una existencia real; asimismo, puesto que son “cosas”.^[44]

No corresponde al propósito de este libro sino exponer con más amplitud esta estética objetiva. Lo que únicamente nos interesa son sus relaciones con la sociología. Ahora bien, si el hombre es un animal social, se comprende que sus juicios, en particular los relativos a lo bello, estén de algún modo ligados a la estructura social, y que, por consiguiente, la estética de Lalo conduzca a una sociología; por el contrario, no se comprende cómo un mundo de puras formas, con existencia independiente del espíritu humano, puede tener un punto de enlace con el mundo sociológico. La estética de Souriau y de Focillon, ¿no pone ante nuestros propósitos una barrera infranqueable?

No sólo existen las formas, sino que viven en el tiempo. Hay periodos en los que estas formas se estabilizan y constituyen “bloques duraderos”. Asimismo hay periodos de transformación. ¿No se podría, por casualidad, establecer un cierto paralelismo entre la historia de las formas y la evolución social? Si esto ocurriera, habría bastante posibilidad de constituir una estética sociológica. Pero los hechos nos muestran que, si bien a veces se puede discernir una vaga correspondencia, la historia de las formas trasciende en general a la historia de los hombres: “No se puede establecer un sincronismo sideral entre todos los aspectos de la actividad humana... El arte interpreta el tiempo según sus necesidades, y llega a volverse contra sí mismo, sea por presión

lenta, sea por una fuerza brusca. Crea sus momentos, como crea sus medios”. Y lo mismo que los momentos de las formas no coinciden con los momentos de la evolución social, así ocurre con los medios estéticos que, “es preciso no confundir con los medios sociológicos. Que el artista tome una gran parte de la vida social, que sienta el atractivo, el impulso o la dura necesidad, es lo que nadie puede negar. Pero primero es habitante de un mundo de formas, donde vive sumergido, y en el que es, en cierta medida, el dios creador... pero este mundo que él elabora con sus manos lo elabora para él mismo. La vasta actividad de las formas se despliega en torno a él y ésta se enlaza a su libertad”.^[45] Así, Focillon parece que quiere sustituir en estética el determinismo sociológico por un nuevo tipo de determinismo.

Pero Lalo, estudiando las condiciones anestéticas del arte, igualmente, ya lo hemos dicho antes, había establecido la relativa autonomía del arte en relación con la evolución y con los medios sociales. Esto no le impidió constituir una estética sociológica. Del mismo modo, la trascendencia del mundo de las formas en relación con el mundo social no va a impedir a Focillon retornar a la sociología.^[46]

Es que, en efecto, el “hecho artístico y el hecho social presentan un carácter común. Uno y otro son eminentemente formales, y el método sociológico es por excelencia una morfología... o, mejor todavía, una teconología de ciertas formas, cuadros, ritos, signos, estados de conciencia”. Focillon mismo llegó a decir, puesto que la ciencia de las formas por excelencia es la estética, y puesto que la sociedad está constituida por formas, que lo social es “como un arte vivido por lo colectivo .

Resulta de esta observación que hay un “campo común” a la estética y a la sociología; hay formas en las que es difícil discriminar la parte social y la parte artística, tanto se confunden y se identifican. Estas formas dan lugar a lo que podrían llamarse “las artes sociológicas”; la magia y la religión con sus respectivas liturgias, el lenguaje, la heráldica, conjunto de formas tradicionales y colectivas, la etiqueta, que formula los gestos humanos, el urbanismo y, en fin, el folclor. Todo un vasto campo en el que las formas tienen simultáneamente un carácter de belleza y un valor colectivo.

Pero hay más todavía. La forma estética ejerce una influencia sobre la forma social. Esto es lo que se presentían los historiadores de la religión de la escuela de Dibelius cuando emprendieron la constitución de una *Formgeschichte*, y lo que los etnólogos que siguieron a Frobenius realizaron para África con su teoría del *paideuma*. Volvemos a encontrar aquí el concepto de “estilo de vida”. En esta idea del “estilo de vida” hay al menos un estrecho contacto entre el arte y lo social. No es preciso hablar, como lo hace Taine o sus discípulos, de un arte del patriciado veneciano, de un arte burgués, de un arte proletario, pues no hubo nunca correspondencia absoluta entre las artes y los grupos sociales, sino más bien de los estilos de vida de cada una de estas agrupaciones:

“Las combinaciones de figuras, de relieves y de tonos desatan el poder que, más allá del goce del espíritu, suscita en la multitud una vasta capacidad de aquiescencia, ordena los cuadros, sugiere un ritmo, un color, un contorno de la existencia”. Focillon concede una gran importancia a esta idea de organización estética, formal, de la vida colectiva de los hombres y preconiza la amigable colaboración en este terreno de los historiadores del arte y de los sociólogos para crear una nueva ciencia que sería “una morfología de la historia”. Se interpretaría mal el pensamiento del autor de *La vie des formes* si se dijese que esta morfología de la historia es en el fondo la sociología con otro nombre, que en el fondo es una concepción estética de esta última, con lo que llegaríamos a la conclusión de que la estética sociológica no es más que un simple capítulo de la sociología general, lo que sería una nueva manera de interpretar ésta.

Entre estas dos concepciones, subjetiva y objetiva, de la estética, no hemos de escoger. Lo importante para nosotros es su convergencia. Lo que advertimos en las dos, no obstante su oposición profunda de objeto, espíritu y método, es la importancia de una investigación sociológica. Las dos establecen por igual la posibilidad y el valor de una estética sociológica. Y es que, en los puntos esenciales, ambas conducen a las mismas respuestas: la existencia de condiciones anestésicas sociales para el arte, la autonomía relativa de éste, su influencia, por último, sobre la sociedad.^[47]

Desde la segunda Guerra Mundial parece que opera una profunda transformación en el área de esta sociología del arte, que no obstante parecía haberse asentado de modo definitivo por Lalo y Focillon. En primer lugar, poco a poco se pasó del arte considerado como una forma de expresión al arte considerado como una forma de lenguaje. Una pintura, como una novela, son un conjunto de símbolos y de signos, representados o escritos; en consecuencia, son un lenguaje que se destina a los hombres y que éstos comprenden (más o menos bien); los signos representados tienden incluso a predominar sobre los signos escritos: “Cine, cartel, propaganda, pintura y arquitectura, desde todas partes se llama a los hombres por los ojos, a través de signos abreviados que exigen una rápida interpretación. Más que nunca, los hombres se comunican entre sí por la vista”. Ahora bien, la teoría de la información y de la comunicación pertenece sin duda a la sociología, pues ella postula el establecimiento de redes entre los individuos. Es, pues, posible una nueva sociología del arte; pero hay que reconocer que aún ésta no es un hecho, y que, por el momento, la estética del arte-lenguaje se ubica más en el ámbito de las leyes cibernéticas de la comunicación que en el del estudio de las redes sociales por las cuales pasan. Por otra parte, es comprensible que sea necesario, primero, definir al arte como “signo” antes de analizarlo como signo “social”.

La segunda corriente tiende a invertir, hasta el límite, los términos de la sociología del arte para llegar a la sociología de los grupos o las sociedades globales a través de sus

manifestaciones artísticas. El análisis sociológico de la obra de arte entonces tampoco es ya una sociología-objetivo, sino que es una sociología-método. Los libros de Francastel son significativos respecto de esta inversión de perspectivas. Al partir, por ejemplo, del estudio del conjunto arquitectónico de Versalles y de la vida que allí se llevaba, Francastel demuestra cómo los artistas están sometidos a la influencia de la sociedad (“a finales del siglo XVII, Versalles era una especie de feria-exposición permanente, al servicio de los empeños mercantiles de Colbert”) y como ellos, a su vez, actúan sobre la sociedad que les rodea (“Toda sociedad que se forma, se guía, en mayor o menor medida, por un modelo abstracto. Son los escritores y los artistas quienes difunden los rasgos materiales de ese modelo. De este modo influyen, a menudo de forma decisiva, sobre el porvenir, incluso material, de las sociedades”).

Pero, ¿cuál es la conclusión? Que el arte precisamente posee “un valor de información notable” para el sociólogo que, por su conducto, descubrirá los elementos ocultos y dinámicos de la sociedad, que de otro modo se le escaparían: “Es un instrumento privilegiado para descubrir los resortes ocultos de las sociedades: cómo se sugestionan los hombres, cómo se crean sus necesidades, cómo se anudan los vínculos tácitos de connivencia sobre los cuales descansa la compensación de fuerzas y el gobierno de los hombres”. Y más todavía: “Una forma de civilización se describe, además, por la forma como se baila o se canta y como se escribe, o bien, se reza. Las formas de orar, bailar, cantar de la arquitectura no son infinitas, se clasifican y nos ayudan a clasificar los tipos de organizaciones sociales que las reclaman”.

Así, se cierra el círculo. Partimos de una sociología que busca lo social en el arte y llegamos a una sociología que, en cambio, va del conocimiento del arte al conocimiento de lo social.

[Notas]

[1] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, p. 1.

[2] J. B. Dubos, *Reflexions critique sur la Poesie et la Peinture*, dos volúmenes, París, 1719.

[3] De Staël, *De la litterature considerée dans ses rapports avac les institutions sociales*, dos volúmenes, París, año VIII.

[4] *Ídem*; prefacio.

[5] *Íd.*

- [6] Auguste Comte, *Discours préliminaire sur l'ensemble du positivisme*; edición de 1907, p. 295.
- [7] *Íd.*, p. 297.
- [8] Baratono, *Sociología estética*, Civita-Nova, 1899 (prefacio de Asturaro).
- [9] Tarde, *La logique sociale*, París, 1895.
- [10] París, 1912.
- [11] Durkheim, *íd.*, pp. 145-147.
- [12] J. Bédier, *Les légendes épiques*, París, 1908 ss., cuatro volúmenes.
- [13] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociales*, p. 152.
- [14] *Année sociologique*, 1909-1912.
- [15] Fideline Figueiredo, *A Epica Portuguesa*, S. Paulo, 1938, p. 13.
- [16] John Ruskin, *Les peintres modernes*; trad. francesa, París, 1914, p. 119.
- [17] Cita de Ruskin, *La Bible d'Amiens*; trad. francesa, París, 1890, p. 71.
- [18] Sobre esta preparación sentimental de la sociología estética, se encontrará información útil en el libro de H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, París, 1916.
- [19] Taine, *La Fontaine et ses fablas; Introduction de l'Histoire de la littérature anglaise* (1864), *Philosophie des Beaux Arts*, cuatro volúmenes (1865-1869); prefacio de los *Essais de critique et d'histoire*, París, 1866; el artículo sobre Racine en los *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, París, 1865. Conviene consultar las dos obras de P. Lacombe: *La psychologie des individus et des sociétés chez Taine, historien de la littérature*, París, 1906, y *Taine, historien et sociologue*, París, 1909.
- [20] Feldmann, *L'esthétique française contemporaine*, París (N. E. S.), 1937.
- [21] En realidad, la raza, como el momento, tiene un doble contenido en Taine; comprende el factor individual y el factor étnico, como se ve en su propia definición. Son, dice, "estas disposiciones innatas y hereditarias que el hombre manifiesta y que, ordinariamente, se juntan a las diferencias motivadas por el temperamento y por la estructura del cuerpo".
- [22] Feldmann, *L'esthétique française contemporaine*, París, 1937.
- [23] Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, París, 1890. Véase Fouillée, *La morale, l'art et la religion d'après Guyau*, París, 1889.
- [24] Lalo, *Introduction à l'esthétique*, París, 1912.
- [25] Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*.
- [26] *Devenir social*, año 3.
- [27] Bagdanov, *Die Kunst und das Proletariat*, Wolgast, 1919. Paul le Pape, *Art et matérialisme*, París, 1928. Ickowicz, *La littérature a la lumière du matérialisme historique*, París, 1929. Bujarin, *La théorie du matérialisme historique*, París, 1927. Lederer, *Erinnerungsgabe für Max Weber*, tomo II, Munich, 1923. Lukacs, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Berlín, 1933. Plejanov, *Les questions fondamentales du marxisme*, París, 1927. H. Levy, *Sur la nécessité d'une sociologie d'art*, Congrès Int. d'Esthétique, París, 1937.
- [28] Antonio Labriola, *Essai sur la conception matérialiste de l'histoire*, París, 1928.

- [29] Mannheim, *Das Problem einer Soziologie des Wissens* (Archiv für Sozialwissenschaft, 1925).
- [30] L. Goldmann, “Problèmes d’une sociologie du roman”, *Cahiers Int. de Sociol.*, 1961; *Le Dieu Caché*, Gallimard, 1955; “Le concept de structure significative en histoire de la culture”, en R. Bastide, *Sens et usages du terme Structure*, La Haya, 1962.
- [31] G. Sorel, *La valeur sociale de l’art* (R. M. M., 1921); G. Lanson, *L’histoire littéraire et la sociologie* (R. M. M., 1904); L. Poussinet, *Des rapports de la sociologie et de l’esthétique* (Bull. des Sc. économique et sociales, 1905); R. de la Grasserie, *Des rapports de la sociologie et esthétique*, París, 1906; L. Arréat, “Esthétique et sociologie” (R. Philos., 1909); *Génie individuel et contrainte sociale*, París, 1912; Maunier, “Rapports de l’économie politique avec l’esthétique et la science des religions” (R. I. S., 1910); G. Gastinel, “Esthétique et sociologie (R. M. M., 1913); para Lalo, ver más adelante.
- [32] Burckhard, *Æsthetik? und Sozialwissenschaft*, Stuttgart, 1895; Schmarsow, “Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie (*Zeitsch. f. Æsth.*, 1907); Wilhekin Haussenstein, *Die Kuns und die Gesellschaft*, Munich, 1916.
- [33] Yrjo Hirn, *Origins of Art, a psychological and sociological inquiry*, Londres, 1900; *The psychological and sociological study of Art*, Mind, 1900.
- [34] París, 1908.
- [35] *Op. cit.* Se encontrará una discusión de este punto de vista, que no se da en la sociología, en *l’Année sociologique* de Durkheim, tomo IV, 1900.
- [36] De Lalo, como fundador de la estética sociológica, véase principalmente, *Introduction à l’esthétique*, París, 1912; “Programme d’une esthétique sociologique” (R. Philos., 1904); *L’art et la vie sociale*, París, 1921. Se encontrará un resumen de toda la estética de Lalo en sus dos pequeños manuales: *Notions d’esthétique*, Alcan, 1925, y *Problèmes de l’esthétique*, Vuibert, 1925.
- [37] Zola, *Le Roman expèrimental*, París, 1880.
- [38] Ch. Lalo, *Les problème de l’esthétique*, p. 118.
- [39] Ch. Lalo, *Année sociologique*, nueva serie, tomo I.
- [40] Ch. Lalo, *Notions d’esthétique*, p. 82.
- [41] Ch. Lalo, *Esquisse d’une esthétique musicale scientifique*, p. 320.
- [42] A. M. y Ch. Lalo, *La faillite de la beauté*, 1913.
- [43] Ch. Lalo, *Les problème de l’esthétique*, p. 193.
- [44] Nos hemos inspirado forzosamente para la redacción de este párrafo en V. Feldmann, *L’esthétique française contemporaine*, París, 1937. Para más detalles, véase E. Souriau, *L’avenir de l’esthétique*, París, 1929, y Henri Focillon, *La vie des formes*, París, 1934.
- [45] Henri Focillon, “Vie des formes” (*Nouvelles littéraires*, 25, fe., 1933).
- [46] En *Las ciencias sociales en France* (Centre des Études de Politique Étrangère, s. d.). Todas las citas que siguen están sacadas de esta obra.
- [47] Esta convergencia aparece muy clara cuando se compara, por ejemplo *l’introduction de l’Art et la vie sociales*, de M. Lalo, con el estudio de Focillon en *Las ciencias sociales en France*. Los dos programas indicados para la estética sociológica se siguen casi paso a paso.

II. Los orígenes de las bellas artes y la sociología

En orden al tiempo, la estética sociológica comenzó por una serie de monografías parciales, hechas principalmente en Inglaterra y en Alemania, acerca de las formas más primitivas del arte. Lalo lo observó con justicia,^[1] y cuando el *Année sociologique* de Durkheim decidió consagrar una rúbrica especial a esta nueva ciencia, su dirección fue confiada a un especialista de etnografía y de sociología religiosa, a Marcel Mauss, y no a un especialista en estética. Puesto que el problema de los orígenes es el que primero nos interesa, por él vamos a empezar.

Ahora bien, este problema ha dado lugar a muchas teorías. No nos ocuparemos de las que atribuyen al arte un origen individual, sino que sólo consideraremos las que le dan un origen colectivo.

Fue D'Alembert quien tuvo el presentimiento de que el arte no es una imitación de la naturaleza, sino de la actividad técnica del hombre: "La idea de la medida no fue aprendida del canto de los pájaros, sino del sonar de los martillos, al golpear rítmicamente con ellos los obreros".[2] Pero la tesis fue defendida principalmente por Karl Bücher y por Wallaschek.[3] La actividad de los hombres primitivos es ante todo una actividad motriz, determinada por la necesidad de encontrar el alimento: la caza o la pesca, coger los frutos y la guerra, o por la necesidad de encontrar abrigo: aprovisionarse de leña y construir chozas. Pero este trabajo es un trabajo penoso, de aquí la aspiración al ritmo que regulariza y facilita los movimientos. Y como el hombre primitivo vivía en clanes, su trabajo tenía una forma comunal: la música y el canto nacieron del trabajo en común. Por lo que se hacen indispensables; pues, para que la acción sea eficaz, para que las gentes no se estorben entre sí, es preciso una medida, un ritmo. Para remar en común, para derribar un árbol, para clavar una estaca, hace falta un acuerdo en los movimientos, que está marcado por la música: ¡hi han! ¡hi han!; un dos tres; un dos tres. Por esta razón, las primeras formas del arte fueron los cantos de los oficios, como los cantos de los tejedores y los cantos de los sembradores, de los que algunos subsisten todavía en el folclor, como el célebre coro de los sirgadores del Volga.

Se ha llegado incluso más lejos, hasta pretender encontrar la génesis de las más antiguas formas de la métrica en ciertos movimientos. Así, el acto de andar dio origen al yambo y al troqueo, con un tiempo fuerte y otro débil; el de frotar al espondeo, que tiene dos tiempos fuertes iguales, correspondiente al de dar palmadas rítmicamente; por último, el de golpear, como el del herrero sobre el yunque, al dáctilo y al anapesto, tiempo largo seguido o precedido de dos tiempos breves.

Se ha podido criticar esta tesis con argumentos de orden dialéctico, es decir, oponiéndole otra, la que ve el origen del arte en una actividad de juego. El sentimiento de lo bello necesita de cierto goce, del libre emplazamiento de una actividad creadora; no del esfuerzo, sino del placer; no podría, pues, salir del trabajo, que es penoso, sometido a la tiranía de las necesidades perentorias y que puede, por tanto, engendrar el sufrimiento en lugar del placer.[4] Pero queremos estar, en cuanto nos sea posible, en el terreno de los hechos y nos es suficiente hacer la observación, para refutar la teoría de Bücher, de que ésta no lo explica todo, que no puede valer más que para las artes

fonéticas, y que, por consiguiente, el problema del origen de las artes gráficas queda en pie; que incluso en lo que concierne a las artes fonéticas, explica, tal vez, uno de los elementos de la música, el ritmo, pero no la génesis del elemento tonal ni el del acompañamiento instrumental. Ahora bien, el elemento estético de la canción no reside en el ritmo, sino justamente en la melodía: “La canción es algo más que el motivo o el ritmo de trabajo del que ha nacido. Se pueden componer veinte canciones diferentes con ocasión de un mismo trabajo; de éstas, sólo quedan algunas, que poseen un valor particular inexpresable en términos económicos: gustan por sí mismas. Que la atención se fije en esta cualidad, que la transforme en fin, y entonces, pero solamente entonces, el arte nace.”[5] En resumen, Bücher puede, cuando más, informarnos de ciertos elementos técnicos del arte musical, pero descuida el elemento esencial, la belleza.

Aun si nos fijamos en el aspecto técnico, los hechos se nos presentan en contradicción con la teoría. Pues, si existen cantos de trabajo entre los hombres primitivos, es de notar que con ellos se acompañan en un género de trabajos manuales los cuales no necesitan justamente de ritmo propio ni tienen, corrientemente, un carácter colectivo, tal como el de tejer o la alfarería.[6]

La teoría de Darwin presenta también un aspecto sociológico, puesto que vincula el arte al instinto que liga a los individuos para la formación de los primeros grupos, los más elementales: el instinto sexual. Ya en los vegetales, la fecundación se hace generalmente con un polen traído por un insecto libador; lo que atrae al insecto es el color de la flor, por lo que la belleza se convierte así en un medio de selección natural de las plantas. En los animales la cosa es más clara todavía, pues el canto de los pájaros, las danzas nupciales, el esplendor del plumaje, la belleza del pelo, la flexibilidad del cuerpo son los medios del amor; sólo los machos más bellos serán los preferidos; en este caso, también la belleza es el instrumento de la selección. En el hombre es al contrario: es el macho el que escoge y la hembra la que se adorna; pero el principio es el mismo, el de la selección por la belleza. En consecuencia, esta noción de belleza, primero limitada al cuerpo, pasa a los objetos, como la casa, la decoración de la casa, simplemente por efecto de las leyes generales de la asociación de ideas y por el fenómeno de la transferencia afectiva, tan de la escuela inglesa.[7]

Esta segunda teoría no nos parece mejor que la primera. Los biólogos han demostrado que no es la belleza de las flores lo que atrae a los insectos, sino el azúcar que contienen. En los animales, la fuerza cuenta más que el adorno. De un modo general, la tesis darwiniana peca por un antropomorfismo grosero, pone en los animales sentimientos humanos, y no tenemos la certeza de que lo que nosotros consideramos bello lo sea igualmente para los animales; ¿cómo podremos juzgar de sus impresiones estéticas? El mundo animal nos es siempre impenetrable.[8] Dejemos, pues, a un lado

esta parte de la tesis para no hablar más que de los hombres. ¿Es verdad que en el hombre primitivo la belleza está vinculada al instinto sexual?

Aun así, todavía, si dejamos hablar a los hechos fuera de toda discusión dialéctica, éstos responden negativamente: “El arte poético primitivo no habla sino muy groseramente de las relaciones entre los sexos. No hemos podido descubrir, dice Grosse, una sola canción de amor en las poesías de los australianos, de los mincopíes o de los botocudos... No hemos podido descubrir una información que nos permita creer que la música juega algún papel en la vida sexual de los pueblos primitivos”.^[9] Lo que es verdad en las artes fonéticas lo es también en las artes plásticas. El tatuaje, el adorno, responden más a necesidades de identificación del clan, al deseo de parecerse al tótem; son más bien manifestaciones guerreras o signos de riqueza que medios de atracción sexual. Sin duda pueden llegar a serlo, pero parece que secundariamente, por el hecho de que el tatuaje está ligado a los ritos de paso, más particularmente al de iniciación: “A las mujeres les agrada ver a un joven así tatuado”, sin duda, pero él no se ha tatuado para atraer la atención de las jóvenes.^[10] Por último, la pintura y la escultura primitivas manifiestan que el interés del hombre primitivo se pone más en la caza, la guerra o la religión que en las cosas de amor. Sin duda que hay dibujos sexuales, aunque son raros en las grutas prehistóricas, y que hay canciones de amor entre los salvajes; pero se ha comprobado que tienen una función más bien mágica que propiamente erótica.^[11]

Pero la crítica más grave que se ha podido hacer a la teoría de Darwin es la comprobación de lo que Lalo ha llamado “la paradoja erótica”; donde pretende que el amor se burla de la belleza; y lo que es todavía más grave, que la belleza desalienta al amor. Los más profundos analistas, como Stendhal y Balzac, han hecho esta justa observación: “La gloria de la mujer, ¿no está en hacerse adorar lo que les parece un defecto de ella?... Se podría grabar en el Evangelio de las mujeres esta sentencia: Bienaventuradas las imperfectas, porque de ellas será el reino del amor... Las pasiones más célebres fueron siempre inspiradas por mujeres a las que el vulgo habría encontrado defectos”.^[12]

Acabamos de decir que allí donde el arte parece tener una función erótica, ésta no lo es más que secundariamente, que el arte no la toma más que como intermediario de la magia. La canción atrae al amor, no por la belleza, sino por su poder místico. Llegamos así a una tercera teoría, la que hace derivar el arte de la religión o de la magia.^[13]

Parece ser que la danza es la más antigua de todas las artes. La danza fue primeramente una danza mágica, es decir, una mímica, y un mímica imitativa, fundada en esta magia que tan bien estudió Frazer, la cual pretende que la imitación de un acto atrae su realización, que el danzar los movimientos de los animales hace que éstos se multipliquen o que danzar la guerra es signo de una futura victoria sobre los enemigos.

La poesía no tiene otro origen, de lo que es fácil convencerse si se recuerda que la base de la poesía es la métrica; que la métrica consiste en dividir el verso en pies; que la noción de pie debe relacionarse con la de paso, y que esta relación no es comprensible más que si se liga la poesía a la música y ésta, a su vez, a la danza. Se puede, por otra parte, hallar un origen mágico directo a la música y a la poesía, sin pasar por la danza como intermediaria, si seguimos la doctrina de R. Allier, la cual hace salir toda magia del encanto vocal, del poder místico de la voz, o mejor todavía, siguiendo la doctrina de Preuss sobre la magia de las aberturas, la cual presenta la importancia del soplo como manifestación del *mana*,[*] y que ve el origen del arte en la modulación litúrgica del soplo. Aunque hay gran diversidad de teorías, todas ven el origen del arte en la magia, porque los hechos registrados por los etnógrafos, de los que Grosse nos presenta un gran número, atestiguan la existencia, en los pueblos más atrasados, de una estrecha vinculación entre el arte y la magia.

Durkheim prefirió originarlo en la religión, según se desprende de sus estudios del totemismo australiano: “Es en los mitos y en las leyendas donde está el origen de la ciencia y de la poesía; de la ornamentación religiosa y de las ceremonias del culto es de donde nos han venido las artes plásticas”.^[14] Los dibujos han nacido de la necesidad de representar en tierra o en madera sobre la tienda el tótem de la tribu; la danza, de la excitación colectiva que brota de la ceremonia por la comunión colectiva; la poesía, de los relatos con que acompañaban siempre, describiéndolas con acompasados discursos, las representaciones totémicas, y, finalmente, el drama, de las peripecias del sacrificio del ancestro animal.

Parece que esta teoría está corroborada por los hechos. Tanto en la prehistoria como en la etnografía el arte tiene ante todo una función religiosa. Pero ¿no pueden prestarse los hechos a otra interpretación? En sí mismo un hecho no significa nada; adquiere un sentido por el pensamiento que lo juzga. A este propósito se pregunta Belot si por ventura la teoría mágico-religiosa no confunde la materia del arte con su génesis. Es evidente que las representaciones mágicas y religiosas han suministrado la materia del arte primitivo; pero decir que la magia o la religión lo han creado, “esto ya es otra cosa”. El sentimiento de la belleza podría ser natural e innato en el hombre, y como éste es de naturaleza mística, habría podido poner en el culto todo lo que le inspirara sus gustos estéticos a fin de agradar a los dioses: “¿Que el arte nació del templo? Digamos mejor que el arte se evadió... La necesidad de adorno preexistía en las relaciones humanas... La religión llamó a estas facultades a su servicio, pero no las creó.”^[15] Observación muy profunda, que distingue muy bien entre la función y sus usos posibles. Dentro de poco veremos todo su alcance.

Pero antes de acometer el problema nos es preciso decir todavía algunas palabras

acerca de teorías más sintéticas y eclécticas, las cuales dan al arte no un origen único, sino orígenes diferentes.

Así, Y. Hirn ve la posibilidad de cuatro factores:

1. La información intelectual, es decir, la necesidad de comunicar sus conocimientos; de aquí la mímica, que sería el punto de partida del drama; de aquí la pantomima, en forma de dibujos esbozados en el aire, de donde saldría la pintura, teniendo como intermediario los dibujos trazados en la arena, como hacen los indígenas del Brasil central, que “no son más que la proyección sobre otra superficie de los movimientos de la mano con los que, en su lenguaje pantomímico, describen en el aire los contornos de los objetos.[16]
2. La selección natural, que principalmente actuaría en el adorno del cuerpo humano; pero Hirn no cae en el defecto de la escuela darwinista y trata de salvar aquí su punto de vista distinguiendo el factor sociológico del factor biológico: la belleza no está sexualmente ligada al amor más que cuando éste deja de ser un simple instinto, cuando se conforma según un ideal tribal en medio de representaciones colectivas.
3. El trabajo bajo la forma de esfuerzo en común.
4. La magia.[17]

Aquí hay, como se ve, más que una tesis propiamente original, una yuxtaposición de doctrinas diferentes. Lalo mismo no se satisface con una simple yuxtaposición, sino que procede a una integración sistemática, a base de la concepción de Spencer y de Schiller, los cuales hacen del arte una actividad de juego o de lujo. Hay que tener en cuenta que el juego no se transforma en arte sino socializándose.[18]

¿Qué es el juego? Es el despliegue libre y caprichoso de nuestras diversas actividades. Luego, entonces, el arte se puede injertar en cualquiera de nuestras actividades serias, sean económicas, eróticas o religiosas, sin más condición que la de dejar de ser serias para convertirse en actividades de lujo: “En la evolución, el arte parece que ha debido formar sucesivamente una pareja complementaria con cada una de las grandes instituciones sociales. Cuando se vive una vida lo suficientemente intensa para absorber todas las energías que la vida suscita, no se necesita de ningún juego paralelo como derivativo normal. Cuando se hace la guerra o se hace el amor, si la función se llena cumplidamente, sin vacíos ni excesos, se está dispensado de escribir poemas sobre la guerra o sobre el amor, y hasta fastidiaría el escribirlos. Sólo cuando estas instituciones comienzan a no ser suficientes para consumir las energías de las cuales ellas proceden es cuando al margen de aquéllas aparecen formas de juego, la principal de las cuales es el arte.”[19] Está aquí la idea de Comte de hacer aparecer el

arte politeísta en el momento en que el mito cesa de ser un simple objeto de creencia para permitir a la fantasía desplegarse a su alrededor, pero aquí generalizado a todas las actividades.

El trabajo en común es demasiado penoso para permitir el nacimiento de la canción; esto no ocurrirá más que cuando el trabajo se transforme en deporte, dando así cabida a la estética. Asimismo, la vida sexual es esencialmente seria, porque está vinculada a la vida de la especie: por esto es por lo que el arte primitivo no puede ser un arte erótico. Pero cuando el amor se transforma en una exaltación del yo, entonces hay demasiada plenitud de energías a consumir, lo que puede dar lugar a una actividad de juego, y, por tanto, a manifestaciones estéticas. La religión también es cosa grave: el arte no pudo surgir de ella más que cuando la religión perdió su fuerza; no es un exceso de piedad, sino el comienzo del escepticismo, lo que permitió la transformación del sacrificio de Dionisio en tragedia. Y cada vez que el puritanismo dio a la religión un tinte grave, los iconoclastas aparecieron.

Éstas son las teorías que investigaron el origen colectivo 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. En esta revisión de sistemas, solamente nos ocuparemos de la conclusión que acabamos de enunciar, pues éste es el punto que interesa al sociólogo. A pesar de la oposición entre los principios, he aquí lo que también destaca Grosse al final de su investigación sobre las formas más primitivas del arte: “En la civilización primitiva, el arte es para nosotros un fenómeno social; nos hemos circunscrito al estudio de sus condiciones y de sus efectos, no porque no hubiésemos querido estudiar otros, sino porque no los hemos encontrado en los pueblos primitivos”.^[20]

¿Es posible ahora avanzar a partir de esta primera conclusión, acerca del aspecto sociológico del arte primitivo, de llegar a alguna solución sobre esto o sobre los verdaderos orígenes de las bellas artes? Esto es lo que vamos a estudiar a continuación.

La mayor parte de los especialistas de estética tratan de fundar sus teorías sobre bases etnográficas. Existen, en efecto, o han existido, hasta hace algunos años, pueblos que estaban todavía en la época de la piedra tallada. El estudio de sus actividades estéticas parecía dar la clave de sus orígenes. Pero es preciso observar que estos salvajes tienen detrás un pasado tan largo como el nuestro. Sería de extrañar, por consiguiente, que no se hubiesen modificado en nada en el curso de las edades y que su arte fuese exactamente el mismo de la antigüedad. Personalmente, siempre hemos creído que cuando se quieran descubrir los verdaderos comienzos había que dirigirse a los datos de la prehistoria, porque en ella hay la posibilidad de remontarse hasta los auténticos hombres primitivos.[21]

Justamente, la exploración de las grutas permitió descubrir ante nuestros ojos extasiados los testimonios de un arte, tan notable como variado, perteneciente a nuestros antepasados más remotos. El suelo endurecido guarda todavía, después de miles de años, la huella de pasos de baile, mientras que tubos perforados de huesos de pájaros, de falanges de antílope recuerdan nuestras flautas o nuestros silbatos. Pero donde las realizaciones son más sorprendentes es en el área de las artes plásticas.

El adorno comienza en el auriñaciense, con la aparición del hombre de Cromañón, en la época del reno; la escultura inmediatamente después, en el solutrense, y, por último, el dibujo, en el magdalenense. Cada una de estas formas estéticas evolucionó y se perfeccionó gradualmente. La escultura pasó por dos etapas, el modelado y el trabajo sobre piedra o hueso. La pintura comenzó por el simple dibujo de trazo delgado y puntuado hecho con carbón u ocre. Después el trazo fue haciéndose más grueso, el interior se pintó con tintas esfumadas, más tarde con tintas planas uniformes, y al fin triunfó el color policromado. En cuanto a los asuntos, la figura humana, sobre todo la femenina, predomina en el auriñaciense, pero, en Europa occidental, ésta escasea para dar el predominio al dibujo de animales, en tanto que en el este y sudeste de España las paredes de las cavernas están cubiertas de verdaderas escenas de género (caza, recolección, escenas domésticas, en las que el hombre ocupa un lugar de primer plano. Para hallar en la actualidad un arte de este tipo hay que ir al África bosquimana.

La edad de la piedra tallada nos presenta, pues, una rica documentación sobre el origen del arte. Pero, ¿cuál es su significación?

Para S. Reinach, este arte es ante todo mágico: “Sería muy exagerado pretender que la magia es la única fuente del arte, negar la parte que tiene el instinto de imitación, el de adorno, el de la necesidad social de expresarse y de comunicar los pensamientos...,”

pero el gran progreso del arte en la edad del reno está ligado al desarrollo de la magia”. Es que, para el hombre primitivo, la figuración de un ser por el dibujo o la escultura le permite apresarlos, lo mismo que por su evocación con la palabra, según las leyes de la participación mística o de la magia imitativa. Dibujar un animal era igual que crearlo y, por consiguiente, el arte era el medio de activar la reproducción de animales, de atraerlos al bosque próximo, de favorecer la caza. No faltan argumentos para defender esta interpretación. En las cavernas los dibujos están lejos del orificio de entrada, en las partes profundas y oscuras, frecuentemente en sitios de difícil acceso; no tenían, pues, un fin decorativo, ya que no se les podía ver. Asimismo, el artista, frecuentemente, para hacerlos, tenía que adoptar posiciones muy incómodas; a tal punto llegaba el afán de ocultarlas a las miradas profanas. Era con imágenes tabús con lo que tapizaba esta especie de santuario secreto. Es evidente que muchas de estas pinturas sirvieron en las ceremonias de hechicería destinadas a la caza: animales perforados con agujeros, lacerados con flechas, a fin de que en la caza real como en la caza figurada, cayeran en gran número bajo las armas de las tribus hambrientas.

Luquet no acepta esta concepción. Es cierto que muchas de las pinturas y de las esculturas, como el famoso bisonte sin cabeza de la caverna de Tuc d'Audoubert, denuncian claramente un culto animal cuyo ceremonial han podido reconstruir Bégouen y Castaret, gracias al cráneo de oso hallado entre las *patas* de arcilla, lo que da a entender que la escultura había sido recubierta con la piel y la cabeza de un oso sacrificado. Pero esto no quiere decir que el arte primitivo sea completamente, o esencialmente, un arte mágico-religioso. El argumento de la localización de los dibujos en las partes profundas de las grutas “es tal vez ilusorio, dice Breuil; el hecho puede ser debido a que sólo han escapado de la destrucción los frescos y los grabados que se ocultaban lejos de los agentes atmosféricos de destrucción”. El aire y la humedad fueron borrando poco a poco las pinturas que se encontraban más cerca de la entrada. Por otra parte, en el arte español, las grutas son simples abrigo, poco profundas, y los frescos son contiguos a la entrada, por ejemplo, en Altamira. Tampoco se ve el interés mágico que puedan tener estas escenas de género que son tan frecuentes, estos caballos atacados por leones, estas madres conduciendo a sus hijos de la mano. Es forzoso admitir la existencia de un arte puro, desinteresado, al lado del arte mágico, desde la época paleolítica.

Sólo que la cuestión está en saber cuál de estas dos clases de arte es la más primitiva. Ahora bien, la tesis de Reinach se funda principalmente en las representaciones de animales que datan del magdalenense. Pero esta época, como hemos visto anteriormente, fue precedida por el arte de la época auriñaciense. Éste está caracterizado por la importancia del adorno y por las figuras femeninas. En ambos

casos puede comprobarse el carácter mágico. El adorno ha podido responder tanto al despertar del sentido de la belleza como al deseo de sujetar la vida en aquellas partes del cuerpo por las que se podría escapar fácilmente, en las muñecas o en las arterias del cuello, mediante brazaletes y collares (magia de los nudos). La presencia de mujeres puede ser relacionada con la existencia de un culto a la feminidad, a causa del desarrollo excesivo de los senos, del vientre y de las nalgas, como una voluntad artística de realismo; la raza de Grimaldi, que existía entonces, presenta caracteres negroides que acusan parentesco con las Venus hotentotes y con las bosquimanas esteatopigias. Otra vez nos encontramos ante un dilema.

Una observación de Luquet nos permitirá salir de él. La magia pictórica se basa en la idea del poder místico de la imagen. Pero antes de poder utilizar este poder de la imagen hace falta comenzar por saber hacer imágenes: “Nos parece, pues, inevitable que los artistas hechiceros fueran precedidos por artistas solamente artistas”. Ahora que, ¿cómo el hombre ideó hacer imágenes? La primera obra de arte no pudo ser más que producto del azar. Para que el individuo se dé cuenta de su poder creador es preciso que alguna circunstancia exterior, completamente fortuita, le revele el arte. ¿Cómo? Se ha comprobado, hasta en el auriñaciense, anterior a las más antiguas obras en las que aparece la figura, la existencia de huellas de rastrear de dedos sobre la arcilla; en algunos casos son completamente caóticos; otras veces forman curvas paralelas, espirales, meandros, muy conocidas por los especialistas de la prehistoria, los que las llaman, genéricamente, *macaroni*. De estas enmarañadas huellas parece destacarse, como por casualidad, aquí el hocico de un animal, allí los cuartos traseros de otro. De este descubrimiento debió surgir la idea de que se podrían dibujar con la mano sobre la arcilla figuras diversas, y, en efecto, en ciertas grutas, como en la de Gargas, se han encontrado animales muy toscamente trazados con un dedo sobre la arcilla maleable. Aquí están los remotos orígenes de la pintura.

Estamos todavía al comienzo de nuestra investigación. El dibujo nació a partir de los trazos intencionados hechos con los dedos en arcilla. Pero con esto no se ha hecho otra cosa sino diferir el problema. En efecto, ¿por qué se hacen estos trazos intencionadamente? Se puede pensar en impresiones primeramente involuntarias, a causa de un resbalón en el que los dedos del pie hubieran arañado el suelo, o que los dedos de la mano dejaran sus huellas sobre las paredes de la caverna. Hay, igualmente, otro hecho: un hombre que se ha caído frota su mano sucia de tierra sobre las asperezas de la roca; se han encontrado en ciertas grutas huellas parecidas, involuntarias. Y que no se trata aquí de una simple interpretación, lo demuestra Luquet con la existencia tan frecuente de dibujos de manos, obtenidos plantando la mano untada de color líquido sobre la roca, como antes se apoyaba la mano sucia por la caída, la que dejaba su marca

en la caverna.

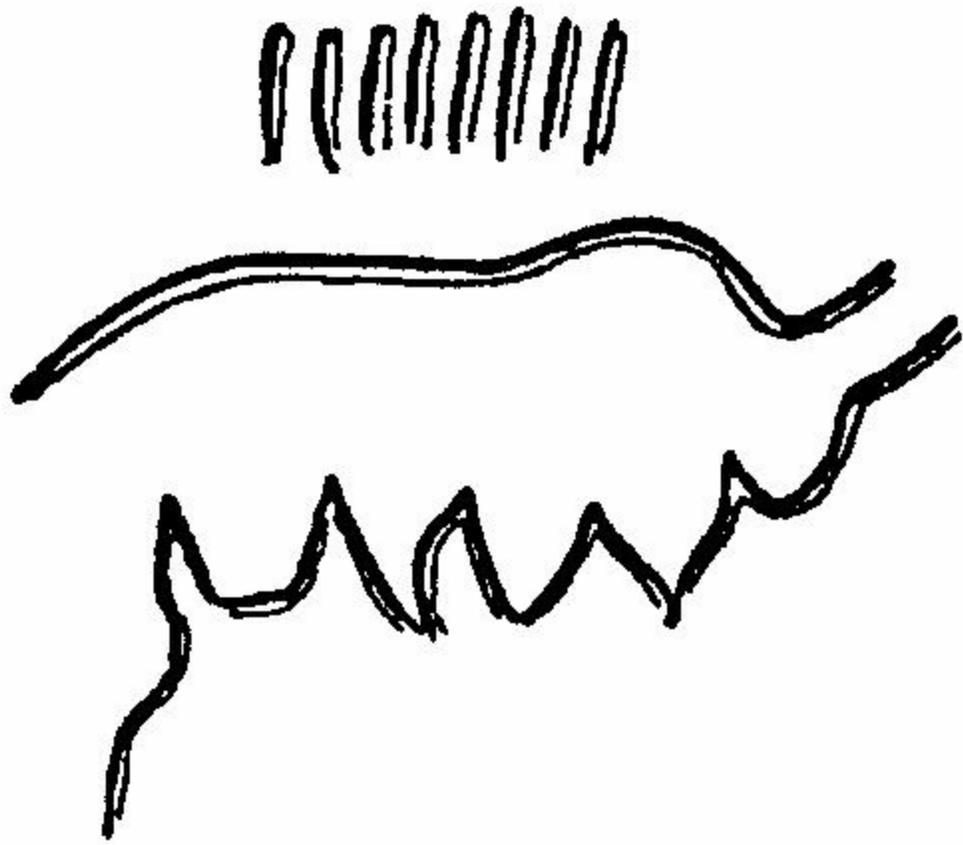
En cuanto a la escultura, sería producto de los “caprichos” de la naturaleza. Un trozo de hueso, desprendido por rompimiento, por la superficie de ruptura se parece, con un poco de imaginación, a una cabeza de caballo, la que se completa grabándole la nariz, la boca o un ojo. Si las asperezas naturales de una roca presentan alguna semejanza con un cuerpo de animal, el hombre primitivo se divierte descubriéndola y acabando la semejanza. Así, se ha descubierto una estalagmita que se asemeja a una cabeza, a la cual se le grabó un ojo, y una serie de estalagmitas que dan la impresión de patas y cola, y sobre la roca se grabó el resto del cuerpo del caballo. Es verdad que en el magdaleniense la voluntariedad es anterior a lo accidental, que la figura es premeditada y que el artista busca el lugar de la pared que le ofrece alguna semejanza que él pueda utilizar. Pero en el origen hubo, sin duda, no la idea preconcebida de servirse de los accidentes naturales, sino, por el contrario, la sugestión de estos accidentes ejercida en el espíritu asombrado del hombre primitivo.

En resumen, si seguimos el pensamiento de Luquet, que tiene visos de verosimilitud y que se apoya siempre en datos concretos, el esquema evolutivo sería el siguiente:

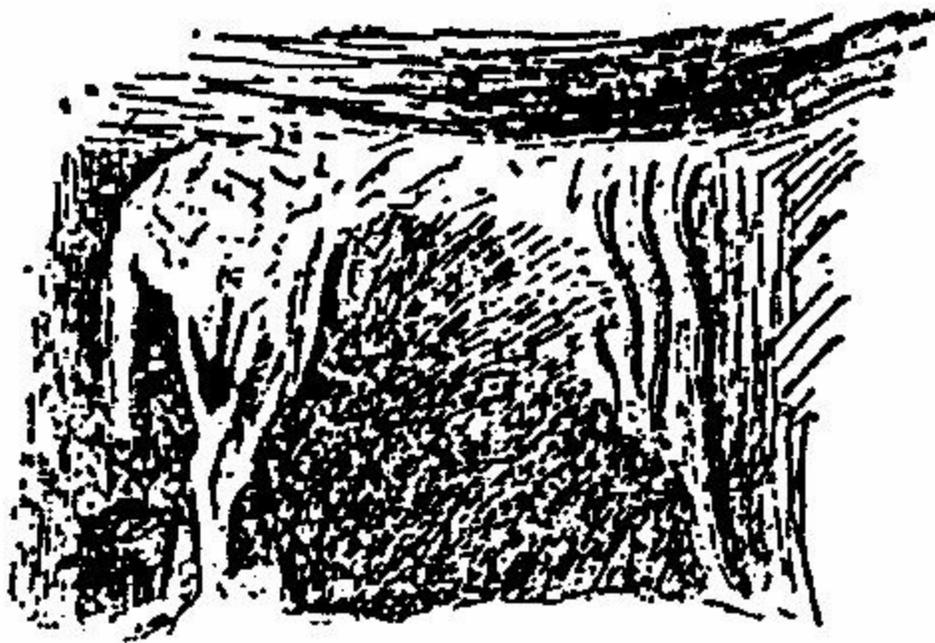
1. El azar presenta las primeras imágenes;
2. el individuo concibe la idea de imitar intencionadamente lo que primeramente ha sido fortuito;
3. una vez nacida esta conciencia del poder creador, la sociedad pudo pensar en utilizarla para fines mágicos o religiosos. El arte individual y desinteresado se transformó en un arte socializado y utilitario, puesto al servicio de la familia o del clan de cazadores.[22]

Muy recientemente se abrió paso una nueva interpretación del arte prehistórico debida a los trabajos de Laming Emperaire[23] y de Leroi-Gourhan,[24] y gracias al aprovechamiento estadístico (y ya no impresionista como antaño) de millares de representaciones en cuevas o de objetos de arte arcaicos. Podemos resumir los importantes descubrimientos de estos autores de la siguiente manera: 1) se ve nacer y desarrollarse el arte figurativo de forma tan progresiva que estamos seguros de su carácter originario: hacia finales del periodo musteriense, a partir del reconocimiento de formas extrañas (conchas, piedras poco comunes, etc.), primera señal de la búsqueda de lo fantástico natural; 2) el arte primitivo comienza en lo abstracto y hasta en lo prefigurativo; “las obras no son una suerte de explosión espontánea del entusiasmo de cazadores que dibujan las formas de sus diosas desnudas y de los mamutes y renos, según el capricho de su inspiración o de su apetito. Lo que se ve producir es el muy

lento desarrollo (más de 10000 años) de los esfuerzos de expresión manual de un contenido verbal que ya se dominaba. Porque tiene algo que expresar, el paleolítico construye sus conjuntos de símbolos”. De acuerdo con esto, las primeras formas no podían ser otra cosa que abstractas, al seleccionar desde el principio los puntos expresivos: falos, vulvas y cabezas de animales. Pero lo importante es que el hombre de las cavernas reúne estos signos con el fin de traducir en imágenes un conjunto mitológico, “para conformar un mitograma”. 3) A partir de ahí, Leroi-Gourhan estudió el vocabulario y la sintaxis de las figuras aprietales, y se advierte entonces que todas las grutas estudiadas en el área occidental presentan un orden espacial bien determinado, con base en la oposición masculino-femenino; el vocabulario puede variar con la época, los símbolos femeninos pueden ser vulvas (estilo I), óvalos encajados o círculos (estilo II), cuadriláteros o figuras en tableros (estilo IV), pero siempre está presente la misma visión binaria del mundo, el enfrentamiento entre un mundo masculino y uno femenino, dibujados por su simbolismo (masculino: puntos alineados, caballos, cabras, ciervos, mamutes; femenino: bovinos, óvalos, tableros); las angosturas y callejones sin salida se ofrecen como símbolos femeninos naturales que complementan los dibujos masculinos, las salas intermedias donde está el mitograma completo bovino-caballo, o los dibujos femeninos-masculinos, y la sala del fondo, el santuario del santo entre los santos, los símbolos masculinos más poderosos.



1. Figura animal trazada con un solo dedo.



2. Relieve natural y estalagmitas utilizadas para pintar y modelar un caballo negro.



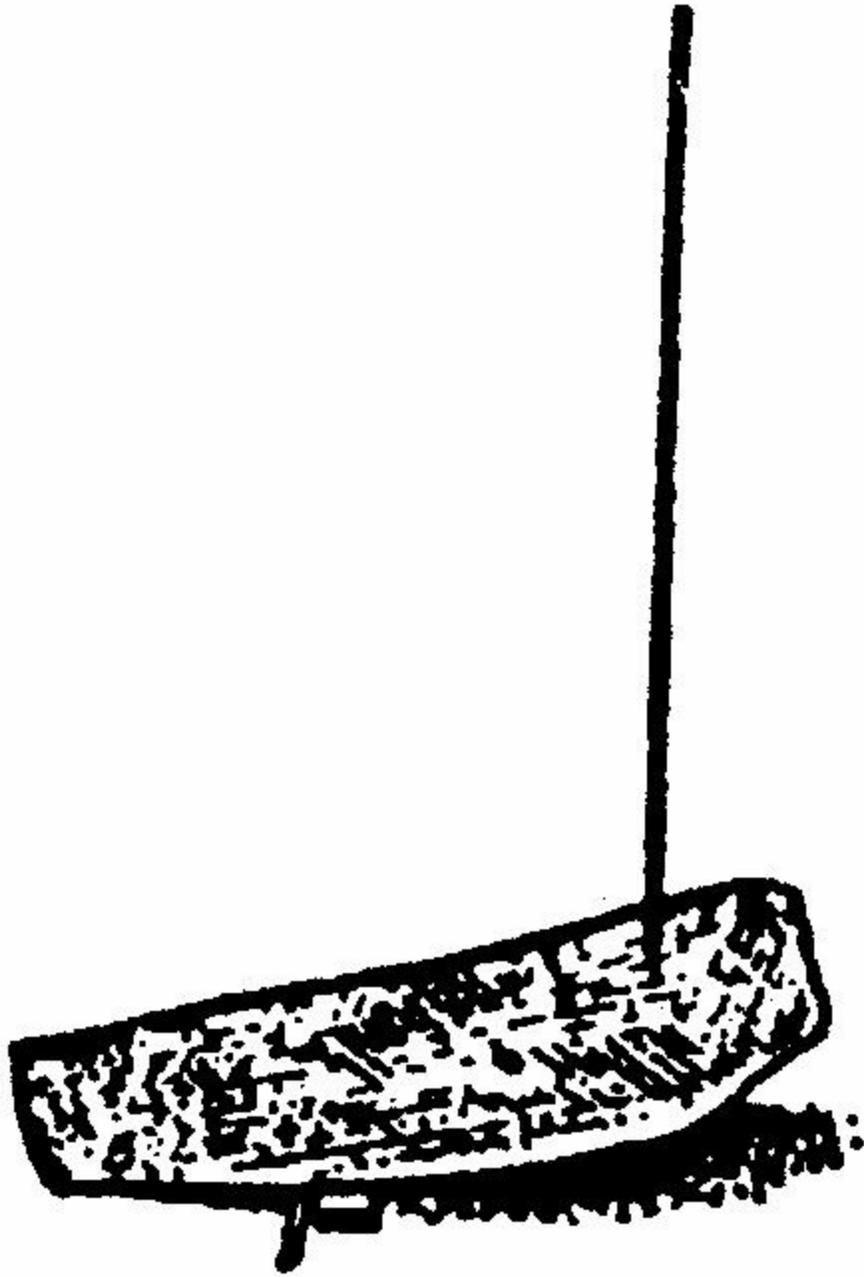
3. Manos en los círculos rojos. (Pinturas de Castillo.)

Esto nos permite, en primer lugar, negar el carácter mágico del arte primitivo (magia de caza o de fecundidad, los agujeros perforados en los animales no tienen, como lo demuestra Leroi-Gourhan, el significado que les dio Reinach; y no aparecen rasgos sexuales realistas, aparte de su naturaleza de signos con cierta concepción mítica del mundo); el arte primitivo es religioso. En segundo lugar, podemos ahora demostrar la solidez de la observación de Francastel, cuando sostuvo que el arte es un método privilegiado para comprender la cultura oculta y los resortes secretos de una sociedad dada, pues, a través de las visiones del paleolítico, obtenemos las primeras clasificaciones naturales del espíritu y del dualismo que son probables en la visión del mundo de las sociedades primitivas.

Si los datos de la prehistoria nos pueden aclarar el origen de las artes plásticas, en cambio no nos enseñan nada acerca de las artes fonéticas, porque, por definición, carece de documentación escrita. Hemos, pues, de volver a la etnografía.

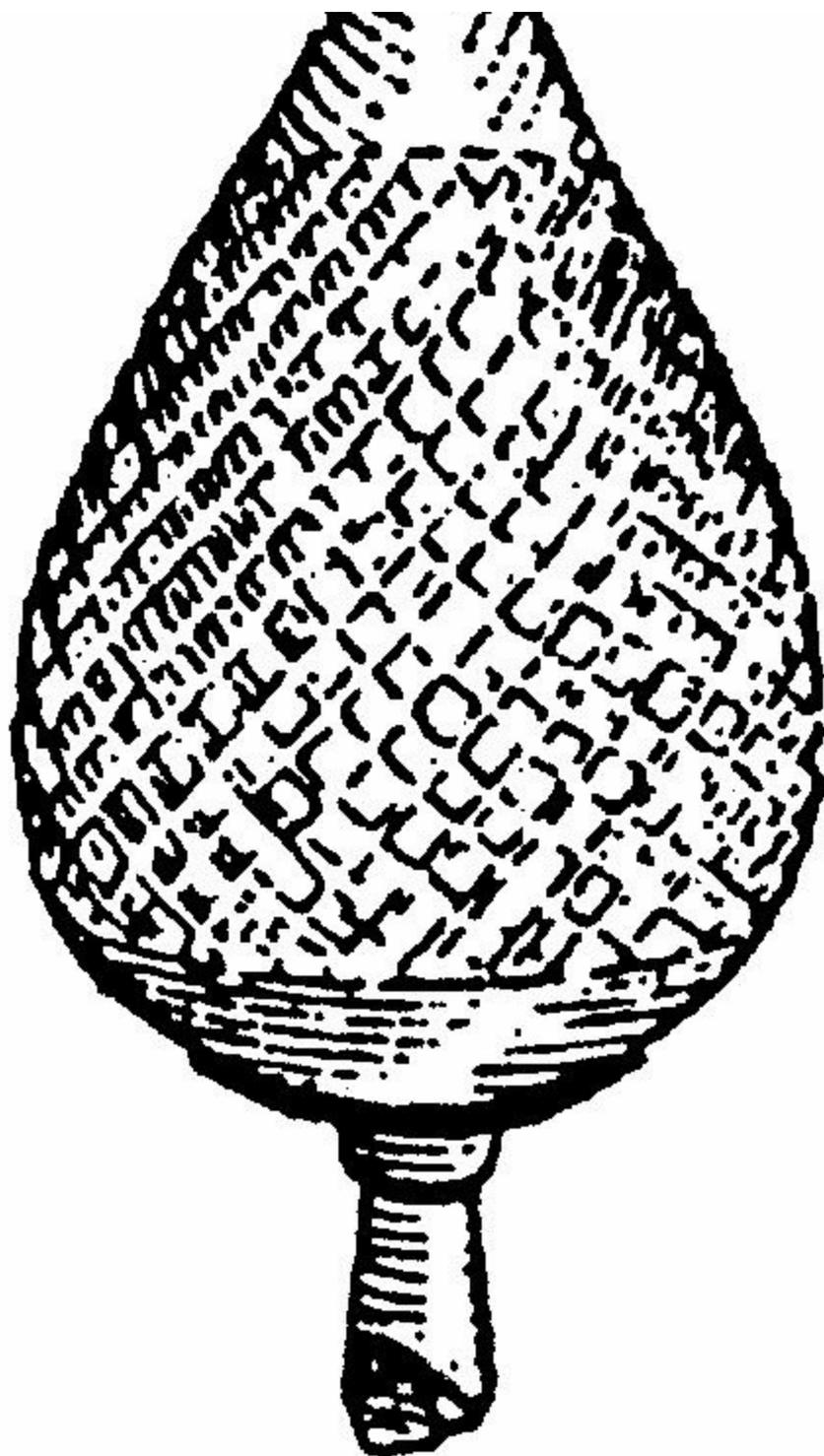
Pero los pueblos no civilizados no están todos al mismo nivel cultural. Por esto es necesario establecer una clasificación partiendo de los que presentan una civilización más arcaica.[25] Si así no lo hacemos, caeremos en el error de los que buscan las formas primitivas del arte, que están yuxtapuestas, investigando sobre hechos tomados de pueblos muy diferentes desde el punto de vista de su grado de civilización. Es decir, que vamos a utilizar, por tratarse de una cuestión de génesis, el método histórico cultural.

Este señala, como el tipo más antiguo de todas las formas culturales, el de los pigmeos. Ahora bien, si nos detenemos a estudiar solamente la genealogía de los instrumentos musicales,[26] veremos que estos pueblos pigmeoides no los tienen, excepto los ademanes, que pisotean una plancha convexa para hacerla sonar, sirviendo como caja de resonancia el espacio comprendido entre la plancha y el suelo. Los tasmanios tampoco los tienen. No ocurre así con los viejos australianos; en éstos encontramos un nuevo instrumento: la placa vibrante, atada a una cuerda, la que hacen girar alrededor de sí con un propósito ritual. Para resumir, digamos que en los pueblos más atrasados, las posibilidades del arte musical son de lo más rudimentario y los instrumentos muy pobres.



Plancha convexa.

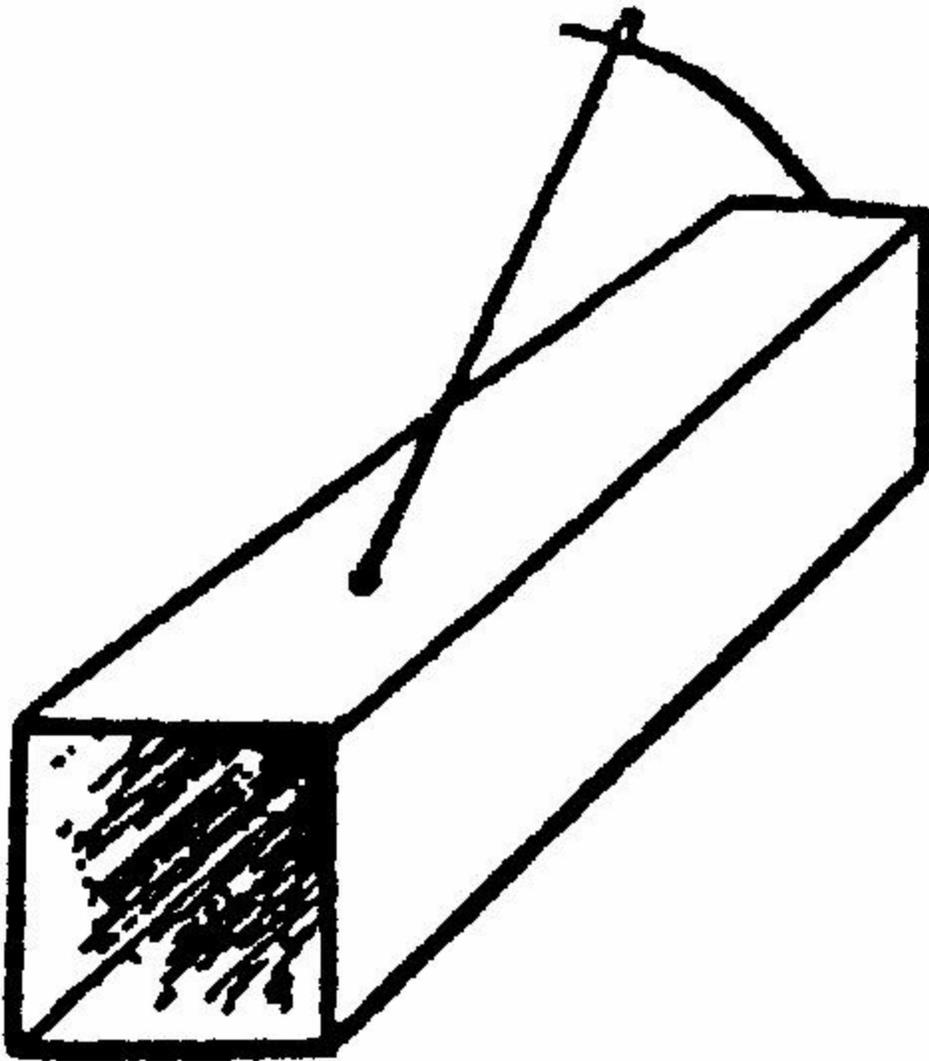




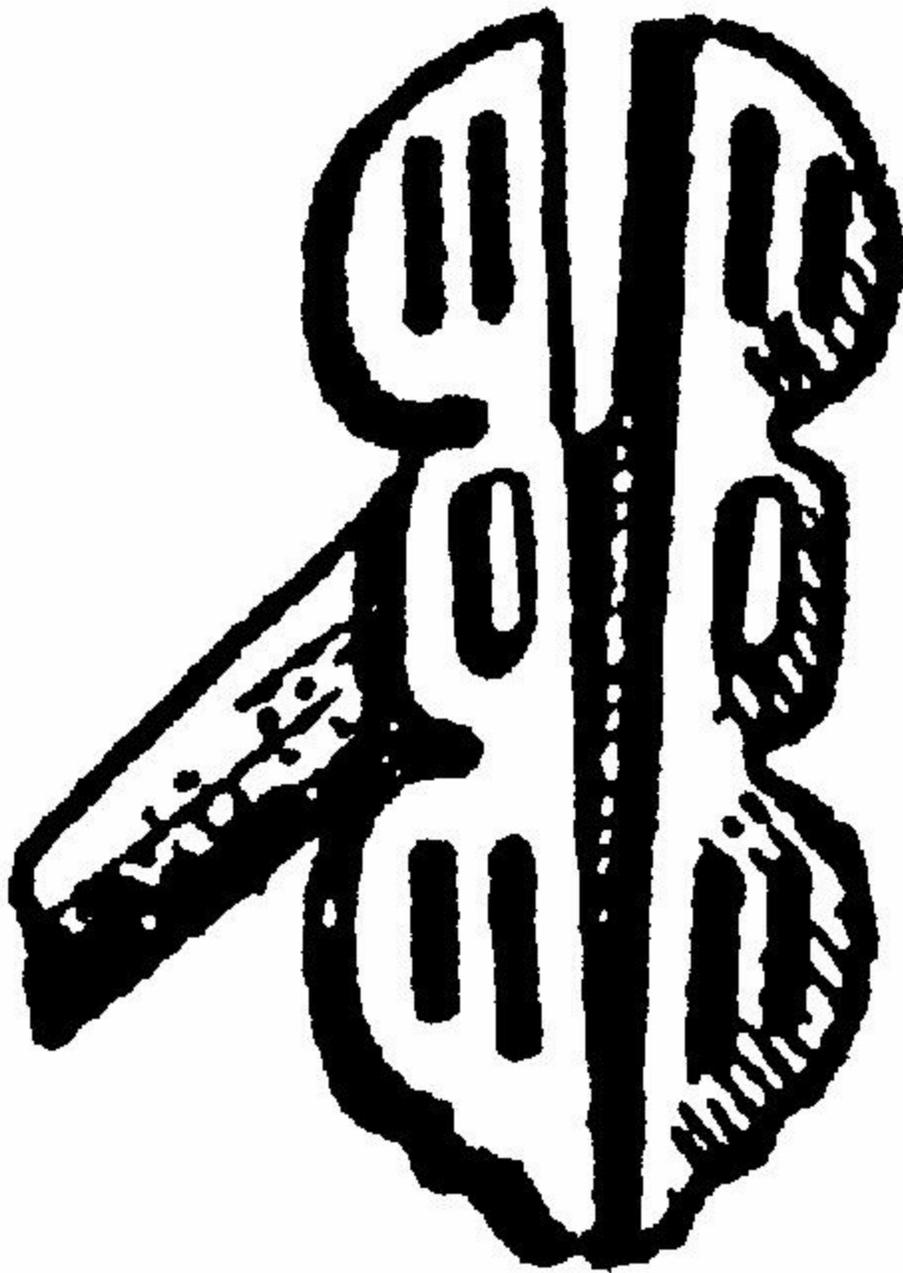
Idiófono para agitar en forma de fruta.



Arco musical.



Arco sobre caja, probable precursor del arpa.



Idiófono para golpear (crótalo de madera).



Trompeta (concha) (Sankha).

El ciclo totémico, que es el que le sigue, presenta, en cambio, un enorme progreso en relación con sus predecesores. En este tiempo nacen los primeros idiófonos: por percusión (viga suspendida horizontalmente y golpeada en cadencia con las manos), por entrechoque (bastones que se golpean uno contra otro), por sacudimiento

(calabazas secas que contienen granos de semilla y que se agitan con la mano), por rascamiento (palos con muescas, casi dentados, los que se frotan), así como también los primeros instrumentos de viento (aerófonos): la flauta primitiva, hecha de un cilindro de caña, y la caracola, hecha de una concha de caracol marino a la que se le ha abierto un agujero. Como se ve, hasta este momento el hombre se ha contentado con hacer ruido imitando los ruidos de la naturaleza. No hay todavía verdaderos instrumentos de música.

Todo esto confirma, para las artes fonéticas, la conclusión que habíamos sacado de los datos de la prehistoria relacionados con las artes gráficas: la importancia del azar en el origen de las artes. Esto lo expresa muy bien E. Closson cuando dice que el primer instrumento de música “no fue sólo uno”.^[27] El hombre percibió pronto, por una circunstancia fortuita cualquiera, que agitando un fruto seco, golpeando el tronco de un árbol o chocando dos palos producía sonidos. Así tuvo él conciencia de su poder creador musical, como en el paleolítico resbalando en la arcilla tuvo conciencia de su poder de hacer imágenes. Tanto en uno como en otro caso, lo que al comienzo fue involuntario se transformó en seguida en voluntario, y he aquí por qué los primeros instrumentos de música, en el estadio totémico, fueron simples calabazas, troncos de árboles o bastones.

CUADRO II.1. *Correspondencia entre las formas sociales y las formas artísticas, según el método histórico cultural (Montandon)*

<i>Ciclos</i>		<i>Organización social</i>	<i>Arte</i>
Cultura primitiva ologénica.	Forma cultural pigmeoide.	Economía recolectora, caza y pesca. Monogamia y exogamia local.	No existen instrumentos de música, salvo entre los andamanes. Carencia de un arte figurativo, salvo entre los bosquimanos antiguos.
	Tasmanoide.	Exogamia local con totemismo sexual.	Carencia de manifestaciones estéticas.
	Forma cultural australoide (ciclo del bumerang.)	Exogamia local y poligamia familiar.	Danzas rituales. Idiófonos por entrechoque y por rotación. ¿Arte pictórico?

Rama cultural precoz.	Ciclo totémico.	Patriarcado. Clanes exogámicos y totémicos. Clases por edad. Iniciación para los niños.	Desarrollo de los idiófonos. Aparición de los aerófonos. Dibujos geométricos. Ornamentación escultural de objetos usuales.
Cultura inf. primaria	Ciclo paleo-matriarcal de dos clases.	Primera agricultura con azada. División en dos clases matriarcales exogámicas. Iniciación de las niñas y sociedades secretas masculinas.	Tambor de madera; arco musical; flauta de Pan. Danzas de máscaras. Mayor propensión a la ornamentación que en el ciclo totémico, pero menor propensión a las figuras plásticas.
Cultura inf. secundaria	Ciclo neomatriarcal (del arco aplanado.)	Paso del matriarcado a la ginococracia. Esclavitud. Caza de cabezas.	Primeros xilófonos. Arte de ornamentación. Ídolos en cuclillas.
Cultura media	Ciclo austronesoide (Polinesia.)	Jerarquía feudal de clanes separados con reyes divinizados.	Importancia de los aerófonos. Ornamentación con talla en madera. Pocas figuras plásticas, excepto en Nueva Zelanda.
Cultura superior	Ciclo sudanoide.	Feudalismo y monarquía.	Marimba. Cítara en balsa. Cordones trenzados guarnecidos de cintas. Figuras en relieve y plástica de grupos.
	Ciclo mexicano andenoide.	Comunismo de Estado.	Pobreza musical. Relieve y escultura en piedra. Mosaicos de piedras. Mosaicos de piedras y de plumas.
Rama cultural tardía.	Ciclo ártico.	Grupos de familias. Comunismo.	Poco desarrollo de la música. Dibujos que se prestan a la escritura. Ornamentaciones geométricas.
Culturas infero-medias	Ciclo pastoral (Asia y África).	Gran familia patriarcal en el sentido exacto de la palabra. Monarquía y	Poco desarrollo artístico.

clases sociales.

Culturas superiores	Ciclo sinoide.	Familia patriarcal. Evolución de la democracia primitiva hacia el feudalismo y la burocracia.	Arquitectura de madera y de ladrillo con techos superpuestos. Estatuas taoístas y budistas. Pintura naturalista con carácter gráfico. Cerámica y lacas.
	Ciclo indoide.	Régimen de castas.	Cítara sobre bordón. Notorio desarrollo de la arquitectura y de la escultura brahmánica.
Culturas superiores	Ciclo islamoide.	Poligamia. Teocracia.	Arte árabe y bizantino: bóveda en arcos, riqueza decorativa, pero pintura y escultura casi inexistentes.
	Ciclo paleo-medi terranoide (cultura antigua.)	Organización variable, en Egipto, Grecia, Roma.	Ningún progreso en la música, pero desarrollo extraordinario de la arquitectura y la escultura.
Cultura suprema	Ciclo moderno.	Igualdad relativa de sexos. Paso del feudalismo a la democracia.	Paso de la melodía a la armonía. Descubrimiento del arco ojival. Ningún progreso en la escultura, pero transformaciones incesantes de la arquitectura (hierro, cemento) y de la pintura (pintura al óleo).

Este tránsito de lo fortuito a lo deliberado se ve todavía más claro en el estadio cultural que sigue al ciclo totémico, a saber, el ciclo de las dos clases o paleomatriarcal. Se había notado que una piel de zarigüeyas extendida sobre los muslos de una mujer, y golpeada, resonaba. Y ocurría lo mismo cuando la piel se extendía sobre un hoyo. Y se trató de obtener igual resultado voluntariamente, recogiendo el azar y perfeccionándolo: de aquí la idea de colocar la piel bien extendida y sujeta en un tronco de árbol previamente ahuecado, y ya tenemos el primer tambor. La cuestión de la aparición de los primeros instrumentos de cuerda (cordófonos), que tuvo lugar en el mismo estadio cultural, es más discutida; ¿fue primeramente el arco un instrumento de

caza, o de música? Dejemos, pues, esto, a un lado. Lo que nos importa anotar es que cuando el hombre tuvo conciencia de su poder creador, la sociedad se apoderó de ella para hacerle servir fines mágicos o religiosos.

Estos fines mágicos o religiosos terminarán, asimismo, por *influir* sobre los propios instrumentos de música. A este respecto Balfour[28] ha mostrado la analogía de la zambomba española (tan conocida en el Brasil: es la cuica afrobrasileña)[29] con los fuelles de forja de los antiguos egipcios y de los negros actuales. El carácter mágico del fuelle de forja es bien conocido. Igualmente por esta razón los instrumentos primitivos (y los nuestros conservan todavía huellas) tienen un aspecto fálico, vulvar, zoomorfo; están pintados de colores especiales, muy particularmente de rojo, lo que indica muy bien la naturaleza y el valor de culto. Llegamos, pues, en la música, con el método histórico cultural, exactamente al mismo esquema evolutivo que la prehistoria nos dio para las artes plásticas:

1. El azar por origen;
2. el hombre adquiere la conciencia de su poder creador;
3. la sociedad utiliza para fines mágicos y religiosos este misterioso poder.

Pero este último punto, este lazo entre la música y la magia o la religión, está todavía muy oscuro. Vamos a intentar aclararlo pasando ahora de la música instrumental a la vocal.

Si se admite la hipótesis del doctor Pierre Janet, que hacer salir el lenguaje del mando, y, por consiguiente, de la aparición del jefe y de la disociación del esfuerzo vocal y del gesto motor, el jefe hablando y el grupo humano actuando,[30] se comprende que la palabra aparezca teniendo un poder mágico considerable, ya que es suficiente hablar para que se ponga en acción inmediatamente una serie de mecanismos: es la voz la que crea. Y si se recuerda, además, toda una argumentación convincente en extremo nos fuerza a aceptar la prioridad del lenguaje afectivo respecto al lenguaje hablado, de la modulación sobre la articulación; que las lenguas primitivas eran mucho más *cantadas* que las lenguas modernas[31] entonces llegamos forzosamente a la idea de que la magia de la palabra es primitivamente una magia musical.

Ahora bien, los hechos corroboran por completo este modo de pensar. Por esto ha podido escribir Combarieu, uno de los más sabios historiadores de la música: “Sin teorías preconcebidas, el historiador está obligado a resumir su doctrina en la comprobación siguiente: el canto profano procede del canto religioso; el canto religioso procede del canto mágico”. Gran parte de la magia egipcia se basa en el poder de “la voz justa”. El Dios de Israel, como el Tun de los Faraones, hace surgir la luz del caos por

medio de la palabra. Los hijos de Autobicos detienen con sus cantos la sangre que se derrama por las heridas de Ulises,[32] y los cantos de Orfeo calman el furor de los animales salvajes. Los hindúes tienen su *rags* para cada estación del año o para señalados momentos del día, los cuales están destinados a procurar la buena marcha del Sol o a hacer que caiga la lluvia o que deje de llover; su fuerza mística es tan formidable y tan fatal que por haber cantado Akber el *rag* de la noche al mediodía, le envolvió la oscuridad en un radio hasta donde alcanzaba su voz. Los chinos hacen de la música un medio de gobierno, no sólo de los hombres a quienes cautiva el canto, sino también de las cosas que obedecen a la voz sabia: “La música está íntimamente ligada a las relaciones esenciales de los seres, dice Li-Ki... Por esto se estudia el sonido para saber los tonos, los tonos para saber la música y la música para gobernar.”[33] Al lado de esta acción bienhechora, el canto tiene también una acción nefasta, que dimana asimismo de este poder mágico: por ejemplo, los “cantos de perdición” de la China y de América matan a aquellos para quienes se cantan, hieren de esterilidad a las mujeres o a las hembras de un rebaño, sus cadencias rítmicas y alucinantes atraen el maleficio.

Este carácter mágico no está sólo en la música; el lenguaje musical también lo tiene. Se ha podido comprobar que la escala no tiene en absoluto, como consecuentemente se podría creer a primera vista, un origen fisiológico, sino que varía según los pueblos, componiéndose, según los casos, de cinco o de siete sonidos, y que cinco y siete son cifras que tienen una significación mística. El ritmo binario o ternario está también relacionado con la magia de los números. Hasta el procedimiento de la repetición, el cual constituye lo esencial del lenguaje musical, repetición de temas, repetición de estribillos; es un procedimiento mágico del jefe: la repetición de una fórmula le multiplica el poder y le da una fuerza invencible.[34]

Si nos interesan los orígenes mágicos del canto y de la poesía lo que parece como una desviación de nuestro objeto, no es sino porque la magia y la religión tienen un aspecto sociológico, porque son actividades de la comunidad primitiva. No nos preocupamos del problema de los comienzos en sí, sino en tanto que estos comienzos son comienzos colectivos. Grummère ha sido uno de los autores que más recientemente se han ocupado de este punto.[35]

La poesía, nos dice, no puede nacer de la emoción individual; ésta produce el grito, pero no el ritmo, ni, sobre todo, el lenguaje poético. La poesía es producto de la vida social. No de la multitud amorfa y efímera, sino de la horda homogénea, de la sociedad disciplinada, organizada, en que todos los individuos están aglutinados por las mismas creencias, animados de los mismos sentimientos. En una palabra, es preciso que exista lo que Durkheim llamó la solidaridad mecánica. Cuando, en efecto, la horda quiere expresar una idea, una emoción común a todos sus miembros, entonces el lenguaje se

transforma forzosamente en lenguaje rítmico, porque el ritmo es el único medio para evitar la cacofonía, para que las voces concuerden. La poesía individual no vendrá sino mucho después. Sin embargo, no se comprende cómo el lirismo personal se fue destacando poco a poco del conjunto coral si desde el comienzo el individuo no tenía un cierto lugar dentro del conjunto musical. Pues Grummère no cae en el error de Grimm, que hemos señalado en el capítulo anterior; no cree que la multitud sea capaz de crear; sólo crea el individuo.[36] La poesía se desarrolla, pues, del contacto con:

1. El elemento “democrático” (nosotros diríamos mejor social o colectivo, es decir, el coro);
2. el elemento individual, el don de la improvisación que caracteriza a ciertas personas.

La poesía brotaría, así, de este fenómeno de “escisiparidad”, que haría que un individuo, arrebatado, excitado por la exaltación colectiva que nace de la reunión de los hombres, la comunión sentimental, el canto coral, en fin, se precipitaría en medio de la multitud, llegaría al centro de la ronda, se abandonaría a su genio de improvisación. La horda quedaría atónita y apagaría su canto; el hombre que hablara estaría poseído por los dioses; su palabra sería sagrada, y al cesar, el pueblo repetiría su fórmula y la integraría en el tesoro tribal.

Grummère ha podido seguir esta evolución en la balada sajona. En su origen es un canto coral, acompañado de danza; no es una canción de los bardos o de los trovadores, sino una creación de los antiguos clanes, o mejor todavía, de las guildas primitivas; de aquí la importancia primordial del estribillo, en torno al cual, y por improvisación, se formó la balada. Se sabe que entre los vascos y entre los corsos, en los velatorios de muertos, cuando la familia y los amigos lloran y gimen alrededor de la cama donde está el difunto, en un momento de gran emoción colectiva, se levanta una “voceadora” que improvisa su más poética lamentación. Ya Jean de Léry había observado la analogía que existe entre el “vocero” vasco y los cantos de duelo de los indios del Brasil.[37] Estos cantos de duelo, que, por otra parte, se encuentran en todos los pueblos no civilizados, nos aclaran inmediatamente los remotos orígenes del “vocero”. No es, primitivamente, la poetización de un lamento individual, sino de un duelo social. Ciertamente que el individuo llora, pero llora en grupo; grita, pero la horda repite el grito, y el “vocero” nace de la formulación del dolor y de la repetición coral de la fórmula.

Pues, al principio, el individuo está ligado a la multitud, ésta lo conduce y con ésta dialoga. Llegará un día, sin embargo, en que se separará, y esto señalará el momento de la realización de la “revolución individualista”, aparecerá un nuevo género literario, el

duelo poético, que adoptará entre los esquimales la forma tan conocida del duelo a tambor.[38] y que subsiste en el folclor del sertón[**] con el nombre de *desafío*. El individuo ha adquirido ya tal autoridad que no teme actuar solo, y hasta desafía a otro para poner de manifiesto ante los ojos de todos su genio *personal*. Pero aun así, aun en este momento de embriaguez del individuo que se separa, que adquiere conciencia de su propio valor en la lucha y en ella se glorifica, la sociedad está presente. El duelo literario se desarrolla poco a poco y sus etapas de desarrollo corresponden a las etapas de evolución sociológica. Esto es, al menos, lo que parece desprenderse de los sugestivos estudios de M. Granet acerca de las fiestas y de las canciones antiguas de la China.[39]

La estructura social de la antigua China parece haber sido una estructura dual, caracterizada por la separación de sexos, por la división de dos clases, la de los agricultores y la de los tejedores, separadas por todo un conjunto de prohibiciones sexuales y técnicas. A esto hay que añadir la existencia de una exogamia local, la que obligaba a los jóvenes a buscar esposa en las villas vecinas. Por último, el trabajo seguía el ritmo de las estaciones: en el invierno, cada familia se encerraba en su casa de tierra; en verano, las labores agrícolas obligaban a los hombres a separarse de sus mujeres y a vivir lejos unos de otros. Pero cuando llegaba la primavera o el otoño, entonces se volvían a juntar. Estos son los periodos de fiestas, los periodos de las canciones. Son los momentos poéticos de la vida china.

Si comparamos este ritmo con el de los esquimales, estudiado por Marcel Mauss, que también pasan por periodos de separación y de reunión, vemos asimismo que los periodos de separación son los de la vida profana y los de reunión los de la vida religiosa,[40] lo cual nos lleva forzosamente a la conclusión de que la vida estética aparece exactamente en las mismas épocas que la vida religiosa, es decir, en las épocas en que la sociabilidad llega al máximo. Es ésta una conclusión de extrema importancia desde el punto de vista sociológico. Explica por qué las fechas y la distribución de las fiestas están regladas ritualmente: cerca de una montaña, al lado de un río; que los gestos que acompañan a la recitación de los poemas son tradicionales, obligatorios, impuestos por la sociedad: el paso de las aguas, la ascensión a la montaña, la recogida de las flores, el acopio de leña; que los sentimientos que se expresan en estas canciones son sentimientos colectivos, *impersonales*. Ahora bien, ¿cuáles son estos sentimientos? Son desafiantes, la expresión de una rivalidad; ya tenemos aquí la primera forma del duelo literario. Pero el duelo es todavía un duelo entre individuos; es el duelo de dos grupos sociales, de dos clases sexuales; no expresa el orgullo de la personalidad naciente, embriagada de sí misma, sino la estructura dual de la sociedad china. Son coros alternados y contrapuestos de mozas y mozos. Pero lo mismo que en las otras

formas de la poesía la escisiparidad aísla al improvisador del grupo, aquí, igualmente, en la excitación de la fiesta, mozos y mozas se destacan de los dos coros antagonistas, se lanzan en desafío, por ejemplo, a ver quién cogerá las más bellas flores, quién vencerá en la carrera. De este modo nace el género de desafío, que más tarde se transformará en forma manifiesta de la revolución individualista.

Aun lo más personal no sale siempre más que de lo más colectivo. El hombre del sertón nordeste brasileño quien canta ante un público expresa sentimientos, los cuales son comunes a todos los vaqueros que le rodean, hasta tal punto que las mismas fórmulas aparecen a cada instante, verso a verso, de tal modo que su improvisación toma frecuentemente la forma de una repetición,[41] con evidentes huellas de las justas literarias de la antigua estructura social del país. Estos combates de *violões*[***] son en el fondo un combate de clases sociales: el hijo de la tierra contra el extranjero, el campesino contra el ciudadano, el negro hijo de esclavos contra el indígena:

Blanco:

O mel, por ser bom de mais,
As abelhas dão-lhe fim...
Você não pode negar
Que sua raça é ruim,
Pois é amaldiçoada,
Desde o tempo de Caim.

Negro:

Você falou-me em Caim,
Já me subiu um calor!
Nesta nossa raça preta
Nunca teve trahidor:
Judas, sendo um homo branco,
Foi quem trahiu Nossenhör...

La lucha de los hombres no es más que la transformación de un antiguo conflicto sociológico.[42]

Podemos decir, para concluir, que la música vocal y la poesía son la exteriorización de una exaltación afectiva del hombre. Pero esta exaltación no puede ser más que una

exaltación colectiva, la exaltación de un grupo organizado. El canto y el poema son sociales por principio. El lirismo nacerá cuando el individuo se separe del grupo; pero no será creador sino en cuanto piense como el grupo que lo suscitó y donde él se va a expresar. Por esto el Yo de las baladas no es un Yo personal, igual que el Yo de los salmos babilónicos o hebreos tampoco es un Yo personal, el yo del rey David, por ejemplo, sino un Yo colectivo, el de una cofradía religiosa, de una gilda, de un clan.^[43] Pero una vez aparecido el poder de improvisación, llegará un día en que forzosamente se devolverá contra el grupo y conquistará su entera autonomía, su total independencia.

El estudio de los orígenes del teatro nos conducirá a consideraciones análogas. Partiendo de una observación de Aristóteles, que hacía derivar la tragedia del coro satírico, Nietzsche demostró perfectamente el origen religioso del teatro griego.[44] Pero los coros de atenienses disfrazados de macho cabrío, y después de caballo, nos recuerdan a los brujos danzantes, a las máscaras animales del África negra. Ahora que, en la época de Nietzsche los conocimientos etnográficos estaban en sus comienzos y no se podían comparar útilmente los datos de la antigüedad con las observaciones hechas en los pueblos no civilizados. Éste fue, entre otros, el mérito de Frazer, el de relacionar la tragedia griega con los ritos mágicos de los hombres primitivos y de exponer así una teoría general sobre el nacimiento del arte dramático.[45]

El hombre primitivo cree en que el alma está ligada al cuerpo y que enveje con él. Por esto se idea matar a los viejos y hasta a los mismos reyes, para que las almas, por la fuerza de la edad, no se debiliten más; por una serie de ritos se hacía pasar el alma del difunto al cuerpo de su sucesor. Por otro lado, el ciclo de las estaciones de la vegetación sugería la idea de que la naturaleza también tiene un alma y que el invierno señala su vejez. La cuestión estaba entonces en saber si la primavera rejuvenecía a las plantas o si éstas quedaban muertas para siempre. Grave cuestión es ésta, pues la vida del hombre está ligada a la del vegetal. Es preciso, pues, no dejar morir a la naturaleza. Por último, se empalma una tercera idea sobre las dos precedentes: la de la identificación mística del alma del rey con la de la vegetación. La muerte ritual del rey representa la muerte de la naturaleza, y este sacrificio agrario permitirá el traspaso del alma del rey a un nuevo rey que representará la nueva vegetación. Pero esta muerte y esta resurrección, en vez de ser efectivas, pueden, con el progreso de la civilización, ser solamente mimadas, por las leyes de la magia imitativa, y éste es el punto de partida del drama. Los actores, pues, en su origen, tienen poderes místicos; sus gestos son gestos rituales; “se representaban estos dramas, estos misterios, no para enseñar a los espectadores la doctrina de su religión, y todavía menos para divertirlos, sino a fin de provocar los efectos naturales que se presentaban bajo un disfraz místico; en una palabra, estas ceremonias mágicas actuaban por similitud o por simpatía... Se representaba el mito para producir realmente los acontecimientos, que se describían en lenguaje figurado... Las danzas y las ceremonias de máscaras no tenían primitivamente otro objeto que el de servir para fines prácticos, y no tendían simplemente a excitar las emociones de los espectadores ni a distraer el aburrimiento de las horas de ocio. Los actores, imitando a ciertos seres sobrenaturales y poderosos, lo que pretendían era atraer bendiciones sobre la

comunidad... Estos dramas primitivos tenían por objeto la conquista de un poder sobrenatural con vistas al bien público”.[46] No se podría expresar mejor y a un mismo tiempo el carácter religioso y sociológico de las primeras formas del teatro.

Farnell piensa que la tragedia griega sería precisamente en su origen un drama agrario; se ve esto esbozado en la lucha ritual entre el beocio Xanthos (el rubio) y el mesenio Melanthos (el negro), que constituía el fondo del culto de Dionisio en Eleuterias, el cual no es más que el combate entre dos genios de las estaciones, terminándose con la muerte del primero, que representa a la vegetación vieja.[47] Pero si el genio griego supo sacar del sacrificio agrario la más magnífica eclosión de arte que se haya podido imaginar, por otra parte, la evolución hacia la tragedia fracasó en el curso de su carrera. Éste es el caso del *teazié*, célebre en Persia, en Kerbala, el día del aniversario de la muerte de Hussein, en que la parte literaria comienza a desarrollarse, pero el drama conserva todavía su carácter hierático y místico.[48] El teatro indio nos describe las relaciones entre el rey guerrero y los dioses, su lucha contra los demonios, su matrimonio con una *apsara*, divinidad de la vegetación; y no se nota la significación religiosa de este teatro solamente en el asunto, sino que el espectáculo comienza con un rezo y por la consagración del local en que se va a desarrollar la representación. Por último, en otras partes, la evolución no hace más que presentarse; ésta, propiamente hablando, no ha comenzado: éste es el caso de muchos pueblos semicivilizados, como, por ejemplo el de México precolombino.[49]

Hasta ahora no hemos considerado más que un aspecto del culto a la vegetación, su aspecto trágico; pero hay otro elemento que no debemos descuidar, el elemento grotesco, porque de él ha nacido otro tipo de teatro, el teatro cómico.

Para comprender este otro elemento, es preciso volver a nuestro punto de partida, al sacrificio del rey, que representa el espíritu de la vegetación. Es evidente que conforme va perdiendo su primera fuerza la mística primitiva, el rey ensayará salvar su propia vida buscando sustituto para que muera en lugar de él, y, según Frazer, este sustituto fue primeramente su hijo, y más tarde un prisionero, un condenado a muerte, como en el México prehistórico, o, en fin, un animal, lobo del trigo,[****] liebre, etc., o un maniquí que se le ahorca, se le ahoga o se le quema, como en nuestro carnaval. Éste es el momento de la evolución en que el culto agrario se convierte en comedia. Pero no se debe olvidar que para que esto ocurra es preciso que la fe se pierda, que la fantasía pueda jugar en torno de lo que antes fue un acto serio. Chambers ha mostrado dónde y cómo lo grotesco se insinúa en el drama; es en el momento en que se celebra la resurrección de la vegetación que sigue a la muerte ritual de la vegetación vieja; se introdujo aquí un personaje importante, el doctor encargado de la cura mágica, y cuando el escepticismo aparece en los espíritus, este doctor se transforma en un

personaje grotesco.[50] Le volvemos a encontrar hasta en el *bumba-meu-boi* brasileño; es verdad que se ha visto en la muerte y la repartición del buey una supervivencia del totemismo africano traído por los esclavos; pero la resurrección del buey se liga a la identificación del animal totémico con el espíritu de la vegetación, y el drama se convierte en farsa. Por otra parte, la idea de la muerte y resurrección del rey-dios, constituye el fondo del alma afrobrasileña, la que tendería hacia el drama, como en el Congo, si el blanco y el indígena, que son espectadores, no incitaran al negro con sus burlas a la payasada y a lo risible.[51] En el carnaval del África del Norte, que se celebra en la estación de las lluvias, es decir, en el otoño y no en la primavera, como los países cristianos, la muerte del dios se transforma igualmente en una comedia burlesca; esta comedia está completamente esbozada con algunas escenas tradicionales como la del marido engañado y el proceso ridículo del dios, al que se le va a dar muerte.[52] Y al hablar del África del Norte no puedo por menos de pensar en Marruecos, donde vivieron en la esclavitud sudaneses, negros de ciertas tribus que también fueron traídos al Brasil y entre los cuales encontramos unas ceremonias de huellas totémicas que terminan con el descuartizamiento y la homofagia de un carnero. Me he referido a la fiesta de la cofradía religiosa de los *aissaoua*. En ésta comienza la evolución que produjo en el Brasil el *bumba-meu-boi*. En la ceremonia actúan personajes enmascarados representando leones, panteras, gatos y hienas. En medio de estos personajes animales, hay uno, el chacal, que pone una nota de alegría en el drama y tiende hacia lo cómico. Pero la fe es todavía muy intensa para que lo místico pueda degenerar aquí en lo cómico.[53]

Esta teoría, que hace derivar el teatro, en sus dos formas, de los sacrificios agrarios, no está universalmente admitida. Ha sido criticada, en lo que respecta a la tragedia griega, por ejemplo, por Ridgeway.[54] A éste le había impresionado cierta observación de Herodoto que dice que antes de la introducción de las fiestas de Dionisio, de este dios que muere y resucita a la vegetación, había ya coros trágicos en Grecia, por ejemplo, en Sicione, que celebraban la pasión del héroe Adraste. Estos coros fueron suprimidos después por el tirano Cleistenes y transferidos al culto de Dionisio. Por otra parte, hay que hacer notar que el animal consagrado al dios de la vida es el buey o la cabra negra; pero el animal que se sacrificaba en las fiestas trágicas era un macho cabrío, y el macho cabrío estaba generalmente consagrado al culto de los héroes. Esto nos sugiere que ha debido haber sincretismo en la tragedia entre el sacrificio heroico y el culto dionisiaco. El examen de los asuntos de las piezas confirma esta hipótesis: el coro y los protagonistas se agrupan alrededor del sepulcro, el de Darío entre los persas, el de Agamenón en la Orestíada, en los túmulos de las Suplicantes en las piezas del mismo nombre. El coro deposita las ofrendas sobre el altar funerario, entona ante él

cantos fúnebres, en tanto que los protagonistas actúan con el fin de vengar o de apaciguar, al menos, el espíritu del muerto. Había dos altares en el interior del teatro antiguo, el *timelo*, en la orquesta, destinado a los sacrificios en honor de Dionisio, y el *bomos*, sobre la escena, en torno al cual se desarrollaba la acción dramática. De todo esto resulta que el teatro griego sería el templo de dos cultos yuxtapuestos, el del héroe y el de Dionisios, y que este segundo culto sería un intruso. Análoga opinión ha sido sostenida hace poco por Gatton Richard, el que utiliza la tragedia antigua para luchar a la vez contra el naturalismo de los etnólogos ingleses y el totemismo de Durkheim y mostrar “el valor de los ritos de sepultura”.^[55]

Si el historiador está obligado a elegir una de estas interpretaciones, el sociólogo puede dar de lado al problema. Pues, como muy bien ha dicho H. Hubert en su informe sobre el libro de Ridgeway: “Nosotros les volvemos de muy buen gusto la espalda, pues pensamos que el teatro no deriva necesariamente de los cultos de la naturaleza o de los cultos funerarios, sino que es el desarrollo de alguna cosa que está en germen en las fiestas, cualquiera que sea su objeto.”^[56]

Toda especie de sacrificio, ya sea agrario, totémico, o el de los antepasados, requiere que sea mimado, por razones de magia imitativa o contagiosa, dando con esto lugar a un posible teatro; la tragedia contiene un poco de elemento sagrado, la comedia no aparece más que cuando la fe se pierde y los gestos ya no tienen una significación. Toda religión, si tiene ceremonial, es el punto de partida del drama: los Misterios de la Edad Media, que fueron representados en las iglesias primeramente, antes de serlo en el atrio, son un teatro cristiano fracasado. Y el *nō* japonés está centrado en la mística oriental.

Detengamos aquí nuestras investigaciones. Están lo suficientemente desarrolladas para que podamos sacar de ellas algunas conclusiones generales. El problema de los orígenes es siempre un problema arduo, y la ciencia tiende cada vez más a abandonarlo. Pero éste concierne, justamente, mucho más al historiador que al sociólogo. Lo que interesa al sociólogo es el lugar que ocupa la sociedad en las formas más arcaicas o más primitivas de la vida estética. Desde este punto de vista, que es el nuestro en estas páginas, hemos examinado, en la génesis de las bellas artes, el papel tanto del individuo creador como de la colectividad, excitadora y reguladora de la actividad individual, la acción y la reacción constantes del coro y del improvisador, de los danzantes y del protagonista, de la cofradía de los hechiceros y del escultor. Cuanto más nos remontamos en el pasado, mayor es la parte del elemento comunitario, sin que, no obstante esto, desaparezca nunca la parte de creación personal. El hombre solo es capaz de adquirir la conciencia de su poder, pero sin la sociedad no iría muy lejos. Fue sin proponérselo como el hombre descubrió que podía dibujar, que podía sacar sonidos de

una calabaza seca, del choque de dos palos. Pero estas invenciones fueron inmediatamente socializadas y puestas al servicio de la magia o de la religión colectivas.

El arte, en su origen, comprende, pues, elementos utilitarios y elementos desinteresados. Estos elementos desinteresados, este placer de hacer bellas imágenes, de embriagarse de sonidos conmovedores, se apartaron en seguida de la función práctica, principalmente mágica, para dar nacimiento a una vida estética pura. Por esto es por lo que Lalo rechaza la concepción alemana de Dessoir y Utitz (*La ciencia general del arte*),^[57] no estudia el arte más que en cuanto es únicamente un medio en vista de un fin exterior a él, en cuanto no es una realización de lo bello sólo por producir la belleza, sino que responde a fines utilitarios, a la satisfacción de necesidades colectivas y religiosas, lo que justamente es, principalmente al comienzo. Del mismo modo que Lévy-Brull no llega en sus estudios sobre el hombre primitivo más que a una *prelógica*, y no los orígenes de la lógica, así nosotros no sacaremos de aquí más que una *preestética*, y no los verdaderos orígenes de la estética.^[58] El arte, propiamente hablando, no existe mientras está sometido a la tiranía de las necesidades y de las pasiones; sin duda, el sentimiento de la belleza ya se está abriendo paso, pero no se basta a sí mismo: está sometido a fines que le son extraños. El arte nace verdaderamente cuando se basta a sí mismo, cuando, según la palabra de Baldwin, es una actividad esencialmente “autotélica”.^[59]

[Notas]

[1] *L'art et la vie sociale*, p. 3.

[2] Citado por Challaye, *Esthétique*, París, 1929, p. 121.

[3] Karl Bücher, *Arbeit und Rythmu*, Leipzig, 1895. R. Wallaschek, *Die Aufänge der Tonkunst*, Leipzig, 1903.

[4] Lalo, *Notions d'esthétique*, pp. 38-40.

[5] Bouglé, *Leçons sur l'évolution des valeflr*, París, segunda edición, 1923.

[6] K. Stunpf y E. Hornbostel, *Zeitschrift der internationalen Musikges*, Ellschaht, 1912, pp. 341-350.

[7] Darwin, *La descendance de l'home et la selection sexuelle*, dos vols., París, 1872-1873. Lalo, *La beauté et l'instinct sexual*, París, 1922.

[8] En Lalo, *La beauté et l'instinct sexual*, cap. 2, se hallará una crítica más detallada del darwinismo desde este punto de vista.

[9] Grosse, *Les débuts de l'art*, trad. franc., París, 1902.

- [10] Acerca de las relaciones del tatuaje con la atracción sexual, véase E. Westermarck, *Histoire du mariage*, tomo II, cap. 15.
- [11] Sobre las reproducciones sexuales en las grutas prehistóricas, véase Luquet, *L'Art et la religion de hommes fossiles*; y acerca de las canciones de amor, véase Malinowski, *La vie sexuelle des sauvages du Nord Ouest de la Mélanésie*.
- [12] Balzac, *La recherche de l'absolu*.
- [13] Durkheim, Para el origen religioso del arte, Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, 1912. Para el origen mágico, Frazer, *The golden bough*, tercera edición, Londres, 1911 ss.; G. Richard, "L'incantation et les origenes de la poésie", *Foi et Vie*, núm. 2; S. Preuss: *Ursprung der Religions und Kunst* (Globus, 86 ss.); S. Reinach, *Mythes, cultes et religions*, cuatro vols., Leroux, 1905 ss.; R. Bastide: *Éléments de sociologie religieuse*, cap. 2, París, 1935; J. Combarieu, *La musique et la magia*, París, 1909; colección de hechos en Grosse, *Les débuts de l'art*, 1894.
- [*] Poder impersonal y sobrenatural, fuerza misteriosa asociada a seres sobrenaturales individuales [N. T.]
- [14] Durkheim, *Année Sociologique*, II, p. IV.
- [15] G. Belot, "Une théorie nouvelle de la Religion", *Rev. Phil.*, 1913.
- [16] Von den Steinen, "Entre os aborigenes do Brasil Central"; trad. portuguesa, *Rev. do Arquivo Munic. de S. Paulo*, XLV, pp. 115-120.
- [17] Yrjo Hirn, *Orins of Art, a psychological and sociological inquiry*, Londres, 1900.
- [18] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, París, 1921.
- [19] Ch. Lalo, *L'art et la vie sexuelle*, París, 1922, p. 165.
- [20] Grosse, *Les débuts de l'art*, 1894.
- [21] Acerca de este arte prehistórico, véase S. Reinach: *L'art et la magia* ("Cultes, mythes et religions"), tomo I, París, 1905; R. P. Mainage: *Les religions de la prehistorie*, París, 1926; G. H. Luquet: *L'art et la religion des hommes fossiles*, París, 1926; *id.*: *L'art primitif*, París, 1930; *id.*: "La magia dans l'art paléolithique", *Journal de Psych.*, 1931; H. Breuil, "Les origines de l'art décoratif", *Journal de Psych.*, 1926; *Encyclopédie française*, tomo VII; C. Schuwer, "Sur la signification de l'art primitif", *Journal de Psych.*, 1931.
- [22] La demostración por la prehistoria de los orígenes de las artes plásticas nos parece suficiente; pero es fácil hallar la confirmación en la etnografía. La existencia de un arte desinteresado, de un arte por el arte, está confirmada entre los neocaledonios (H. Luquet, *L'art néo-caledonien*, París, 1926) y entre los amerindios del norte (Goldenweissen, *Early civilization*, Londres, 1922). El papel del azar y de la imitación, voluntaria después, de lo fortuito, está probado por el dibujo estilizado de las cerámicas, que es consecuencia del arte de la cestería. Primeramente, la alfarería, disponiendo la pasta arcillosa en el interior o en el exterior de un cesto, éste dejaba sobre la arcilla huellas, cuyos trazos más tarde fueron copiados y después transformados por el artista (Montandon, *L'ologènese culturelle*, París, 1934).
- [23] A. Laming-Emperaire, *Art rupestre paléolithique*, París, Picard, 1962.
- [24] A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, París, Presses Universitaires, 1964.
- [25] Las clasificaciones de los ciclos culturales difieren según los autores, Graebner, Schmidt, etc. Seguimos aquí la clasificación de Montandon, *L'ologènese culturelle*, París, 1934. Damos en un cuadro la clasificación periódica completa con la correspondencia entre las estructuras sociales y el desenvolvimiento de la vida estética.
- [26] Montandon, *La genealogie des instruments de musique et les cycles de civilization*, París, 1913.

- [27] Ernest Closson, citado por A. Schaeffner, *Encyclopédie Française*, XVI (36-13).
- [28] Citado por A. Schaeffner, *Encyclopédie Française*, XVI (36-14).
- [29] Pedro Dantas, “Sobre um instrumento grotesco”, *Revista Nova*, 1931, relaciona la cuica con el rommelpont holandés, con la zambomba española, con el pouti-poute napolitano, y establece de este modo el origen árabe del instrumento afrobrasileño.
- [30] P. Janet, *L'intelligence avant le langage*, París, 1936.
- [31] Vendryes, *Le Langage*, París, 1936.
- [32] *Odisea*, XIX V. 457.
- [33] Li-Ki, *Mémorial des rites des chinois*, citado por Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, París, 1907.
- [34] Véase Combarieu, *La musique et la magie*, París, 1909; *Histoire de la musique*, tres volúmenes, París, 1913-1919; *La musique, ses lois, son évolution*, París, 1907. Compárese con Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911.
- [35] Francis B. Grummère, *The beginnings of poetry*, Nueva York, 1901; *Democracy and Poetry*, Boston, 1911. Compárese con Heinz Werner, *Die Ursprüngen der Lyrik. Eine entwicklungs-psychologische Untersuchungen*, Munich, 1924. La importancia sociológica del trabajo de Grummère está bien subrayada en el informe de *L'année sociologique*, XII.
- [36] Acerca del papel del individuo en la comunidad primitiva, véase, particularmente, A. Vierkandt, “Fuührende individuen bei den Naturvölkern” (*Zeitschrift f. Socialwissenschaft*, 1908); todo el parágrafo 4 está consagrado al lugar que ocupa la creación personal en el arte y en el canto.
- [37] Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait a la terre du Brésil*, La Rochelle, 1578.
- [38] W. Thalbitzer, *The Ammasolik Eskimo*, Copenhague, 1923.
- [39] Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, París, 1919, *La civilization chinoise*, París, 1929.
- [**] Sertão, lugar inculto, distante de las poblaciones o de los terrenos cultivados (Brasil). [T.]
- [40] Marcel Mauss, “Essai sur les variations saisonnières daos les sociétés eskimos” (*Année sociologique*, IX).
- [41] Esto explica por qué se ha podido sostener que el sertonero no improvisa; sólo se limita a repetir las trovas tradicionales (Artur Neiva, *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*, vol. VIII).
- [***] *Violoneux* en el original. El autor se refiere seguramente al *violão*, instrumento músico muy semejante a la guitarra española. [N. T.]
- [42] Véase Gustavo Barroso, *Terra do Sol*, Río, s. d.; *Ao som da viola*, Río, 1921; Leonardo Mota, *Cantadores*, Río, 1921. *Violeiros do Norte*, S. Paulo, 1925; A. Ramos, *O folclore negro do Brasil*, Río, 1935, cap. IX; A. Americano do Brasil, *Cancioneiro de trovas do Brasil central*, S. Paulo, 1925, introd., etc.
- [43] F. Coblentz, “Ueber das betende *Ich in den Psalmen*”, según *Année sociologique*, II, 1908.
- [44] Nietzsche, *Los orígenes de la tragedia*.
- [45] Frazer, *op. cit.*
- [46] Frazer, *op. cit.*, parte VI, “The Scapegoat”, pp. 373-375.
- [47] Farnell, *The culte of the Greek States*, tomo V, Oxford, 1909.

- [48] Estudios sobre el *teazié* en Renan: *Nouvelles études d'histoire religieuse*, París, nueva edición, 1924; Montet, *Rev. d'Hist, des Rel.*, 1886; Ahmed Bey, *Nouvelle Revue*, 1892.
- [49] K. Th. Preuss, "Phallische Fruchtbarkeit Dämonen als Träger der altmexicanischen Dramas" (*Archiv f. Anthrop.*, 1903).
- [50] E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, 1903.
- [***] Acerca del "lobo del trigo", puede verse sir James George Frazer, *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 539 ss. [N. T.]
- [51] A. Ramos, *Folclore negro no Brasil*, y toda la bibliografía de las notas, Río, 1935. Cf. Samuel Campelo, "Fizeram os negros Teatro no Brasil"? (*Novos estados afro-brasileiros*, Río, 1937).
- [52] Doutté, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Argel, 1909.
- [53] René Brunel, *Essai sur la confrérie religieuse des Aïssãoüa au Maroc*, París, 1926.
- [54] W. Ridgeway, *The origin of tragedy with special reference to the Greek tragedians*, Cambridge, 1910.
- [55] G. Richard, "L'impureté contagieuse et la magia daos la tragedia grecque" (*Revue des Études anciennes*, de Burdeos, 1935).
- [56] *Année sociologique*, XII. Se desarrolla la misma opinión en su "Introduction à l'oeuvre de Czarnowski", *St. Patrick, héros natural de l'Irlande*, París, 1919, prefacio.
- [57] M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906.
- [58] Lalo, *Notions d'esthétique*, p. 91.
- [59] Bouglé, *Leçons de Sociologie sur l'évolution des valeurs*, París, 2a. edición, 1923.

III. Sociología del productor de arte

No hay una estética, sino dos: la de la creación de nuevos valores artísticos y la del goce que proporciona la contemplación de las bellas obras. Es ésta una idea que me ha parecido siempre esencial y que los especialistas de estética han descuidado demasiado. Por esto me alegré de que se tomara como criterio básico del tomo XVI de la *Encyclopédie Française*.

Pierre Abraham designó a la primera con el nombre de “estética del obrero de arte”. Le pareció que el término de artista no comprende a todos los creadores, pues excluye a “la totalidad de los ingenieros, a las tres cuartas partes de los arquitectos y a la mitad de los cineastas”, a pesar de que todos crean igualmente nuevos valores.[1] A la segunda dio el nombre de “estética del consumidor (*usager*)”, pues el nombre de “público”, en el que primeramente se pensaría, le parece demasiado restringido, no valiendo más que para los usos colectivos, el goce en común en una sala de conciertos, en el teatro, e ignorando a “la maestra rural que se cultiva en su aldea de la montaña, al colono que hace girar un disco precioso entre la maleza, al soldado que recita poemas para sí en un momento de juerga, al obrero que toma prestado un libro de una biblioteca”. Si queremos considerar estos millones de individuos, “hemos de elegir un término para bautizar este conjunto tan heteróclito. El único que se impone es el de consumidor”.[2] Sin embargo, nos parece que estos dos nombres tienen una significación usual demasiado económica, y, personalmente, hemos preferido siempre, porque tienen un carácter más propiamente estético, los términos que utilizamos en nuestros cursos en Francia, el de “creador de valores estéticos” y el de “aficionado al arte”. Poco importa esta pequeña polémica de lenguaje, pues las palabras cambian de matiz según los lugares; lo importante es el reconocer la existencia de dos estéticas y, por consiguiente, también de dos sociologías. A cada una de ellas le consagraremos un capítulo.

Es cierto que los valores estéticos cambian. Baudelaire inventó “un nuevo estremecimiento” y Turner descubrió la poesía de la niebla. ¿Podemos preguntarnos cómo se operan semejantes creaciones? Si es así, entonces podemos acometer el problema en la sociología.

Ahora bien, de hecho, las corrientes impulsan a los individuos. La creación del cálculo infinitesimal no se hizo bruscamente, sino poco a poco a partir de Cavalieri, Pascal, Fermat y Roberval. Y lo que es verdad de la ciencia lo es también del arte. Toda una tradición nos condujo desde los *fabliaux* de la Edad Media hasta las obras maestras de La Fontaine, como de las farsas a la comedia de Molière: “Los más grandes genios son aprovechadores; las verdaderas iniciativas, puesto que son indispensables, es lo más frecuente que provengan de una multitud de oscuros precursores, que otros más célebres que les suceden olvidan injustamente”.^[3] Hay también ideas que están en el aire en un momento dado, lo que hace que los descubridores de los nuevos valores los hallen simultáneamente, como el del cálculo infinitesimal, para referirnos al ejemplo puesto más arriba, que fue descubierto a la vez por Leibniz y Newton, sin que se intercomunicaran sus trabajos. Igualmente en arte, éste se crea sus nuevas necesidades, la misma época goza obras similares, obras hermanas, sin que esto sea fruto del azar, puesto que está originado por la presión del momento. ¿Se puede pensar en un “determinismo colectivo” y volver a la teoría romántica de la génesis de la obra de arte?

Evidentemente, no, pues estas evoluciones y estas tradiciones no son más que la sucesión de esfuerzos individuales. Hasta las obras colectivas, como la cúpula de la catedral de Florencia, comenzada en 1296 y acabada nada menos que en 1436, no son más que el resultado de una serie de trabajos particulares sucediéndose uno a otro, de Arnolfo di Cambrio, de Giotto, de Francesco Talenti, de Brunelleschi. Todo trabajo colectivo, toda corriente social se reduce, a fin de cuentas, a una serie de iniciativas individuales, en la que cada una añade su piedrecita al edificio común. Parece, pues, que la sociología se detiene en el umbral de la creación, en el umbral del genio, y no puede aportar ni un comienzo de explicación.^[4]

En efecto, hay dos modos de inventar. Unas veces el artista tiene la voluntad consciente de innovar, de aportar alguna cosa nueva. En este caso generalmente es el contrapaso de lo que se hace ante él. Se podría entonces hablar de “una imitación al revés”; esto tal vez sea interpsicología, lo cual, sin embargo, no es sociología. Pero vayamos más lejos; esta voluntad supone una reflexión previa respecto a la tradición con vistas a la crítica, lo que quería decir Oscar Wilde cuando escribió: “En lo que a mí

respecta, digo que sólo el espíritu crítico es creador”; esta reflexión pertenece a la psicología individual. El segundo caso es el de la invención inconsciente: el artista cree adaptarse a una tradición, pero como tiene un temperamento, una sensibilidad original, a pesar de él interpretará esta tradición a través de su genio especial y hará algo enteramente nuevo. Más todavía, en este caso, el problema de la creación se basa en la psicología.

Pero la psicología no puede explicarlo todo.[5] Primeramente, el creador pertenece a un cierto país, a un cierta clase social, a agrupaciones determinadas, en una palabra, a medios sociales que tienen cada uno representaciones colectivas, costumbres, que influyen en el individuo con todo el peso de la tradición. Así, en un país musulmán, el artista no podrá representar gráfica ni plásticamente la figura humana y no le estará permitido a su fantasía más que jugar en el mundo del arabesco. La prohibición de hacer la disección, que ha caracterizado a la sociedad occidental hasta el Renacimiento, explica la anatomía falsa de los pintores anteriores. Sainte-Beuve no dejó de señalar la importancia de la condición social del escritor: el gran señor para La Rochefoucauld, el subalterno para La Bruyère, el burgués acomodado para Pascal. No hay duda de que el artista puede ir contra su medio social, puede ser un revolucionario, un no conformista. Pero hasta cuando lucha contra la sociedad que lo ha formado, hasta cuando huye, como Gauguin, no deja de llevar consigo su educación, su clase, algunos de los valores colectivos que han llegado a ser parte de su carne, de su ser profundo. La única solución verdaderamente revolucionaria es la de Nietzsche, es la huida a la locura.[6]

Pero en la obra que elabora el artista no solamente se graba el medio social que lo ha conformado, sino que también la inspiración que brota en él fluye en una forma exterior; esta forma, sin duda, puede, en cierta medida, inventarla también. Sin embargo, lo más frecuente es que la sociedad se la suministre. Cúpula, arco, aguja, para el arquitecto; técnica de la miniatura, del paste, del óleo, para el pintor, género de leyes rígidas, reglas de la prosodia, para el literato. Aquí concuerdan el poeta y el sociólogo cuando éste dice. “No ha habido nunca ni ciencia ni literatura ni arte sin escuela y sin tradición”; y aquél: “El oficio del poeta consiste en expresar los movimientos líricos del alma en un ritmo reglado por la tradición.”[7]

Por último no hay que olvidar que hasta cuando el artista dice que escribe para él, por placer, piensa siempre en su público. Al trabajar no pierde de vista ciertas sanciones, que son sanciones sociales: gloria o popularidad, estimación de una *élite* o la inmortalidad. A. Gide ha sido quizá el ensayista que ha señalado mejor la importancia del público, cuando después de haber definido el arte como lisonja, añade: “La lisonja no vale sino en cuanto vale el hombre a quien se dirige”. Desde este punto de vista se pueden distinguir las sociedades de público limitado, como la corte de Weimar, la corte

de Luis XIV, que pueden dar ocasión a un arte perfecto, y las sociedades de un público extenso, numeroso y, por consiguiente, heterogéneo y procedente de todas partes, no teniendo en común ni cultura, ni gustos, ni ideal, ni deberes; ¿sobre qué recaerá la lisonja? No se puede adular en bloque más que a lo más común de todos los hombres”, es decir, lo más bajo.[8]

Esta importancia del público se comprenderá todavía más si se piensa en que el artista debe vivir, como todo el mundo, y que él vive de su oficio de artista. Es preciso, pues, lisonjear a los que pueden suministrarle el dinero necesario para vivir. El vizconde de Avenel, que estudió la evolución de los salarios, aportó acerca de este punto interesantes informes que corroboran nuestro párrafo anterior.[9] El artista fue primeramente un esclavo o un artesano que no estaba mejor pagado que los artesanos de otros oficios; no podía, pues, mejorar su situación social más que a condición de que se pusiera a sueldo de un rico mecenas: rey (como bajo Luis XIV), señor (como en la Italia del Renacimiento), mercader enriquecido (como en las villas libres de Flandes); el arte será entonces un arte aristocrático o un arte de gran burgués. Hoy, generalmente, la propiedad artística está reconocida, pero, por otra parte, la situación ha empeorado, porque lo que únicamente pone el artista es la mano de obra; es preciso además un capital para la impresión del libro, para montar la pieza en el escenario, para comprar los colores, el mármol o el bronce. Pero el capitalista no invertirá su dinero sino en lo que le haga producir el máximo, adulando al público más vasto, por lo que vemos que el rebajamiento de la producción estética tiene ante todo causas sociológicas.

El artista puede, sin embargo, luchar contra el público, rehusar plegarse a sus gustos; pero esto no puede hacerlo solo. Está obligado a apoyarse, para esta lucha, en el público de las capillas literarias, de las sociedades musicales, de los salones, en una palabra, sobre grupos de amigos, que también tienen su tradición, sus valores colectivos, y hasta en el presentimiento de que está en trance de formarse un nuevo público, al que gustará dentro de algunos años, como ocurrió con Stendhal. De todos modos, como dijo Lanson, en frase que se ha hecho célebre: “No se libera de la tiranía de su público más que por la representación de otro público”.[10]

Así, el creador de valores no obra nunca solo. La sociedad está siempre presente en él; ésta, en gran parte conforma al hombre; le presenta las formas tradicionales en las cuales él moldea su inspiración y, por último, está presente en forma de público.

Pero la sociología del productor de arte presenta otro aspecto, no falto de interés, aunque ha sido poco estudiado hasta nuestros días: el de las representaciones colectivas que una sociedad dada se forma del artista.[11] Mas hay que advertir que estas representaciones pueden variar según las sociedades; el modelo que creó la época romántica difiere del que se creó la Alemania hitleriana. Pero toda sociedad tiene un mito del artista, y este mito tiene un poder coercitivo tan grande que se impone al artista mismo, le fuerza a copiarle en su existencia cotidiana, aunque haya entre él y el mito una oposición total. El caso del buen burgués Hugo es un divertido testimonio al que la sociedad romántica impuso una actitud heroica, forzándolo a metamorfosearse en vidente del apocalipsis o en condotiero de la república. Estas representaciones colectivas terminan por separarse de todo sustrato social y geográfico para transformarse en mito universal del genio, al menos universal de toda sociedad de tipo occidental. Ensayemos describir a grandes líneas este mito.

El artista no es un hombre como los otros; escapa a la humana condición porque es el mensajero de los dioses o, cuando menos, porque está poseído por un demonio. Por esto mismo se parece al héroe antiguo. Como él, es precoz; como Hércules ahogó a las dos serpientes que venían a visitarle en su cuna, como el joven Teseo levantó la roca para coger la espada paternal, igualmente el genio se revela muy pronto. Ésta es una idea comúnmente extendida y, ciertamente, no le falta un elemento de verdad, como en el caso de Mozart. Pero, en primer lugar, la precocidad psicológica varía según las artes, más real en música que en literatura, en literatura más que en las artes plásticas, en éstas más que en la arquitectura. En segundo lugar, no es siempre el signo del genio; a menudo es una flor que se marchita sin dar fruto, como el duque de Maine, fabulista a los siete años y nada después, en tanto que J. J. Rousseau comenzó a escribir a los cuarenta años. Pero si la psicología rechaza el que se haga de la precocidad un auténtico signo del genio, la sociología, al contrario, nos muestra a la sociedad inventando cada vez que puede esta sedicente precocidad de un pequeño Pascal leyendo los libros de geometría de su padre y haciendo el prodigio de descubrir él solo las treinta y ocho primeras proposiciones de Euclides.

A la vez el artista produce espanto, porque guarda secretos, porque es brujo, y su obra es considerada un poco como el producto de un sortilegio. Pígmalión pudo dar vida a su estatua; los críticos se interrogan gravemente por la misteriosa sonrisa de las *madonas* de Leonardo da Vinci; Virgilio profetizó a Cristo y el padre Hugo muestra la estrella. Todo el mundo habla del secreto de ciertas recetas de pinturas, como la del

verde veronés, del secreto de ciertos instrumentos músicos, como los *stradivarius*, y el genio se atribuye, no al valor individual, que no tiene nada de misterioso, sino a estos secretos casi mágicos.

Ahora que, como para los héroes, esta grandeza tiene un precio: el artista está predestinado a ser víctima de los celos y de la maldición de los dioses.[12] Por una especie de compensación mística, Marsias, que luchó contra Apolo, sufrió el castigo por su orgullo; Homero tuvo la voz divina, pero como Tiresias, y por la misma razón, quedó ciego. Sí, la maldición que persigue a los héroes, que hace que Edipo mate a su padre y se case con su madre, que hace que Teseo olvide cambiar la vela negra de su barco, que abate a su regreso a los vencedores de la guerra de Troya, pesa también sobre Rembrandt, que vio morir sucesivamente a su esposa, a sus hijos tan queridos, que se arruinó, que cayó cada vez más bajo al mismo tiempo que su arte se elevaba cada vez más; pesó sobre Mozart, cuya existencia fue lamentable y que después de muerto sus mismas cenizas fueron dispersadas a todos los vientos; es la que hace que Beethoven quede sordo por la misma razón que Homero quedó ciego. Los poetas románticos, que creían en este mito, lo expresaron muy bien, muy particularmente A. de Vigny en *Moïse*:

*Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations.
J'élève mes regards, votre esprit me visite;
La terre alors chancelle et le soleil hésite,
Vos anges me jalourent et m'admirent entre eux:
Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux.*

Y todavía mejor Baudelaire, en *Bénédiction*:

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le poète apparaît en ce monde ennuyé,
La mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu qui la prend en pitié:
"Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu son expiation..."*

Se podría volver desde este punto de vista al viejo problema psicológico de las relaciones entre el genio y la locura y darle una solución sociológica. En efecto, se puede

preguntar si no es para acomodarse a estas representaciones colectivas por lo que el artista cultiva todo lo que de patológico puede encontrar en sí, como Rimbaud en *Une saison en enfer*, hasta que la proximidad de la locura le hizo recular, espantado, o De Nerval, que acusó a Dumas padre de haber ensayado su curación. ¿No hay una voluntad de modelarse sobre un mito preexistente en el frenesí con que se da Poe a la borrachera o Dostoievski a la pasión del juego? ¿No es también la sociedad la que hace que los románticos brasileños adopten cierto género de vida y mueran precozmente, porque los que mueren jóvenes son amados de los dioses?[13]

Hemos tomado estos ejemplos de la civilización occidental porque es la que ha creado el mito del artista-héroe, que es de origen griego. En Oriente el mito no gira en torno del héroe, sino del santo, porque los valores de esta civilización no son los valores de la acción, sino los de la contemplación. Por lo mismo aquí es con un santo con lo que la sociedad asimila al artista. Sabemos de pintores que habiendo recibido la orden de pintar un cuadro se retiraron al desierto para vivir una vida de anacoreta y de meditación puramente espiritual durante dos años, sin tocar un pincel, y después volvieron a la corte encerrando el secreto del mundo en tres trazos, un botón de flor, un ala de pájaro.[14]

En conclusión, no sólo la creación estética no puede comprenderse plenamente si no se recurre a los datos sociológicos, sino, más todavía, que la sociedad se forma siempre un concepto del creador de arte y este mito tradicional termina por imponerse a la propia vida del artista, el que debe amoldarse a un cuadro tradicional.

No solamente es el artista un héroe o un mago; es también un artesano; tiene un oficio que consiste en la confección de ciertos objetos que necesita la sociedad y de los que hace uso en todo caso,[15] y por esto, por lo que tiene de profesional, el productor de arte se apoya en la sociología, en este caso de la sociología económica.

Pero la gran ley de este capítulo de la sociología es la de la división del trabajo, a la cual ha dedicado Durkheim un libro clásico.[16] Podríamos pensar que en este libro podemos encontrar toda la documentación necesaria para escribir estos párrafos, mas no es así, porque Durkheim cayó en el error que denunciamos al comienzo de este capítulo: no ha distinguido entre la estética del creador y la del aficionado. ¿Qué nos dice? Que el hombre es capaz de dos clases de actividades, las actividades del trabajo, para la satisfacción de sus necesidades, y las actividades de juego, para gastar gratuitamente sus excesos de energía. La ley de la diferenciación se aplica a las primeras, y aquí la división llega hasta multiplicarse cada vez más. Pero no se aplica a las segundas, y, como Durkheim es fiel a la tesis spenceriana del arte como forma de juego, se nota que coloca el arte fuera de su estudio. Pero si, en efecto, estas consideraciones pueden ser válidas para los aficionados, los que disfrutan del arte, gozando de la belleza como de un lujo después del trabajo, no cabe aplicarlas al creador, el que, según la expresión de P. Abraham, es un “obrero” como los otros, que está obligado a aprender su técnica, grabado en madera, grabado en cobre, pintura a la acuarela, al óleo, leyes de la armonía, reglas de la prosodia, etc., y que hasta a menudo tiene que asistir a escuelas especializadas, academias, conservatorios, instituciones diversas. La estética del aficionado al arte escapa a la sociología económica; pero el creador de arte, en tanto que es profesional, debe estar sometido a la ley de la división del trabajo. Esto es, en efecto, lo que los hechos confirman.[17]

Hemos visto en el capítulo precedente que el arte está ligado a la fiesta y que la fiesta es esencialmente colectiva. Pero también hemos visto que dentro de la misma fiesta se efectúa una diferenciación, que se entabla un diálogo entre el improvisador y el coro, entre el escultor y la cofradía mágica. Estos improvisadores terminan por formar una clase aparte, diferenciada: éstos son los músicos profesionales de los *niam-niam*, los *griots* de los *bambaras* y de los *mandingues*, los *harepos* y los *areois* de las islas polinesias. Incluso hasta algunas veces se introduce una especialización nueva en estas castas especializadas; así, entre los antiguos celtas, los *filés* constituían la clase de los poetas cultos y los bardos la de los improvisadores populares. Pero esta primera diferenciación social no es completa, en el sentido de que el improvisador no es

únicamente un improvisador, sino que cumple también otras funciones. Los *harepos* son semiartistas, semihechiceros; los *filés* son poetas, sacerdotes, jueces y músicos. En el mundo antiguo los músicos formaban parte de la casta de los barberos. Al principio el artista no está separado del artesano, el escultor del orfebre, el dibujante del alfarero.

El rompimiento del artista con el artesano dio lugar en la Edad Media a violentas luchas, los pintores porque querían separarse de los guarnicioneros, ya que ambos eran uno, pues la pintura fue primeramente una pintura decorativa de las monturas; los pintores flamencos querían igualmente liberarse de la autoridad de las guildas de los prenderos, a los cuales estaban unidos, los poetas luchaban a su vez contra los juglares. Los mecenas y los reyes, al rodearse de artistas, a los que pagaban, les permitían evadirse de los reglamentos corporativos. Este movimiento puede ligarse a lo que acontecía a las manufacturas, que señala también, en otro terreno, el fin del régimen corporativo; en esta lucha por la autonomía de su arte, los artistas se agrupan en asociaciones de defensa: las academias, que no aceptaban más que a artistas puros, y no artesanos. Esta ruptura no se hizo sin dificultades y hubo hasta motines; como el saqueo de los *ateliers* de Cellini por los cuerpos de oficio en armas. Sin embargo, en el siglo XVI el movimiento estaba acabado, “la división del trabajo aisló al arte de los oficios como un oficio especial muy distinto de los demás”.

Sin embargo, en esta época, al fin liberado de la tiranía de las corporaciones, es todavía un artista completo. Leonardo da Vinci ha quedado como el tipo más perfecto de esta sistematización de todas las bellas artes en un solo hombre. Pero la especialización irá acentuándose cada vez más. Concretándonos nada más que a la pintura, ordinariamente distinguimos hoy el pintor propiamente dicho del miniaturista, el pintor de caballete y el de frescos murales, el paisajista y el pintor de animales, etc. Pero este movimiento de especialización artística está contrapesado por tres órdenes de hechos que retardan su marcha:

- a. La dificultad cada vez más grande de vivir de su arte, lo que obliga a poseer otro segundo oficio: Mallarmé era profesor de inglés;
- b. el gusto por el *amateurismo*, que se basa en la idea de que el que tiene un alma de artista debe ser artista en todo: Ingres tocaba el violín;
- c. por último, el sentimiento de cierta anarquía artística, el que como reacción ha despertado la nostalgia de un arte de síntesis.

La más típica de estas reacciones contra el fraccionamiento del arte es la del drama wagneriano, el cual se dirige a la totalidad del hombre: a su vida sentimental, por la música; a su vida intelectual, por la poesía; a su vida activa, por la estetización del gusto;

a su vida contemplativa, en fin, por el decorado, sin que pretenda únicamente yuxtaponer estas artes, sino hacer que se compenetren íntimamente unas con las otras, muy particularmente por medio del *leitmotiv*. Pero el movimiento de división de las artes es tal, que una de estas reacciones contra el desmenuzamiento estético, la creación de los *ensamblers*, encargados de realizar la mejor cooperación de la arquitectura, la escultura, la pintura y la decoración, no ha servido sino para que nazca, a su vez, una nueva especialización.

En resumen, la función de la sociología del productor es definir primero la posición del artista en la sociedad teniendo en cuenta las épocas y los lugares. Si, como hemos visto, ya disponemos de cierta cantidad de datos para escribir este capítulo, eso no quiere decir que aún no quede mucho por hacer; en primer lugar —como observó Francastel—, está pendiente elaborar un atlas “en el que se ubiquen, generación por generación, los centros vivos donde se produce arte” y, en cada uno de dichos centros, es necesario hacer un inventario de talleres, agencias de trabajos colectivos y puestos de artesanos. Sin embargo, y más que nada, no podemos conformarnos sólo con monografías, sino que se necesita un estudio comparativo con el fin de constituir una topología de los orígenes sociales del artista, de sus condiciones de vida, de las representaciones colectivas que las masas hacen de él, de la cohesión o anarquía del grupo de artistas y de sus relaciones con la sociedad global, por intermediación de los agrupamientos para los cuales trabaja (la Iglesia o algún patrocinador, entre otros). Ésta es la tarea de mañana.

Sin embargo, una vez terminada esta labor, ¿debe detenerse en ese estadio la sociología del productor, o debe avanzar más allá? Hoy en día se abre paso una nueva tendencia, cuyo representante más autorizado es J. Duvignaud, quien se niega a subordinar, en una sociología del arte, lo individual a lo colectivo, es decir, la dinámica del espíritu creador a una sociedad que el sociólogo describe como sigue: “Más allá de estas confusiones, hay espacio para una sociología del arte que parta de una experiencia real de la creación y de una experiencia por igual dinámica y viva de la vida social; una búsqueda que intente encontrar las formas de arraigo de lo imaginario en nuestra existencia colectiva”. De este modo, la sociología del arte se convertiría en un capítulo de otra sociología, a la que Ch. Morazé, en *La logique de l'histoire*, aportaría otro capítulo, complementario del primero, pues éste se aplica a las técnicas científicas o de creaciones sociales que designamos con el nombre de “sociología del imaginario”.

Para limitarnos al arte, único propósito de este libro, la relación entre la sociedad y el creador se ubicaría más que en el ámbito de los hechos empíricos, en el espacio donde los experimenta el imaginario: “Todo ocurre como si la sustancia social, el *mana*, de manera doble y dialéctica, actuase por medio de la especulación artística: al mismo

tiempo que como una determinación activa y como una llamada, una solicitud, una necesidad de plenitud cuya satisfacción siempre se diferiese”. Expresión de lo que G. Gurvitch denominó “libertad prometeica”, el arte busca una abertura y una expansión de la experiencia viva real. Como frustración implica una nostalgia sin freno de la plenitud consumada en forma de participación. En este sentido, se puede decir que el arte continúa el dinamismo social por otros medios.[18]

En pocas palabras, si en lugar de considerar lo social como realidad estática se le toma como realidad dinámica, veríamos que el productor de arte es quien, por la fuerza de su imaginación, adopta el movimiento ya iniciado para completarlo y transmitirle el significado de su originalidad creadora. El artista, más que el reflejo de la sociedad es quien da a luz todas sus novedades.

[Notas]

[1] *Encyclopédie Française*, XV, 18, 3 a 6.

[2] *Íd.*, XVI, 58, 3.

[3] Lalo, *Notions d'esthétique*, pp. 74 ss.

[4] Toda esta parte fue inspirada en G. Révész: *Das schöpferischpersönliche und das Kollektive in ihren Kulturhistorischen Zusammenhang*, Tubinga, 1933.

[5] Acerca de las relaciones de la psicología y la sociología en el problema de la invención, consúltese G. Bouthoul, “L'invention des valeurs esthétique” (*Revue Int. de Sociol.*, 1932); V. Feldmann, “La science esthétique comme voie d'accès a la sociologie”, en *Les convergences des sciences sociales* (Centre d'Études de Politique Etrangère, París, s. d.); Draghicesco, *L'idéal créateur*, París, 1914, parte II, cap. 1.

[6] Según un esteta como V. Feldmann (*op. cit.*), tan cuidadoso en limitar la extensión de la estética sociológica, esta parte es la única que tiene valor: “en vez de establecer a toda costa una relación directa entre la obra y el ambiente”, como quería Taine, por ejemplo, lo que conduce a errores groseros, es preciso partir de la conciencia del artista, pero del artista perteneciendo a un medio social, y así “la estética conduce a la sociología, porque el problema psicológico del artista se transforma en el problema social del individuo.

[7] La primera cita es de H. Hubert, *L'Année Sociologique*, nueva serie, I; la segunda es de Baudelaire, citada en las *Leçons sur l'évolution des valeurs*, de Bouglé.

[8] André Gide, “De l'importance du public”, en *Morceaux choisis*, París, tercera edición, 1921, pp. 67 ss.

[9] G. d'Avenel, *Histoire économique de la propriété, des salaires, des denrées et de tous les prix en general* (1200-1800), París, tomo IV, 1898, y tomo V, 1909. Resumen de lo que concierne a las artes en Lalo: *L'art et la vie sociale*, pp. 57 ss.

- [10] Lanson, "L'histoire littéraire et la sociologie", *Rev. Metaph. et Mor.*, 1904.
- [11] El libro esencial es de Kris y Kurz, *Die legende von Künstler*, Viena, 1936. Pero se encuentran también algunas referencias en Rank, "Die Don Juan Gestalt" (*Imago*, 1922); H. Broscher, *Le mythe du héros et la mentalité primitive*, París, 1932, cap. VII; Baldensperger, *La littérature*, París, 1913, pp. 268 ss.
- [12] Véase Ed. Tournier, *Nemesis et la jalousie des dieux*, París, 1863.
- [13] El elemento sociológico del romanticismo brasileño fue puesto en claro perfectamente por Gilberto Freyre en *Sobrados e Mucambos*, S. Paulo, 1936.
- [14] Cf. el P. Wieger, *Taoisme*, tomo II; *Les Pères Hien-Hien*, 1913, y Lebasquais, "Paysages taoistes", *Études traditionnelles*, 1935.
- [15] Et. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, París, 1929.
- [16] Durkheim, *La division du travail social*, París, 1893.
- [17] Lalo, *L'art et la vie sociale*, pp. 30-57. Desgraciadamente, Lalo confunde demasiado, a nuestro modo de ver, lo normativo con lo teórico, y sus desarrollos son inspirados por la lucha entre la teoría del arte por el arte y la teoría de Ruskin sobre la necesidad de la ligazón del arte con el oficio. Por el contrario, en la sociología debemos despreocuparnos de las discusiones de escuelas para ocuparnos solamente de la exposición y explicación de los hechos. Cf. Pierre-Maxime Schuhl, *Beaux art et métiers*, II Congrès d'Esthétique, I, París, 1937, pp. 282-284.
- [18] J. Duvignaud, *Sociologie de l'Art*, Presses Universitaires, 1967.

IV. Sociología del aficionado al arte

Para que un valor estético exista no es suficiente que sea creado; es preciso que se generalice. Un valor estético que permaneciera individual sería como si no existiese. Según la expresión de Bouthoul, el papel del genio es el de proponer una hipótesis nueva a determinado público. No depende de él que sea aceptada. No es más que una proposición; “pero no forma fila entre los valores si no recibe esta clase de derecho de ciudadanía que le viene de la adhesión de cierto número de personas. Evidentemente, no se trata de la unanimidad, dada la variedad, la extensión y el número de nuestras sociedades actuales... Basta que sea aceptada en un medio restringido”.^[1] Aquí aparecen, como intermediarios entre los creadores y el público, con una misión difusora de gran importancia, estos *snobs*, que frecuentemente son objeto de burla y que tienen una verdadera función sociológica, adoptando ciertas novedades artísticas todavía demasiado chocantes y permitiéndoles madurar, para ganar, por consiguiente, una audiencia más larga.^[2]

Pero todas las sociedades no aceptan la novedad con la misma facilidad. Hay sociedades que son impermeables a la creación de valores, como en Oriente, porque están congeladas en tradiciones religiosas rígidas. Por el contrario, nuestras sociedades occidentales se abren de par en par a toda iniciativa, porque están caracterizadas sociológicamente por la división en clases jerarquizadas y por lo que Pareto llamó “la circulación de las *élites*”. La importancia que esta estructura social tiene para el arte sugirió a Edmond Goblot finas observaciones: cada clase trata de diferenciarse de las que están a nivel más bajo, a no dejarse asimilar mediante la práctica acentuada de la originalidad, y las clases inferiores a su vez hacen por subir, adoptando lo que define según ellas a la clase inmediata superior. De este modo, el arte de la *élite* se convierte pronto en arte del pueblo. Y la *élite*, para reconstituirse, está obligada a una nueva singularización; esto explica por qué nuestras sociedades son tan permeables a las novedades estéticas y por qué consumen tantas; es el efecto fatal del fenómeno de las barreras y de los niveles: “Se pide al arte que no sea accesible a todos; de exigir no solamente un cierto grado, sino también cierta cualidad de cultura, de cerrarse al vulgo,

abriéndose sólo a los iniciados. La burguesía vino al arte para hacerse de él una barrera. Pero si es barrera, tendrá que ser también nivel... Así se ve que las escuelas y sus teorías se suceden con una sorprendente rapidez. Cada estación trae una estética nueva, que es preciso reemplazar por otra desde el momento en que se vulgariza, lo mismo que es preciso cambiar de vestido y de sombrero cuando han pasado de moda”.[3]

La sociología de la creación artística nos lleva por una transición natural a la sociología de los públicos. A ésta le consagraremos el presente capítulo.

La aceptación o el rechazo de los valores estéticos depende de las condiciones sociales. Pero, por otro lado, los juicios de gusto son individuales. En la contemplación de la obra de arte hay, por consiguiente, una parte que se basa en la psicología y otra que se basa en la sociología. La constitución de una estética sociológica científica supone como condición preliminar la posibilidad de separar estos dos elementos.

Para P. Abraham esto es realizable: “Se engañaría quien imaginara que estas dos entidades (el yo individual y el yo social) están inextricablemente mezcladas y producen ante los acontecimientos reacciones compuestas. No hay nada de esto. Hablando con el lenguaje de la química, la entidad individual y la entidad social que se alberga en cada uno de nosotros no forman una combinación, sino una mezcla. Casi una yuxtaposición”. Es, pues, fácil dissociarlas; esta disociación se opera por sí misma en ciertos casos privilegiados, por ejemplo, cuando volvemos a ver, pasados cinco años, una película que nos había gustado particularmente; un verdadero malestar se apodera entonces de nosotros, pues la película es un producto temporal donde se expresan los ideales percederos de una época. Otras veces puede existir acuerdo entre nuestro ser íntimo y nuestro ser social; “si la película es de tan alta calidad que nuestro ser íntimo continúa admirándola, no ocurre actualmente lo mismo con nuestro ser social... Hay una ruptura de contacto entre nuestro ser social actual y el medio en que éste se desenvolvía naturalmente cinco años atrás”.^[4] Pero P. Abraham se circunscribe al medio del químico. ¿Acaso el juicio que nuestro ser íntimo comporta no se explica, a su vez, por nuestra educación, por nuestras lecturas anteriores, hasta quizá por nuestra posición social? La sociología va mucho más lejos que nuestra cita anterior; puede mostrar, estudiándola, la formación de los juicios de gusto.

Esta cuestión fue objeto de investigación por parte de Ludwig Schücking.^[5] Se refirió a la literatura, pero lo que es verdad en las letras es también verdad en las otras artes. Distingue cuatro factores constitutivos:

La posición social,
la educación escolar,
la crítica
y los diversos medios de propaganda colectiva.^[6]

Es evidente, desde luego, que nuestro gusto depende de las agrupaciones de que formamos parte, que un hombre del campo no siente lo bello como uno de la ciudad, ni

un obrero como un burgués. Nos vemos obligados a volver sobre nuestro capítulo anterior para insistir de nuevo. Pero el gusto está más influido todavía por nuestra formación que por nuestra posición presente en el interior de una estructura social. Todos tenemos nuestros “años de aprendizaje”, y estos pesan con todo el peso del hábito. La educación, en el campo de la estética, como en los demás, hace comprender la transmisión de los antiguos valores y su propagación a través de la cadena de las generaciones.[7] Si la instrucción explica la perpetuación, la crítica explica la diferenciación. Hay, en efecto, inventores de gusto que saben escoger entre las hipótesis propuestas por los acreedores y que, a causa de su prestigio y gracias al mecanismo de las barreras y los niveles, terminan por extender su tipo de goce estético en los más extensos medios. Estos inventores son bien conocidos, como Alejandro Lenoir, el fundador del Museo de Monumentos Históricos, como los Goncourt, que crearon la moda del arte japonés y la de la pintura galante del siglo XVIII, como Guillermo Apollinaire, que fue el origen del cubismo, del arte negro, etc. La influencia de la crítica desinteresada está contrapesada por la influencia de la propaganda, la que considera las obras de arte como obras comerciales que se lanzan al mercado como los demás productos y con los mismos procedimientos. Un escritor que seguía muy de cerca la venta de sus libros me decía que una propaganda pagada le producía mucho más que un artículo de un gran crítico.[8]

Si nuestra estimación estética depende, en su formación, de factores sociales, también serán colectivas en sus manifestaciones. Desgraciadamente, este capítulo de la estética sociológica está todavía por escribir.

Está reunida la documentación; por ejemplo, los catálogos de venta de cuadros se encuentran reunidos en París, en la Bibliothéque Doucet;[9] en el Instituto International de Coopération Intellectuelle hay una oficina internacional de los museos que centraliza las estadísticas de las visitas de los distintos museos;[10] se publican regularmente las estadísticas de las representaciones teatrales, de la venta de libros, de las consultas en las bibliotecas, y todo esto es casi una mina casi inexplorada todavía por el sociólogo. No obstante, existe ya cierto número de investigaciones de este tipo que son de gran interés desde nuestro punto de vista. Nos limitaremos a dar dos como ejemplo: el éxito en el teatro y el éxito de librería.

Primer ejemplo: El éxito en el teatro (de P. Abraham, *Encyclopédie Française*, XVI, 76, 1 a 12).

Método. “Una estadística, para ser inatacable, debería contener el número de

espectadores, comparado con el de habitantes de la localidad de que se trate. En realidad, estas cifras son imposibles de obtener... Queda el número de representaciones por año en una localidad, en un teatro dado". El teatro escogido fue la Comédie Française. Pero hay que tomar precauciones; por ejemplo, los datos entre 1791 y 1799 son casi inutilizables. Además, es necesario tener en cuenta, como elementos de éxito, ciertos factores extrasociológicos, como el genio de ciertos intérpretes. El triunfo de *Cedipe-roi* se debió al modo como representaba Mounet Sully. Pero la influencia del intérprete no debe nunca ocultar la de los factores sociales. Ejemplo: Corneille, decaído regularmente bajo Luis XIV hasta la Revolución, se pone nuevamente de moda bajo el Consulado y el Imperio para caer después bruscamente; la caída de Racine es menos acentuada, tal vez porque el encanto de sus tragedias armonizaba bien con una época que redescubría el placer de los salones y de la conversación femenina. "En cuanto a la regularidad que se encuentra en las dos curvas después de los dos tercios del siglo, tiene por causa principal la instrucción obligatoria y los programas escolares". Si comparamos ahora estos dos grandes trágicos con Tomás Corneille, Crébillon, Voltaire, Casimiro Delavigne, Ponsard, Dumas padre y Víctor Hugo, veremos que "la revisión de los valores estéticos coincide con momentos históricamente cortados. Sucede, por ejemplo, que en el Antiguo Régimen Tomás Corneille fue más estimado que su hermano Pedro: la Revolución resolvió esta indecisión y el 1848 puso fin a la carrera de Tomás. De igual modo el 1830 detuvo la carrera de Crébillon. Es, pues, erróneo pensar que esta revisión de los valores se opera por razones puramente estéticas sin tener en cuenta consideraciones políticas y sociales". La comparación de las curvas muestra también la lucha del clasicismo y del romanticismo y el reconocimiento de los valores duraderos.

Conclusiones. La Revolución francesa no afectó muy profundamente la forma de las curvas. Después de 1830 es cuando aparecen las variaciones más grandes. Las variaciones del gusto son, pues, una infraestructura social. El 1830 vio, en efecto, "el acceso al teatro de nuevas capas de espectadores, la instauración de la industria y de las finanzas modernas, el cambio de ritmo en la vida pública". Un estudio análogo al de las tragedias hecho sobre las curvas de las comedias, llega hasta mostrarnos "que la vida del teatro cambia totalmente en el mismo momento en que hacen su aparición los ferrocarriles".

Es natural que no tendremos conclusiones verdaderamente válidas sino cuando se multipliquen investigaciones del tipo de las anteriores. Los estudios de P. Abraham muestran cuánto interés sociológico habría en proseguirlos.[11]

Segundo ejemplo: El éxito en literatura[12] (Del estudio de Daniel Mornet).

El problema aquí está en saber si las sanciones sociales son sanciones estéticas. Parece cierto que la mayoría de las obras maestras tienen éxito; así, la *Nueva Eloísa* tuvo entre 1761 y 1780 no menos de 70 u 80 ediciones, correspondientes a 70 u 80 de nuestros días. Pero en la misma época, el *Cándido* de Voltaire conoció también el éxito con más de 50 ediciones (entre 1759 y 1780). Esto prueba la pluralidad de públicos, que corresponden, quizá, a una pluralidad de medios.

Pero tanto si el éxito ha desaparecido de obras hoy ya olvidadas, como si hubo divorcio entre la sanción social y la sanción estética, la cosa no deja de tener interés para el sociólogo, pues, como dice Saint-Beuve: “Toda gran celebridad en las letras tiene su razón, buena o mala, que la motiva, la explica y la justifica”. Así, el *Telémaco* de Fenelón tuvo 177 ediciones de 1699 a 1800 y 80 de 1800 a 1820.

Sin embargo, poco a poco la curva del éxito baja, y se vuelve a la misma idea, la de que es la misma sociedad la que, por la duración del éxito, significa su valor. De aquí la conclusión en la cual se adscribe D. Mornet: “Una gran obra no es nunca desconocida por mucho tiempo y es muy raro que quede verdaderamente desconocida; muchos de nuestros escritores menores lo han sido por ser contemporáneos de menores... En fin, el signo del valor de una obra no está en su gran éxito inmediato, pero sí en la duración de este éxito”.

Nuestros estudios nos conducen, pues, a dos conclusiones antitéticas: la variabilidad de los juicios de gusto y la constancia de ciertos éxitos. ¿No hay una contradicción sociológica entre estas dos nociones, contradicciones que debemos ensayar para resolver?

La solución de esta dificultad es simple. La obra, una vez separada del artista, vive una existencia objetiva (piedra de la estatua, tela del pintor, libro impreso) y, en consecuencia, puede desviarse a través de las ideas diversas de los que la guardan o la leen. La obra maestra sigue viviendo, pero va cambiando cada vez de vida; en absoluto no se le estima por las mismas razones en los diversos países, en los distintos medios sociales o en las sucesivas generaciones; cada época se forma de una obra de arte una determinada concepción que está muy lejos de ser la de su origen: para convencerse de esto, basta con hojear las críticas recogidas por Hervier en *Ecrivains française jugés par leurs contemporains*[13] y de confrontarlas con nuestra sensibilidad actual. No nos gusta Dante o Cervantes por las mismas razones y del mismo modo que se les comprendía en otras épocas, y con más razón Esquilo o Píndaro. Esto es lo que a veces se ha designado con el nombre de *polisemia*, por analogía con la lingüística. Como esta palabra indica,

tomar sentidos nuevos, parece multiplicarse; así, la obra de arte se enriquece con todas las interpretaciones que continúan flotando en torno de ella. En esta idea se funda la nueva escuela de crítica alemana. Ésta no busca la verdadera significación de una obra penetrando en la psicología de su creador, pues no podemos salir de nosotros mismos para formarnos un alma de una época pasada: la verdad histórica nos está siempre cerrada. Lo único que podemos hacer es decir lo que es esta obra para nosotros, hombres de hoy, lo que nuestras generaciones buscan en ella; destacar “el mito”, es decir, la imagen que nuestro siglo se forma de ella.[14]

Así se concilian la permanencia con la variabilidad de los juicios de gusto.

Así, vemos que si la sociología del público, para nosotros, debe comenzar de modo obligado por la estadística, ella no puede quedarse ahí, pues las estadísticas no son capaces de darnos otra cosa que la composición numérica de los espectadores de una obra y de los lectores de una novela, sin hacer aportación alguna sobre lo que los atrajo al teatro o les hizo comprar el libro. La encuesta directa, según los métodos de los sociólogos, entre espectadores o lectores —cuestionarios de motivaciones, escalas de los juicios de gusto, discusiones de grupo, etc.—, nos permitirá definir las configuraciones de modelos concretos; el trabajo ya comenzó a realizarse con los públicos de la radio o de la televisión, pero ello no va más allá de los sondeos iniciales.

La sociología de la estimación estética no se limita a comprobar que las corrientes de gusto son corrientes colectivas y que existe cierto paralelismo entre éstas y otras corrientes de naturaleza social. Debe también estudiar los mecenas, los coleccionistas, los bibliófilos, en una palabra, “el especializado en el uso de las cosas de arte” en tanto que formen como un grupo aparte. H. Focillon observa que sería interesante tener monografías sociológicas de estos diversos tipos de aficionados, y cita como ejemplo Verres, la víctima de Cicerón.[15] Pero por el momento carecemos de ellas.[16] Por otra parte, casi todos los capítulos de la estética sociológica están todavía por escribir. Lo que tenemos principalmente son novelas, sátiras, etc., que nos informan del modo como la sociedad concibe al consumidor, cuáles son las representaciones colectivas que ésta teje alrededor de él, y que nos permitirán esbozar, como réplica a la leyenda del artista, la leyenda del aficionado.

De hecho, se reconocen dos corrientes opuestas de representaciones colectivas: de un lado la apología del mecenas, del que ama al arte por encima de todo, que se rodea de belleza, y que pone belleza hasta en su vida, como Petronio en la Antigüedad, como los papas o los príncipes en el Renacimiento italiano, a quienes el pueblo perdonaba todos sus crímenes porque rendían culto al arte. Y de otro lado la crítica de los coleccionistas, de los aficionados de *bibelots*, desde el coleccionador de estampas de la Bruyère hasta el primo Pons de Balzac. Pero, en realidad, estas dos clases de representaciones no son contradictorias más que aparentemente y dependen de un mismo profundo sentimiento.

La sociedad ve en el coleccionista un falso aficionado; lo que a él le interesa no es lo bello, sino lo raro o lo curioso; es un maniático y no un hombre superior. Así, si se rodea de objetos bellos, éstos quedan para él en el exterior, su belleza no penetra en su vida que permanece gris y mediocre. Es todavía más detestado porque esta apropiación egoísta de las obras de arte priva al gran público de la posibilidad de gozarlas. Hay en esta crítica parte de celo social. Para el pueblo, el verdadero aficionado es aquél cuya existencia participa de la magia del arte, de su exaltación y de su frenesí. Éste tiene todas sus indulgencias. Y el proceso de heroización que hemos visto funcionar para el creador comienza a dibujarse también para él. Su inmortalidad, su fin frecuentemente trágico actúa como una especie de compensación del exceso de placeres que le han proporcionado sus riquezas de obras de arte. El coleccionista no es odiado como tal aficionado, es ridiculizado porque no es más que una mala caricatura del aficionado verdadero.

Vemos, pues, que la estimación estética, como la creación, depende de la sociología. Y todavía más que la creación. Pues, en este último caso, la sociedad se refracta a través de un temperamento individual, que es frecuentemente el de un disconforme o el de un inadaptado,[17] en tanto que el que disfruta del arte juzga socialmente. Por esto Jules Lemaitre se permitió escribir: “Conocemos las costumbres de una época mucho menos por las obras que por los juicios que los contemporáneos tienen acerca de estas obras”, a lo que corresponde la fórmula de Baldensperger: “El juicio sobre la literatura es la expresión de la sociedad”. [18] Sin embargo, hasta en el campo de la estimación, que la estadística revela esencialmente colectiva, la sociología tiene sus límites.

Cada generación, cada medio social tiene una conciencia colectiva que pesa sobre los individuos. Pero la coacción, en la cual Durkheim quiso ver el criterio del hecho social,[19] es algo muy complejo, y habría que distinguir diversos tipos de coacciones sociales. Hay coacciones obligatorias, que consideran al individuo con todas sus fuerzas acumuladas, coacciones económicas, jurídicas, de las costumbres, y que forman como una especie de subconsciente colectivo. Hay coacciones que se encuentran en lucha con nuestro yo biológico, en moral y en religión, lo que hace que tengamos conciencia de estas coacciones (el deber), pero no podemos dejar de obedecerlas sin sentir inmediatamente el castigo por el remordimiento o el pecado; en este caso no hay identificación del yo psíquico con el yo social, sino yuxtaposición. Hay, por último, coacciones que tienden a conducir, pero sin ser obligaciones, ni aun teóricas, como las del caso precedente, como son las representaciones estéticas. En los países en que hay un arte tradicional, éstas pesan más, porque están ligadas a las coacciones de las costumbres, pero en Occidente, el hecho de que el individuo es un entrecruzamiento de círculos sociales, siguiendo la expresión de Simmel, asegura su liberación y le permite, en el campo del arte, la libertad de los juicios de gusto, que no debemos sobreestimar, pero que tampoco debemos olvidar.

[Notas]

[1] G. Bouthoul, *op. cit.*

[2] Emilio Willems, “Sociologia do snobismo”, *Rev. do Arq. Mun. de S. Paulo*, LVII, pp. 43-56. Cf., para psicología del esnobismo, G. Segond, *L'esthétique des sentiments*, p. 29.

[3] Edmond Goblot, *La barrière et le niveau*, París, 1930.

[4] *Encyclopédie Française*, XVI, 80, 5.

[5] Ludwig Schücking, *Die Sociologie der literarischen Geschmacksbildung*, Munich, 1923.

[6] Según una investigación hecha por el editor alemán Engen Diederichs, las compras de libros se hacen con los siguientes criterios y proporciones:

	<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>
1. Informes de críticas	18.1	17.6
2. Recomendaciones de amigos	14.2	17.0
3. Otras obras del mismo autor	13.7	12.0
4. Prospectos especiales	9.8	5.0
5. Exposición en escaparates	8.6	5.0
6. Catálogos, listas bibliográficas	6.7	5.4
7. Recomendaciones de librerías	5.2	7.0
8. Para estudio	4.7	3.3
9. Anuncios	4.0	1.2
10. Artículos de diarios	3.0	3.3
11. Conferencias	2.8	5.0
12. Citas	2.6	3.3
13. Especimen de textos	2.1	2.5
14. Personalidad del autor	1.3	1.7
15. Ejemplar comunicado por el librero	1.3	1.7
16. 17. 18. Diversos	0.8	1.2

[7] *Encyclopédie Française*, XVI, 80, 10.

[8] *Encyclopédie Française*, XVI, 80, 10 s.

[9] *Anuario de ventas de cuadros, dibujos, acuarelas, etc., desde 1919*; consúltese anteriormente H. Mireur, *Dictionnaire des ventes d'arts faites en France et à l'étranger pendant le xviii^e et xix^e siècles*, París, siete vols., 1901-1912.

[10] V. Castelli, "La Statistique et les Musées", *Mouseion*, 1931.

[11] Las estadísticas culturales del Brasil nos dan el país de origen de las obras representadas. Sin duda esto depende de las *tournées* venidas del extranjero, pero estas *tournées*, o son llamadas, o aceptadas. Por tanto, las estadísticas nos instruyen suficientemente acerca de las variaciones del gusto del Brasil. Parece derivarse de aquí que esas variaciones están ligadas a la supresión del régimen esclavista, a la inspiración extranjera y a la incorporación de nuevas capas sociales. Sería interesante realizar un estudio completo de todos los datos utilizables.

[12] Stapfer, *Des réputations littéraires*, París, dos vols., 1892-1901; G. Pageot, *Le succès*, París, 1906; E. Hennequin, *La critique scientifique*, París, 1888; Baldensperger, *La littérature, création, succès*, París, 1913; G. Lanson, *L'Histoire littéraire et la sociologie*, 1904.

[13] París, s. d.

- [14] Beltram, *Nietzsche*, trad. franc., París, 1932, "Introduction".
- [15] *L'Histoire de l'art et de la sociologie*, *op. cit.*
- [16] Sin embargo, se puede citar a Leo Languier, *Encycl. Française*, XVI, 84 15 s., y Lalo, *L'art et la vie sociale*, pp. 101 ss. Pero Leo Languier se interesa principalmente por la historia del movimiento del gusto de la colección, y Lalo por la influencia de este movimiento sobre el desenvolvimiento de las artes y las técnicas. Como monografía más particular, Pierre Sabatier, *L'esthétique de Goncourt*, París, 1920. Cf. también Schafesbury, *La virtuose*.
- [17] Ch. Lalo, *op. cit.*; Baldensperger *op. cit.*; E. Diaconide, "Le substratum social du phénomène littéraire", *Rev. Int. de Sociologie*, 1938, que ensaya dar para la literatura una escala desde el máximo a cero, de lo que la sociedad puede proporcionar al creador.
- [18] *Op. cit.* Confróntense los juicios contradictorios que los historiadores de las costumbres hicieron acerca de los servicios que puede rendir la literatura en el conocimiento de las costumbres de una época. G. Richard, *L'évolution des mœurs*, pp. 45 ss., y Albert Bayet, *La science des faits moraux*, París, 1925.
- [19] Durkheim, *Règles de la méthode sociologique*, cap. I.

V. El arte y las instituciones sociales

1

Cuando la estética se fundó como disciplina científica, buscó primeramente el determinismo, sin el cual no hay leyes, junto con la geografía.

Es cierto que hay estrechas relaciones entre el habitante y el clima, entre las azoteas y los países secos, entre los tejados muy inclinados y los países con nieve, entre los materiales utilizados y la naturaleza del suelo, entre los templos egipcios y las murallas de granito que aprietan el valle del Nilo, entre los palacios de Babilonia y la tierra arcillosa propia para ladrillos,[1] y tal vez también entre el medio externo y el plano del edificio, entre las columnas de Karnak y los bosques de palmeras, entre la catedral gótica y la oscuridad donde juegan la luz y la sombra, entre la cúpula oriental y la vasta meseta asiática, donde el cielo forma como una inmensa cúpula de azur.[2]

Pero la influencia de estas relaciones disminuye cuando se pasa de la arquitectura a las otras artes. La influencia del clima es ahora negativa. La lucha del hombre contra el frío y el hambre, por ejemplo, en los círculos polares impiden toda actividad de lujo. Sin embargo, frecuentemente se ha buscado el secreto de ciertos colores en el paisaje: “Si hay una ley estética fácil de comprobar, dice Elie Faure, cuando se recorre el mundo, es esta cualidad de la pintura, reflejo y al mismo tiempo función de la cualidad de la atmósfera”. [3] Así, la pintura toscana es la unión del paisaje a las líneas limpias, a la vegetación rara, a las colinas desnudas silueteándose bajo la luz cruda; es una pintura escultural. En tanto que la pintura veneciana refleja la atmósfera saturada del agua de las lagunas, donde el color se esparce y se multiplica.[4] Se buscó la oposición entre la música vocal, melódica de los pueblos del Mediodía (*bel canto*, melopea árabe) y la polifonía de los pueblos del Norte, en una explicación de orden geográfico. Los pueblos del Mediodía viven al aire libre a causa del calor, y el frío obliga a los pueblos del Norte a refugiarse largos meses en sus casas, donde la vida social está más desarrollada.[5]

En general, hay mucho de literatura en todo esto. Hasta ensayistas que conceden mucho al factor geográfico, como Faure, dicen que el medio no suministra al arte más

que los materiales. El arte consiste en la transposición de éstos. Así, los pintores españoles buscarían los colores de su paleta en el mundo que ellos veían, pero el rojo de las naranjas fue transportado a un cielo crepuscular y las blancuras de las nieves de la sierra se transformaron en el vestido de un infante.[6] Cada día, los geógrafos, en sus estudios acerca del *hábitat*, dan al factor histórico un lugar preponderante sobre el medio físico. La habitación cerrada de los países árabes, sin ventanas, con un patio interior donde cantan las fuentes, es menos función de lucha contra el calor que del régimen poligámico. El teatro griego es un teatro al aire libre porque sale del sacrificio y del culto público, el teatro moderno es un teatro cerrado porque sale de la representación erudita de los colegios del Renacimiento. Por otra parte, los materiales utilizados escapan cada vez más a la coacción del medio, y el cemento armado extiende su reino a los cuatro ángulos del universo.

Si existe un determinismo es de orden sociológico. Pero no es suficiente decir, simplemente, que el arte es un reflejo de la sociedad, porque la sociedad no existe. En un mismo momento hay sociedades o, si se prefiere, grupos sociales, y lo que es preciso estudiar son las relaciones entre estos grupos sociales y las bellas artes.[7]

Ahora bien, en una época hay siempre un grupo dominante. Según que sea éste o aquél, 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 gozaban la burguesía y la nobleza elegante. Por el contrario, cuando una nueva clase social sustituye a una antigua, cuando hay circulación de *élites*, entonces se produce un cambio en los gustos y una metamorfosis del arte. Por esto el paso del clasicismo al realismo fue seguido del trastorno social griego, a continuación de las guerras del Peloponeso.[8] Y más todavía, la aparición del romanticismo corresponde al ascenso de una nueva capa social, más popular, más cerca de la naturaleza, que sustituyó a la antigua nobleza palaciega.[9] Por último, ocurre a menudo que los grupos sociales, en vez de sustituirse como grupos dirigentes, simplemente se yuxtaponen; en este caso coexisten en un mismo país varias artes, un arte popular y un arte culto, un arte profano y un arte religioso.

No solamente corresponde a un grupo diferente, sino que puede ocurrir también que un arte se separe de un grupo para pasar a otro. Entonces se produce un fenómeno análogo al que estudió A. Meillet en lingüística: el arte, como las palabras, cambia el sentido al pasar de un grupo a otro.[10] La estola era en su origen un vestido de mujer con un galón bordado por delante; adoptada por el grupo masculino, desapareció el vestido y quedó el galón; la estola se convirtió en un chal (Imperio romano); en el siglo IV d. C., este chal pasó al grupo eclesiástico, y de este modo un adorno femenino se ha transformado finalmente en un ornamento religioso.

El paso de un arte de un grupo a otro puede hacerse en dos sentidos: como una prolongación o como una restricción social. En el sentido de una extensión, cuando va de un grupo reducido a un grupo más amplio, por aplicación de la ley de Tarde,[11] en la que aparece la imitación haciéndose del superior por el inferior. Los objetos de lujo de la Edad Media han llegado a ser hoy objetos usuales, los que se encuentran en todas las clases sociales.[12] La casa europea reemplaza a la choza del indígena. Pero puede haber también reducción del grupo. La mujer tiene un arte del adorno que antes era común a los dos sexos, como el cabello largo y el aspecto del vestido; el niño conserva el que en un principio era común con el adulto, las trenzas.

Es que unos grupos son más conservadores que otros, y cuando el gusto general cambia aquéllos mantienen formas de arte que de este modo han quedado disminuidas en extensión. El caso más típico es el de los grupos religiosos, lo que hizo escribir a Lalo: “La verdad es que no hay artes, ni estilos, ni géneros religiosos; no hay sino supervivencias de artes, de estilos o de géneros antiguos que se convirtieron en religiosos en virtud del principio de autoridad”. Pero para los contemporáneos estas formas de arte no eran ni sagradas ni profanas; eran el arte a secas.[13] El canto gregoriano era antes la forma común del canto; pero pasó de moda y sólo se conservó en el uso litúrgico. El aspecto curvilíneo de la antigua habitación cretense desapareció de la casa de los vivos para subsistir en la de los muertos.[14] Las tumbas chinas son igualmente una supervivencia de la choza prehistórica, que primeramente servía tanto para los vivos como para sepultura.[15] Por otra parte, estas artes que se han conservado en un pequeño grupo, pueden pasar después de nuevo a un público más extenso: es lo que se ha llamado un “renacimiento”.

Estos cambios sociales constituyen, generalmente, una “decadencia estética”. Así, Lalo, que los estudió bien, formuló una ley que llamó del desnivelamiento de los valores. En la bella cerámica jónica, la decoración vegetal es reemplazada por la decoración animal, pero aquélla sigue subsistiendo en la cerámica basta.[16] En el Brasil, como en todo lugar, la parte que se habita de la casa está modernizada, pero en las partes secundarias, graneros, establos, etc., subsiste el antiguo tipo de construcción. Los monstruos mitológicos se enroscan en los capiteles del siglo XII pero después fueron relegados a las alturas de la catedral, en el siglo XIII, para servir de caño para las aguas de lluvia (gárgolas). “La mayor parte de las danzas campesinas y de las melodías populares son antiguas formas de arte de salón y de Corte, tiempo ha pasadas de moda en los medios aristocráticos, y que son lanzadas a alguna provincia lejana donde quedan y superviven. El estribillo de moda actualmente en Montmartre, se encontrará algunos años más tarde, popularizado, entre los cazadores franceses del Canadá.”[17] Mas puede haber también una ascensión social. Con frecuencia las técnicas y los

géneros más sabios están ya en germen en capas inferiores; así, la poesía francesa literaria es una ascensión de la poesía latina popular, la cual, al contrario de la poesía latina literaria, métrica, era silábica. La sonata y la sinfonía clásica son continuación de las danzas provinciales que el gran arte anterior se negaba a conocer. “En la vida estética, las generaciones aparentemente más espontáneas y las desapariciones más completas no son más que la migración de cierta forma de arte en un plano de valores a otro.”[18] Estas migraciones de valores son la consecuencia de las migraciones de grupos.

Además, el arte está ligado a los grupos sociales de un modo mucho más íntimo todavía, en tanto sea medio o señal de distinción. Ya hemos visto el mecanismo del fenómeno según la ley de la barrera o del nivel: cada grupo tiende a separarse de los otros por caracteres que le son propios, costumbres, argot, vestido. También el arte es una de estas manifestaciones. Por esto hay dos tipos de representaciones del hombre en el arte siamés: uno aristocrático, de cabeza alargada y piel blanca, y el otro vulgar, de cabeza redonda y piel roja. En el Japón, el realismo se admite en el dibujo de los personajes campesinos, pero el tipo noble es siempre convencional. En el arte antiguo en general, las estatuas de pie se reservan para los seres superiores, y la posición sentada o en cuclillas para los inferiores.[19] De este modo, la pintura y la estatuaria constituyen un lenguaje simbólico de significación sociológica.

Tales son los hechos que aparecen cuando se examinan las relaciones entre las bellas artes y los grupos sociales en general, es decir, sin tener en cuenta la función particular de estos grupos. Pero es evidente que según vayamos enfrentándonos con grupos domésticos, religiosos, políticos o económicos, se ofrecerán a nuestra investigación fenómenos más particulares y más complejos. Estos fenómenos son los que ahora vamos a estudiar.

La primera división que encontramos en las sociedades primitivas es la división sexual. Si esta división no fuera más que un aspecto fisiológico no nos interesaría estudiarla aquí;^[20] pero es también una división social: los grupos de hombres y los grupos de mujeres no utilizan el mismo lenguaje, no toman los mismos alimentos, no tienen la misma función económica; las mujeres se entregan a la caza menor, a la pequeña pesca y a la recolección; los hombres a la caza mayor, a la pesca en grande y a la guerra.^[21] Los dos sexos están separados por tabús, prohibiciones, sobrepasando todo esto la simple diferencia anatómica para tomar un sentido social. Esta primera estructura tiene tal importancia, que el hombre primitivo la transporta al mundo de la naturaleza, hay plantas machos y plantas hembras; hasta el mundo sagrado, con las parejas divinas, y asimismo al mundo inanimado: hay tambores masculinos y femeninos, hay pipas machos y pipas hembras (omaha).

Esta división es, pues, tan señalada que se lleva también al campo del arte, por intermedio de la separación de las técnicas. Un ejemplo mostrará bien lo que queremos decir: es el del reparto de tareas entre los canacos de Nueva Caledonia, según el cuadro que trazó Leenhardt.^[22] Nos limitaremos a transcribir solamente las ocupaciones que, entre estos primitivos, sobrepasan la economía para tomar un valor estético:

<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>
<i>Arcilla y piedra</i>	
El trabajo de jade, hachas, collares. Conchas: pulseras y otros objetos puramente económicos.	Alfarería.
<i>Las fibras</i>	
Tejidos de corteza, balasor.	Fibras de las sayas.
Espartería fina; adorno de saquitos y azagayas.	Confeción de cestos. Esteras.
Máscaras.	
<i>La madera</i>	

Carpintería, esculturas.	Utilización económica y nunca estética.
Construcciones de casas.	
<i>Ornamentos y accesorios de danza</i>	
Ornamentos diversos.	Tatuajes. Bastón para el ritmo.
<i>Instrumentos de música</i>	
Flauta, caracola.	

Porque hay dos grupos sexuales hay también dos artes, un arte masculino, caracterizado por el trabajo de las materias duras: el jade, la madera, por la escultura y la música melódica, y un arte femenino, caracterizado por el trabajo de las materias blandas, como la tierra, el adorno del cuerpo y el ritmo.[23]

Las relaciones sociales entre los dos grupos pueden variar según la preponderancia de un grupo sobre otro; por eso se distinguió el matriarcado, el patriarcado y la igualdad de los sexos. A cada tipo de relaciones corresponde, naturalmente, un arte diferente.[24] Al matriarcado, la danza, que, por otra parte, no es especialmente femenina, pues frecuentemente danzan los hombres solos, ni verdaderamente erótica, sino principalmente religiosa. En el patriarcado, la epopeya, que celebra al héroe masculino, y no ve en la mujer sino la esposa, nunca a la amante. En la *Orestiada* de los griegos, como en los *Nibelungos* de los germanos, la mujer no desempeña un papel sino en cuanto se une a las contiendas del marido y, sobre todo, cuando venga a los muertos de la familia. Con la aparición del individualismo, el elemento femenino adquirió una importancia cada vez mayor, como se puede ver considerando el lugar que ocupa el amor en todas las artes a partir de los trovadores.[25]

A este propósito, Déonna ya demostró que la fidelidad de la reproducción femenina estuvo siempre en relación con la importancia de la mujer en la sociedad. Al principio estas representaciones son enteramente convencionales: en Egipto, las mujeres son pintadas de amarillo, en tanto que los hombres son morenos; en Creta tienen las mujeres la nariz respingada, mientras que los hombres la tienen recta; en Grecia tienen los ojos almendrados y los hombres los tienen redondos. “La representación exacta de la mujer no puede tener lugar más que... cuando la mujer desempeña en la sociedad un papel que atrae la atención de los artistas.” Esto es lo que explica la diferencia ya existente entre la estatuaria dórica y la estatuaria jónica, la primera se preocupa más de

la musculatura, la segunda de cómo caen los pliegues de los paños; una está vaciada en bronce, otra tallada en mármol, y esto, porque la mujer desempeña en Jonia un papel privilegiado. Este movimiento de glorificación de la belleza femenina se generaliza a partir del siglo IV a. C., principalmente en la época helenística, en estrecha relación con la decadencia del patriarcalismo y la emancipación femenina: “Si los helenísticos llegaron al exceso en la escultura expresiva, traduciendo todos los matices del sentimiento, desde la más franca alegría hasta el dolor físico y moral, fue porque su medio social dio a la mujer un lugar que nunca llegó a tener en la Grecia clásica. Lo mismo ocurre en el arte cristiano, donde la aparición del patetismo coincide con la mayor influencia de las mujeres, al nuevo interés de que son objeto, tanto en la realidad como en el arte”.^[26]

A los grupos sexuales separados, de los primitivos, sucedió, pues la gran familia, donde el arte femenino está subordinado, como todo lo demás, a la autoridad del patriarca, lo cual también ocurre en la familia restringida, en la que los dos cónyuges se colocan casi en un pie de igualdad. Ahora bien, en esta evolución no solamente desempeñó un papel estético la posición respectiva de los sexos, sino, además, el estrechamiento del círculo social, como observa justamente Lalo, quien se expresa del siguiente modo:

1. La desaparición de los grandes apartamentos y el desarrollo de las piezas pequeñas, como el *boudoir*, etc., en el siglo XVIII;
2. la creación en Alemania, donde la vida de la familia burguesa apareció más pronto, de la música de cámara al lado de la música sinfónica.^[27]

Si del estudio de las relaciones entre los dos sexos y de sus variaciones en el curso de los tiempos pasamos ahora a considerar los grupos sexuales separadamente —es claro que siempre como grupos sociales—, veremos que sus contribuciones estéticas pueden ser resumidas así:

En primer lugar, cada grupo es el origen de artes diferentes, de acuerdo con la división sexual primitiva de los oficios, por ejemplo, el oficio de cestero o de alfarero son de origen femenino, y la escultura y la arquitectura de origen masculino.

En segundo lugar, los grupos sexuales son agentes de cambios de las formas estéticas, en el sentido de que el arte se transforma más o menos profundamente al pasar de un grupo a otro. Cuando la alfarería, que al comienzo estuvo reservada a las mujeres, pasó a los hombres, éstos perfeccionaron la técnica e inventaron el torno, lo que permitió un trabajo más fino, más elegante que la grosera alfarería antigua.^[28] El adorno, que en su origen era principalmente varonil, tendió a restringirse a las mujeres;

pero en esta migración la mujer le cambió su significación, y de mágico y guerrero se transformó cada vez más en erótico.[29]

Los grupos masculinos son innovadores, en tanto que las tradiciones estéticas se conservan principalmente por las mujeres. Éstas mantienen los antiguos motivos decorativos mucho tiempo después que los hombres los abandonaron por otros nuevos. Por esto mismo, ellas son agentes de transición y de propagación. Limitándonos a un ejemplo, diremos que se explicó el parentesco de la alfarería pintada de la Kabilia moderna y la vieja cerámica de Chipre por una emigración de las mujeres kabilas y por un retorno más tarde a su país natal, donde continuaron decorando los vasos con la decoración aprendida, en tanto que en Chipre la decoración geométrica rectilínea se transformó después en una decoración curvilínea, vegetal o zoomórfica.[30] Se ha de entender que ellas propagaron principalmente los géneros y los estilos que los hombres habían olvidado ya, pero de los que ellas quedaron fieles conservadoras durante siglos.

La división por sexos no nos debe hacer olvidar la división por edades. Ésta desempeña un papel importante en los pueblos no civilizados, donde se presenta con una intensidad variable. Por ejemplo, en Nueva Guinea, todos los niños nacidos durante un periodo de dos años forman una sociedad especial de auxilio mutuo económico, de trabajo y de caza en común, y las tribus están constituidas por un gran número de estos grupos, que se suceden de dos en dos años.[31] Es evidente que bajo esta forma máxima la división no puede tener una gran influencia estética. Pero la división por edades se puede presentar bajo una forma más moderada: aludimos a los ritos de paso, iniciación, casamiento, etc.,[32] que dividen la existencia humana en fragmentos de duración y crean grupos cronológicos, si se nos permite esta expresión, que del mismo modo que los grupos sexuales, son separados por tabús, particularidades de lenguaje, de costumbres, de ocupaciones.

Esta división por edades no deja de tener también una repercusión artística. En tanto que no se realiza la iniciación, el niño no ha nacido completamente; de este modo pesa sobre él toda una serie de prohibiciones estéticas, por ejemplo, no puede asistir a las danzas de máscaras, ni es tatuado. Así, una de las actividades más importantes de los hombres primitivos, desde el punto de vista artístico, se reserva a los adolescentes: la ornamentación.[33] Esta ornamentación variará en lo futuro según se pase de una clase de edad a otra; el casamiento, el luto, etc., llevan consigo variaciones importantes y reclaman decoraciones diversas del cuerpo. La división por edades llegó hasta a determinar una división de géneros literarios: el del mito y el del cuento; el mito sólo puede ser revelado en el momento de la iniciación, debiendo el niño contentarse con el cuento, divertido o terrible.[34]

Los ritos de paso existen siempre, aunque hayan perdido su carácter ritual: primera

comuni3n,[35] fiesta de los quintos (conscriptos), en los pa3ses de servicio militar obligatorio; el casamiento, etc. Estos continúan dividiendo la existencia en un determinado n3mero de periodos de cierta duraci3n. Pero la separaci3n es menos brusca, en el sentido de que, entre los no civilizados, los ni3os gozan de una gran libertad, y su integraci3n con los adultos es objeto de iniciaci3n.[36] Entre nosotros, por el contrario, la educaci3n de las generaciones j3venes por las generaciones adultas tiene lugar durante toda la infancia. Por 3ltimo, los grupos de edad no tienen en la actualidad una existencia jur3dica reconocida. Pero no por esto dejan de existir y de ejercer su influencia, como veremos, en la literatura y en las artes.

Un primer hecho que hay que se3alar es el paralelismo entre la situaci3n del ni3o y la de la mujer. La fidelidad de la representaci3n del ni3o est3 en funci3n del inter3s que le dispensan, y, por consiguiente, del lugar que ocupa en la vida social. Ahora bien, entre los griegos y en el periodo helen3stico, el ni3o estaba excluido del arte y de la literatura,[37] con el cristianismo ocupa un lugar m3s importante, principalmente bajo la forma de 3ngel en el estilo jesuita;[38] pero, tanto en el periodo helen3stico como en el cristiano la representaci3n fue bastante convencional: es preciso esperar todav3a mucho tiempo para que se realice la emancipaci3n moral del ni3o, que sigui3 a la emancipaci3n de la mujer. Hoy, los escritores no vacilan en adentrarse en el alma del ni3o y analizar sus sutiles engranajes. Para que se tenga una idea de los progresos efectuados solamente en dos siglos, basta comparar la peque3a Louison del *Malade imaginaire* o Eliacin de *Athalie* con los h3roes infantiles de nuestra literatura contempor3nea.

Pero, m3s todav3a que la representaci3n del ni3o por el adulto, lo que nos interesa es saber si el ni3o, como grupo social, constituye o no un medio est3tico especial. El estudio de las disposiciones est3ticas del ni3o ha sido motivo de muchos estudios, pero estos estudios han sido hechos desde el punto de vista psicol3gico,[39] y no es de sorprender que sus conclusiones se opongan a una explicaci3n sociol3gica; as3, Luquet escribi3: “A pesar de la herencia, a pesar del ejemplo de los adultos, a pesar, asimismo, de sus sugerencias expl3citas, cada uno de los peque3os civilizados actuales recomienza por su cuenta la invenci3n del dibujo”,[40] y Lalo corrobora: “Investigaciones met3dicas mostraron que los caracteres del dibujo infantil son los mismos en todos los pa3ses, en todas las razas, en todas las clases sociales”.[41] Mas estas consecuencias dependen de las premisas de que se parti3 y que son el estudio del individuo y de sus primeras manifestaciones art3sticas. Por tanto, nada nos impide que nos situemos en otro punto de vista, el del ni3o como grupo social original. Desde este punto de vista hay una est3tica de los grupos infantiles.

Estos grupos tienen sus g3neros propios: en m3sica, las *berceuses*, las rondas; en el

teatro, el guiñol, las marionetas; en literatura, las fábulas y los cuentos. Esta particularización procede de que los niños, como las mujeres, forman una colectividad conservadora:[42] el guiñol y las marionetas perpetúan los personajes de la antigua comedia italiana; las fábulas y los cuentos nos hacen remontarnos todavía más lejos, son vestigios de antiguos mitos; ya se mostró, hace mucho tiempo, que los juegos de los niños son supervivencias de antiguos instrumentos, como las hondas, cerbatanas, o de antiguas ceremonias religiosas, como cara o cruz, en otros tiempos rito adivinatorio, el mecedor o columpio, antiguamente rito agrario, la cucaña, última metamorfosis del árbol del mundo.[43] Algunos de estos juguetes tienen un valor estético, por lo que aquí hablamos de ellos; por ejemplo, las divinidades de los lacandones del Yucatán, anafes en forma de animal, son abandonados a los niños como muñecas.[44] Pero principalmente la música infantil perpetúa las antiguas formas musicales y los instrumentos primitivos: flautas de caña, silbatos, matracas y otros.[45]

Pero, conforme la educación va reduciendo cada vez más la duración de la verdadera infancia, todos estos géneros sufren transformaciones, las cuales son el reflejo de las nuevas condiciones sociológicas. La mentalidad primitiva de los pequeños se deja penetrar por la mentalidad positiva, y el cuento de hadas deja lugar al romance de anticipación científica, como la ronda o el estribillo de moda; el disco y el cine generalizan cada vez más el patrón de gusto de los adultos.[46]

Los viejos forman, en el otro extremo de la cadena de edades, un segundo grupo. Este también permite la constitución de géneros especializados, las memorias, las autobiografías, los recuerdos. Podemos preguntarnos, asimismo, si la historia no será, acaso, una creación literaria de los viejos. Naturalmente que este grupo es conservador, pues es difícil a las personas de edad adaptarse a los cambios de gusto; éstas continúan apreciando las obras de arte que amaban en su juventud, porque forman un bloque sentimental con su pasado; no leen nunca, releen. Ahora bien, cuando pensamos que frecuentemente el niño constituye el público del viejo, comprendemos toda la influencia que ésta ejerce en la tradición estética de la sociedad.

Entre estos dos distanciados grupos están los adolescentes y los adultos. Es aquí donde surge el fenómeno del que tanto se habla actualmente, el de la lucha de las generaciones.[47] Cuando no hay crisis graves, la educación, como transmisora de valores artísticos, frena el combate. Pero si la guerra separa a los padres de los hijos mayores, como bajo el Imperio o en 1914-1918, entonces el conflicto toma una forma aguda, dando lugar al romanticismo y aquí al dadaísmo y al surrealismo. Así pues, los grupos de edad tienen una significación sociológica de la mayor importancia para explicar la renovación de las artes: el deseo de hacer una cosa nueva es la rebelión del individuo contra la socialización de su yo por los adultos.

El conflicto de las edades reviste igualmente un aspecto grave, principalmente cuando se alía al conflicto de las culturas, como ocurre en los países de colonización. Por ejemplo, un viejo se dirige en lancha a casa del misionero Leenhardt, decoradas las piernas con puntos azulados. Los jóvenes discípulos cristianos se mofan diciéndole: “¡Eh, ha querido embellecerse!”. Pero el anciano replicó dulcemente: “Es por causa del lagarto”. Para los antiguos, el adorno es mágico; para los jóvenes, se transforma en elegancia.^[48] Así, un motivo estético cambia de sentido al pasar de un grupo a otro. La lucha de las generaciones termina en una metamorfosis de lo que se transmite.

Los grupos religiosos tuvieron una influencia particularmente grande en el desarrollo de las artes.

Es inútil multiplicar los ejemplos. Lo esencial es escogerlos lo más variados posibles. En un capítulo anterior, mostramos las relaciones entre la poesía y el encantamiento. La poesía, con el tiempo, rompió los lazos que la ataban a la magia, pero guardó, sin embargo, algo de ella: todo el material poético; todas las imágenes de evocación tan rica, todas las metáforas que reemplazan la palabra directa, provienen, según Heinz Werner, quien consagró a esta cuestión páginas capitales, de los tabús lingüísticos.[49] Las artes plásticas no escapan tampoco a esta influencia. Así, la importancia del paisaje en la pintura china se explica por la vuelta a la naturaleza, que es una de las cinco reglas de la moral taoísta.[50] Charbonneaux mostró, igualmente, la filiación de la pintura expresiva con el drama litúrgico de Dionisios y sus máscaras espantables, y, por tanto, con el orfismo.[51] Grecia conoció, al lado de este orfismo, otro movimiento mágico-religioso, el pitagorismo, que aplicó al arte la mística de los números. En la estatuaria clásica, el *onfalos*, el ombligo del hombre, divide al cuerpo según una proporción analógica igual al “número de oro”. [52] El cristianismo, a su vez, no ha dejado de inspirar al arte; el segundo concilio de Nicea decretó: “La composición de las imágenes religiosas no debe ser abandonada a la inspiración del artista; se basa en los principios establecidos por la Iglesia católica y la tradición religiosa... Sólo el arte pertenece al pintor; la ordenación y la composición pertenecen a los Padres”. [53]

Pero donde la influencia de los grupos religiosos ha dado lugar a los más bellos estudios ha sido en el campo arquitectónico. El viejo culto de los sacrificios védicos no necesitaba de abrigos, en tanto que el culto de las reliquias de los budistas necesitaba de construcciones; una simple diferencia en las estructuras de las Iglesias es suficiente, pues, para que nazca o no una arquitectura religiosa. [54] El culto de los muertos, que forma el fondo de la antigua religión egipcia, explica a la vez el esfuerzo titánico de la construcción de las pirámides y la ausencia de arte en las habitaciones privadas es que la verdadera residencia del hombre era su tumba, en tanto que por razones de mágica contagiosa se abandonaba la casa donde el jefe de familia acababa de morir, lo que impedía, por lo provisional de su duración, todo interés estético en la casa de los vivos. [55] Este mismo culto a los muertos tuvo en el Extremo Oriente el más curioso de los efectos: creó el *bibelot*, cada casa se transformaba en una especie de santuario de los antepasados, pero en habitaciones reducidas, el altar no podía ocupar mucho sitio, de aquí la necesidad de disminuir las dimensiones de los objetos litúrgicos, vasos,

pebeteros, estatuas, y de hacer pequeñísimas cosas preciosas.

Las transformaciones del arte antiguo en arte moderno siguen las transformaciones religiosas y se explican a través de ellas. El templo antiguo es la casa de dios; la iglesia de hoy es la de la comunión de los fieles. De aquí la ampliación del edificio, el que toma proporciones diversas. Los dioses de Grecia son dioses de la ciudad o fuerzas de la naturaleza, por esto es el templo acabado y limitado; el dios cristiano es Infinito en sí, y por esto “el templo se agranda; la catedral ya no es la casa de Dios, del primero de los ciudadanos; ya no se mezcla con la ciudad que domina, sino surge gigante entre las casas bajas, lo aniquila todo a su alrededor, parece abrirse a la humanidad entera, y por sus torres y sus agujas querer subir hasta el cielo”.^[56]

La grandeza del edificio, la pequeñez del *bibelot*, la expresividad de una estatua, la predilección por el paisaje, he aquí algunos hechos que parecen depender únicamente del gusto. En realidad, como se ve, son función de los hechos religiosos. Es que la religión es un conjunto de dogmas, mitos, sentimientos, gestos colectivos que modifican tan profundamente al individuo que, cuando éste crea arte, esta vida mística de origen social no puede dejar de traducirse en la obra. No dijo vanamente King que iba a meditar en el bosque antes de esculpir la madera,^[57] o que Giotto se pusiera en estado de oración antes de pintar. Pero cada religión tiene su genio propio. Y según que esté centrada sobre el culto de los antepasados o en el de las fuerzas naturales, sobre el Nirvana o sobre el misterio de la cruz, es evidente que esta diversidad de representaciones se traducirá en una diversidad técnica. Los ejemplos que hemos puesto lo prueban suficientemente.

Pero no es bastante decir que la religión influye en el arte. Es todavía preciso ver el mecanismo sociológico de esta acción.

La existencia de los grupos religiosos resulta de la distinción entre el mundo sagrado y el mundo profano. Éstos llevan hasta el máximo esta distinción, y así existen en la sociedad dos tipos de arte, uno religioso y otro profano. Esta dualidad estética se encuentra en los tiempos prehistóricos, donde hemos visto la coexistencia del arte mágico animalista y el de la pintura del género cantábrico; también existe entre los no civilizados, como entre los canacos, los que esculpen con piedad el abuelo mítico y dibujan sobre bambú pequeños cuadros para el placer de la vista;^[58] existe también, naturalmente, en nuestras sociedades cristianas, donde, desde la Edad Media, se yuxtaponen un arte eclesiástico, con las catedrales, los “misterios”, las leyendas épicas relacionadas con los establecimientos religiosos a lo largo de las rutas de peregrinación, y un arte profano, con los castillos, la arquitectura comunal de las villas libres, los *fabliaux* y las farsas, las que son frecuentemente una ficción anticlerical. Como se sabe, la oposición no dejó de acentuarse con el tiempo.

Esta dualidad no impide el paso de una forma de arte de un grupo a otro. Pero en este paso el arte cambia de significación. Por esto la poesía de los trovadores se introduce en el interior de la Iglesia católica, principalmente con el movimiento franciscano. La teoría del amor, que era la base de esta poesía, es mantenida, pero transformándose su finalidad: el amor galante se transforma en amor puro y la canción de la Dama en la canción del Salvador. Los vasos de alabastro o de piedra dura de la época prehistórica se transforman en vasos litúrgicos, pero su función cambia con la migración: de vasos de uso común pasan a ser objetos de ofrenda.[59] El plano del palacio persa se conserva en la más antigua forma de iglesia cristiana del Asia Menor o de Siria, del mismo modo que la basílica romana se transformó en basílica cristiana.[60] Lalo insistió mucho sobre este punto y ya vimos, asimismo, que para él el arte no es religioso por esencia, sino que toma este aspecto por el hecho de ser acaparado por un grupo eclesiástico.

Una de las características más importantes de los grupos religiosos es su conservadurismo, que son como reservas, conservatorios o museos de arte. La estética india, por ejemplo, es esencialmente tradicional; las imágenes no son puras representaciones, sino que están dotadas de fuerzas mágicas; son bienhechoras o malignas, y, por tanto, es preciso ejecutarlas respetando escrupulosamente las reglas establecidas para que esas fuerzas permanezcan siempre bajo el dominio del hombre. [61] Los ritos de todos los cultos mantienen los instrumentos más arcaicos, como las hachas de sílex en Egipto, las navajas de afeitar de bronce en Cartago; las estatuas tienen vestidos antiguos, Dionisios la vieja túnica de mangas largas, Jesucristo y la Virgen sus trajes tradicionales.[62] En todas partes, por tanto, donde la religión ejerce una poderosa influencia, el arte, como en Oriente, permanece cerrado; en todas partes en que la religión entra en concurrencia con otros tipos sociales, el arte es capaz de las más inéditas floraciones.

Los grupos religiosos no sólo mantienen, sino que pueden también irradiar; son medios de propaganda estética. Por esto las peregrinaciones a Tierra Santa, a partir del siglo x, introdujeron motivos orientales en el arte románico.[63] La difusión del estilo gótico fue obra de los obispos, de la orden del Cister y de los estudiantes de la Universidad de París. Los lazos de amistad existentes entre los “obispos ingleses y franceses llevaron a los primeros a reclamar de los segundos sus arquitectos, los que propagaron el estilo francés; y en todos los lugares en que se establecían los cistercienses construían iglesias góticas, en Alemania, en España, en Portugal. Todavía hoy los misioneros llevan a los trópicos la arquitectura religiosa de su país de origen. Y lo mismo que en el cristianismo ocurre en todas las religiones universalistas: El islam introdujo en la India el minarete, la cúpula en forma de bulbo, y el budismo difundió

sus motivos desde las márgenes del Indo hasta las islas del Japón.

Hasta ahora la influencia religiosa se ha presentado positiva. Sin embargo, cuando se habla de religión, es preciso no olvidar otro aspecto bajo el cual surge frecuentemente esa influencia: la destructora de imágenes. La iconoclastia es un fenómeno general: aparece cada vez que en una iglesia triunfa el elemento espiritual sobre el elemento simbólico, lo cual ocurre lo mismo en el taoísmo antiguo que en la Bizancio imperial. Ch'an enseñó: "Saltar los ojos a los pintores y los hombres volverán a tener su vista natural"; el Decálogo y el Corán prohíben hacer representaciones de Dios.[64]

Pero, en realidad, el elemento destructor de arte se transforma en creador de nuevos géneros, como si las necesidades estéticas fueran más fuertes que todas las prohibiciones, y cuando no puede orientarse en una dirección se abre por otra parte un nuevo camino. La religión no mata nunca al arte; todo lo que puede hacer es canalizarlo, orientarlo en direcciones diferentes. Sin duda que la ley de Moisés impide el progreso de la plástica, pero lo que el arte no puede avanzar por este lado lo gana con creces en el lirismo, el que brilla tanto más cuanto las figuras sean deficientes. La condenación coránica igualmente detuvo todo arte naturalista entre los árabes, es verdad, pero en compensación creó un arte metafísico, en el que la decoración es un lenguaje de iniciados, y en el cual las veintiocho letras del alfabeto, algunas flores estilizadas y algunos animales fabulosos se transformaron en un mundo de fantásticos arabescos, de alegría para la vista y de calma para el espíritu. Por último, en Holanda, la influencia calvinista, impidiendo al genio pictórico de los flamencos fijarse por medio de la pintura religiosa, contribuyó al desarrollo del paisaje y del retrato, que labraron la gloria de este pueblo.[65]

La religión, de este modo, actúa tanto a través de sus prohibiciones como de sus órdenes, sus dogmas o su mística, y corremos el riesgo de no comprender nada de la historia del arte si descuidamos de subrayar la importancia de este factor sociológico.

El factor económico no es menos importante. Esta importancia se observa ya entre los no civilizados. Se acostumbró a distinguir, en efecto, los diferentes tipos de sociedades según el género de vida: sociedad de cazadores, de pescadores y de colectores, sociedades de cultivadores de azada, sociedades de pastores, y, finalmente, sociedades estratificadas, resultantes de estas sociedades más simples.[66] Ahora bien, estas diferencias en la manera de vivir, la diversidad de actividades económicas, se traduce en una diversidad correlativa en el campo estético.

Así, los cazadores y los pescadores, como los esquimales de Groenlandia o de Norteamérica, los bosquimanos del Kalahari, los fueguinos y los botocudos, los mincopies de las islas Andamán y los australianos, todos estudiados por Grosse desde este punto de vista, parecen distinguirse principalmente por el dibujo, en particular en las representaciones humanas y de animales.[67] Los pastores, a causa de su nomadismo y de la peregrinación de los rebaños a través de los pasturajes, no pueden, evidentemente, consagrarse a la arquitectura; en compensación superan los trabajos de la lana y del cuero, el tejido, la tapicería y la preparación del tafíete. Desde el punto de vista poético, en fin, el lirismo domina entre ellos respecto a los otros géneros, y la improvisación personal prevalece siempre sobre el elemento coral. Por lo menos, esto es lo que se pone de manifiesto en la investigación llevada a cabo por Y. Hirn entre los pueblos pastores.[68]

Es de notar que en los países civilizados se reproduce el mismo fenómeno en las zonas de cría. Capistrano de Abreu habló de la existencia de una verdadera civilización del cuero en los *sertones* del Nordeste,[69] y Gustavo Barroso, que se consagró con todo amor al estudio del mundo de los vaqueros y de los sertoneros, observó, igualmente, la pobreza de las casas de paja, de tapia o de tierra, simples rectángulos desnudos, con completa ignorancia del mundo de los colores y de la perspectiva. Los únicos elementos artísticos encontrados entre ellos son, en primer lugar, la decoración, no de vasos, en los cuales no hacen más que seguir y perpetuar una tradición indígena, por tanto de pueblos no pastores, sino de las marcas hechas con un hierro candente, por las cuales los dueños reconocen sus reses, y, en segundo lugar, la improvisación poética.[70] En realidad, estas marcas distintivas de las que Gustavo Barroso nos da algunos especímenes, son bien simples: letras, cruces, ruedas, martillos, escaleras y sillas simplificadas, y en seguida se ve que lo utilitario es aquí más importante que lo decorativo. Por el contrario, los cantores que celebran las aventuras de los *cangaceiros*, [*] las proezas del buey bravo, que traducen los sentimientos profundos que brotan del

trasfondo de la raza, son dignos de toda nuestra admiración. Pero, como se ve, los caracteres generales de esta estética sertonerá se aproximan muchísimo a los caracteres que ya observamos entre otros pueblos pastores (civilización del cuero, improvisación lírica), lo que parece probar que, por encima de las diferencias de cultura, un mismo género económico de vida se traduce en una similitud de manifestaciones artísticas.

En cuanto a los agricultores primitivos, en general son menos buenos dibujantes que los cazadores o que los pescadores; la decoración es, en ellos, de base vegetal. Pero lo que predomina son los cantos y las danzas, ligados a las grandes fiestas de la siembra o de la recolección, en las cuales hemos visto uno de los orígenes del teatro. Para fijarse en el suelo, estos agricultores llegan pronto a mejorar su situación material y a progresar en todos los aspectos, lo que hace que sean ellos los que, en África principalmente, hayan llegado a mayor perfección artística, como lo testimonian bien los yorubas y los dahomenios.[71]

Pero, por así decir, no existen las sociedades simples. El trasiego de razas se operó en casi todas partes produciendo contactos artísticos y dando lugar a estratificaciones sociales. De este modo, no será cada sociedad la que tenga un arte propio, sino que, en el seno de cada sociedad lo tendrá cada grupo social. Esto se ve claramente en todas las partes en que la sociedad se condensa en castas, como en la India, donde el arte es atributo de ciertas corporaciones; pero esto no deja de ser igual en todas partes. Por tanto, debemos distinguir las clases económicas y estudiar más de cerca sus manifestaciones estéticas.

La clase campesina es, ante todo, un grupo de conservación social. Varias causas contribuyen a ello. En primer lugar, no tienen profesionales que cultiven su arte para sacar un provecho, y que debido a su especialización puedan descubrir fórmulas nuevas. Sin duda que encontramos en las aldeas, mozas que se dedican a la cerámica y viejos que esculpen pacientemente en madera, pero estas actividades son supererogatorias, y no propiamente para ganarse el pan. La tierra es un ama celosa que reclama todos los cuidados del agricultor, mientras la mujer se ocupa de la granja y del ganado menor. Por esto el arte no puede tener lugar como actividad más que en la “estación muerta”, por ejemplo, el invierno en Europa. Pero aquí interviene un segundo factor de tradicionalismo. El aprendizaje es siempre local y sólo puede perpetuar técnicas antiguas, sin renovación posible venida de fuera. La vida sedentaria del campesino, la falta de comunicaciones con el resto del mundo exterior, el espíritu aldeano le impiden sacar un provecho, tratar de conocer las innovaciones, por lo que el campo es un vasto conservador de formas de arte desaparecidas. Ya hemos visto que Lalo insistió mucho sobre este punto y demostró que el arte folclórico o popular no es más que la conservación en las zonas rurales de antiguas artes aristocráticas de las

ciudades.

Sin embargo, algunos sociólogos han querido atribuir también a la clase campesina un papel creador en el de la esfera artística. Nos referimos especialmente a Sorokin y Zimmerman.[72] Pero su argumentación no nos parece convincente. Los campesinos, dicen, son más imaginativos que los habitantes de la ciudad; las hadas, por ejemplo, muertas por las máquinas en los grandes centros urbanos, continúan viviendo en los campos, donde se cuentan largas historias.

No hay duda de esto, pero no implica en este caso una imaginación más fresca; apenas supone una mejor memoria, y, por consiguiente, menos imaginación inventiva; si las leyendas y los mitos continúan viviendo en el campo, se debe simplemente al carácter conservador de los grupos agrícolas. El segundo argumento no nos parece más fuerte. Los artistas, dicen ellos, se deben bañar de tiempo en tiempo en las ingenuidades de la vida campesina para escapar del artificialismo urbano y hacer obra de arte. Es esto muy posible, respondemos nosotros, pero el que va a sumergirse en esa vida para ensayar y sacar de ella una obra de arte no es campesino, sino un hombre de la ciudad y, sobre todo, un burgués. El grupo campesino no es un grupo creador.

Por otra parte, apelamos, para fortificar nuestro punto de vista contra el Sorokin de la sociología rural, al Sorokin de la *Stratification sociale et intelligence*,[73] donde nos muestra a través de estadísticas dignas de fe que, relativamente, la clase campesina da uno de los menores porcentajes de escritores y de artistas. En Inglaterra, por ejemplo, de 859 genios estudiados, solamente 50 pertenecen a la clase de los agricultores, propietarios y colonos, o sea el 6.5%, poco más que los obreros, que llegan a 2.5%, pero mucho menos que los artesanos, que alcanzan el 9.2 %; En los Estados Unidos, la clase agrícola da un porcentaje de 44.1% en relación con toda la población total, en tanto que ésta da un porcentaje de 21.2% del número total de genios. Pero las cifras consideradas hasta el presente engloban a la vez hombres de ciencia y artistas. Precisemos, pues. En esta misma encuesta efectuada en los Estados Unidos, el número de hombres de letras procedentes de la clase agrícola sube solamente a 139 sobre 1000: sólo la clase obrera tiene un porcentaje inferior. También en Rusia el número de escritores o de artistas cuyos padres eran campesinos no se eleva a más de 9.6%, porcentaje inferior incluso hasta el de los obreros. Estas cifras son elocuentes por sí mismas.

Hasta el presente, el estudio del arte campesino se ha dejado a los folcloristas, justamente por su valor de supervivencia. Por consiguiente, existen pocos estudios sociológicos propiamente dichos consagrados a él. El plan generalmente adoptado por la sociología rural americana, que de acuerdo con su significación debería sernos útil, desgraciadamente tiene poco que ver con el arte, relegándolo a un capítulo de “recreación” y de divertimento.[74] El método monográfico de aldeas, rumano, del

doctor Gusti parece querer darle un interés más patente. Se analiza el gusto rural en sus características propias que, según Argintescu, serían las siguientes:

1. La omnipotencia de las normas tradicionales; lo feo se define por lo contrario a lo normal, por lo que no se ve ordinariamente, como, por ejemplo, la existencia de un pecho abultado en los hombres. Lo bello se contunde con la media, con lo común.
2. Pero no es ésta la única confusión, pues esta estética rural baraja todos los conceptos. En lo que concierne al hombre, la belleza se identifica con la higiene corporal. Cuando se dice a un niño: “estás hoy bonito”, esto quiere decir simplemente: “Estás bien lavado, tu vestido está limpio, estás bien peinado...”. En los campos, donde se trabaja rudamente, el trabajo es considerado frecuentemente como perjudicial a la belleza, como causante de la deformación y afeamiento del cuerpo. Otra confusión muy corriente es la de la belleza con la atracción sexual. Una joven es considerada bonita si es coqueta, si tiene cierto encanto, si despierta deseos amorosos.
3. Para los animales surgen otras confusiones, principalmente la de la belleza con la utilidad. Un caballo bonito es un caballo fuerte, musculoso, de sólidos remos, que da una impresión de poder y suscita, de esta manera, toda la confianza para ser utilizado en el trabajo diario de la granja.
4. Por último, existen sanciones campesinas que castigan todo lo que es considerado feo con motes, burlas y risas.[75]

Estas monografías rumanas son muy localistas para que puedan servirnos de fundamento. Mas encontramos en ellas una indicación a seguir, y sería deseable que fueran continuadas siquiera en pequeña escala en todos los países. Entonces se podría escribir una estética de la vida campesina.

La clase obrera no tiene un origen homogéneo. En primer lugar, comprende los residuos de antiguas corporaciones, que forman en la actualidad las agrupaciones de artesanos, de pequeños oficios, y que continúan buscando en su trabajo lo acabado, lo bonito, que rinden culto a la perfección, en una palabra, que no separan su actividad técnica de sus concepciones estéticas, de sus juicios de gusto. Sin duda siguen las tradiciones, y el aprendizaje desempeña, efectivamente, en estos cuerpos de oficios, un papel muy importante; pero la supresión de los reglamentos corporativos los liberó de un conservadurismo estrecho, e intentaron renovar, rejuvenecer y, por tanto, crear nuevas normas de arte. El segundo elemento es el de los campesinos que fueron atraídos por los altos salarios. Estos trajeron consigo su civilización rural, pero ésta no subsiste más allá de la primera generación, por lo que están obligados a adaptar una estética nueva. Pero como no pueden adquirir la cultura necesaria para crear

verdaderos valores, adoptan los patrones urbanos de su nuevo medio, debilitándolos a través de su uso personal. De este modo la poesía toma entre ellos la forma de la canción. Pierre Hamp, que quiso elevar el nivel estético de las clases proletarias, pudo con razón escribir a este respecto que “la canción es un fenómeno literario de la ignorancia popular”.^[76] La novela toma la forma de folletín y el drama de melodrama.

Para comprender bien esta estética obrera es preciso estudiar sus factores constitutivos. Se vería entonces que se forma del encuentro de la psicología popular con la influencia del cartel, de la tarjeta postal ilustrada, del diario y, en la actualidad, del cine. El problema está lejos de ser estudiado. Pero hay un hecho patente: la existencia en esta clase de un movimiento incesante de ascenso y descenso. El esfuerzo de las universidades populares, de las visitas gratuitas y en corporación a los museos, a los conciertos, la creación de orquestas y orfeones, la radio, permiten a cierta *élite* obrera destacarse y elevarse a una comprensión más profunda del arte. Por otra parte, la concurrencia al trabajo, las seducciones del parasitismo llevan, principalmente en los grandes centros urbanos y en los puertos, a la formación de una clase de mozos de cuerda, de mendigos, prostitutas y criminales, que constituyen lo que los alemanes llaman *Lumpenproletariat*. Aquí el arte desciende al simple tatuaje, donde el elemento erótico y el elemento signo de identificación ocupan un lugar más importante que el elemento puramente decorativo.

La diversidad de recursos económicos del obrero influye, por tanto, en su elevación o en su descenso en la escala estética. Este hecho es importante y existe siempre. La belleza de la arquitectura depende siempre de las condiciones de vida de los albañiles, del lugar jerárquico que ocupan en la sociedad, y principalmente del modo en que son remunerados. No es posible la creación artística donde no exista el sentimiento de la dignidad personal, esto es, donde el trabajo es hecho por esclavos. Así, la negligencia y los errores arquitecturales de Egipto se explica por el régimen de trabajo obligatorio y gratuito (*corvée*), en tanto que el acabado de algunos de los trabajos persas descubiertos, como la bóveda, por ejemplo, obedece al hecho de que al obrero persa se le retribuía en razón del tiempo de trabajo hecho. La esclavitud del trabajo obligatorio y gratuito puede producir una arquitectura maciza y colosal como las Pirámides, pero jamás trabajos en que se pida al obrero algo más que el esfuerzo puramente físico.^[77]

En el otro extremo de la escala social se sitúa la aristocracia dirigente. Ésta cambió de naturaleza con el correr de los tiempos. Fue, según las épocas, eclesiástica, militar, comerciante o burguesa. Pero siempre tuvo la misma función social. Protege a los artistas, la mayoría de los cuales sale de su seno, les proveen de un público comprensivo y procura que vivan materialmente. Como tiende a mantener su originalidad frente a las invasiones de las capas sociales nuevas, no es tradicional, sino, por el contrario, está

ávida de novedades y es, por consiguiente, el mayor factor de los cambios de valores. Como está celosa de sí misma, constituye un círculo cerrado, esotérico, llegando así a crear un arte refinado y difícil, a un divorcio, como se suele decir, entre el arte y el pueblo. Por último, como es la clase que de más placeres goza, se interesa principalmente por el análisis psicológico de las pasiones, lo que explica el hecho que tanto sorprendió a Lalo: que el arte, que es esencialmente religioso en su origen, se haya transformado cada vez más en erótico: es que el amor es la ocupación preferida de la gente que no tienen nada que hacer; el amor, esto es, no el instinto genésico, sino las variaciones sentimentales o intelectuales que sobre él se pueden entretejer.[78]

Entre el pueblo y la aristocracia está situada la clase media. Lo que le caracteriza, sobre todo, es su voluntad de no existir como grupo, es decir, de no dejarse proletarizar, elevándose siempre. Estéticamente, esto se nota en la copia de las artes aristocráticas, pero como a veces le falta la instrucción necesaria y siempre el dinero, copia haciendo pasar el arte de una técnica mayor a otra menor. Este proceso es el que principalmente la define, el que vamos a estudiar sobre un excelente ejemplo, el del retrato.[79] La aristocracia, ansiosa de mostrar su abolengo y sus altos hechos, siempre tuvo un orgulloso cuidado de rodearse de retratos de familia. Los donadores de la Edad Media se hacían pintar en los retablos ofrecidos a las iglesias, los señores del Antiguo Régimen se formaban galerías de sus antepasados; al lado de estos retratos individuales están los retratos colectivos, los de las gildas o de las corporaciones de los ricos comerciantes flamencos. Cuando tomó el poder la pequeña burguesía quiso procurarse un equivalente barato de estas ricas pinturas; de aquí la moda de las miniaturas, de las siluetas a la inglesa de principios del siglo XIX. Pero el descubrimiento de la fotografía en 1822 vino a matar todos estos sucedáneos. La fotografía reemplazó al retrato de familia. Cosa curiosa, el mismo fenómeno se reproduce tanto en el mundo de los creadores de arte como en el de los consumidores. El retrato es la obra del pintor de moda, por tanto, de una *élite* de los pintores; pero al lado de esta aristocracia del arte hay también como una clase media de artistas; éstos son los bohemios o los fracasados. Ahora bien, justamente, los primeros fotógrafos, como el célebre Nadar, fueron reclutados en el seno de esta bohemia artística. Pero estos primeros retratos se vendían caros, y los que estaban en el límite entre la pequeña burguesía y los obreros calificados no podían pagarlos. Por tanto, estos querían también elevarse, y de este modo las nuevas necesidades colectivas vinieron a suscitar una nueva transformación de la técnica fotográfica; la creación de la fotografía de pequeño formato. El mismo fenómeno se repite en todas las esferas del arte. La clase media, que no se puede pagar el lujo de tener en su casa una galería de cuadros o de estatuas, desea, no obstante, rodearse también de cosas bellas: de aquí el éxito de los cromos, de las reproducciones de las

pinturas célebres y de las estatuillas de yeso hechas en serie. Toda una multitud de *ersatz* de arte. En estas colecciones se observa además otro carácter de la estética de la pequeña burguesía; no el miedo a la novedad, propiamente hablando, sino el sentimiento de su ignorancia en materia de gusto, el temor, por tanto, al ridículo al escoger objetos originales no sometidos todavía a prueba. La sanción social, principalmente la perpetuidad del éxito, le servirá de criterio. No querrá rodearse más que de obras maestras incontestables, clasificadas, lo que será una muestra de su buen gusto con toda la seguridad deseable; por esto abundan tanto las Giocondas, los Ángelus, las Venus de Milo, las que se encuentran con una frecuencia conmovedora en todos los pequeños salones de la clase media. Esto hace que la función de esta clase consista, en últimos análisis, en la elaboración de cierto número de clichés artísticos.

Por tanto, el obrero se deja influir por el ornato de la pequeña burguesía, del mismo modo que ésta, a su vez, copia a la clase aristocrática. Este movimiento no es posible más que porque estas tres clases viven lado a lado, en la aglomeración urbana, mientras que el campesino está separado. El estudio de las clases económicas nos conduce, pues, al de los medios sociológicos, el medio rural y el medio urbano.

Es preciso reconocer que estos medios toman formas diferentes. El medio rural cambia según sea de una agricultura comunitaria indiferenciada, o de una agricultura estratificada como la de las sociedades esclavistas, o de una zona de cría de ganado. De la misma forma es preciso distinguir las ciudades militares, las ciudades comerciales, las ciudades industriales y las ciudades de recreo y turismo. Pero, *grosso modo*, la estética del medio rural se confunde con la de la clase campesina, la que ya esbozamos, por lo que es inútil volver sobre ella.[80] Las ciudades comprenden una serie de estéticas jerarquizadas de las diversas clases, en las que solamente cambia la clase dirigente, aquí militar y allí burguesa. Pero el medio urbano puede ser también considerado como un todo y ser estudiado independientemente de sus clases componentes. Vamos a entrar a examinar lo que pudiera ser una estética urbana.

No hay que confundirla con el urbanismo, técnica normativa, cuya finalidad es la de volver la ciudad más limpia, más sana y más bella. La sociología es una ciencia descriptiva que no se ocupa en legislar. Asimismo es preciso no confundirla con el estudio de los monumentos de las ciudades, también éste descriptivo, pero dependiendo de la historia del arte y no de la sociología. ¿A qué podemos, pues, llamar “estética urbana”?

En primer lugar se la podría considerar como un capítulo de la ecología. Así tendríamos ocasión de estudiar sucesivamente los caracteres estéticos de la zona central, zona de los negocios y de los placeres, con sus edificios y teatros; en seguida los caracteres de la zona de transición, de las zonas de residencias modestas, de las zonas

de residencias de lujo, con sus diferencias de arquitectura y de ornamentación de las casas y, finalmente, el de los arrabales, donde las chimeneas de las fábricas dominan las casas de los obreros y oscurecen con su humo el campo que comienza.[81] Pero la ciudad no sólo se divide en zonas ecológicas, sino que es también una síntesis de épocas. En la construcción de los monumentos y de las casas, cada siglo ha dejado la impronta de su estilo y de sus gustos; ahora que, como la ciudad crece por la periferia, hay, del centro a las afueras, toda una serie de círculos históricos, de épocas diversas, que crean para las personas que en ellos habitan así como una especie de climas espirituales diferentes, que son los educadores de sus gustos.

Esta convergencia de múltiples estilos es ya para el hombre de la ciudad causa de perfeccionamiento, y, por tanto, de cambio. Si el campo es tradicionalista, la ciudad es innovadora. Sus salones literarios, sus museos, sus librerías, sus salas de concierto reciben públicos heterogéneos y acaban por desarrollar cierto relativismo. Son muchas las formas contradictorias de arte que conviven simultáneamente para que una sola pueda imponerse. De este modo se crea un clima moral que permite o suscita todas las iniciativas y que favorece a las más audaces.

Finalmente, es preciso no olvidar que la extensión de las grandes ciudades desenvuelve nuevas necesidades colectivas, a las cuales corresponden transformaciones de la arquitectura y de la decoración. Son necesarios enormes acueductos para transportar el agua potable, puentes para la circulación de las riquezas que aumentan, una red de caminos para que puedan fluir las mercancías necesarias para una población que crece sin cesar, establecimientos universitarios higiénicos y alegres, mercados para la alimentación, jardines para las horas de reposo. Se crea entonces un nuevo escenario de arte muy diferente del antiguo, por el cual la ciudad se revela todavía como un medio de iniciativa y de cambio en materia estética.[82]

Debemos añadir que las comunicaciones entre el campo y la ciudad se multiplican cada vez más, las que tienden, en sus fronteras, a asimilar los dos medios, tanto desde el punto de vista estético como desde todos los demás.[83] En la actualidad asistimos a una urbanización de los juicios de gusto de los campesinos, a su asimilación, al menos a los de los obreros, por los asalariados agrícolas y pequeños propietarios; a los de la clase media, por los ricos hacendados, cuyos hijos estuvieron de internos en los colegios de las ciudades. Por otro lado, observamos una utilización creciente, principalmente en el terreno musical, del folclor, ocasionando el fenómeno llamado del renacimiento; renacimiento en tanto que es forma culta de una cultura antigua durmiente en el interior de la tradición campesina. Bien entendido que en estos cambios de uno a otro grupo se producen modificaciones en el interior del arte migrante. Los brasileños tienen ejemplos típicos en la migración de los motes del siglo XVII, transmitidos al

pueblo del nordeste, y de las “modinhas”, que pasaron de los salones de la burguesía imperial a la clase popular, pero modificándose, pasando, por ejemplo, del compás binario de 2/4 al ritmo de 3/4, mientras la melodía se torna trivial y cada vez más insípida.[84] Recíprocamente, partiendo de la música popular, Stravinski, Falla, Albéniz, Vicent d’Indy, la transforman, vaciándola en los moldes de su música culta.

Estudiando los grupos económicos dejamos a un lado, voluntariamente, un grupo importante, que tiene una función muy particular en la esfera estética: el de los comerciantes.

Decíamos que su función es particular. En efecto, mientras que los grupos campesinos mantienen y los grupos urbanos renuevan, el grupo comerciante tiene por objeto la difusión de las obras de arte. Más todavía que las conquistas militares y que las misiones religiosas, son los cambios económicos los que propagan los estilos y los géneros.[85] Los marinos mediterráneos, buscando el ámbar, llevaron la arquitectura micénica hasta el Báltico, en tanto que los mercaderes sirios expandieron por la Galia la ornamentación oriental, como lo han demostrado los estudios de Ebersolt y de Brehier sobre las influencias de las colonias sirias en el Loira y la Auvergne en los monumentos de estas regiones (por ejemplo, en los capiteles de la cripta de St. Aignan, en Orleáns). Los cambios comerciales[86] entre Italia y Flandes explican la influencia recíproca de las dos pinturas, flamenca e italiana, una sobre la otra. Los artistas siguen las rutas de los mercaderes, con sus técnicas y sus costumbres pictóricas. Los que existían entre la Francia del suroeste y los grandes mercados alemanes explican la propagación del tipo de los *Hallenkirche*. Los que había entre Amalfi y Constantinopla, la difusión de las puertas de bronce grabado en toda Italia meridional. Llegamos en esto a un fenómeno tan general y tan duradero que Focillon lo convirtió en una especie de ley: “El sistema de cambios económicos conlleva el sistema de los cambios artísticos”. [87] Por esto hemos dado en nuestra exposición un papel destacado al grupo de los comerciantes.

La historia de las instituciones políticas nos muestra el paso de la comunidad tribal, de la democracia gentilicia a la nación por intermedio de la fijación de la tribu en el suelo, después por la organización de las ciudades independientes, y por último, por la creación de las federaciones provinciales.

Vemos al arte seguir una marcha análoga. En todo lugar en que la patria termina en los límites de la ciudad, como en la antigüedad (el Imperio romano puede ser considerado como la hipertrofia de una ciudad), o después, con la invasión de los bárbaros, como en la Edad Media, en todas partes esta ciudad se expresa a través de su arte:[88] “Taine demostró magníficamente lo que es tal medio para el éxito estético. Pero la observación es exacta principalmente para las artes plásticas, arquitectura y escultura... Casas de regidores y de *rachimburgs*, catedrales góticas o bizantinas, mezquitas árabes, todas están llenas del... entusiasmo municipal”.

Cuando nos elevamos de la forma urbana al Estado actual, con sus complicados engranajes, con la vasta extensión del territorio administrado, comprendemos inmediatamente que el arte debe presentarse aquí con un aspecto distinto. No se trata de saber, como quería Mme. de Staël, si existe un arte monárquico, un arte aristocrático y un arte republicano,[89] lo que sería un poco ingenuo,[90] pero sí de cómo poder representarse, actualmente, las relaciones entre el Estado y las bellas artes. Éstas eran antiguamente la expresión del patriotismo local, de una ciudad concreta y viva; ¿puede todavía serlo de una realidad más abstracta y jurídica? ¿No está, acaso, consumado, hoy día, el divorcio entre la estética y la política?

Para responder a esta pregunta, lo mejor es estudiar rápidamente las tres grandes tentativas hechas por el Estado moderno para dirigir el arte y hacer porque éste exprese magníficamente a la nación moderna, como antes expresó el genio ardiente de la ciudad.[91]

La Rusia soviética quiso enrolar al arte y hacerle servir a los fines comunistas del Estado. Según la palabra de Gorki, los escritores y artistas son “constructores de almas”. A ellos cabe la tarea de suscitar en torno del nuevo Estado la llama del entusiasmo, de crear hombres nuevos que sean para el mundo soviético lo que eran los ciudadanos de Atenas o de Florencia para sus pequeñas patrias. Pero, cuando se examinan los resultados, percibimos que el orden nuevo, que debía expresarse por un arte nuevo, no hace sino resucitar formas antiguas, como el naturalismo francés en literatura, el puente del *nō* japonés, por el cual los actores atraviesan la sala; el proscenio del teatro isabelino que avanza en medio del público, los procedimientos clásicos del circo en la *mise en*

scène. Quedaba el cine, este arte de las multitudes, que Rusia iba a renovar, cuando se detuvo bruscamente para volver a los géneros antiguos, complicados con la propaganda: después de la obra teatral, el *film* de tesis. Es que Rusia es un Estado esencialmente popular, y el pueblo, como vimos, principalmente el campesino, es tradicionalista. El revolucionario político es casi siempre un conservador cuando se trata de arte.

La experiencia italiana fue bien diferente. Tratábase de conseguir que el arte cesara de expresar la *élite* burguesa, cesando, por tanto, de ser el arte de una clase, para transformarse en arte de la nación total. Pero la adhesión de Marinetti, desde el comienzo, al movimiento fascista, operó una ligazón entre la revolución de Mussolini y el futurismo. Aquí, verdaderamente, el arte quiso crear algo nuevo, quiso ser la emanación inédita de un Estado inédito. Pero su esfuerzo debió chocar siempre con el mismo obstáculo sociológico. El futurismo es, por la ley de la barrera o del nivel, ya descrita, una forma de reacción aristocrática de la *élite*, que no puede pasar directamente al pueblo tradicionalista: de aquí el fracaso de todos los ensayos “experimentales” de novedades, como la obra *18 B. L. o la Historia de un camión*, la que, según el diario *La Tribuna*, “dejó al público frío”.

El nuevo Estado alemán quiso igualmente encontrar un arte que fuera su expresión: “Queremos un arte verdadero, cuya fuente original sea el alma racial; un arte alemán desprendido de la fuente todavía arenosa de una fuerza de creación artística y genial. Un arte eterno que penetre hasta lo más profundo de nuestro ser”, escribió Hans Schein. Sin embargo, el nacional-socialismo comprendió pronto que la colectividad no es creadora, sino el individuo, y esto desde su punto de partida, que es la teoría del *führer*: “Las organizaciones no tienen el poder de crear arte: su tarea es solamente la de apartar obstáculos al arte... En el origen de toda creación artística está el genio”; pero en el dúo entre el improvisador y el coro, el improvisador es transportado por las emociones colectivas, de las cuales se convierte en el eco sonoro; así, el genio tiene necesidad de ser excitado por las masas, de transformarse en la conciencia de su pueblo; es preciso que su canto brote de su raza y de su sangre. Desde entonces, todo elemento extraño a la tribu, el que por no ser nacional puede con su presencia disminuir el entusiasmo colectivo, debe ser inmediata y violentamente desterrado, lo que explica la eliminación del arte judío. Así, el Estado alemán, sociológicamente hablando, conoció mejor las verdaderas bases de la creación, pero el mismo modo como hemos expuesto su concepción prueba que es un retroceso, cuando dio al arte de una gran nación moderna las mismas condiciones de vida que el de las tribus primitivas, que además eran de pequeña extensión. Ahora bien, el artista-eco de las comunidades no es concebible más que para sociedades indiferenciadas y homogéneas, y cesa de serlo para sociedades estratificadas y múltiples como las nuestras. Por eso

Alemania no pudo encontrar el genio inspirado que ella tanto deseaba producir.

Estos tres ejemplos son típicos. Pero no se vaya a creer que esta intervención del Estado sobre el arte sólo existe en las naciones totalitarias. Es éste un fenómeno común, una consecuencia fatal de la extensión de los poderes del Estado, encargado de la defensa del bien público, y que se propaga tanto en el campo de la estética como en el de la caridad, de la educación, del uso de la propiedad, etc. Es tal su importancia que ya fue estudiado por la sociología norteamericana con el nombre de “control social”.^[92]

El fin del Estado es preservar el orden público contra todos los posibles factores de desorganización; pero más vale prevenir que castigar, por lo que el Estado se ve obligado a ejercer su vigilancia en todas partes en que los valores colectivos están en juego y establecer allí su control. Esto hace que la gran ley de la sociología política sea el paso de los controles particulares (el de un rey, el de un patrón, el de un jefe de familia), o de los controles anónimos (el de las costumbres), a un control regularizado, consciente, voluntario y general, el de la nación organizada jurídicamente. Veamos la aplicación de esta ley al campo estético.^[93]

El control paternal sin duda sobrevive bajo la forma de dirección ejercida sobre la pintura y la escultura por la aristocracia de los nuevos ricos, poseedores de galerías de arte. Pero como ciertas manifestaciones estéticas pueden ser consideradas peligrosas, en cuanto sean exaltadoras de un individualismo patológico, el Estado tiende a ejercer su control para mantener mejor la disciplina social. Este control se hace notar en la creación de escuelas de bellas artes en todos los países, bajo la dirección de los gobiernos, por la lucha, sea de las municipalidades, sea de las asociaciones privadas contra el arte llamado pornográfico, por el control de las emisiones de radio y la constitución de radioemisoras del Estado, por la censura cinematográfica, etc. Mas esta organización suscita muchas dificultades. Corre el riesgo de conducir a un conformismo de mala calidad y a una estandarización de las normas estéticas,^[94] lo que lleva a los artistas preocupados por la renovación y el progreso a luchar en todas partes contra las agrupaciones culturales del Estado. La democracia americana, como la Alemania de Hitler, son testimonio de esto, la oposición en ambos países la hacen los escritores. Pero como el Estado encarna la conciencia de la sociedad, esta oposición cultural se transforma en oposición política. Algunos se preguntan si no se produce así un grave daño social, si no sería mejor dejar que la disciplina se creara espontáneamente en lugar de nacer de una reglamentación exterior, y Dowd llega a ver en la anarquía artística contemporánea una reflexión de los artistas sobre el caos social de hoy día y el deseo nostálgico de volver a crear, por cuenta propia, un orden nuevo.^[95]

-
- [1] Jean Brunhes, *La géographie humaine*, 4a edición, París, 1934, y la bibliografía anexa.
- [2] Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, París.
- [3] *Encyclopédie Française*, XVI, 64, pp. 16-18.
- [4] Hourticq, *Cahiers d'histoire de l'art*. Classe de 3ème.
- [5] Emile Vuillermoz, *Encyclopédie Française*, XVI, 72, 3.
- [6] *Op. cit.*
- [7] En todo el final de este párrafo utilizamos el notable trabajo de W. Deonna, "L'art et les groupes sociaux", *Rev. Int. de Sociol.*, 1927.
- [8] W. Déonna, *L'art en Grèce*, París, en colaboración con A. Ridder.
- [9] Julien Benda, *Belphégor*, París, 1918.
- [10] A. Meillet, "Comment les mots changent de sens", *Année Soc.*, IX.
- [11] Tarde, *Les lois de l'imitation*, París, 1890.
- [12] D'Avenel, *Le nivellement des jouissances*, París.
- [13] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, p. 332.
- [14] Phahl, *Zur Geschichte der Kurvenhauses*, Ath. Mill. 1905, p. 31 ss.
- [15] De Groot, *The religious systems of China*, 1897, pp. 368-374.
- [16] Pottier, *Catalogue de vases antiques*.
- [17] Ch. Lalo, *op. cit.*, pp. 142-146.
- [18] Ch. Lalo, *Notions d'Esthétique*, pp. 91-93.
- [19] Véase W. Déonna, *L'art en Grèce*, cap. VI. Idealismo de los dioses y de los ciudadanos libres y realismo de las representaciones de las clases inferiores.
- [20] A este problema se consagraron muchos estudios, por ejemplo, a la diferenciación de la técnica, a la elección de asuntos según los sexos, etc. Matz, "Eine Untersuchung über das Modellieren sehender Kinder", *Zeit f. ang. Psych.*, VI; Sallon, "Influence du sexe sur le dessin", *Bull. Mens. Soc. Anthropol. de Paris*, v; Claparède, *Psychologie de l'enfant*; Grzegorzewka, "Les types d'ideation esthétique", *Année Psych.*, XXI; Raymond-Voivenel: *Le génie littéraire*, París, 1912; Marthe Borelly, *Le génie féminin française*, París, 1917; J. Oulmant, *Les femmes peintres du 18è siècle*; Charles Maurras, *L'avenir de l'intelligence*, París, 1917; C. Maclair, *La beauté des formes*, París, 1909, etcétera.
- [21] Paul Descamps, *L'état social des peuples sauvages*, París, 1930.
- [22] Maurice Leenhardt, *Gens de la Grande Terre*, París, 1937, p. 52.
- [23] Hay que advertir que esta división sexual se extiende más allá de las artes plásticas, hasta las artes fonéticas y de movimiento. Cf. André Schaeffner, *Musique, danse et danse des masques dans une société*

négre, 2º *Congres d'esthétique*, I, París, 1937. "En lo que concierne a la danza, parece que se oponen dos mundos, tanto social como musicalmente, danzas estrictamente de hombres (y entre estas danzas, las de máscaras), danzas mixtas o solamente de mujeres. La separación se produce... dentro del ritual funerario, entre las exequias de los hombres y las exequias de las mujeres: mundo del hombre, y, en cierta medida, de la muerte (máscaras), mundo de la mujer y, en cierta medida, de la vida (siembras)" (p. 310). Sin embargo, ocurre que a veces los ritmos musicales femeninos acompañan a las danzas masculinas, como, por ejemplo, la danza de máscaras "joven hombre": pero aquí se trata evidentemente de un no circunciso, que pertenece todavía a la sociedad de las mujeres.

- [24] G. Richard, *La femme dans l'histoire*, París, 1909.
- [25] A. Comte, *Discours préliminaire sur l'ensemble du positivismo*.
- [26] W. Déonna, "La femme et l'art", *Rev. Int. de Sociol.*, 1928.
- [27] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, cap. 3.
- [28] Van Gennep en *Rev. d'Etnolog. et de Sociol.*, 1911, pp. 293 ss.; Déonna, *op. cit.*
- [29] Y. Hirn, *Ursprung der Kunst*, p. 218, Stoll, *Das Geschlechtsleben in der Völkerpsychologie*, 1908.
- [30] Van Gennep, *op. cit.*
- [31] R. H. Lowie, *Primitive Society*, Nueva York, 1920.
- [32] Van Gennep, *Les rites de passage*, París, 1909; Levy-Brühl, *L'âme humaine*, París.
- [33] Westermarck, *Histoire du mariage*, II, cap. 15, trad. franc., París, 1935.
- [34] Van Gennep, *La formation des légendes*, París, 1900.
- [35] Gilberto Freire, *Casa grande e senzala*, Río, 1934, acentúa bien la importancia de la primera comunión como rito de paso en el Brasil colonial.
- [36] F. de Azevedo, *Sociología de la Educación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.
- [37] W. Déonna, "Aphrodite, la femme et la sandale", *Rev. Int. Soc.*, 1936, pp. 26-33.
- [38] *Revista do Patrimônio Histórico*, 2, 1938, Augusto de Lima Jr., "Ligeiras notas", pp. 101-139.
- [39] Se encontrará la bibliografía al final del libro de P. A. Lascaris, *L'éducation esthétique de l'enfant*, París, 1928.
- [40] Luquet, *Les dessins d'un enfant*, París, 1913.
- [41] Ch. Lalo, *Notions d'Esthétique*, p. 41; las investigaciones metódicas a que alude son las del V Congreso Estético, reunido en Alemania.
- [42] W. Déonna, *Les groupes et l'art*, p. 244.
- [43] Acerca del balanceo en el rito agrario, véase Frazer, *Le rameau d'or*, apéndice del tomo II; y acerca de cómo está ligada la cucaña al árbol del mundo, véase R. Guenon, *Études traditionnelles*, 1938-1939.
- [44] Tozzer, *A comparative study of the Mayas and the Lacandones*, Anthr. Inst. of America, 1902-1905, Nueva York, 1907.
- [45] Para todo este párrafo, consúltese Hirn, *Les jeux d'enfant*, trad. franc., París, 1926.
- [46] En este estudio sociológico no debemos descuidar las enseñanzas de la psicología; con la adolescencia, el niño pasa del estado introvertido al estado extravertido. Ahora bien, este paso corresponde a un enriquecimiento del gusto, esto es, el paso de las artes interiores, como la música, a las artes en que

predominan las necesidades sociales, como la escultura.

- [47] F. de Azevedo, *Sociología de la educación*, primera parte, cap. IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- [48] M. Leenhardt, *Gens de la Grande Terre*, p. 118.
- [49] Heinz Werner, *Die Ursprung der Lyrik*, Munich, 1942.
- [50] E. Lebasquais, “Paysages taoistes”, *Études traditionnelles*, 1935.
- [51] Jean Charbonneaux, *Las masques rituels dans la sculpture grecque*, Mélanges Glotz, París, 1932.
- [52] Mutila Ghyka, *L'esthétique des proportions*, Ginebra, 1927; *Le nombre d'or*, 1931.
- [53] Citado por E. Lebasquais, “L'architecture sacrée”, p. 23; *Études traditionnelles*, 1936.
- [54] Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, p. 169.
- [55] *Op. cit.*, p. 170.
- [56] G. Séailles, *L'origine et la destinée de l'art*, París, 1925. Sobre la inspiración cristiana del arte medieval, véase principalmente E. Male, *L'art religieux du xiiième siècle en France*, París, 1902.
- [57] Lebasquais, *op. cit.*
- [58] M. Leenhardt, *op. cit.*
- [59] Capart, *Les débuts de l'art en Egypte*, pp. 88 ss.
- [60] Von Bissing, *La place des constructions de Pasargades dans l'histoire d'art*; Munich-Sitzungberd d. Phil. Hist. Klasse, 1911.
- [61] P. Masson-Oursel, “L'esthétique indienne”, *Rev. Metaph. et Morale*, 1936.
- [62] W. Déonna, *Les groupes et l'art*, pp. 250-252.
- [63] Brehier, *L'art chrétien*, París, 1918, pp. 186 ss.; cf. Elie Faure, “Les moyens de propagation de l'art, en *Encyclopédie Française*, XIV.
- [64] “Ch'an”, en Lebasquais, *op. cit.*; Decálogo, “No harás ninguna imagen de Dios”. Corán: “Abstengámonos de representar la imagen del Señor o del hombre y pintemos sólo árboles, flores y objetos inanimados”.
- [65] E. Lebasquais, “Le procès des images et l'art abstrait”, *Études traditionnelles*, 1936; P. Romane-Musculus, *La prière des mains*, París, 1939; Ch. Lalo, *op. cit.*, p. 320.
- [66] Thurnwald, *L'Economie primitive*, trad. franc., 1937.
- [67] Grosse, *op. cit.*
- [68] Hirn, *op. cit.*
- [69] Capistrano de Abreu, *Capítulos de historia colonial*, Ed. de las Sociedades Capistrano de Abreu, 1928, pp. 180 ss.
- [70] Gustavo Barroso, *Terra do Sol*, s.d., cap. IV.
- [*] *Cangaceiro*: salteador, bandolero. [N. T.]
- [71] Esta teoría, que relaciona la diversidad de las artes con la diversidad de los tipos económicos, ha vuelto a aparecer en nuestros días, bajo una forma más rica, pero también, tal vez, un poco fantaseada, por Frobenius. El célebre etnólogo alemán distingue tres etapas en las relaciones entre los hombres y la

naturaleza: 1) *la emoción*: el hombre siente la naturaleza, deja que ella le captive y domine; 2) *el juego*: después, cuando su emoción es más libre y más matizada, juega con ella, por ejemplo, juega con la vida del animal o con las metamorfosis de las plantas; 3) *el arte*: cuando el espíritu se debilita, se materializa, cambia de forma, el individuo quiere precisar su emoción antes de que muera, y crea así imágenes o símbolos; “el hombre *vive* primeramente la civilización y el mito, solamente más tarde es capaz de expresarlos”. Ahora bien, hay tres especies de juegos emotivos de participación mística del hombre con la naturaleza, según las sociedades: el juego que gira en torno al animal, entre los cazadores y los pastores, o que gira en torno a la planta, entre los agricultores, o que gira alrededor del cosmos, en las sociedades más estratificadas. De aquí surgen tres especies de arte. (Véase Frobenius, *Histoire de la civilization africaine*, trad. franc., París, s. d.).

- [72] Sorokin y Simmerman, *Principles of rural-urban sociology*, Nueva York, 1929.
- [73] Sorokin, “Stratification social et intelligence”, *R. Int. Soc.*, 1927.
- [74] Roy Himman Holmes, *Rural sociology*, Nueva York, 1932, cap. 19.
- [75] Argintescu, “Contributii la Problema gustului popular”, *Archiva Penturu stiinta si Reforma social*, x, 1932, pp. 428-442. Se encontrarán preciosos consejos y un buen plan de investigación para el estudio sociológico del arte rural, según la escuela rumana del doctor Gusti, en Henri H. Sthal, *Monografia unui sat*, Bucarest, 1939, pp. 160-173.
- [76] P. Hamp., *L'art et le travail*; Coll. Stock, París.
- [77] Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, tomo I, París, 1929, pp. 149 ss.
- [78] Acerca del papel que desempeñan en el arte los salones de la gran burguesía, véase Lalo, *op. cit.*, pp. 156-158.
- [79] Freund Ginle, *La photographia en France au xixe siècle*, París, 1934.
- [80] Sin embargo, para las sutilezas estéticas que separan esas tres especies de zonas rurales, para las zonas de agricultura comunitaria, véase p. 126; para las zonas estratificadas, véase Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*; Pedro Calmon, *História Social do Brasil*, ii, “La sociedad colonial”, S. Paulo, 1935, para las zonas de cría, véase p. 124.
- [81] Burgess, *The urban community*, 1926; McKenzie, *The metropolitan community*, 1933; Park, Burgess, McKenzie, *The City*, 1925.
- [82] *Encyclopédie Française*, XVI, 68, I, 12.
- [83] Holnes, *op. cit.*
- [84] Véase acerca de este asunto el bello estudio de Mário de Andrade, *Modinhas imperiais*, S. Paulo, 1930, pp. 5-11.
- [85] *Encyclopédie Française*, Elie Faure, “Les moyens de propagation de l'art”, XVI, 58, 6-7.
- [86] Lalo, *op. cit.*, p. 249: “En el siglo xv, los pintores flamencos acostumbraban reunirse todos los años, en ocasión de las fiestas de san Lucas, su patrono, en algunas ciudades importantes, para examinar en común puntos que interesaban a su profesión; gracias a esto en poco tiempo, la pintura al óleo, inicialmente de uso burgués, se extendió por todo Flandes, y después por Italia, y por último por Europa entera, al correr perpetuo de los pintores flamencos, que llegaban a la península mediante el Rin y el Tirol, o por París, la Borgoña y Aviñón”. Éstas son las dos grandes rutas del comercio del Norte hacia el Sur. En resumen: “Al principio del siglo XVI, es característica la yuxtaposición de los dos estilos italiano y flamenco o gótico en Quentin Massys, Gerard David o Gossaert. Los viajes a Italia de

casi todos los grandes flamencos u holandeses operó muy pronto esta fusión”.

[87] H. Focillon, *op. cit.*

[88] H. Ouvré, *Les formes littéraires de la pensée grecque*, París, 1900; cf. Déonna, *L'art grec*, París, 1924, cap. IV.

[89] Mme. de Staël, *De la littérature considérée...*, París, año IX.

[90] Acerca de la crítica de esta concepción, véase Lalo, *op. cit.*, pp. 230-236.

[91] *Encyclopédie Française*, XVI, 64, 4-9.

[92] Lumley, *Principles of sociology*; Dowd, *Control in Human Societies*, Nueva York, s. d.

[93] Down, *op. cit.*, caps. 26, 27 y 28.

[94] De Tocqueville señaló ya esta consecuencia en su libro, *De la démocratie en Amérique*.

[95] Down, *op. cit.*, caps. 35.

VI. El arte y las instituciones sociales (Continuación)

1

El estudio de los grupos comerciales, que hemos esbozado en el capítulo anterior, como el de los grupos religiosos de propaganda, nos lleva a un nuevo problema sociológico: el de los contactos estéticos.

Está en gran boga, actualmente, la cuestión de los contactos culturales, lo cual ha provocado gran cantidad de trabajos, en particular en Estados Unidos, donde una pléyade de investigadores se consagró al estudio de la transculturación; bajo nombres diversos, como el de sociología colonial, es en todas partes reputada.^[1] En este capítulo debemos darles su sentido más alto; no se trata de un simple fenómeno de difusión, esto es, de imitación de rasgos culturales o artísticos a través del espacio a partir de un centro de origen y hasta ciertos límites que constituyen los límites de un área cultural, fenómeno este bien estudiado por la escuela de etnografía histórica. Pero debemos englobar en este capítulo no sólo los casos de difusión entre sociedades vecinas, sino también el transporte de cultura a distancia, como el de la cultura africana en América con la esclavitud negra, como el de la civilización europea a los pueblos de color con la colonización, como los contactos resultantes de las grandes migraciones demográficas.

En los contactos culturales así concebidos cabe distinguir entre grupos pertenecientes a un mismo tipo de civilización, pero de nivel diferente, como entre las zonas urbanas y las zonas rurales, o entre los nativos de una gran nación y los inmigrantes venidos de regiones un poco más atrasadas. Después, los contactos entre grupos de civilización muy diferente pero que, sin embargo, tienen un nivel igualmente elevado, como es el caso del contacto del Occidente y el Oriente. Por último, los contactos entre grupos de niveles diferentes: éstos son los que se establecen entre pueblos superiores y primitivos.

En estos diversos casos se produce toda una serie de fenómenos. A veces las culturas en contacto se levantan una contra la otra, no queriendo morir ninguna de las

dos, esto es el *clash of cultures* de los americanos. Otras veces una se somete y desaparece para dejar el lugar a la otra, generalmente es la más inferior la que se extingue (es la aceptación de lo más alto por lo más bajo de R. Maunier, la transculturación de Herskovitz); pero puede acontecer también que el superior se deje dominar por el inferior, acepte descivilizarse, ser vencido por valores juzgados inferiores. El caso más frecuente es el de la agregación, de la mezcla de culturas, del mestizaje sociológico.

Este mestizaje se hace según ciertas leyes. Cualesquiera rasgos culturales no se adicionan a cualesquiera otros rasgos culturales. Se opera una selección de aceptaciones, una pasividad a ciertas formas, una determinada resistencia a otras, una adaptación, también, de los rasgos culturales aceptados para que estos puedan formar cuerpo con la cultura triunfante, una modificación, por consiguiente, de su sentido y una metamorfosis más o menos profunda. Pero, operada la fusión, es claro que quedan siempre residuos puros de las antiguas civilizaciones en contacto, supervivencias del régimen anterior a la agregación.

Éstos son los hechos con los que ahora nos vamos a enfrentar, situándonos, naturalmente, sólo en el terreno de los contactos estéticos.

La oposición en primer lugar. Los judíos procuran, generalmente, asimilarse al medio social al cual han sido llevados a vivir. Pero ocurre que frecuentemente este medio los rechaza. La cultura judaica se encierra entonces en el barrio sórdido y sombrío del *ghetto*. Ahora bien, a esta organización de lucha corresponde la creación de una literatura especial en lengua yiddisch y de un arte hebraico. Mas es preciso observar que para que la oposición estética pudiera nacer, fue necesario que las persecuciones raciales se debilitasen, que el *ghetto* cesase de ser una organización meramente ecológica para transformarse en algo más intelectual, en una especie de *ghetto* espiritual. Para que el combate se efectúe en el plano artístico es necesario que el hombre adquiera conciencia de este combate, lo que ya supone una cierta asimilación a la cultura contra la cual se lucha. Esto pasó en los Estados Unidos para la creación de una literatura negra.^[2] Y es todavía un fenómeno del mismo género el que se produce en la batalla entre las clases sociales; el arte proletario es sin duda obra de los hijos del pueblo, pero éstos frecuentaron la cultura burguesa, se sirven de armas tomadas al enemigo para volverlas contra él.

Cuando el conflicto se establece entre pueblos muy diferentes, la batalla no se desarrolla en el plano estético. Efectivamente, resalta en nuestro capítulo precedente que el arte está ligado a la religión, a la vida económica, a las instituciones políticas; en el complejo civilización, es un elemento que no se comprende sino a través del conjunto con el cual figuran, y esto principalmente, en los pueblos no civilizados, en los

que el arte todavía no ha alcanzado su autonomía, en los que no es más que un medio al servicio de fines sociales. De este modo el conflicto es siempre cultural y no puramente artístico; una arquitectura, un tipo de escultura o decoración, sólo resiste en la medida en que el resto de la vida social también resiste; por el contrario, si las condiciones económicas cambian, si la concepción religiosa del mundo se transforma, el arte indígena es herido de muerte.

Esto es, justamente, lo que ocurre actualmente en África. El artista negro es un artesano, su trabajo es un trabajo familiar; aprende de sus padres los secretos del oficio; él los continúa trabajando lentamente, pacientemente, para realizar un objeto que sea un goce para sus ojos.

Pero en la actualidad este artesano escucha las llamadas de la próxima fábrica; puede ganar rápidamente salarios elevados que gastará en la ciudad. El gusto del trabajo hecho a mano se esfuma al contacto de la civilización blanca. Además, este arte africano estaba todo él penetrado de magia y de misticismo; era la expresión del culto de los antepasados o de los espíritus; ahora, sus raíces religiosas están casi secas por la influencia de los misioneros cristianos o de la mentalidad libre de los colonos. El árbol que había producido tan bellos frutos presiente que va a morir.[3]

Y aquí encontramos el fenómeno de la transculturación. El arte indígena es reemplazado por el arte europeo. Las chozas de los hechiceros ceden el lugar a las iglesias góticas; la música bárbara del negro a las canciones de los blancos o a sus cánticos religiosos. Se dirá sin duda que son los conquistadores los que construyeron estas iglesias o los que impusieron su estética; pero existe también una imitación voluntaria del superior por el inferior; esto está muy claro en los antiguos países esclavistas, en los que el arte negro es idéntico al de los proletarios blancos. Los *terreiros* del Brasil conservan sin duda algunas esculturas de inspiración africana, como aquellas cuyas reproducciones se encuentran en los libros de Nina Rodrigues, Artur Ramos, Gonçalves Fernandes...[4] pero, generalmente, y en consecuencia del sincretismo entre los orixás[*] y los santos católicos, los que dominan son las imágenes y las estatuitas que la gente del pueblo considera como “bellas”. Hay una uniformidad de juicios de gustos sobre el patrón blanco.

Pero al lado de esta imitación de arriba abajo, existe igualmente con frecuencia una imitación de abajo arriba. Las artes indígenas pasan de las colonias hacia la madre patria. El fenómeno es antiguo; ya entre los griegos y los romanos había estado el negro de moda y las características de la escultura africana fueron copiadas de los artistas de entonces.[5] En Francia, en el siglo XVIII los contactos más estrechos con el Oriente fueron gracias, primero, a las *turqueries* (del ballet final de *Le Médecin imaginaire* de Molière a las *Cartas persas* de Montesquieu), después a las cosas chinas (con Voltaire).

Se ha querido ver en el deísmo de esta época la influencia de la religión del Celeste Imperio.[6] En todo caso, en arte, la acción de este país era entonces indudable, principalmente en la decoración.

Ésta continúa a través del siglo XIX, con las colecciones de figuritas grotescas de porcelana y es sustituida a comienzos del siglo XX por la boga del arte negro, el que ejerció su influencia, no sólo en la escultura y en la pintura del grupo de Picasso, sino también en la música, en la que reinó el *jazz band* afroamericano. Sin embargo, esta influencia se ejerció sobre todo en las artes menores, y en la decoración, más que en las artes llamadas mayores.[7] Desde el punto de vista literario, es sabido que nuestros cuentos emigraron de países lejanos y constituyen, igualmente, una prueba de la atracción que las cosas exóticas tienen sobre las poblaciones civilizadas.[8]

Uno de los efectos más curiosos de los encuentros de culturas es el del mestizaje estético. Éste es, a la vez, una obra de selección, de escoger ciertos rasgos estéticos, e, inmediatamente, de fusión, de síntesis de los estilos en contacto. Por esto los motivos cristianos se introdujeron en los grabados en marfil de Loango,[9] así como los modelos europeos se encuentran en los bronce de Benin[10] y los forzados enviados a Nueva Caledonia introdujeron motivos nuevos en el grabado en bambú de los canacos. Acerca de este asunto ha señalado Leenhardt la mezcla de temas blancos en las técnicas oceánicas: “Observando los dibujos de los raros bambúes grabados anteriores a la deportación penal, se puede notar admirablemente esta irrupción del impudor [el de las escenas obscenas que ilustran la vida de los antiguos forzados en contacto con los indígenas]. Pero aparecen otros detalles reveladores de la mentalidad indígena: la unidad aumentada para indicar la cantidad o la colectividad, como el trazado de un *taro*[**] único y enorme para figurar gran cantidad de víveres, o el de un hombre de mayor tamaño para denotar su importancia”.[11] Pero hasta el presente, en todos los casos estudiados, la cultura superior no aporta al arte más que una materia nueva, y los cánones estéticos que quedan son los de la cultura inferior.

También existe el caso contrario; la técnica es la de la civilización conquistadora, pero ella integra a sus temas los temas del país colonizado. Esto está muy claro en la arquitectura contemporánea francesa marroquí; se realiza en la actualidad un gran esfuerzo por las misiones con objeto de sustituir las capillas góticas, de ninguna significación bajo los trópicos, por capillas inspiradas en la cultura de los nuevos campos de trabajo.[12] Todas estas síntesis son voluntarias; las que se operan espontáneamente son, a nuestro juicio, todavía más interesantes. La historia de la danza afrobrasileña comporta, según Artur Ramos, tres fases: “Numa primeira phase, vamos encontrar a forma genérica batuque ou samba, que é a dança de roda, com execuções individuais, originadas dos negros angola-conguenses. Uma segunda phase assignala o

aparecimento do maxixe, dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques, incorporando-o a estilizações hispano-americanas (habanera) e europea (polka). Uma terceira phase, a actual, está realizando um amplo conglomerado. É a phase do samba (com a nova significação), forma de dança ainda indefinida, mas de una extraordinaria riqueza de elementos musicaes, melodicos e rithmicos, e elementos choreográficos, onde interveem o negro africano e o negro de todas as Américas”.[***]
[13]

Un caso más curioso todavía es el de la creación musical de la síncopa, la que no existía en la música afroafricana y que caracteriza a la música afroamericana. Ésta es una creación original debida al encuentro de las dos estéticas, la negra y la blanca.[14] Este fenómeno de mestizaje artístico es, por otra parte, bien conocido: lo presentan muchas iglesias europeas; citaremos sólo un ejemplo: la catedral románica de Cahors, con su cúpula bizantina y su pequeña portada lateral estilo morisco.

Es evidente que en esta síntesis, cuando un elemento artístico pasa de una cultura a otra, se produce el mismo fenómeno que ya anotamos en el paso de grupo a grupo: un cambio de sentido. Cuando los africanos del norte utilizan las latas de gasolina, las perforan de agujeros y hacen de ellas linternas decorativas;[15] cuando los afrobrasileños fetichistas se sirven de objetos piadosos católicos les dan una significación animista y, recíprocamente, cuando los europeos aceptan, transformándolas, las danzas negras, lo hacen retirando todo carácter religioso, mágico o guerrero, para retener solamente (si no crear) la parte erótica; cuando toman a pueblos más místicos algo de su arte, lo separan de su sustrato religioso, no queriendo ver más que una decoración inédita. La figurita grotesca de cerámica china se transforma en un simple *bibelot* de salón y la escultura negra no es más que un excitante estético para sentidos hastiados de formas demasiado complicadas y ávidos de simplificaciones violentas.

En resumen, los contactos estéticos son más bien destructores cuando las sociedades que se ponen en contacto son de niveles muy diferentes, al menos para el arte inferior, pero son creadores en el caso contrario. Sin embargo, a esta sociología de los contactos se les han hecho severas críticas, muy particularmente sobre el punto de que estamos tratando: “Un arte no puede obrar sobre otro por simple contacto; es necesario que el segundo haya llegado, en virtud de su evolución natural, a un estado que lo haga sensible a las influencias del primero. Desde el siglo V hasta el XV, los italianos no pensaron nunca en imitar los monumentos romanos, sino en explotarlos como canteras”, dice Salomón Reinach.[16] Y Lalo añade: “Solamente en el siglo XV, cuando la evolución interna y espontánea del realismo los hizo capaces de este progreso, los explotaron como modelos. En la historia del arte es indudable la

fecundidad de las influencias internacionales. Y con todo no producen más que interferencias superficiales y artificiales, yuxtaposiciones estériles y no asimilaciones, salvo cuando vienen simplemente a ofrecer de afuera las fuerzas internas y específicas de un arte dado, proporcionándole nuevas ocasiones de enriquecerse. Brevemente, su fecundidad especial es desenvolver, no la esencia propia del arte invasor, sino los poderes que el arte invadido ya poseía de sí mismo, en estado virtual”.^[17]

Si hemos citado estos textos, no obstante su extensión, es porque señalan bien la oposición entre las dos escuelas sociológicas, la de los contactos, americana, y la de las representaciones colectivas, francesa.^[18] Para esta última, el contacto en sí no tiene ningún valor; tanto para un arte como para una institución es “un accidente exterior”. Lo que importa es el alma de los grupos en presencia, sus sentimientos y sus creencias; es necesario cierta madurez psíquica para que el contacto material de dos sociedades yuxtapuestas que se ignoran llegue a ser un contacto creador. Esto nos parece justificado. No va contra la constitución de una sociología de los contactos, sino que ésta debe ser integrada en una sociología más rica. Si el contacto africano europeo es tan destructor del arte indígena en general, es porque éste no está maduro para un enriquecimiento y las representaciones de los indígenas no pueden asimilarse a la de sus señores blancos. Si la escultura negra desaparece en el Brasil para dejar lugar a una iconomanía católica, es porque ya el alma afrobrasileña está cristianizada y se deja penetrar por el culto de los santos. Si el arte negro pudo tener tal éxito hace algunos años en los países de civilización avanzada, es porque el cubismo había ya acostumbrado a los espíritus a la estilización geométrica, a los ángulos y a ciertos choques de líneas. Si se crea un nuevo estilo colonial francés, esta creación sigue y la explica una nueva política, la de la colaboración cordial. En todas partes el contacto toma la forma para la cual se inclinan las representaciones colectivas.

Hemos terminado el estudio de las relaciones entre las bellas artes y las instituciones sociales.

Se ha visto cómo abordamos el problema. Buscamos cuáles podrían ser las funciones de los diversos tipos de agrupaciones y fuimos llevados, así, a dar a unos una función conservadora, a otros una función de propagación, y a otros, por último, una función, ya de transformación, ya de creación de valores estéticos.

Siguiendo este camino creemos haber evitado todas las dificultades contra las cuales chocó Lalo en su libro *L'art et la vie sociale*, dificultades que le sugirieron una solución original, es cierto, pero como veremos, en detrimento de la sociología. La obra de que hablamos acaba, en efecto, por la afirmación de la autonomía del arte en relación con lo social, por tanto, por una limitación de la explicación sociológica de los problemas de la estética. Sin duda, dice, el arte no puede establecerse en el vacío; se construye con el auxilio de materiales, y la sociedad le abastece, tal vez, de los más importantes de éstos. Pero, a pesar de ello, él sigue siendo heterogéneo.

Es que Lalo planteó el problema en estos términos: ¿es el arte el reflejo de la sociedad? Como si la sociología estética no debiera más que agrandarse, y no transformarse, de la manera como Marx había estudiado el arte. Para Marx, hay una infraestructura económica y una estructura ideológica. La segunda es el efecto y la traducción de la primera. El sociólogo no acepta esta limitación a la causa económica. Toda la sociedad actúa, tanto en sus funciones políticas como económicas, religiosas y familiares. Pero se trata siempre de una infraestructura y de una superestructura y de saber en qué medida el arte traduce el medio y el momento.

Ahora bien, es evidente, que el divorcio es más aparente que la ligadura.

I. El arte está frecuentemente atrasado en relación con las condiciones económicas. La aparición de las grandes escuelas artísticas no resulta de la prosperidad del país, por lo menos de un modo directo, ya que se produce generalmente después, esto es, justamente en el momento en que la decadencia sucede al periodo de riqueza. En Florencia, en Flandes, en España, en Venecia, en todas partes, los periodos de florecimiento artístico son aquellos en que la ruina comienza a dejarse entrever, en que las ciudades, los países, por una clase de compensación mística, no reinan para la belleza, sino porque cesaron de reinar para su comercio.

En Venecia como en Florencia o en Milán, el impulso del arte no corresponde al apogeo de la vitalidad o de la riqueza nacional. Desde la caída de Constantinopla, el poderío de la República veneciana había ido declinando de año en año; ya se habían apoderado los turcos de sus más opulentas colonias del Mediterráneo cuando perdió el monopolio del comercio de las Indias que desde tiempo ha

había sido la principal fuente de su prosperidad. Comprometida su supremacía política o comercial, la ciudad de los dogos añade, por lo menos a través de la cultura de las artes, un nuevo florón a su corona... En efecto, precisamente en el momento en que Venecia vio palidecer su estrella sobre los mares, fue cuando se elevó sobre sus iglesias y palacios la aurora de un arte nuevo.[19]

Y lo que es verdad de Europa no deja de serlo en Brasil, como observa muy justamente Mário de Andrade; aquí también el esplendor estético de la Colonia es posterior al periodo de prosperidad. Cuando el Recôncavo brilló por los negocios y la afluencia del oro, no hubo ni pintura ni escultura: la iglesia y el convento de san Francisco no se acabaron sino en 1750; si Chagas vivía ya, Manuel Inácio da Costa no había nacido; el grupo de los pintores de Bahía no aparece hasta 1770; José Teófilo de Jesús muere en 1847; Antonio Joaquim Franco Velasco nace en 1780 para morir en 1883. En Minas, cuando el Aleijadinho esculpe sus maravillosos profetas, el periodo de fiebre del oro y de lujo ha pasado ya; del antiguo esplendor no subsiste más que una especie del brillo exterior, puramente superficial; la decadencia de Minas comenzó cuando esperaba la llegada de un nuevo equilibrio económico.[20]

Podemos, por tanto, aceptar la opinión de Lalo de que “más que acompañarlas, los grandes desarrollos del arte suceden a las grandes actividades económicas”. Y no son de ninguna manera un producto directo y necesario. “En el banquete de la humanidad, el arte —dice André Gide— es llamado solamente al final de la comida. Su función no es alimentar, sino producir embriaguez”. [21]

II. El arte puede ser una oposición a la vida social o, por lo menos, una fuga fuera de lo real.

Una oposición, cuando el artista se levanta contra las instituciones sociales para criticarlas o abatirlas. *Chansonniers* que se mofan del gobierno en el Antiguo Régimen. Gregório de Matos que, rechazado por la sociedad portuguesa de Bahía, encuentra refugio al lado de sus amigos de los ingenios de azúcar, allí donde se opera la mezcla de razas, y hace de su poesía una sátira del régimen colonial. Arte surrealista que se liga al movimiento comunista y se considera como un arte revolucionario, como una crítica del régimen burgués. En las épocas teocráticas, la literatura se hace con frecuencia anticlerical, como lo demuestran los *fabliaux* de la Edad Media o la segunda parte del *Roman de la Rose*.

Todavía es más frecuente la fuga. La misma Edad Media, en efecto, brutal y salvaje, vio desatarse una literatura idealista glorificadora del amor cortés y platónico. Las sociedades guerreras de la Revolución y del Imperio se deleitaban con las pastorales galantes de Florian y aseguraron el éxito de *Pablo y Virginia*, en tanto que la Restauración y el gobierno burgués de Luis Felipe, que fueron épocas acusadamente pacíficas, fueron también épocas de romanticismo heroico y batallador, que cantaban a

los pares de Carlomagno y a los soldados de Napoleón. Ninguna época en Francia ha producido una literatura tan católica, con Bourget, Barres, Péguy, etc., que la Tercera República laica, y el movimiento católico llegó a extenderse a todas las demás esferas estéticas, a la pintura, con L. Denis y sus estudios de arte sacro, al teatro, con Henri Ghèon y el retorno a los misterios medievales. Lalo concluye su investigación sobre este asunto, escribiendo: “Se ve a cuántos contrasentidos se expone el historiador del arte que quiere reconstituir con las obras las costumbres de un pueblo mal conocido, como si las obras no fueran tan frecuentemente una relación contra estas costumbres y sus instituciones como una adhesión y una reproducción fiel”.^[22] La misma conclusión se encuentra en Baldensperger, en cuanto a la literatura. Para éste no es la expresión, sino, por el contrario, “la inversa de la sociedad”.^[23]

La escuela de Sigmund Freud ha puesto en claro para el individuo este papel del deseo compensador; el artista pone en su obra los sentimientos que quiere expulsar de su vida, todos los deseos reprimidos que podrían conducirle a estados patológicos y que hallan su lugar en el arte, como entre el común de los mortales se realizan en el sueño.^[24]

Pero esto también acontece igualmente con las colectividades, lo que explica por qué el arte es a menudo inmoral. Esto retrata preferentemente a los refractarios, a los rebeldes y a los heréticos. Mas no quiere decir que la sociedad que les dio nacimiento sea en sí misma inmoral. Al contrario, porque los individuos están obligados a tener una conducta honesta, particularmente una vida sexual jurídicamente normal, se desembaraza de lo que existe de perturbado en ellos, construyendo un mundo ficticio, por el cual, retornando a la vieja expresión aristotélica, se “purgan” de sus pasiones.^[25] El genio sería, por tanto, más frecuentemente “un inadaptado” que no puede vivir en su medio social y que está obligado por esto a hacer su nuevo medio, el opuesto al medio real.^[26]

III. La duración del arte es independiente de la duración sociológica.

H. Ouvre explicó la aparición de las formas literarias de la antigua Grecia por las instituciones sociales; la oda pindárica, por ejemplo, por los juegos nacionales, como los de Olimpia, en los que, en torno al culto de Zeus se reunían todos los atletas en medio de una gran afluencia de gente, y el teatro por la danza ateniense. Y, sin embargo, observa en seguida el autor, las instituciones sociales se mantuvieron, mientras a los géneros literarios a los cuales habían dado nacimiento desaparecieron: las fiestas atenienses sobrevivieron a los dramas, los juegos prehelénicos al lirismo pindárico. Y explica este fenómeno por el hecho de que cuando un género alcanza la perfección, desalienta a los escritores, que lo abandonan para buscar una nueva inspiración.^[27] La obra maestra, dice Jean Cocteau, es un punto final.

Es que una concepción pluralista del tiempo es más justa que una concepción monista.[28] No hay una, sino varias duraciones. Hay el tiempo astronómico, que es medido por el reloj. Hay la duración psicológica, cuya heterogeneidad en relación con los tiempos de los astrónomos demostró Bergson.[29] Hay la duración sociológica, que describe la vida de las instituciones, su génesis, su expansión y su declive. Hay la duración estética, naciendo las artes, alcanzando su apogeo y muriendo después. Ahora bien, esas diversas duraciones pueden a veces interferirse; la vida de una forma artística puede coincidir con la de una institución social. Mas muchas veces ocurre que el arte está atrasado en relación con la sociedad, como ya vimos que ocurrió en la Venecia del Tiziano y en el Brasil colonial. Otras veces una duración estética se agota mientras que la duración sociológica continúa, como es el caso de los géneros griegos, de los que hemos hablado hace poco. En resumen, hay independencia de todas estas vidas, que se desarrollan, cada una, según su ritmo propio.

Todas estas observaciones están fundamentadas y ciertamente justificadas. Pero, ¿cuál es su verdadero significado? ¿Constituyen una limitación de la explicación sociológica? ¿O al menos de la acción de lo que Lalo llamó “las condiciones anestéticas del arte”, esto es, de la acción de los factores doméstico, religioso, económico y político?

En realidad, limitan solamente cierta concepción de la explicación sociológica, cierta fórmula que no nos parece la mejor. Muestran que el contenido manifiesto del arte no es dado por la sociedad, que los grupos sociales no proveen de la materia y el alimento carnal a los artistas. Pero si, como lo hicimos, nos colocamos en el terreno *formal*, entonces los lazos entre las sociedades y las bellas artes aparecen como mucho más estrechos y la estética sociológica recobra toda su fuerza.

En efecto, se puede responder y aportar una solución sociológica a las dificultades señaladas. Lo que parecía marcar un límite, cuando se le miraba desde cierto ángulo, se volverá justificativo de la sociología si se le aborda de otra manera.

Por ejemplo, es verdad que el arte puede presentarse como una oposición, como una reacción contra la sociedad, como una crítica del Estado, de la religión; que el artista aparece frecuentemente como un refractario, un herético, un no conformista o un inadaptado. Pero tal observación sólo tiene valor para una sociedad homogénea, para una comunidad sin diferenciación; en este caso sería curioso que el artista no fuese el eco de su ambiente, el cantor de los sentimientos colectivos. La existencia de un refractario en este caso sería un rudo golpe para la explicación sociológica. Mas nuestras sociedades modernas son sociedades heterogéneas, sometidas a la división del trabajo, divididas, por consiguiente, en grupos funcionales diversos; están jerarquizadas, estratificadas en clases superpuestas, y existe entre estos grupos funcionales y estas clases una movilidad incesante, vertical y horizontal, que no puede dejar de traducirse

en los espíritus por representaciones colectivas especiales. También es preciso no olvidar que la ley de la inercia es válida tanto en el mundo social como en el mundo físico: cuando una institución existe, tiende a durar, a mantenerse con una vida artificial, aun cuando todo alrededor de ella esté en trance de transformarse, aun cuando surjan nuevas necesidades, aun cuando los hombres busquen nuevas instituciones más apropiadas a estas necesidades nacientes. Las antiguas instituciones no mueren, por tanto; por el contrario, pesan con toda su fuerza en la vida social, retardando su marcha; estorban su desarrollo y ocasionan muchos dolores.

Es preciso comprender bien todo esto para volver a situar en una explicación sociológica el arte de oposición, que aparecerá diversamente, no dependiendo más que de la psicología individual. La crítica, la reacción artística, es la consecuencia de la división de la sociedad, la cual hace que haya clases dirigentes y clases subordinadas: es la obra de estas últimas y por esto fue burguesa o proletaria, según los casos. Sin embargo, si no hay una circulación de las *élites*, la crítica será débil; pero en un momento dado, se siente que la antigua *élite* no se mantiene sino por la fuerza; una *élite* nueva aspira a reemplazarla; es el momento en que el arte llena justamente su verdadera función sociológica de oposición a la sociedad, pero, como se ve, oposición solamente a la estructura aparente de ésta —la que no corresponde ya a la nueva clasificación de los valores colectivos que se están realizando— y no a la verdadera sociedad, la que ya existiría si las antiguas instituciones no tuviesen tal fuerza de inercia.

Si el artista es un inadaptado, la palabra puede ser tomada en dos sentidos: o bien, a causa de su sensibilidad más fina, se forma mejor la conciencia del divorcio entre las instituciones tradicionales y las nuevas necesidades colectivas, se siente inadaptado en relación con la sociedad de su época, o mejor dicho, es la sociedad la que no se adapta y el artista expresa justamente esto; o bien, el artista es un inadaptado en relación con la existencia social en sí misma; no es la sociedad de su época la que lo hiere, sino el simple hecho de la coacción social. ¿Pero entonces no podríamos volver aquí al tema de la leyenda del creador del arte que dimos anteriormente y no nos preguntaremos en qué medida el poeta refractario, el escultor rebelde, son creados por la coacción de esta leyenda a la cual ellos deben obedecer si quieren alcanzar la gloria? De todas maneras, la sociología nos da una explicación plausible.

Más que como oposición, el arte aparece a menudo como una huida, como una evasión a un mundo ideal, y como un juego gratuito que, por consiguiente, en nada refleja la vida social. Esto es verdad. Pero ¿en qué momento el arte se transforma de este modo en válvula de seguridad para los espíritus? ¿No existen condiciones que expliquen el fenómeno de la huida lejos de la realidad social? ¿Y no serán acaso, justamente, esas condiciones de orden sociológico? Llegamos así al punto de intersección del

psicoanálisis y de la sociología. Es éste un grave problema del que no podemos tratar aquí. Digamos solamente que: 1) la noción freudiana del arte descansa sobre la teoría de la represión, del confinamiento en el inconsciente de tendencias que posteriormente podrán tomar una forma simbólica para volver a la conciencia; estos símbolos constituyen la esencia de la obra de arte; 2) que la concepción de la represión supone, a su vez, la idea de la censura social. Pero no se puede comprender esta última noción sin ligarla a la concepción durkheimiana de la coacción social. De este modo llegamos aquí ahora a encerrar el arte-evasión en la sociología. Pues el problema se transforma en éste: ¿en qué caso la coacción social es productora de arte? Parece que cuando la coacción es muy fuerte no permite ni el paso de la forma simbólica de las tendencias libidinosas, y, por consecuencia, disminuye el impulso del arte. Es preciso una coacción menos fuerte, es necesario que las tijeras de la censura queden como medio entreabiertas. Por esto el régimen militar de Esparta, con su disciplina tan estricta, que invadía todas las esferas, su reglamentación y su ideal imperativos mataron las posibilidades de manifestaciones estéticas, mientras que Atenas, a causa de su comercio, del contacto con otras ciudades y de su régimen político, aunque sometida a coacciones imperativas (lo prueba la muerte de Sócrates), permitió, sin embargo, cierto relajamiento de la censura social, favorable al arte. Tal vez se pudiera explicar también de esta manera el carácter conservador de los grupos rurales e innovador de los grupos urbanos. Los primeros están sometidos a una presión social infinitamente más fuerte a causa de su pequeña densidad demográfica y de su homogeneidad, en tanto que esta presión se afloja en las ciudades, en las cuales reina más libertad. Acerca de este aspecto hay todavía que hacer otra observación. Cuanto más fuerte es la coacción, menos puede la libido vaciarse en formas simbólicas, y es mayor la presión de las fuerzas interiores contra el dique que las detiene. Habrá momentos, por tanto, en que éste forzosamente estallará para dar salida a los desarreglos internos. Ahora bien, las sociedades de poca extensión, los grupos demográficamente débiles, son los que sufren la coacción más dura. La vida sexual de los salvajes está generalmente sometida a la más estrecha reglamentación, cercada por todos lados por los tabús y las prohibiciones. De aquí los periodos de licencia erótica que tanto impresionaron a los viajeros extranjeros, los que indujeron a hablar muy falsamente de las inmoralidades de los primitivos, cuando no eran más que una especie de válvulas de escape de una sensualidad plagada de tabús. Pero es peligroso abandonar la elección de estos periodos a la espontaneidad de la libido o al azar de la lucha contra la censura social; es preciso no abrir por entero las compuertas. La sociedad intervendrá, pues, para reglamentar el propio dominio de la licencia, para espaciarla regularmente a lo largo del calendario religioso: éstas son las fiestas. Ahora bien, ya vimos al final del segundo capítulo que el arte nace, frecuentemente, de la fiesta.

Llegamos siempre a la misma conclusión, de que la aparición del arte está ligada a un cierto relajamiento de la coacción, pero a un relajamiento muy relativo y limitado. De todos modos, la sociología da cuenta del arte-evasión, así como del arte de oposición.

Por último vimos al arte separarse de la sociedad para transformarse en simple juego, en una actividad de lujo. La belleza no es la conformidad a ciertos fines sociales, religiosos, o de otra índole; es exterior a ellos. Y ciertamente, ya lo hemos dicho, siempre existieron el gusto y el sentido de la belleza; los hemos sorprendido hasta en los antepasados prehistóricos. Pero el arte fue pronto sometido a fines que les son externos y que son sociales. El arte por el arte, el arte considerado como un juego superior, supone, para poder existir, ciertas condiciones de orden sociológico. En primer lugar, los progresos de la división del trabajo, que a su vez resultan del aumento de la densidad de población, de la fijación en el suelo y de la creación de una civilización urbana. En segundo lugar, de la venida de un cierto liberalismo político ligado a la elevación al poder de la clase burguesa. En efecto, esta clase disfruta del ocio necesario para interesarse por el arte como arte, y tiene, sobre todo, recelo de que nuevas *élites* suban al poder; está apegada a su prestigio. Ahora bien, el mejor medio de hacer ostensible una superioridad es cultivar las formas de arte que quedan cerradas al común de los mortales. La circulación de las *élites*, la ley de la barrera de Goblot, son las raíces sociológicas del arte por el arte, el cual, como las dos precedentes, no escapa a la ciencia social.

Podemos responder a todas las dificultades de Lalo sin salir de la sociología de las “condiciones anestéticas del arte”, y esto porque, según la sugestión de un artículo de W. Déonna, no nos colocamos en el mismo terreno. Hemos sustituido el punto de vista material, que es el de *L'art et la vie sociale*, por el punto de vista formal. No nos preocupemos por la cuestión de saber qué debe el arte a la vida familiar, a la mística religiosa, a la riqueza económica, al régimen político, realeza, aristocracia o democracia, salvo alguna vez de pasada o como entre paréntesis. Nuestro objeto ha sido, ante todo, ver cuáles eran las funciones formales de los diferentes grupos sociales, si actuaban sobre el arte como instrumentos de división, de conservación, de creación o de propagación. Desde este punto de vista, la explicación sociológica no sufre ninguna limitación y no nos parece que puede provocar dificultades. El determinismo científico, sin el cual no hay sociología digna de este nombre, desempeña aquí un gran papel.

La división por sexos, por edades, por clases, produce siempre una división correspondiente de las bellas artes. Los grupos femeninos, infantiles, de viejos; las clases rurales, obreras; las instituciones religiosas, se revelan en todas partes como conservadoras de los antiguos valores estéticos. Los grupos masculinos, de adolescentes; los grupos religiosos iconoclastas, las clases dirigentes, son grupos

innovadores. Las religiones propagandistas o universalistas, los comerciantes, los grupos guerreros o las naciones colonizadoras son en su totalidad grupos de propagación. Por último, cuando un arte pasa de un grupo a otro, de un clima cultural a otro, se transforma en este paso y cambia su antigua significación para revestir otra nueva. Éstos son los hechos, repetimos, eminentemente formales que se desprenden de nuestra investigación y que nos parecen resistir a toda crítica. Creemos, pues, que de ahora en adelante será en este terreno, y solamente en este terreno, donde convendrá situar toda investigación sobre las condiciones estéticas del arte.

Esta sustitución del punto de vista formal por el punto de vista material nos permitirá resolver la dificultad que plantean algunos trabajos recientes en la sociología del arte. Francastel, en sus estudios sobre el arte medieval o sobre el prerrenacimiento italiano, ha subrayado el carácter “coherente” de estas artes con los grupos sociales de la época; todo sucede entonces como si el arte no emanase del individuo, sino del grupo (de monjes, de cortesanos). En cambio, Duvignaud, en sus estudios sobre el teatro, tanto como Goldmann en los suyos sobre la novela contemporánea, convierte en héroes (de novela o del teatro) a los “inadaptados”; Duvignaud en particular revela que los grandes periodos del teatro siempre están en el centro de las grandes mutaciones estructurales de la sociedad; en suma, que más que con los equilibrios sociales ellos están vinculados a los fenómenos que Durkheim introdujo en el pensamiento sociológico (ya se sabe con qué éxito) bajo el nombre de fenómenos de anomia; pero si es preocupante la desintegración de la sociedad, y las masas no lo advierten de manera directa, no puede afirmarse que el teatro es el reflejo de la vida social, pues él no afecta más que a quienes ya se encuentran fuera de la mentalidad colectiva, los dramaturgos, quienes responden entonces a las exigencias de un mundo en transformación al cristalizar la inquietud colectiva en torno de héroes imaginarios; la correlación entre sociedad y arte no se establece entonces de manera directa, sino mediante una transposición imaginaria, que rechaza la anomia del pasado o del crimen soñado.^[30]

De este modo, encontramos de nuevo, como se ve, la antigua oposición entre los periodos orgánicos y los de crisis de Augusto Comte. Pero el vínculo entre arte y sociedad escapa ahora de un determinismo puramente mecánico, para establecerse como correlación formal. Es decir, lo que cuenta no son ya, como en Comte, los “periodos”, sino los predomios o las leyes de desarrollo interno de las formas del arte.

La coherencia de la sociedad se manifestará sobre todo en las artes que requieran, para triunfar, un mínimo de coherencia estructural, como son la arquitectura o los poemas de forma fija; la anomia social se manifestará más que nada en las artes que inventan “dramas”, como son el teatro o la novela. El determinismo, sin el cual, decíamos, no existe la sociología, no es el determinismo fáctico y un tanto simple de los

sociólogos antiguos, pues él no niega la libertad, sino que la integra (hay una sociología, como bien demostró G. Gurvitch, de las formas de libertad, las que varían según los grupos o los tipos de sociedades globales). Este determinismo no niega las presiones sociales, sino que las integra en un juego dialéctico entre las formas de “vivir juntos” y las formas artísticas; de este modo, el determinismo rígido se sustituye por uno flexible, de elecciones, de predominio de un arte sobre otro, de correspondencias y complementariedades o de oposiciones e inversiones, de intentos sociológicos sin respuestas artísticas, o de impulsos artísticos que dan lugar poco a poco a los movimientos sociales.

Como tan bien dijo Antonio Candido respecto de la literatura: “Portanto, falar hoje em ponto da vista sociológica nos estudos literários deveria significar coisa bastante diversa do que foi há cinquenta anos”; ella debe “deixar de lado as ambiciosas explicações causais de sabor oitocentista”. Su libro *Literatura e Sociologia* es un modelo de este planteamiento, más dialéctico que determinista, que acabamos de definir, de este avance sinuoso y curioso de descubrimientos, por completo opuesto al dogmatismo de la antigua sociología.

[Notas]

-
- [1] Acerca de esta cuestión, véase la bibliografía general. Para la sociología americana, consúltese Carl A. Dawson y Warner E. Gettys, *An introduction to Sociology*, 4a edición, 1935. Para la sociología europea, consúltese R. Maunier, *Sociologie coloniale*, I, París, 1932. El programa de la sociología de los contactos está trazado por R. Redfield, Ralph Linton y Melville J. Herskovits, “Memorandum for the study of acculturation”, *American Anthropologist*, 1936.
- [2] E. V. Stonequist, *The marginal man*, Nueva York, 1937; Jerome Dowd, *The Negro in American Life*, Londres, s. d.
- [3] F. Grevert, *Arts en voie de disparaître au Gabou*; Africa, VIII; Westermann, *Noirs et blancs en Afrique*, trad. franc. París, 1937.
- [4] Véase los grabados fuera del texto de Nina Rodrigues, figuras 7-12 de los *Africanos no Brasil*, S. Paulo, 1935; A. Ramos, *O Negro Brasileiro*, Río, 1934, figuras 4-8; compararlas con las figuras 20 y 37; Gonçalves Fernandes, *Xangôs do Nordeste*, Río, 1937, figuras 6-7-9 y 10.
- [*] Divinidad secundaria del culto jeja-mago; ídolo africano, representación antropomórfica de una orixá. [N. T.]
- [5] Grace H. Beardley, *The negro in Greek and Roman Civilization*, Baltimore, 1929.
- [6] Söderblom, *Das Werden des Gottersglaubens* (trad. alemana, Leipzig, 1916).

- [7] R. Brun, “Les thèmes coloniaux dans l’art décoratif”, *Rev. de l’art*, 1931.
- [8] E. Cosquin, *Recherches sur les migrations des contes populaires*, París, 1922. Acerca de la imitación estética, de un modo general, véase R. Maunier, “Sociologie coloniale”, I, *op. cit.*, pp. 151 s. y 174 s.
- [9] Westermarck, *op. cit.*, p. 89.
- [10] G. Waterlot, *Les bas-reliefs des bâtiments royaux d’Aboney* (con grabados), París, 1926.
- [**] *Cococassia sculenta-aroidea*, de raíz comestible. [N. T.]
- [11] Leenhardt, *op. cit.*, p. III.
- [12] Westermann, *op. cit.*, pp. 93 s.
- [***] En portugués en el original. [N. T.]
- [13] A. Ramos, *O folclore negro do Brasil*, pp. 134-148.
- [14] Véase el resumen de las discusiones acerca de este asunto en A. Ramos, *As culturas negras no Novo Mundo*, Río, 1937, cap. 5. Se puede comparar con las siguientes líneas de A. Schaeffner “Los negros, al apropiarse los corales protestantes en sus *spirituals*, y procediendo al cambio de danzas y de instrumentos con los blancos, prácticamente realizaron la síntesis tan buscada por la música americana. Pero tal mezcla de razas se operó sobre todo el territorio de las dos Américas, por lo que es temerario imaginarse que pueda prevalecer siempre un factor único. Los partidarios exclusivos del *jazz* olvidan que una civilización primitiva, india, se extiende desde los esquimales del estrecho de Behring hasta los patagones de la Tierra del Fuego; esta civilización no es una; por otra parte, se relaciona con todo un mundo del Pacífico de aquí algunas analogías existentes entre la música del Pacífico y las de los indios de América: flautas de Pan, pentafonismo, etc. Estos elementos indígenas entraron en contacto, de diversos modos, con elementos colonizadores y negros: del Canadá a la República Argentina no cesa de ejercerse un mestizaje del cual es poco probable que haya escapado ninguna música de América. Aunque no sabemos casi nada acerca de estos contactos musicales entre indios y blancos, entrevemos más claramente lo que los españoles, los portugueses y los propios indios primitivos deben a los negros. Fue a través de agrupaciones negras del sur de los Estados Unidos, de las Antillas, de las Guayanas, del Brasil, como una materia musical cargada de iberismos, produjo lo que llamamos hoy música brasileña, o cubana, o de *jazz*. Ésta última tuvo todavía que ir a beber en otras fuentes: en los *tunes* ingleses, en los *folk-song* escoceses o irlandeses, en los romances franceses, y, por último, en toda la pacotilla del Pacífico (Hawai, Filipinas, teatro chino). ¿A qué otros grados de mestizaje no podrá elevarse con el tiempo la música americana?”, “Vogue et sociologie du jazz”, *E. F.*, XVI, 72-12.
- [15] R. Maunier, *op. cit.*, p. 150.
- [16] Salomon Reinach, *Apollo*, París, 1904, pp. 144 s.
- [17] Ch. Lalo, *op. cit.*, p. 256.
- [18] Como se ve bien esta oposición es confrontando manuales como el de Carl A. Dawson y Warner E. Gettys, *An introduction to Sociology*, 1935, y el de Hesse y Gleyzes, *Notions de sociologie*, París. También se ve, claro está, en los libros de investigaciones científicas sobre asuntos concretos.
- [19] E. Muntz, “Le Titien et la formation de l’école vénitienne”, *Rev. des Deux Mondes*, 1894, p. 318, citado por Lalo, p. 96.
- [20] Mário de Andrade, *O aleijadinho e Alvarez de Azevedo*, Río, 1935.
- [21] Ch. Lalo, *op. cit.*, pp. 96 ss.
- [22] Ch. Lalo, *Notions d’esthétique*, p. 37, y, sobre todo, *L’expression de la vie dans l’art*, París, 1933, caps. 6, 7

y 8.

- [23] Baldensperger, *La littérature, création, succès, durée*, París, 1913.
- [24] Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, s.d.; M. Bonaparte, *Edgar Poe*, París, 1933; Fry R. E. Perrin, *The artist and Psychoanalysis*, Londres, 1924; R. Laforgue, *L'échec de Baudelaire*, París, 1931.
- [25] Ch. Lalo, *L'art et la vie sexuelle y L'art e' la vie sociale*, pp. 201-204.
- [26] Baldensperger, *op. cit.*
- [27] Henri Ouvré, *Les formes littéraires de la pensée grecque*, París, 1909.
- [28] H. Focillon, *La vie des formes*, París, 1934.
- [29] Bergson, *Les données immédiates de la conscience*, París, 14a edición, 1936.
- [30] Al respecto, véase en particular J. Davignaud, *Sociologie du Théâtre*, París, Presses Universitaires de France, 1965. [Hay traducción al español del FCE.]

VII. El arte como institución social

No solamente el arte está ligado a las instituciones sociales, sino que él mismo se crea sus propias instituciones. Pero antes de abordar este nuevo estudio, tal vez sea conveniente definir en pocas palabras lo que es una institución.

Evidentemente, fue la sociología la que más se preocupó de esta cuestión. Hauriou preconiza la definición siguiente: “Una institución es una idea de obra o de empresa que se realiza y se mantiene jurídicamente en el medio social; para la organización de esta idea se organiza un poder, el cual le procura órganos; por otra parte, entre los miembros del grupo interesado en la realización de la idea, se producen manifestaciones de comunión dirigidas por los órganos del poder y reguladas por procedimientos.”^[1] Esta definición tiene el defecto de ser solamente válida para las instituciones-personas; ahora bien, existen además las instituciones-cosas, exactamente aquellas en las que piensa Durkheim cuando escribe en las *Règles de la méthode sociologique*, después de haber hablado de las coacciones sociales y de las representaciones colectivas: “Se puede, sin desnaturalizar el sentido de esta expresión, llamar instituciones a todas las creencias y a todos los modos de conducta instituidos por la colectividad; así, la sociología puede ser definida como la ciencia de las instituciones, de su génesis y de su funcionamiento.”^[2] En la primera parte de este capítulo tomaremos la palabra en el primer sentido, y en la segunda en el sentido durkheimiano.

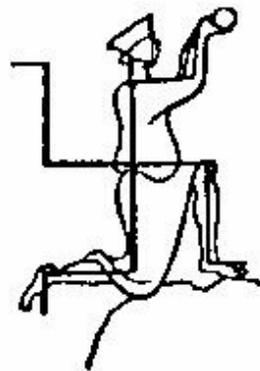
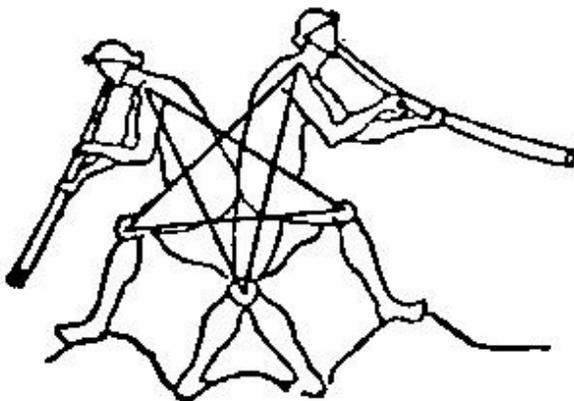
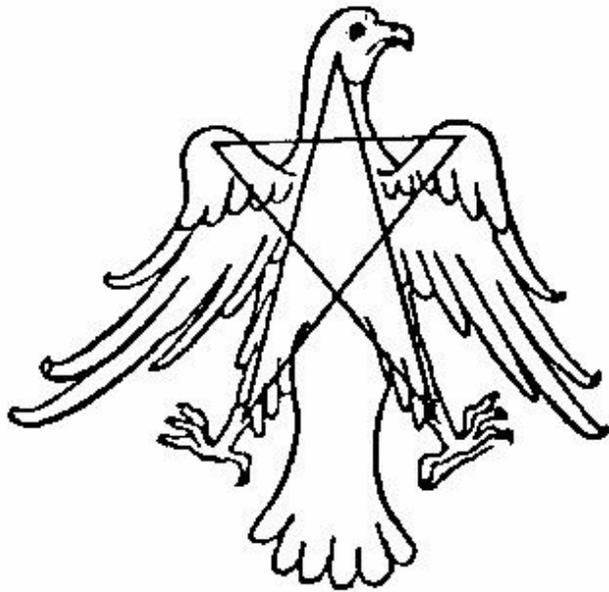
Cuando se trata de instituciones-personas, Hauriou puede servirnos de guía. Según él, hay que distinguir dos momentos en la vida de la institución: primeramente, la incorporación. Ciertas personas, los fundadores, conciben una idea y quieren realizarla; puede ser un solo individuo o pueden ser varios; pero, de todos modos, en su origen la institución es siempre obra de líderes. No hay consentimiento colectivo, contrato social; hay poder de una minoría, y un grupo que se deja conducir más o menos pasivamente. En este primer periodo, que es el de la creación, la idea no es únicamente el fin a realizarse; la idea guarda también una gran parte de indeterminación, de virtualidad, y a medida que la institución viva se verá esta idea fundadora precisarse, enriquecerse, y también modificarse y transformarse. Es preciso, igualmente, distinguir bien la idea en torno de la cual se centraliza el grupo, de los conceptos subjetivos que sus miembros forman, de las percepciones individuales por cuyo intermedio es percibida por los espíritus. Hauriou, como Durkheim, fueron motivados por el deseo de hacer una sociología objetiva, si bien su objetivismo es finalista, y no, como el de Durkheim, mecánico.

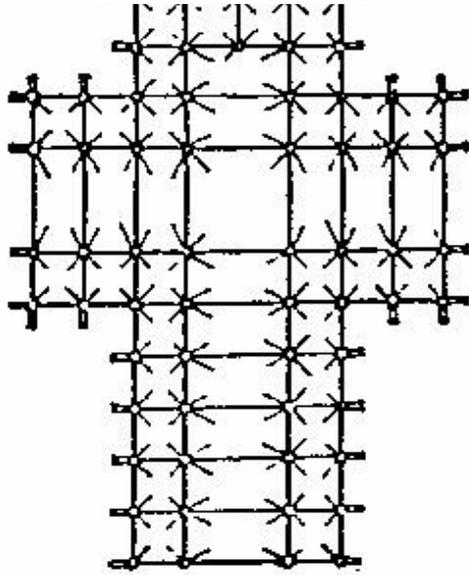
El segundo momento es el de la personificación. Aquí, la cooperación y la comunión de los espíritus actúan plenamente. Sin embargo, estas manifestaciones de vida colectiva no son continuas; con el tiempo, los reglamentos, los estatutos aseguran la perpetuación objetiva de la obra, la que continúa viviendo después de la vida de sus fundadores a través de las generaciones, atrayendo a su seno sin cesar a nuevos adeptos. Los fundadores sembraron: la planta crece y se desarrolla a sí misma.[3]

Podemos reprochar a Hauriou de haberse preocupado mucho de las instituciones jurídicas; por otra parte, permanece lo más a menudo en la fase de incorporación o en las primeras manifestaciones de comunión. Sin embargo, su esquema es útil como indicador de la línea de evolución normal de las agrupaciones.

Las primeras instituciones no se centran alrededor de una idea estética; es justamente la idea la que, conforme va viviendo, se va enriqueciendo de matices estéticos. Llamamos en efecto a la observación anterior, que es preciso no confundir la idea con el fin primero que los fundadores se dan. Éste es el caso de los pueblos primitivos y de los pueblos de la antigüedad. Los duelos a tambor de los esquimales constituyen una verdadera institución social cuya preparación y entrenamiento dura meses;[4] las voceadoras de Oriente no pretenden hacer arte, sino celebrar ritualmente los funerales. Las escuelas de *nabi*, de Israel, son verdaderas instituciones profesionales, creadas con un fin militar, si bien de ellas ha salido posteriormente la poesía lírica.[5]

Las instituciones artísticas de los griegos no eran más que instituciones sociales: los jóvenes del mismo barrio aprendían en casa del profesor de cítara a danzar y a cantar. Pero el coro no tenía para ellos una finalidad estética, era una asociación cívica que tenía su lugar en las grandes ceremonias políticas y religiosas. “Según los griegos, el más agradable espectáculo que se podía ofrecer a los dioses era el que presentaban los bellos cuerpos en su esplendor, desenvueltos en todas las actitudes que mostraban la fuerza y la salud. Por esto sus fiestas más santas eran desfiles de ópera y *ballets* serios.”^[6] Pero se comprende que tales manifestaciones culturales exigían un largo trabajo de preparación, por tanto, la organización de instituciones especiales. Se ve también que estas instituciones, que tienen un carácter artístico, desde el duelo a tambor hasta el coro ateniense, son instituciones de finalidad religiosa.





Bocetos tomados del álbum de Villard de Honnecourt (siglo XIII).

En un segundo periodo el arte está ligado a la profesión. La transición nos la muestra la casta hindú, que es una especialización profesional, pero ligada a una clasificación mística y complicada de prohibiciones religiosas, como las de comensalidad y del *connubio*.^[7] En Occidente la corporación está más desligada de la finalidad mística, aunque sobrevive en ella, por intermedio de asociaciones antiguas: las tradiciones religiosas de otro tiempo. “Los albañiles de la Edad Media (para limitarnos a este ejemplo, que por otra parte es el más característico, estaban agrupados en corporaciones o en guildas, comprendiendo tres grados de iniciación: el de aprendiz, el de oficial y el de maestro. Estos grupos se derivaban de los colegios de artesanos que Roma había establecido en cada una de las provincias conquistadas por sus ejércitos, al mismo tiempo que todo su sistema administrativo. La primera alusión hecha en el nuevo Occidente a los oficiales no se remonta sino al siglo XI. Pero, con el tiempo, la filiación ininterrumpida de la arquitectura durante la alta Edad Media, principalmente en Roma y en Bizancio, aporta la prueba, más que escrita, comprobada, de una continuidad de tradición.”^[8] Tenemos la prueba en los dibujos de Villard de Honnecourt, el único arquitecto del que conservamos un álbum, el cual nos muestra la influencia de la mística pitagórica en la arquitectura cristiana.^[9] Sin embargo, estos grupos medievales son, ante todo, grupos de oficio: en ellos, la idea principal es la de realizar cierto trabajo, no la búsqueda de la belleza. Pero, bien entendido, que la idea puede, virtualizándose, complicarse de matices estéticos.

Por último, con el Renacimiento vemos verdaderamente aparecer instituciones con finalidad artística. Son los *ateliers* de los pintores o de los escultores, siendo el de Rafael

el más célebre de todos. En un principio funcionaban más o menos como las corporaciones, con aprendices y discípulos, pero al margen de ellas. Los mecenas, principalmente, agrupando a su alrededor pléyades de artistas, hicieron posible la liberación del arte frente al oficio: Constituyeron las primeras academias. Al comienzo la cosa no fue sencilla; hubo revueltas y luchas. Pero el fin primero de las academias, como lo muestra la historia de la fundación de la Academia de Pintura en 1648, en Francia, por Colbert, fue el de proteger a los pintores contra “las persecuciones, tiranías y violencias” de la corporación de San Lucas, que los agrupaba anteriormente con los imagineros y los pintores de brocha gorda.[10]

Desde el punto de vista literario, los salones nacieron también por la reunión, en torno de un protector, de amigos que discutían literatura y psicología de las pasiones amorosas, y fueron estos mismos salones los que se transformaron, a veces, en academias, como la de los Juegos florales de Tolosa o la de los países de Normandía. Uno de estos salones, el de Conrart, debió llamar la atención de Richelieu, el que lo transformó en Academia Francesa, dándole estatutos y un reglamento.[11]

Como veremos, el esquema de Hauriou es válido para las instituciones-personas. Primeramente, hay un periodo de incorporación, en que el papel del líder aparece preponderante, pintores célebres, mecenas, hombres políticos. Los *ateliers* no pasaron de este estadio, ni los salones. Pero con las academias se pasa de la incorporación a la personificación; se le reconoce a la institución una existencia jurídica. También vemos que, como habíamos dicho, la idea de la obra no se confunde con los objetivos de los fundadores, sino que se precisa poco a poco: el salón de Conrart, donde se discute entre espíritus exquisitos, se transforma en una asociación encargada de elaborar un diccionario y una gramática. En seguida su función se extenderá a la distribución de premios literarios y, aún, premios de virtud. Vemos, por último, como señala Hauriou, que en el estadio de personificación el elemento comunión prevalece sobre el poder de minoría de los fundadores. Encontramos una muestra de esto en la evolución del papel de la nobleza en la academia, la que al comienzo desempeñó un papel de protectora y se alió a la domesticidad de los hombres de letras; pero pronto triunfó el dogma de la igualdad académica: Ducos, el secretario perpetuo, supo mantenerlo con firmeza contra las pretensiones de un príncipe de sangre como Luis de Borbón-Condé o de un mariscal como Belle-Isle. Igualdad que hizo posible la cooperación de los *espiritas*, la vida colectiva de las instituciones.

Las academias, que habían sido creadas con el fin de defender los intereses de los artistas, se transformaron en corporaciones culturales. Siendo su fin el de salvaguardar la libertad del arte contra la reglamentación corporativa, se transformaron en instrumentos de conservación y de opresión artísticas. Se inventó una palabra para

designar al arte anquilosado, a la tradición muerta, y esa palabra es justamente la de “academicismo”.

Todavía aparecieron nuevas agrupaciones. Unas quisieron principalmente reaccionar contra la coacción del academicismo y proponer al público nuevos valores como el “Salón des refusés” del segundo Imperio, el “Salón des indépendants”, los salones sin jurados, las exposiciones de los jóvenes para las artes plásticas, como también, en la literatura, la Academia de los Goncourt, las revistas futuristas, los cenáculos innovadores, las elecciones de príncipes, príncipe de los poetas, príncipes de los cuentistas, etc. Éstas son agrupaciones culturales.

Pero los artistas tienen que vivir de su pluma o de sus pinceles, o del cincel, o de sus construcciones arquitectónicas. Para sostenerse en la lucha por la vida, no cuentan más que con el apoyo de la corporación, por lo que necesitan organizar nuevas instituciones para sus reivindicaciones materiales. Estas instituciones las calcaron sobre los sindicatos obreros y patronales. Son las sociedades de hombres de letras, las sociedades de autores dramáticos, las sociedades de autores y compositores, las sociedades de arquitectos. Como vemos, triunfó el principio de la especialización: es que cada especie de artistas tiene intereses diferentes; unos deben defenderse contra los editores o los directores de revistas y diarios, otros contra los directores de teatro, etc. Pero por encima de estos intereses particulares, todos tienen ciertos números de reivindicaciones muy generales, y por esto se agrupan igualmente en asociaciones más vastas, como la “Federación de artistas creadores” o la “Unión corporativa de los artistas”, y, por último, más por encima todavía, la “Confederación general de intelectuales”.^[12]

El Estado comprende muy bien la importancia de este movimiento de sindicación de los artistas y de los escritores y vio el interés que había en ampararlos para hacerles servir fines nacionales o publicitarios, para divulgar ciertos mitos unificadores para el país, o hacer la propaganda cultural en el exterior. De aquí, particularmente en los países fascistas, la integración de los intelectuales al régimen corporativo. Así, en Italia, el Consejo Nacional de las Corporaciones estaba dividido en siete secciones, entre ellas la de las profesiones liberales y de las artes, de modo que se establecía una ligazón entre el arte y el pueblo, cuando, por ejemplo se trataba de organizar las diversiones de los obreros. De las veintidós corporaciones italianas, destacaremos la del vidrio y de la cerámica, la de la edificación, la de las bellas artes y de los espectáculos, a las que por un motivo u otro interesaba la estética. La Cámara Corporativa portuguesa comprende, igualmente, diversas secciones, algunas de las cuales no tienen carácter económico, pero sí se relacionan con los intereses espirituales, científicos o artísticos.

Pero al lado de esta tendencia a la nacionalización de las agrupaciones de

intelectuales, hay otra tendencia de acuerdo con el espíritu del antiguo sindicalismo internacionalista: el de la universalización. Así, la “Federación de los artistas”, que agrupaba, antes de la guerra, a los artistas de Bélgica, Alemania, Austria, Italia, Países Bajos, Polonia, Estados Unidos y Francia. Así, principalmente, el Pen Club, fundado en 1920 por una novelista inglesa, Dawson Scott, y que agrupó escritores de todas las naciones. Los estatutos de esta asociación son particularmente sugestivos:

“Los miembros de la Federación se adhieren y acordaron los siguientes principios: 1) La literatura, sí conoce naciones, no conoce fronteras, y, por tanto, los cambios literarios deben permanecer independientes de los accidentes de la vida política de los pueblos; 2) los miembros de la Federación consideran que en todas las circunstancias, y particularmente en tiempo de guerra, el respeto a las obras de arte, patrimonio común de la humanidad, debe ser mantenido por encima de las pasiones nacionales y políticas; 3) los miembros de la Federación usarán en todo tiempo la influencia que puedan derivar de sus personas y de sus escritos en favor de la buena armonía y del respeto mutuo de los pueblos, y 4) los miembros de la Federación, deplorando los continuos golpes dados a la libertad de expresión en nombre de la seguridad social o de las exigencias internacionales, afirman su convicción de que para el progreso necesario del mundo, para una mejor organización económica y política, es indispensable una crítica libre de los gobiernos y de las instituciones.”

Si se nos permite una reflexión crítica acerca de estos diversos tipos de agrupaciones, diríamos que padecen cierta confusión. Esta confusión existe ya en las organizaciones patronales u obreras, pero en menor grado. Estas defienden, efectivamente, los intereses corporativos, los intereses materiales, pero, por otro lado, quieren desempeñar un papel en la economía, desean defender el interés general; por esto mismo se otorga una finalidad moral, pasando del plano egoísta al plano espiritual. El hecho está todavía más claro cuando nos encontramos frente a las asociaciones artísticas y literarias. En tanto que éstas quieren proteger los intereses profesionales, como las sociedades de hombres de letras, son llevadas a tomar posiciones en el plano cultural; cuando se colocan en un plano cultural, como el Pen Club, no olvidan la parte material (art. 1). Es que el arte no es únicamente un oficio, es una creación o una afirmación de valores; es que el libro no reporta solamente un ingreso al escritor, propaga formas de pensamiento. He aquí por qué vemos a esas sociedades comprometidas, como contra su gusto, en dos terrenos a la vez, defender los derechos de autor, la propiedad artística, y al mismo tiempo proteger la inteligencia y la cultura contra todos los retos posibles de una ofensiva de la barbarie. Tal vez exista ahí algún peligro, y estas dos funciones deban ser cuidadosamente disociadas.

Hasta el presente no hemos hablado más que de asociaciones de creadores. Es que

aquí, como en economía, es más fácil agrupar a los productores que a los consumidores. Existen, sin embargo, grupos de consumidores: las cooperativas. Y lo mismo en el campo estético. Primeramente existen los grupos de aficionados, que tienen una predilección muy especial por un artista y se asocian para compartir sus placeres, por ejemplo, en Francia, los stendhalianos, los amigos de Maurice y de Eugène de Guérin, de Barbey d'Aureville, etc. Existen los amigos de determinado género literario o musical, los que se reúnen a menudo con los creadores para comentar en común sus goces estéticos. Fue así como en 1690 se fundó en Roma la Arcadia, cuyos miembros ostentaban nombres de pastores griegos. El éxito de esta nueva agrupación fue tan grande que pronto se crearon sucursales en todas las grandes ciudades italianas, y después en España, Portugal y Brasil. La Arcadia Ultramarina debía desempeñar en este último país, por estar ligada a los indígenas y por el paso de la pastoral al indianismo, un papel importante en el nativismo literario.[13] En Europa, en Alemania, existía también la Sociedad Fructífera de Sajonia, los pastores de Pegnitz, y nos podríamos preguntar si, por conducto de los suizos, tan ávidos de poemas descriptivos, estas asociaciones tuvieron una influencia preponderante en el mantenimiento, durante toda la edad clásica, del sentimiento de la naturaleza que J. J. Rousseau debía reencontrar para darle un esplendor nuevo. Existen todavía las sociedades de bibliófilos, a las que interesan más la decoración que la literatura.

Los grupos de aficionados al arte más interesantes son los que desempeñan el papel de intermediarios entre los creadores y el gran público, pues, como se ve, los consumidores constituyen raras asociaciones; el público forma una sociedad dispersa y heterogénea que no llega, al menos, al estadio de incorporación.[14]

Las masas corales forman el primer grupo de intermediarios. El canto fue, y continúa siendo, muy empleado en el trabajo, donde favorece al ritmo, y en la religión, donde suscita el recogimiento. Pero se percibió que tenían un valor en sí mismo, en tanto que necesitaba de una disciplina común para realizar la más perfecta armonía de las voces. Por esto los coros de niños se multiplican en estos días, se vio aquí el medio de crear un espíritu de cuerpo, un sentimiento de equipo, de imbuir en los seres jóvenes el gusto de someterse a una disciplina con miras a realizar un poco de alegría y de belleza. Una exploración efectuada mediante cuestionario entre los alumnos del liceo de Nancy acerca de las razones del apego de sus miembros a la masa coral, hizo resaltar este punto: la mayoría de las respuestas apuntaban menos al elemento estético que al elemento sociológico de la asociación; el placer de sentirse solidarios unos con otros por un éxito común.[15]

Una sociología de los grupos de cantores debería comprender dos capítulos. El primero, de sociología interna, estudiaría la naturaleza de su solidaridad. ¿Acaso no

varían éstas según las técnicas empleadas? Para algunos, como Bellaigue, la *monodía* rigurosa del canto gregoriano realizaría la más perfecta unidad social, el más profundo sentimiento de comunión.[16] Para otros, como De Laurencie, que vuelve a la célebre distinción durkheimiana de la división del trabajo social, el unísono del canto gregoriano sólo puede realizar una solidaridad mecánica; la verdadera solidaridad, la que Durkheim llama orgánica, se encuentra únicamente en la práctica de la polifonía; ésta resulta de la diversidad de las voces: soprano, contralto, tenores y bajos, los que cumplen cada uno su función propia, sin embargo, en la más perfecta de las igualdades. [17] Por último, los partidarios de las desigualdades ven en la subordinación del canto único al acompañamiento múltiple una imagen exacta de lo que debe ser la jerarquía social. Lalo ve en todo esto metáfora sin valor y sin posible significación.[18] Puede ser, pero no podemos negar que el coro es una escuela de disciplina colectiva.

El segundo capítulo, de sociología externa, estudiaría la influencia de los medios, geográfico y social, en los grupos de cantores. Se observa que “las regiones nórdicas representan, de un modo general, un avance sobre los países latinos... Las regiones industriales, los centros urbanos, son más propicios que las regiones de cultura agrícola para la formación de agrupaciones vocales. Los medios de comunicación son más fáciles donde la industria es activa y la población está concentrada; las horas de trabajo son fijas y las horas de esparcimiento y descanso son las mismas. Por otra parte, las condiciones climáticas... obligan a los habitantes a reunirse unos con otros durante las largas noches de invierno... Pero las condiciones sociales son más determinantes que las condiciones climáticas”. [19]

La orquesta constituiría nuestro segundo grupo de intermediarios. Ésta es, ante todo, una asociación de instrumentos: madera, cobre, cuerdas, batería, órgano, etc., pero también es una asociación de hombres, y este aspecto es el que nos interesa. Igualmente en ella es necesaria una disciplina de trabajo, la cual se traduce en solidaridad y espíritu de equipo. Pero no solamente existen grupos musicales, sino también la competencia entre ellos. Esta competencia se manifiesta en festivales, concursos y torneos. Finalmente, en los diversos países se unen las orquestas en federaciones. Pero su sociología está todavía por hacer.[20]

El tercer grupo de intermediarios está constituido por el teatro. En él, quizá la parte de interpretación y, por consiguiente, de recreo, sea la más clara; cada actor tiene una concepción particular del modo como debe representar su papel. El teatro ha dado lugar a numerosos estudios, pues se crea entre los actores y los espectadores una verdadera comunión espiritual; en el recinto en que se celebra el espectáculo se forma un alma común a causa del poder de contagio de las lágrimas y de la risa. Pero no examinaremos este problema en nuestro libro, porque, a nuestro modo de ver, éste

interesa más a la psicología social que a la sociología propiamente dicha.[21]

Los capítulos constitutivos de una verdadera sociología serían, según nuestro parecer, los referentes a los sindicatos o a las corporaciones de actores, los que mostrasen cómo se realiza la armonía de la actuación de los intérpretes con el trabajo de los tramoyistas y de los electricistas. Por último, habría oportunidad de hacer con los actores lo que ya hicimos con los poetas o los artistas, esto es, examinar las representaciones colectivas que los envuelve como una aureola; estudiar la formación de sus mitos y de sus leyendas. La historia de Sarah Bernhardt o de Eleonora Dase nos ofrecería buenos ejemplos. Por otra parte, estas formaciones míticas sobrepasan el ámbito del teatro propiamente dicho para formarse también alrededor de los héroes de *music hall* o de circo; la obra de Payaso nos da el esquema más conocido. El desarrollo del cine ha prolongado este proceso social, y es posible formular, asimismo, a título de ley, el hecho de que cuanto más distante es el lazo que liga a los actores y al público, es más avanzado en el proceso de heroización. Por esto, las estrellas de cine, a causa del alejamiento, que les rodea de un cierto misterio, se transforman, sobre todo en Estados Unidos, en una especie de semidioses.

Estas asociaciones son asociaciones de defensa de los intereses materiales del artista, de los intereses intelectuales del arte; medios de liberación, instrumentos forjados para desembarazarse de ciertas coacciones.

Pero no es posible librarse de todas y veremos, asimismo, en un instante, que no existe arte sin coacciones. Éstas son de dos clases; unas, anestéticas: tradiciones religiosas, espíritu de clase o de casta, estudiada ya por nosotros. Otras, estéticas, que consisten en las reglas técnicas, las leyes constitutivas de los géneros, etc. La inspiración no tiene valor alguno mientras sea solamente una agitación interior. Lo que cuenta no es la idea, sino su realización, su perfecto acabamiento. Es preciso, pues, que la inspiración se exprese exteriormente, pero para esto está obligada a vaciarse en cierto número de moldes sociales, comenzando por el lenguaje. Según que el poeta sea de tal o cual país, producirá su pensamiento por medio de la métrica, de la asonancia o de la rima; según que el escultor trabaje la madera, la arcilla o el mármol, es evidente que maniobrará diferentemente. Notaremos la importancia de estas coacciones estéticas estudiando las transposiciones de una idea de un género a otro; justamente esto es corriente hoy, cuando vemos muy a menudo la novela de éxito transportada al teatro y al cine. Ahora bien, cuando alguien se queja de modificaciones introducidas en el texto, el dramaturgo y el *metteur en scène* responden que estas transformaciones son exigidas por la trasposición, porque cada género tiene sus leyes especiales, y se estaría expuesto a un fracaso de no respetarlas.

¿Cuáles son, pues, estas leyes? Brunetière aplicó el problema a los géneros literarios, pero la respuesta que dio a este respecto parece ser válida para todas las bellas artes.^[22]

Es curioso notar que la crítica literaria siguió frecuentemente las lecciones de las ciencias naturales. Sainte-Beuve, que vivió en la época de la sustitución de las antiguas clasificaciones artificiales por las clasificaciones científicas, pretendió hacer una historia natural de los espíritus. Brunetière, que vivió en el gran periodo del evolucionismo y se decía discípulo de Darwin y de Haeckel, quiso escribir la evolución de los géneros. Las cuestiones que él asienta son las siguientes:

1. ¿Los géneros no son más que simples conceptos inventados por los críticos, o bien, existen verdaderamente en la naturaleza y en la historia? Y he aquí la solución que nos da: Los géneros existen con una existencia objetiva, pues responden a la diversidad de las técnicas: no se trabaja el mármol de la misma manera que el bronce; a la diversidad de objetivos que el artista se propone: no exigimos lo

mismo de un sermón que de una pieza de teatro; a la diversidad, en fin, de los grupos de espíritu, pues cada uno cultiva un rincón preferido del jardín de las letras o de las artes. Todo esto nos parece muy justo. Pero hay varias clases de objetividad, correspondientes a los diferentes planos de realidad. La objetividad de una idea o de un valor no es de la misma naturaleza que la de un objeto material o de un ser viviente. Brunetière no vio la dificultad y, llevado por su naturalismo, identificó los géneros literarios, que son ideologías, con las especies animales o vegetales, que son realidades concretas; con el pretexto de que unos y otros tienen existencia real, resbaló, sin dudar, de un tipo de objetividad al otro.

2. Pero si se pueden asimilar los géneros literarios a las especies animales, habiendo una variación de los primeros, debería haber, fatalmente, una variación de los segundos. Y esto no es lo que comprobamos, en efecto: la historia nació de la canción de gesta que describía las aventuras de los antepasados, mas en tanto que la epopeya perdía su sustancia heroica, transformándose en crónica de historia, compensaba esta pérdida dando un lugar cada vez más grande a la fantasía, como en los *romans* de la Tabla Redonda, y de esta epopeya maravillosa, por intermedio de los Amadises en el siglo XVI, de la obra de De Scudéry en el siglo XVII, surgió la novela contemporánea en prosa. Pero la cuestión que aquí se plantea es saber si estos cambios son o no efecto del azar. ¿Es que la novela podría haber aparecido antes de la epopeya del mismo modo que ésta apareció antes de la novela? Y si no existe el acaso, el azar, ¿el lazo es cronológico o genealógico?; esto es, ¿es la sucesión obra de la circunstancia o, por el contrario, hubo generación en el verdadero sentido de la palabra?

Se desconfía de la respuesta. Ya que Brunetière identifica los géneros con las especies orgánicas, deberá buscar en la historia de las artes la ley que Herbert Spencer descubrió, con la que creía poder explicar tanto la evolución del globo como la de las sociedades, tener, pues, un valor universal, el del paso de lo homogéneo a lo heterogéneo.^[23] Y, efectivamente, para Brunetière la división de los géneros “se opera en la historia como la de las especies en la naturaleza, progresivamente, por transición de lo uno a lo múltiple, de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo, gracias al principio llamado de la divergencia de los caracteres”. Por esta vez buscaremos un ejemplo en la pintura. Vemos, en efecto, separarse del gran cuadro de género, religioso o mitológico, por diferenciación progresiva, el paisaje, que formaba el plano de fondo, y que va a vivir de hoy en adelante una vida independiente; el retrato que se constituye también en género aparte, la naturaleza muerta que tiene igualmente su fisonomía particular.

3. Pero la evolución de las especies vivas no impide su fijación; actualmente las especies animales y vegetales están bien separadas unas de otras, están estabilizadas, lo que acredita el valor de una clasificación natural. Los géneros, como las especies, ¿se fijan o no por cierto tiempo? Todavía aquí Brunetière aporta una respuesta afirmativa y da el nombre de clasicismo a estos periodos de reposo en que los géneros se diferencian bien unos de otros. Hay que convenir que la solución es ingeniosa, pues no hay más que leer, por ejemplo, sucesivamente el *Art poétique* de Boileau y el prefacio de *Cromwell* de Victor Hugo para advertir que lo que define el clasicismo, por oposición al romanticismo, es exactamente la separación de los géneros.
4. Estos momentos de reposo no duran largo tiempo, y la corriente de la vida arrastra en su torbellino las formas literarias o artísticas. Estas formas cambian y se modifican. Surge ahora un nuevo problema: ¿Cuáles son los factores de estas transformaciones, los agentes de estas metamorfosis? Para Brunetière es éste el punto más difícil y su respuesta queda un poco vaga. Piensa, principalmente, en tres órdenes de hechos: la raza o la herencia, explicando que cada país tenga sus evoluciones particulares; los medios, geográfico, histórico o sociológico, productores de diferenciaciones; por último, el genio individual. Este papel de la personalidad creadora no estaría, por otra parte, en contradicción con el evolucionismo, “porque, a decir verdad, según el origen de las especies, la idiosincrasia estaría en el comercio de todas las variedades”.
5. Brunetière no se limitó solamente a descubrir la ley de Spencer en literatura, sino que además pretendió encontrar en ella la teoría de Darwin de la lucha por la vida y de la selección del más apto. Los géneros luchan entre sí como las especies vivientes y de este combate salen victoriosos los más fuertes; así, la tragedia fue eliminada por el drama, no obstante los esfuerzos de Ponsard.

Combarieu también identificó la música a un ser vivo, queriendo encontrar en ella las leyes de la evolución de Spencer y de Darwin. Primeramente la ley de la diferenciación: “La orquesta conoció, en primer lugar, el estado indeterminado; son de este periodo las Colecciones del siglo XVI, para cantar y para tocar, sin indicación precisa de los instrumentos... En los siglos XVII y XVIII aparece la especialización funcional, pero no están escritas por entero todas las partes de la orquesta... Una orquesta de este género es perfectamente comparable con un recién nacido, en el que el esqueleto y todos sus órganos no se encuentran todavía formados. Actualmente no vemos nada que se asemeje a esto. El compositor no deja ningún detalle vago: los menores matices de la ejecución están indicados con minuciosidad. La orquesta ya es

adulta, está en posesión de todos sus órganos, ya claramente diferenciados”.^[24] En seguida, la ley de la selección natural: “En el terreno musical, como entre los seres vivientes, es difícil no comprobar una lucha por la vida... Siempre hubo en todas las épocas conflicto de talentos desigualmente adaptados, conflicto de escuelas, conflicto de teorías, conflicto de géneros. La sinfonía suplantó a la música religiosa, y la ópera está en trance de matar a la sinfonía. En música, como en todo, triunfan los más fuertes, para volver a comenzar después la lucha y sucumbir a su vez”.^[25]

Lo mismo que no hemos aceptado anteriormente el naturalismo de Taine,^[26] no podemos aceptar ahora el de Brunetière o el de Combarieu. Y desde la primera tesis del autor de *L'évolution des genres* tenemos nuestras reservas. Las especies vivientes son cosas materiales, que ocupan una porción del espacio y las conocemos por percepciones. Los géneros artísticos son cosas espirituales, constituidas por normas, reglas y leyes, y, por consecuencia, su evolución no puede en ningún modo seguir las mismas leyes que la evolución de los animales o los vegetales. Y esto es exactamente lo que resulta de los hechos cuando se les estudia sin prejuicio. Cuando Bronetière sigue, por ejemplo, la evolución de la poesía lírica sin querer hacer teoría, el crítico cuidadoso de la verdad expone los hechos de la evolución con mucha sutileza, y entonces no nos encontramos muy lejos de Spencer o de Darwin.^[27] Igualmente ocurre con Combarieu cuando estudia la formación de la sonata, sin intentar aplicar aquí ningún prejuicio exterior. Entonces se percibe que la evolución de los géneros tiene sus leyes propias.

En efecto, vemos cómo un género nace, estudiando la novela francesa, y lo vemos formarse enriqueciéndose poco a poco de todos los géneros anteriores en trance de disgregación: de la comedia de caracteres, de costumbres o de intriga con Lesage y Marivaux, de la tragedia con Prévost y Rousseau, del ensayo de moral o de religión con George Sand, etc.; ¿se formará también así un ser viviente? Vemos cómo un género se transforma en otro estudiando la poesía lírica francesa del siglo XIX, que heredó a la vez la materia y la forma, ideas, sentimientos y ritmo, las imágenes de la elocuencia sagrada de la época de Bossuet. Pero, ¿qué es lo que prueba esto? Que la literatura debe llenar ciertas funciones y que cuando un género no llena una de ellas otro ocupa su lugar; esto no tiene nada de común con lo que pasa en las ciencias naturales. Por último, vemos cómo un género muere estudiando el fin de la tragedia clásica francesa. Ella, que nació, desprendiéndose de toda mezcla, de la comedia heroica, de la tragicomedia, del melodrama, de la tragedia pastoril, después de Voltaire “parece por haber dejado entrar en su definición, de alguna manera, todo lo que había ella misma excluido para alcanzar la perfección”; pero entonces se hace la evolución en sentido inverso, de lo heterogéneo a lo homogéneo, y, por otra parte el romanticismo continuará el movimiento.

No tratemos, pues, de encontrar a toda costa la biología en la estética. Contentémonos con observar cómo se opera la formación de los géneros en la realidad y si este fenómeno está presidido por leyes. La sonata primeramente se confunde con la canción, después se convierte en puramente musical; pero había dos tipos de sonatas: la sonata de iglesia, que empezaba con un movimiento grave y continuaba con una fuga animada, y la sonata de cámara, formada por una *suite* de danzas, colocadas en tal orden que se sucedían en ritmos lentos y rápidos, en medidas ternarias y binarias. Con J. S. Bach estas dos sonatas se funden formando una sola pieza (por ejemplo, la sonata en la menor). Pero pronto la música pura triunfará sobre estos orígenes un poco confusos: el preludio de órgano destinado a preparar el canto de iglesia se transforma en un adagio; el coral o fuga vocal en una fuga instrumental; la *suite* de danzas en una *suite* de movimientos, *allegro*, *adagio*, *presto*. Ha nacido la sonata clásica.[28]

Como se ve, hay en el origen de este género fusión de especies diferentes, transformación de medios en fines (los aires para danzar se transforman en movimiento con un valor en sí), etc. De aquí en adelante existe una coacción técnica, y cuando un compositor escribe una sonata está obligado a someterse a las reglas existentes, además durante el periodo de formación, la parte del genio individual queda restringida, porque una tradición anterior, una evolución comenzada, pesa con toda su fuerza sobre el creador.

Pero, ¿se puede decir que estas coacciones son puramente estéticas? No; las condiciones anestéticas de orden social desempeñan un papel importante. Si J. S. Bach pudo juntar una cosa profana con una cosa religiosa, fue porque la evolución de las costumbres lo hizo posible; porque en Italia primeramente, en Alemania después, las iglesias eran al mismo tiempo salas de concierto con orquestas e intromisión de aires profanos. Si la suite de danzas pudo hacer que se sucedieran movimientos lentos y vivos, fue porque la Guerra de los Treinta Años aproximó a los pueblos del norte con los del Mediodía y permitió así un cosmopolitismo coreográfico, extendiendo en las mismas regiones la *courante* italiana, la zarabanda española y la danza alemana.

Lalo insistió sobre todo en esta última idea. La evolución de los géneros depende más directamente de la sociología propiamente dicha que de la sociología estética. Éstos son los hechos sociales que explican su opinión:

1. Las transformaciones de los géneros; el paso de la procesión fálica a la farsa popular y de esta última a la comedia literaria no fue posible más que porque la democracia ateniense se hizo lo bastante fuerte para soportar la crítica de sus enemigos; la prueba está en que la evolución fue más o menos rápida según las ciudades, más precoz en Sicilia, donde la aristocracia en el poder sabía hacerse

respetar, que en Jonia. Y si la comedia política se transformó en seguida en comedia de costumbres o de caracteres, fue porque la democracia debilitada percibió un posible peligro y prohibió, con Morichides y Siracosios, la sátira personal.[29]

2. La distinción de géneros en géneros nobles y en géneros inferiores, así como el paso en un momento dado de estos últimos del “umbral de la conciencia estética”, corresponde: *a)* a una estratificación social; es la sociedad la que impone la ópera y la sinfonía como géneros superiores, lo mismo, y principalmente, si el gran público no las comprende;[30] *b)* a la circulación de las *élites*, que hacen subir paralelamente a un nivel más alto la comedia o la ópera cómica.

Las condiciones anestéticas son, pues, preponderantes. Nada impide que los géneros constituyan muchas coacciones colectivas estéticas especiales, y es esto lo que debemos retener de la teoría de Brunetière. Por esto hemos colocado su estudio en el capítulo sobre el arte como institución social. Lleguemos ahora a instituciones colectivas en las que las condiciones anestéticas no desempeñan, por decirlo así, ningún papel: los estilos y las técnicas. Son éstas también instituciones-cosas y con ellas terminaremos nuestro capítulo.

Podría parecer a primera vista que las técnicas corresponden a coacciones físicas o fisiológicas. Por ejemplo, si en música la octava y la quinta son consideradas como consonancias perfectas, es porque cuando los hombres y las mujeres cantan juntos existe un intervalo de octava entre las voces de aquéllos y éstas, ocurriendo que, en una frase interrogativa, el intervalo de la quinta es el que aparece más fácilmente. Igualmente podría parecer que estas coacciones físicas se suman a coacciones sociales. Existe, en efecto, una división sexual en la sociedad, como hemos visto, entre los primitivos, y esta división sería el origen de la antifonía o antífona, a la separación de los dos coros que se responden, a la construcción antiestrófica con su repetición pura y simple, *A A', B B'*, que encontramos en las sonatas de Bach para violín y violonchelo, en la música de Haendel o en el *scherzo* moderno.[31]

Pero estas coacciones sólo existen en el origen de los hechos y es preciso no sobreestimarlas. Lalo, que tanto insistió sobre la influencia de la sociedad, que mostró que “el sello social” por sí solo da su significación, variable según las épocas a los modos menor o mayor,[32] a la significación estética de la intensidad[33] o del timbre,[34] afirma perentoriamente la independencia de la técnica frente a las condiciones sociales: “Los protestantes, los judíos y los católicos practicaron exactamente el mismo sistema polifónico, sin que el movimiento religioso tan considerable de esta época influyera de algún modo en la técnica profunda del arte. Su desarrollo interno se trastornó, por el contrario, enteramente, desde el siglo siguiente, sin que la religión, ni ninguna otra institución social extraña al arte mismo hubieran intervenido para nada”. [35] También la técnica es, en gran parte, independiente de la fisiología, pues, de no ser así, no habría más que una música. Ahora bien, se sabe que cada raza tiene su música propia. La materia física desempeña un papel más grande en las artes plásticas: no se trabaja la piedra como la madera, el mármol como el bronce; hay una cierta resistencia que es preciso siempre tener en cuenta.

La técnica es, por tanto, principalmente una coacción estética. Veamos lo que dice J. Chevalier: “Cada una de las artes posee su lengua propia, incomparable, inimitable, intraducible asimismo, en el sentido de que no se puede transportar la expresión de una de estas lenguas a otra, como se transporta un aire musical de un tono a otro tono; es preciso volver a la idea y pensarla o concebirla de nuevo en función de otro lenguaje para encontrar la expresión que le conviene. Todos los que tienen cualquier hábito de una técnica de arte comprenderán, sin ninguna duda, lo que yo no puedo aquí más que indicar, y que continúa efectivamente bastante misterioso: el grabador en madera, por

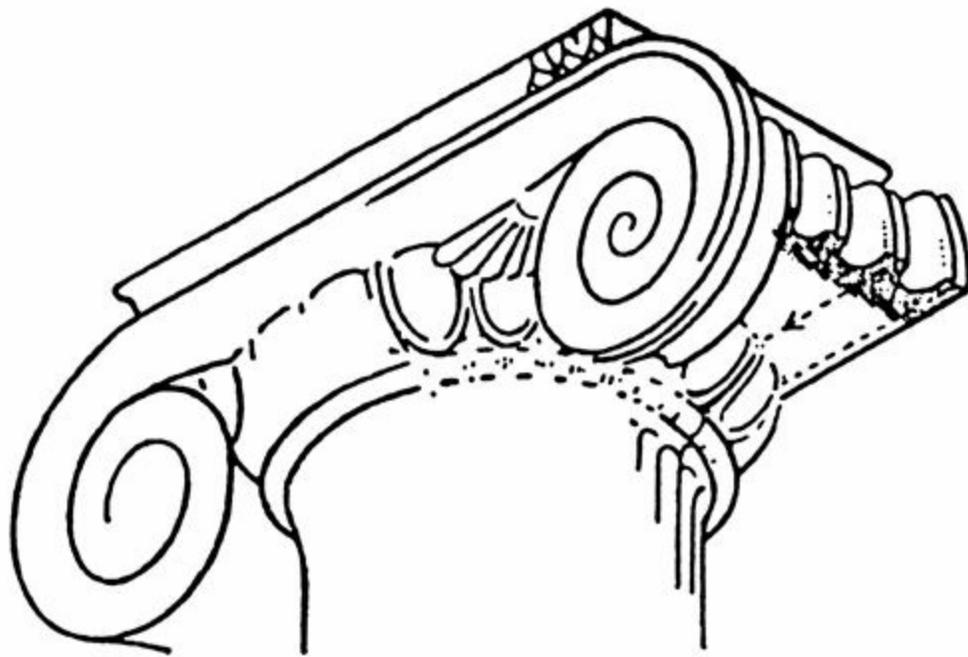
ejemplo, no ve un árbol como lo ve una aguafortista, ni un pintor de frescos como un pintor al óleo; el organista no piensa la materia sonora como el sinfonista. La técnica de uno de éstos, incorporada en cierto modo a su propia percepción de las cosas, influye en su mano, su ojo o su oreja y le conforma la manera que tiene de aprehender lo bello”. [36]

Y esta coacción estética es una coacción colectiva. Viene del pasado; el artista la encuentra ya hecha, como el niño que aprende a hablar encuentra las reglas gramaticales; tanto el uno como el otro están obligados a someterse a riesgo de pasar por locos o incomprensidos, lo primero del público, lo segundo de sus contemporáneos. Sin duda existen resistencias; el niño inventa a veces un lenguaje que habla para sí mismo y que le sirve de refugio contra la curiosidad de los adultos; en la soledad de su cuarto se complace en dar nombres a los objetos, más bonitos a su ver que los que emplean las personas mayores. Del mismo modo el artista frecuentemente se rebela contra las técnicas que le han sido impuestas; para no tomar más que un ejemplo de la poesía, se vio en Francia, al final del siglo XIX, la rebelión de los poetas contra lo que se podría llamar las dos columnas fundamentales de la técnica poética, la rima y el ritmo; Verlaine “tuerce el cuello” a la rima y G. Khan inventa el verso libre. Pero la revolución terminó en una derrota: Jules Romains inventa una nueva concepción de la rima y se da cuenta de que el verso libre no es más que una fantasía sobre el verso regular (los que quisieran hacer, por otra parte, un verso libre verdadero, deberían crear otra técnica). [37] Es cierto que la técnica puede enriquecerse, diversificarse, pero existe, producto de una larga cadena de artistas, obra colectiva que coacciona y sobrepuja al candidato al genio en el momento en que comienza su obra, como un obstáculo a su libertad; de este obstáculo, por otra parte, él puede hacer una palanca, pues el poeta comprendió la necesidad de plegarse a la tradición estética si quería dar más fuerza creadora a su inspiración. Ocurre con ella exactamente lo mismo que ocurre con el fuego de que habla Paul Valéry: “Por grande que sea el poder del fuego, sólo se transforma útil y motriz gracias a las máquinas con que el arte lo disciplina; es preciso que trabas bien colocadas sirvan de obstáculo a su disipación total y que un freno hábilmente opuesto a la vuelta invencible del equilibrio permita sustraer alguna cosa a la caída infructuosa del ardor”. [38]

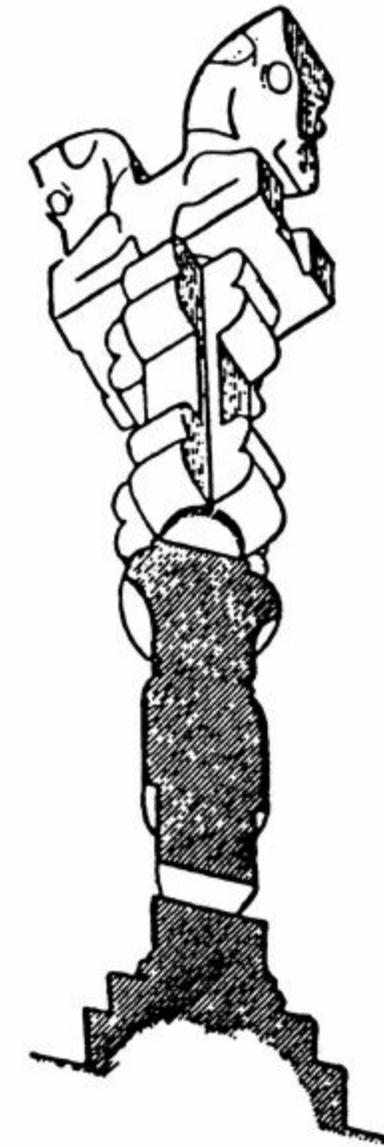
Lo que es verdad de las técnicas lo es igualmente de los estilos, que son, en cierto modo, un renglón especial de las técnicas.

Vamos a ver esto tomando un ejemplo concreto: el estilo jónico. Así comprenderemos mejor el paso de la técnica arquitectural al estilo, a la constitución de una coacción estética colectiva, perfilándose detrás del plano de acción de las coacciones materiales o sociales. Las primeras construcciones egipcias fueron hechas

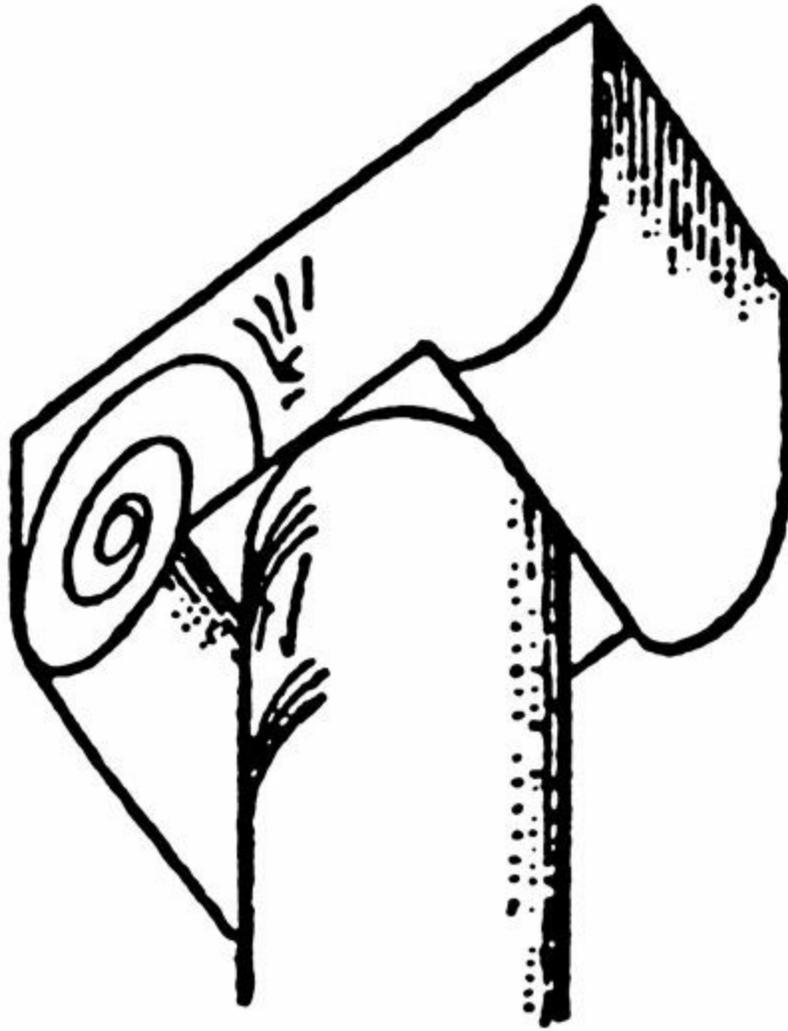
con madera, y cuando la piedra sustituyó a la madera, las cornisas imitaron las palmas de árboles curvadas con auxilio de juncos y recubiertas de pieles de animales, lo que constituía la techumbre de las antiguas casas (figura 1); del mismo modo las columnas de granito imitaron los troncos de madera, cuya cima se coronaba de flores de loto y los primeros capiteles inscribieron en la piedra lotos abiertos. He aquí, por lo que parece, el más antiguo origen de la voluta. A partir de la 18a. dinastía, la corola se invierte para abajo y se aproxima así más todavía a la voluta jónica (figura 2). Nueva complicación: se llega a revestir la cima de las columnas de ornamentos metálicos, campánulas invertidas, motivos superpuestos, canastillas de hojas enrolladas (figura 3). El éxito de estos ornamentos de metal fue tal que los egipcios se pusieron a fabricarlos comercialmente y los marinos fenicios los transportaban al Asia. Ésta es la razón por la cual la columna fenicia imita a la voluta egipcia (figura 5); por qué la columna persa, con su superposición de motivos, con sus volutas doblemente enrolladas (espiral), recuerda las obras de metal de los egipcios (figura 7); y vemos finalmente encontrar en Tróade un capitel con campánula y voluta emparentado con el capitel de los persas. Resumiendo, existen en Asia, en un momento dado, todos los elementos esparcidos del orden jónico (figura 8). Los griegos no inventaron nada, sino que regularizaron y simplificaron: “Si observamos los detalles del orden jónico, en todas partes reconoceremos tomados de los objetos de exportación a Siria o Egipto, divulgados por el comercio de Fenicia, o las copias que los propios fenicios ejecutaban; de los capiteles fenicios de Chipre a los capiteles prehelénicos de Neandria (figura 6) no hay sino un paso; a su vez, el capitel de Neandria conduce directamente al Erecteion. De los modelos de Egipto o de los de Asiria, se pasa, a través de una transición insensible, a las formas prehelénicas, y de éstas a las formas de la gran época”.^[39]



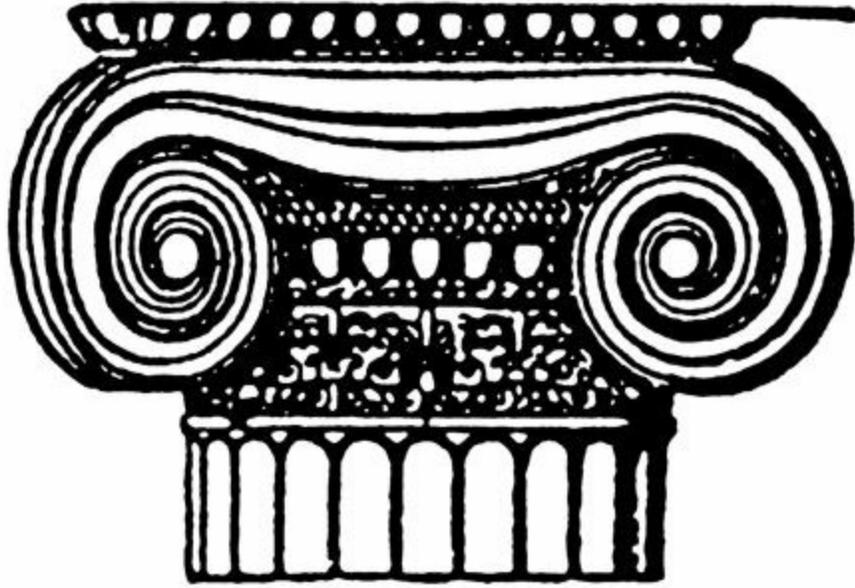
Capitel jónico.



Columna persa (campánula de tipo egipcio; corona de flor de loto de tipo egipcio; voluta con espiral doble; toro arrodillado).



Capitel jónico primitivo.



Capitel jónico clásico.

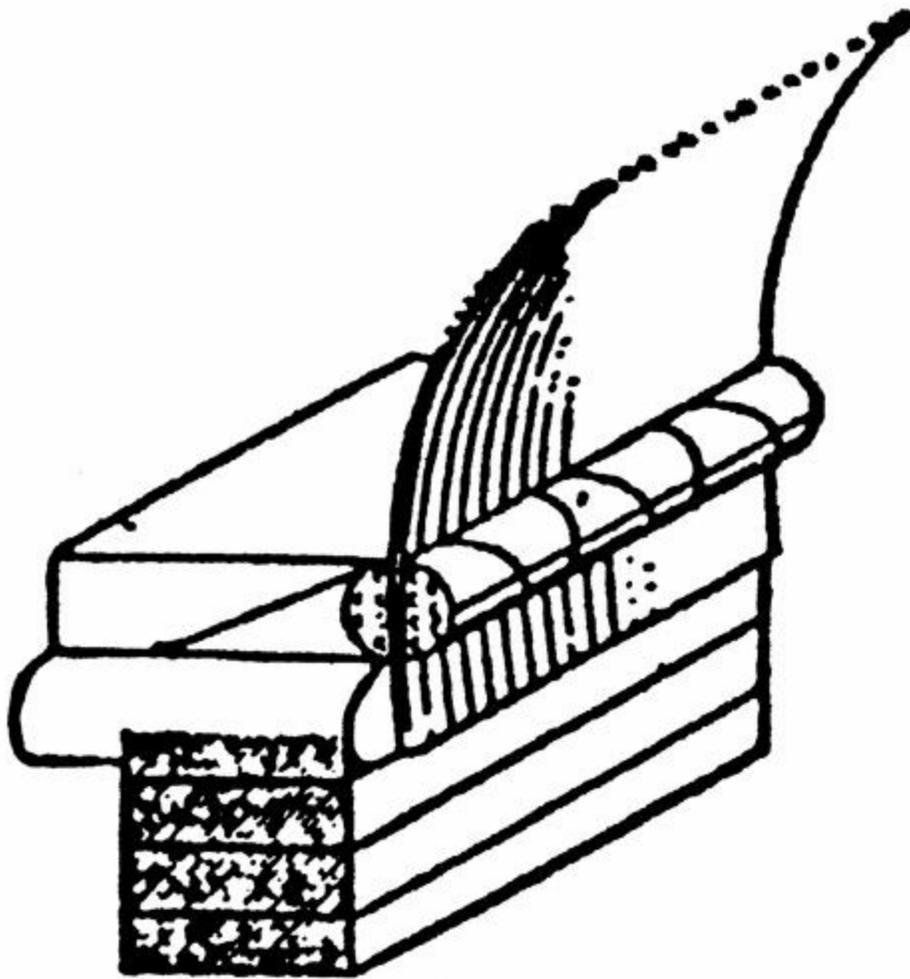


Figura 1. Edículo (pequeño edificio dentro de otro mayor) formado de juncos flexibles recubiertos con pieles.

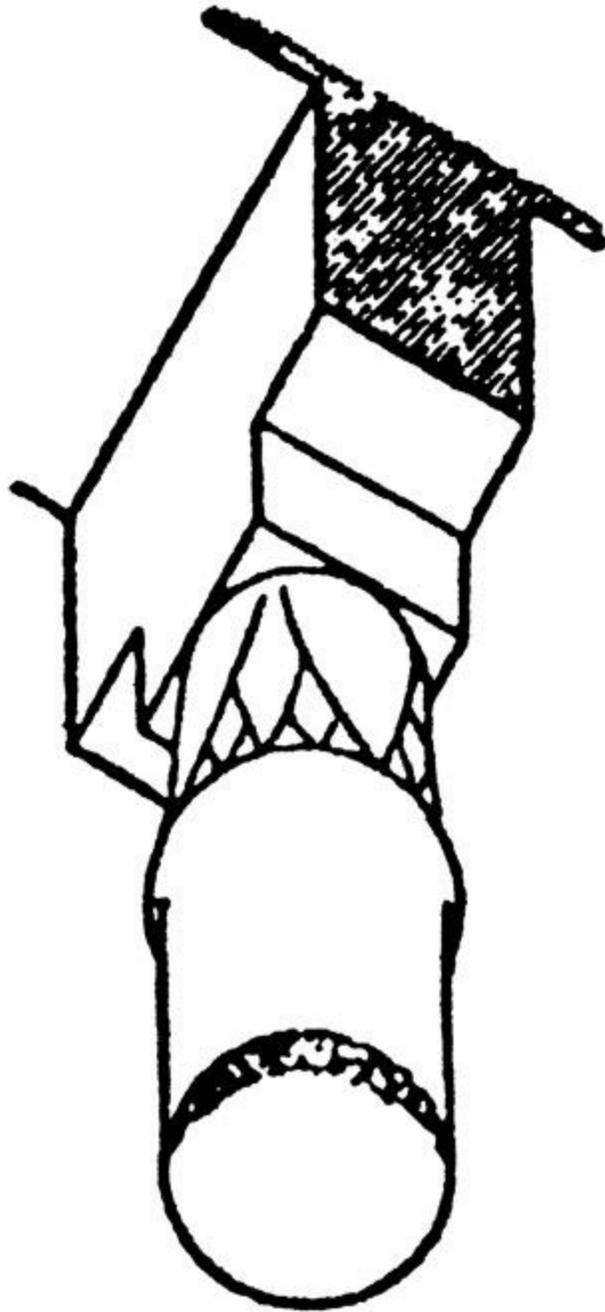


Figura 2. Capitel egipcio con corola invertida (Paseo de Tutmés).

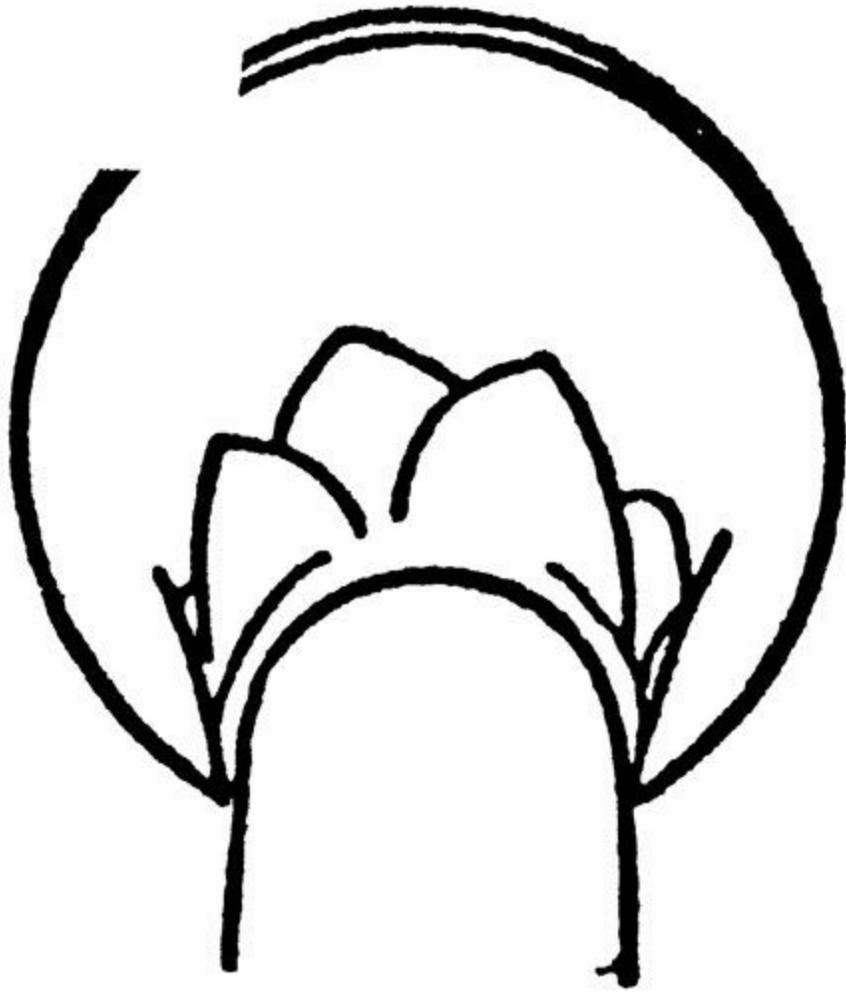


Figura 3. Corola común.



Figura 4. Capitel tebano; pináculo con campánula invertida.

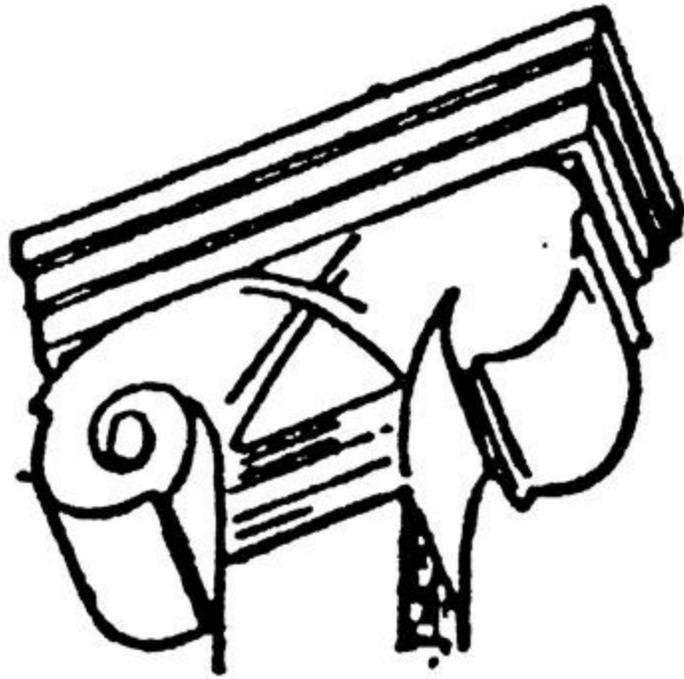


Figura 5. Capitel fenicio.

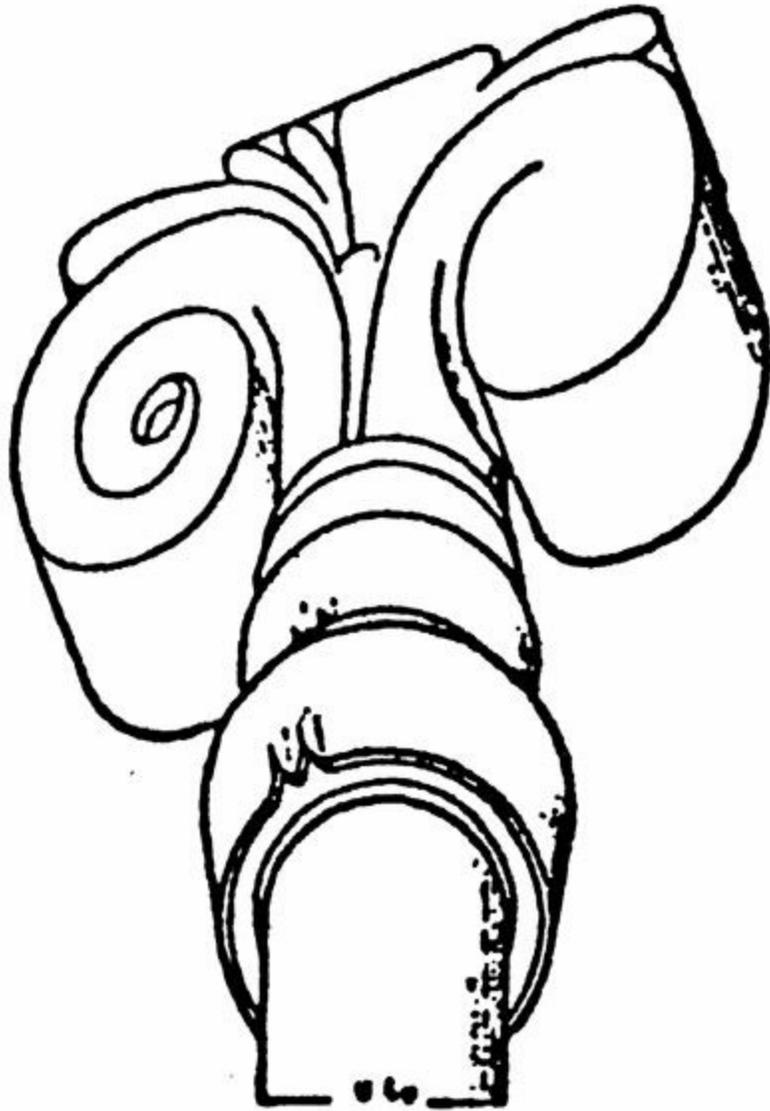


Figura 6. Capitel aqueménida encontrado en Neandria (desarrollo de la voluta).



Figura 7. Mapa del arte en la época lidia (de este a oeste: capitel persa con voluta doble; capitel chipriota con espirales grandes; ornamentos lidios con espirales; capiteles con volutas de Neandria; capiteles con volutas de Etruria).

De esta rápida historia resulta que la voluta tiene un origen vegetal (coacción de la materia), que ésta pasó de la madera a la piedra o al metal (ahora coacción colectiva y estética); el gusto de una sociedad obliga al arquitecto a continuar los motivos que a ésta le agradan, que el desarrollo del estilo jonio se efectúa según un ritmo de complicación (columna persa) y de simplificación (columna prehelénica). Pero lo que el capitel pierde en riqueza lo gana en perfección. Las volutas griegas, primeramente desunidas, de tallos casi verticales, se reúnen por medio de elegantes curvaturas y tienden a la horizontalidad; después las volutas se yerguen y ya tenemos el modelo clásico. La escuela de Fidias asegura su éxito, pues el jonio responde mejor que el dórico a las necesidades de lujo de la nueva sociedad ateniense (interferencias de lo social sobre las técnicas).[40]

Todos estos hechos que hemos encontrado estudiando el orden jonio se repiten en todos los estilos, a través de todas las técnicas. Primeramente, el paso de la coacción material a la coacción estética. Déonna llegó a formular acerca de este punto una ley arqueológica: “Los procesos técnicos involuntarios se transforman, en una época más avanzada, en busca consciente de la belleza”. La estatuaria griega fue en un principio una reproducción del cuerpo humano en el esplendor de su desnudez; la idea de cubrirlo vino inmediatamente después; el cuerpo fue modelado primero completamente desnudo, después se pintaban encima los paños o se indicaban con algunas líneas indecisas, o hasta se les esculpía en relieve sobre el cuerpo desnudo. Poco a poco se hicieron los pliegues con mayor maestría, ajustándose siempre las telas a las formas, y así nacieron esos ropajes transparentes, escurridizos, que tan gran éxito tuvieron.[41] La crestería de las partes superiores de la iglesia gótica, antes de ser

voluntario fue impuesto por la ley de la gravedad de los cuerpos, pues, “conforme se sube y la piedra soporta un peso menor, pero se suma a la carga de las otras, habrá ventaja en excavarla y trabajarla”. Así, dice Alain, “vemos que el ornamento de las catedrales se hizo principalmente en las partes altas, y yo desearía que se calculara el peso de que fueron aliviados por este medio los cimientos de Nuestra Señora de París”. [42]

La simplificación de los estilos o de las técnicas es también un hecho muy general. Entre los griegos, por ejemplo, existen tres escalas musicales, la frigia, la dórica y la lidia, presentando cada una su modalidad, sus matices de afinación, sus “géneros” de intervalo. Con la música cristiana hay ya una menor complejidad modal; sin embargo, cada modo auténtico (existen cuatro) todavía se complica con un *peregrinus* y con varios “modos irregulares”. La música moderna continúa este movimiento de limitación de modos. Pero precisamente este trabajo permitirá mayor riqueza y sutileza, pues es más fácil llegar a la perfección cuando se opera sólo en un sentido que cuando el esfuerzo de los artistas lleva varias direcciones.[43] La simplificación conduce, pues, a la complicación: cada estilo, una vez nacido, tiene su lógica propia, y éste lleva siempre hasta las últimas consecuencias. Se ve esto en el estilo ojival, en el que el arco quebrado, reduciendo la presión vertical, permite el transporte de los pesos laterales a los arbotantes, lo que hace que la catedral se alargue cada vez más hacia el cielo. El gótico clásico se transforma en brillante; las partes planas del edificio se van vaciando poco a poco; los ventanales se agrandan, y tocan a las arcadas; las flechas de las torres se adelgazan. Pero no es esto todo; la audacia del constructor se intensifica, no conoce límites; el flamígero sucede al brillante: el arbotante, a su vez, ondula, y la piedra se recorta. Hay, pues, en cada técnica y en cada estilo, una serie de leyes en acción que conducen con su determinismo estético al creador de arte y le imponen una dirección determinada. Y como estas coacciones se ejercen siempre en una época dada, el determinismo estético merece también el nombre de determinismo colectivo.

En el curso de nuestra exposición hemos empleado varias veces la palabra “ley”. Esta palabra está justificada si la ley se define por la generalidad y la repetición de un mismo fenómeno en el transcurso del tiempo. Este elemento de repetición se verá todavía mejor con el siguiente ejemplo. Lo característico de toda escultura primitiva es su frontalidad. Esto es, que la estatua se hace para ser vista de cara; las dos-partes del cuerpo son exactamente simétricas. El progreso consistirá en hacer que poco a poco se incline la línea vertical, lo que permitirá que el cuerpo se tuerza y que las líneas se onduelen: de aquí en adelante, los personajes rígidos podrán, en vez de conservar su actitud hierática, realizar un acto preciso, como el de unirse unos a otros en una acción común. Ahora bien, esta ruptura de la frontalidad se repite, con varios siglos de

intervalo, en la escultura griega y en la escultura cristiana, después de la época romana. [44]

Nos parece que estas consideraciones son suficientes para mostrar cómo el arte es por sí solo una cosa colectiva, cómo constituye una verdadera institución social, y que justifica, por consiguiente, la idea fundamental de nuestro curso: la existencia de una estética sociológica.

[Notas]

-
- [1] Hauriou, "La théorie de l'institution (en *Aux sources du Droit*, Cahiers de la Nlle. Journée, 1933), pp. 98 ss.
- [2] Durkheim, *Les regles de la méthode sociologique*, París, 1894, p. XXII, 164.
- [3] Hauriou, *op. cit.*
- [4] Thulbitzer, *op. cit.*
- [5] Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionsoziologie III; Das antike Judenthum*, Tubinga, 1921.
- [6] Taine, *Philosophie de l'art*, ed. Hachette, vol. II, pp. 172-177; H. Ouvré, *op. cit.*, clasifica las instituciones sociales de los griegos de las que se originaron los géneros literarios, en tres: los coros, los dramas y los discursos.
- [7] Para el carácter religioso de la casta hindú, véase Bouglé, *Essai sur le régime des castes*, París, 1908, donde el autor discute las otras opiniones acerca del mismo asunto. Para la manera por la cual la clasificación profesional se transformó en una clasificación mística, véase Max Weber, *op. cit.*, tomo II.
- [8] Elie Labasquais, "L'architecture sacré", *Rev. des Études Tradic.*, 1936.
- [9] Matila Ghyka, *op. cit.*
- [10] Henri Lemonnier, *Les origines de l'Académie royale de peinture*. Cf. Lalo, *L'art et la vie sociales*, p. 45; Rocheblave, *L'art et le goût en France de 1600 a 1900*, nueva edición, París, 1930, pp. 64 ss.; Pellisson y D'Olivet, *Histoire de l'Académie Française*, dos vols., París, 1858.
- [11] Lydie Adolphe, *Musée de littérature*, París, s.d. Cf. para el Brasil: Artur Mota, *História da literatura brasileira*, II S. Paulo, 1930, caps. II y III.
- [12] Sobre estos diversos sindicatos, véase *Encyclopédie Française*, tomo XVII, *in fine*.
- [13] Acerca del arcadismo en general, consúltese P. van Tieghem, *Compendio de historia literaria de Europa desde el Renacimiento*, Madrid-Barcelona, 1932. Para Portugal, véase Teófilo Braga, *Os Arcades*, 1918; para el Brasil, Teófilo Braga, *A Arcadia brasileira*, 1901; A Mota, *História da literatura brasileira*, II pp. 241 ss.
- [14] G. Tarde, *L'opinion et la foule*, París, 1901; R. E. Parke, *Masse und Publikum*, Berna, 1901. Diversos autores, *IVe Semaine Internationale de Synthèse*, París, 1934; F. de Azevedo, *Sociología de la educación*,

- 2a edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, pp. 422 ss.
- [15] René Dommage, “Rôle de la musique dans l’éducation”, *Rev. Int. de Soc.*, 1931.
- [16] G. Bellaigue, *Études musicales*, París, 1898.
- [17] L. de La Laurencie, *Le goût musical en France*, París, 1905, p. 62.
- [18] Ch. Lalo, *Esquisse d’une Esthétique musicales scientifique*, París, 1905.
- [19] P. le Flem, *Encyclopédie Française*, XVI, 72, 3 a 5.
- [20] Se encontrarán los elementos en René Duhamel, en la *Encyclopédie Française*, XVI, 72, 5 a 9; Arno Hutt, *id.*, XVI, 72, 9 a 11; E. Vuillermoz, *id.*, XVI, 72, 1 a 3; G. Pinthus, *Das Konzertleben in Deutschland*, Leipzig, 1932; Halbwegs, “La memoire colective chez les musiciens”, *Rev. Phil.*, 1939.
- [21] Véase Le Bon, *La psychologie des foules*, París, 1896; C. M. Scalinger, *La psicología al teatro*, Nápoles, 1896; Buerkhard, “Das Theater”, *Socialpsychologischen Monographien*, 1907; B. Schöne, *Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters*, Francfort, 1927.
- [22] F. Brunetière, *L’évolution des genres dans la littérature française*.
- [23] H. Spencer, *Principies*.
- [24] Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, París, 1908, pp. 318-320.
- [25] *Íd.*, p. 321.
- [26] Véase p. 40.
- [27] Brunetière, *L’évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle*, 2 vols., París, 1924, nueva edición.
- [28] Combarieu *op. cit.*, pp. 220 ss.
- [29] Ch. Lalo, *L’art et la vie sociales*, pp. 223-225.
- [30] Ch. Lalo, “L’esthétique musicale scientifique”, *op. cit.*
- [31] Combarieu, *La musique*, p. 151.
- [32] Ch. Lalo, *L’esthétique musicale scientifique*, p. 21. Actualmente el modo menor expresa tristeza; el dórico expresa calma y fuerza; el del siglo XVII y principios del XVIII fue utilizado para la música de baile, que nada tiene de melancólica. Cf. Combarieu, *La musique*, pp. 133-135.
- [33] Ch. Lalo, *id.*, p. 74. Entre los griegos existían coros de treinta voces graves, sostenidas en el agudo por medio de una única cítara; la polifonía utiliza las voces de intensidad igual; la armonía moderna sacrifica todas las partes por el bajo o el canto.
- [34] Ch. Lalo, *id.*, pp. 77-79. El canto cristiano no admite la mezcla de timbres musicales, admitiendo únicamente el timbre vocal; entre los griegos, por el contrario, las voces se unían siempre al sonido de los instrumentos, pero los instrumentos más nobles eran también los más pobres en armónicos: la lira, la cítara, la flauta; por último, hoy “el gran arte” está constituido por el timbre instrumental, y el violín es el más preferido de todos los instrumentos, el más rico en armónicos.
- [35] Lalo, *id.*, p. 249.
- [36] Jacques Chevalier, *Cadences*, París, 1939, pp. 239 s.
- [37] Jean Hytier, *Les techniques du vers français moderne*, Lyon, 1924.
- [38] Paul Valéry, *Variétés*, p. 176.
- [39] Auguste Choisy, *Histoire de l’architecture*, París, tomo I, 1929, p. 340.

[40] W. Déonna, *L'art grec*, París, 1924, p. 194. Cf. pp. 1, 2 y 3.

[41] W. Déonna, *id.*, p. 260.

[42] Alain, *Système des beaux arts*, París, 1926, p. 196.

[43] Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, París, 1909, pp. 256-258.

[44] W. Déonna, *op. cit.*, p. 209.

VIII. La acción del arte sobre la sociedad

Hay pocos problemas en estética que hayan sido estudiados tan frecuentemente y que, sin embargo, permanezcan tan ignorados como éste. Es que las preocupaciones normativas se mezclan inextricablemente con las descripciones teóricas, transformando así un problema de hecho en una cuestión moral.

Nosotros haremos lo posible por evitar toda confusión entre los dos campos y dejaremos completamente de lado a la cuestión de saber si esta influencia del arte sobre la sociedad es buena o no, si es útil o nociva a las costumbres.[1]

Pero hay todavía que evitar otra confusión. Sabemos que existen dos tipos de artistas, los que ponen su arte al servicio, sea de la sociedad en general, como los románticos, sea de un grupo particular, el grupo religioso, por ejemplo, como los jesuitas; la clase obrera, como los marxistas; y los que son partidarios del arte por el arte: “¿Para qué sirve una rosa —preguntaba Théophile Gautier—, sino para realizar la belleza?”. Así, el poeta no debe tener otra preocupación que la de producir cosas bellas sin cuidarse de la repercusión que su obra pueda tener en la vida social de su época.

No tomaremos nosotros partido en esta disputa. En realidad, tanto los unos como los otros no piensan más que el contenido del poema, de la sinfonía, de los objetos pintados o esculpidos. ¿Qué se condena en *Les fleurs du mal* o en *Madama Bovary*, sino la representación de ciertos vicios embellecidos por la magia del escritor? ¿Contra qué se rebelan los artistas puros? Contra la prohibición de ciertos temas tabús, cuando lo condenable es no saber escribir, pintar o modelar. El problema que nos preocupa es muy diferente, y, lo decimos una vez más, no ofrece oportunidad de consideraciones éticas. No es la materia del arte lo que nos interesa, es su forma. El arte en sí mismo, e independientemente de la materia a que se aplica, ¿tiene una influencia social? Y si la tiene, ¿cuál es ésta?[2]

Para resolver esta dificultad, creemos que el método posible es el de interrogar los hechos sin prevención, y por esto, evitar toda presuposición filosófica. Desgraciadamente, no es costumbre enfrentar así el problema. Y con esto llegamos a la tercera confusión que debemos intentar eliminar de nuestra investigación: la confusión entre el punto de vista sociológico, que es de pura ciencia, y el punto de vista filosófico,

cuyo interés no queremos en absoluto desmerecer, pero que excede al propósito de este libro. Frecuentemente se suele pasar de un plano a otro y se cree hacer ciencia cuando lo que se hace solamente es exponer una cierta concepción del arte. El título del libro de Guyau es muy significativo a este respecto, *L'art au point de vue sociologique*, en que el arte, no obstante ello, se aborda a partir de una filosofía social.

A fin de disipar estos últimos equívocos, que no son los menos peligrosos, creemos necesario pasar revista a las principales interpretaciones dadas al respecto, y que dejan entrever, subyacente, un cierto infiltramiento filosófico.

Una primera interpretación del arte consiste en hacer de él un sistema de signos, y, por consiguiente, un lenguaje. Ahora bien, el lenguaje es un medio de comunicación, lo que permite a las almas cerradas traspasar las fronteras de su aislamiento para entrar en contacto las unas con las otras, comprenderse, comunicarse por los mismos símbolos y actuar en armonía. Así, pues, es un factor de solidaridad. De solidaridad más o menos estrecha, según se trate de un lenguaje de gestos (mímica) o de un lenguaje de palabras (habla).

En la medida en que el arte es un lenguaje, es también un instrumento de solidaridad social; y como, además, no se trata de un sistema de signos intelectuales, sino de un sistema de signos afectivos, realiza una solidaridad todavía más estrecha que la palabra hablada, yendo más allá de la intercomunicación entre individuos separados para establecer una interpenetración de las almas, una fusión parcial de las conciencias. [3] Ésta es la tesis sostenida por Guyau, por Tarde[4] y por Burnet. No sólo realiza el arte una solidaridad más rica y más profunda que la conseguida por el habla, sino también una solidaridad más larga y más extensa, y en este sentido el arte es un lenguaje universal. Ya Auguste Comte le llamaba “la única porción del lenguaje que es universalmente comprendido en toda nuestra especie”.

Hay en esta tesis una gran parte de verdad. El arte fue en ciertos periodos un signo de unión y un factor de cohesión social: en la Polonia ocupada, por ejemplo, son la literatura y la pintura las que sirvieron para unir a los patriotas, para mantener el alma nacional, para resistir a la asimilación cultural del invasor. Y es cierto también que la emoción estética es particularmente contagiosa, tiende al universalismo, al goce en común. Pero, como hemos visto en nuestro primer capítulo, estos hechos se hallan ligados a una filosofía naturalista y vitalista; la comunión sobrepasa pronto el plano humano para transformarse en una especie de técnica de fusión mística entre el yo y la naturaleza, de la cual el artista es el sacerdote: “El poeta —dice Burnet— es el mediador entre el infinito desconocido al cual aspira el alma humana y la vida de todos los días que el común de los hombres arrastra sobre la tierra. Porque el artista extrae su obra de sus entrañas, él es víctima, y cada una de sus obras tiene el valor de un sacrificio.

Inmolado en una obra, resucita en la siguiente, y al mismo tiempo que él, participan en el sacrificio y en la resurrección los espectadores o los lectores, todos los iniciados, todos los hombres”.[5]

Como esta teoría es, en el fondo, filosófica más que otra cosa, se niega a considerar los hechos que la contradicen, o habla de hechos patológicos al introducir juicios de valor donde no debían existir más que juicios de realidad. Puede ocurrir que, en lugar de unificar las conciencias, el arte sea, por el contrario, un factor de desintegración social; en este caso, dice Tarde, el arte no brota del alma colectiva, sino que le es impuesto de fuera, que así hace penetrar en esta alma valores extraños que la perturban y la disuelven.[6]

Vemos cuántos preconceptos morales se inmiscuyen aquí. Como también, a menudo, un prejuicio universalista. Esto es olvidar que no hay una Sociedad, sino sociedades, que cada grupo tiene su arte, y que si en el interior une, en el exterior separa: artes nacionales y artes de clase, artes de *élite* y artes populares. Es preciso no descuidar esta función de oposición al lado de la de aproximación, y si se le olvida, es que damos más importancia a la teoría filosófica que a la observación de los hechos.

Y hasta podíamos preguntarnos, asimismo, si este sistema de signos y de símbolos que forman las bellas artes no es más bien un efecto que una causa de la comunión, si la solidaridad por fusión de las conciencias no es el fenómeno primitivo que resulta, morfológicamente, del encuentro de los hombres sobre un pequeño territorio y si los símbolos estéticos no son los objetos a los cuales se ase posteriormente esta solidaridad, para mantener a través del tiempo los excitantes posibles de las antiguas emociones vividas en común.[7]

Otra interpretación del arte es hacer de él una actividad de juego. Ésta es la teoría de Schiller y de Spencer. Lalo añade aquí una corrección: es un juego reglado por la sociedad. Desde luego, comprendemos que pueda transformarse al arte en un instrumento social: Piaget mostró el papel del juego colectivo entre los niños como aprendizaje del lazo social[8] y el arte, en tanto que es un juego colectivo, con reglas preestablecidas, puede ser también un aprendizaje de la vida social. Pero, al mismo tiempo, en tanto que es un juego, llena otra función, que la primera teoría había, sin razón, dejado completamente de lado, y que no es menos esencial, de ser una fuga de lo real, de lo real social tanto como de lo real psíquico, una evasión de las coacciones que pesan sobre nosotros, una liberación de ciertas tendencias perturbadoras y antisociales. Con esto nos reunimos con Freud y el psicoanálisis.

Sin duda que no se puede decir que el arte es antisocial. Por el contrario. sirve a la sociedad, pues da un objetivo a los “impulsos” inconscientes que, si no pudiera la sociedad liberarse de ellos de ese modo, romperían la censura, se desencadenarían

hacia el exterior y destruirían hasta la misma posibilidad de la vida en común. Pero no es más que indirectamente como sirve el arte a la sociedad, transformando la inmoralidad en juego, esto es, en una actividad falta de seriedad. El arte es, en sí mismo, lujo y divertimento.

Hay también en esta teoría una gran parte de verdad. Pero hemos visto ya que la sociedad utilizó siempre el arte.[9] Incluso cuando éste se originó del juego, se reconoció que este juego no podía ser dejado al capricho del individuo. Todas las actividades serias, la magia, la guerra, la religión, el Estado se apoderó inmediatamente de ellas para hacerlas servir a sus fines colectivos; nosotros no podemos, no debemos olvidar estos hechos en nuestra descripción.

Durkheim ocupa una posición intermedia entre estas dos teorías. El arte nace de la comunión, como la religión o la moral y, por consiguiente, es, como ellas, una expresión de la vida social, contribuye a crear la solidaridad. Pero no aparece hasta el momento en que la exaltación colectiva se transforma en fiesta, en actividad desinteresada y libre; así se separa el arte, que es un juego superior, de la religión y la moral, que permanecen siendo actividades serias, y otra vez nos encontramos aquí la concepción de Lalo. Teoría interesante sin duda, pero que es una interpretación del totemismo, no una descripción del arte en la cultura totémica. Debemos, pues, examinar todavía una tercera concepción.

Es necesario distinguir en la sociedad los elementos materiales y los elementos individuales; estas dos clases de elementos deben estar equilibradas. Ahora bien, asistimos en la actualidad a un aumento formidable del poderío material, que no está compensado por un aumento paralelo de las fuerzas espirituales. Ya Proudhon, al contrario de Rousseau, juzgaba que la sociedad no es responsable del mal que sufren los hombres de hoy, y que no es suficiente, en consecuencia, reformar la organización social para mejorar las cosas; lo que es urgente es el cultivo de las almas, y Proudhon confiere al arte esta función educativa, y ve aquí el remedio ante el peligro creciente de la mecanización.[10] La mecanización no cesó de progresar después, y Bergson volvió a dar hoy el grito de alarma de Proudhon. También para él es preciso que el alma se dilate a las dimensiones del cuerpo social, de la materia hipertrofiada, y al arte se confía una parte de este papel salvador. El hombre nace para vivir en pequeñas sociedades, como lo son las ciudades primitivas;[11] pero la organización se fue complicando sin cesar, en cuanto que “en este cuerpo desmesuradamente crecido, el alma permanece tal como era, demasiado pequeña ahora para llenarlo, demasiado débil para dirigirlo. De aquí el vacío existente entre aquél y ésta. De aquí los lamentables problemas sociales, políticos, internacionales, que son otras tantas definiciones de este vacío y que para anularlo, provocan hoy en día tantos esfuerzos desordenados e ineficaces: serían

necesarias nuevas reservas de energía potencial.[12] Pero si la función fabuladora de los mitos fue una reacción del instinto social contra las fuerzas de desorganización del pasado, ¿no se puede esperar que la función fabuladora del artista pueda hoy desempeñar un papel análogo?[13] Bergson habla del poder creador de la emoción artística, y ve en ella la fuerza que equilibra a la presión social, esto es, la presión del cuerpo material de la sociedad,[14] y, por consiguiente, insiste sobre el lado místico de su moral. Podemos, pues, decir que éste contiene también un polo estético.

Basta exponer estas ideas para ver que, no obstante el título proudhoniano, *Del destino social del arte*, estamos en plena filosofía. Debemos salir de estas especulaciones, a pesar de todas las seducciones de que se rodean, para hacer un trabajo más modesto, pero más positivo. No vamos a escoger entre dos teorías, pues ellas no pueden realizar la convergencia mental, sin la cual, como sabemos, no hay ciencia.

El arte parece ejercer una función sobre todas las funciones sociales, y primeramente sobre la religión.

La religión no consiste solamente, en efecto, en reconocer la existencia de una realidad trascendente, de un modo sagrado, sino también en un esfuerzo por penetrar en él y participar de la vida de exaltación. Los ritos permiten esta aproximación, pues las fuerzas sagradas son terribles y nadie puede llegar a ellas sin una preparación especial. Ahora bien, el rito ya es arte. Mallarmé y Valéry vieron bien la estética del ceremonial católico, esta danza mística y cadenciada ante la hostia. Pero hasta entre los salvajes más atrasados, el rito tiene este carácter decorativo; así, la religión llama al arte, que llega a ser como la técnica de su acción.

Ocurre aquí algo análogo a lo que ocurre con el amor. Éste vacila entre la bestialidad, que es la llamada del instinto, y el pudor, que, más que una simple consecuencia del proceso animal, es el efecto de la barrera, del tabú sexual. Es preciso a toda costa que esta ambivalencia de la estética encuentre su solución; la sociedad tiene necesidad de la aproximación de los sexos para poder continuar viviendo, pero esta aproximación se debe regular; en cualquier sitio en que se introduce, aparece el ceremonial, y con él el arte. La danza permite vencer la timidez y mesurar el deseo, sometiéndolo a una etiqueta culta. El mismo fenómeno se produce también con la muerte. Ésta es todavía un poder inquietante, y por esto toda muerte toma una forma ritual, ya sea la guerra, la comida antropofágica de los indios del Brasil, la muerte figurada del tótem, o el asesinato del rey de la vegetación, del que Frazer nos ha dado múltiples ejemplos. En todas partes la muerte entra en la esfera de la estética, transformándose en un sacrificio mimado. Todavía hoy encontramos vestigios de esto: la religión de Mithra desapareció, pero el elemento ritual subsistió como forma pura del arte: es la corrida de toros española.

En suma, cada vez que la sociedad se encuentra en presencia de sentimientos que por su propia intensidad considera peligrosos para la vida social, ella reacciona espontáneamente y la inscribe en un orden: el éxtasis, el abrazo, la muerte, todo se transforma en danza y música. Exactamente igual que el individuo que, abrumado por un sufrimiento insoportable, se sienta al piano y comienza a tocar; entonces sus vísceras, su corazón, sus músculos disciplinan con el ritmo mágico el caos y el desorden, y la desesperación se torna dulcemente en melancolía.

El mito de Orfeo, encantando a los animales feroces, halla aquí su verdadera significación, el de la humanización del tumulto religioso; las artes plásticas continúan

esta tarea: domestican lo sagrado, lo localizan en la piedra o en la madera, lo que ya disminuye el misticismo del resto de la naturaleza, y lo pone más próximo a nuestra humanidad. Fidias decía que el hombre había “acrecentado la religión”, y Darmesteter hizo esta muy oportuna observación: “Nunca se encarecerá suficientemente la acción de las artes iconográficas y plásticas sobre la vida del alma; se puede afirmar que la vida espiritual de un pueblo se transforma en el momento en que haya fijado y hecho sensibles por la imagen los trazos llenos de dulzura de que está compuesto su ideal, la mirada sufrida del mártir paciente, la expresión de la santidad resignada”.^[15] Por tanto, la religión vacilará entre dos tendencias opuestas, el antropomorfismo, que amenaza disolver lo divino en lo humano, y la iconoclastia, la cual, deseando volver al místico frenesí colectivo, amenaza disolver lo social, como ocurre en las sectas heterodoxas rusas o anglosajonas.

Pero, si cuando el arte va de la sociedad al individuo es una reglamentación del entusiasmo, cuando va del individuo a la sociedad es, por el contrario, una exaltación de las fuerzas psíquicas, y aquí vamos a encontrar la influencia del arte sobre la vida política.^[16] Indudablemente que esta influencia puede estar limitada por ciertas restricciones de orden sociológico, como la falta de vías de comunicación, que impide que su acción se extienda más allá de cierta área geográfica, o como la ausencia de densidad demográfica, que frena el poder de contagio;^[17] pero no por esto deja de existir. P. Abraham nos ha dado un buen ejemplo estudiando el romanticismo, el que, como fuerza revolucionaria, preparó los espíritus y los corazones para la agitación política; las energías sobreexcitadas entonces no pueden permanecer constreñidas por largo tiempo, es preciso que se gasten, y no pueden gastarse más que por y en la acción política: “La revolución descarga las fuerzas que acumula el arte”. Si después de 1830 hay una pausa, es porque la ley del ritmo afectivo es válida para las colectividades como para los individuos: después de las violencias explosivas, la fatiga y el reposo, no hay más que alguno que otro sobresalto rápidamente extinguido, como el del entierro del general Lamarque en 1832. Para que fuera posible otra revolución, como la de 1848, fue necesario que la exaltación del pueblo se sobrecargara, que el arte retornara a su papel de creador del movimiento político, modelando la conciencia para la acción, lo que efectivamente ocurrió con las novelas de George Sand y Eugène Sue, la historia de Michelet y las caricaturas de Daumier.

En resumen, no hay revolución sin una larga y previa acumulación de energías, lo que implica una preparación intelectual y sentimental, que es, justamente, la obra de los artistas. Y esto independientemente de las opiniones propias de cada uno de ellos: la revolución liberal de 1830, por ejemplo, fue originada por el romanticismo, que en la mayor parte de sus adeptos fue clerical y monárquico. Así, según parece, es preciso

concebir la posible acción del arte sobre la política.

Sin embargo, cuando se quiere estudiar la acción del arte sobre la vida social, se debe estudiar no tanto en un órgano especializado, religión, política, etc., como en el conjunto de los hábitos y de las costumbres.

Ya David Hume[18] distinguía las naciones civilizadas y los pueblos bárbaros por el lugar que ocupa el arte entre las unas y los otros; veía en la educación artística de las masas el medio de un afinamiento (refinamiento) de la naturaleza humana, que desarrollaba la simpatía y el altruismo. Pero fue G. Richard quien enfocó mejor este hecho sociológico, estudiando la evolución de las costumbres.[19]

La historia de las costumbres nos muestra, en efecto, el paso de las relaciones de hostilidad (antropofagia, venganza de sangre...) a las relaciones de cooperación. Ahora bien, esta ley de ablandamiento está ligada a la transformación de los placeres colectivos. Los juegos y los deportes, por muy grande que sea el lugar que ocupen en los países anglosajones, por ejemplo, tenían en las sociedades antiguas un lugar más considerable todavía. Pero los primeros juegos se nos presentan como justas o luchas, como combates violentos en que el poder de los músculos desempeña el primer papel, y poco a poco la estética penetra en este dominio para transformar su significación. La historia de Grecia nos confirma este punto, mostrándonos la violencia y cediendo el lugar a los juegos solemnes, y después la agonística retrocediendo ante los concursos dramáticos y las luchas oratorias, y estos valores estéticos persistiendo hasta la llegada del cristianismo, mientras que en los romanos los juegos sanguinarios tuvieron siempre más atractivo para la masa que los placeres artísticos, lo que hace que el arte se convirtiera en privativo de una pequeña *élite* sin influencia sobre la muchedumbre, permaneciendo siempre bastante artificial: el público abandonó una representación de Terencio para contemplar los combates de gladiadores: “Toda la historia literaria y artística... testimonia una asociación espontánea y permanente entre el juego y la crueldad. El destino del arte y de la literatura de un pueblo depende de varias condiciones, pero una de ellas es primordial y dominante: el valor que este pueblo, en su conjunto, conceda a los placeres estéticos. Si las artes plásticas, la música, el drama, no son fuente de placer más que para una pequeña *élite* escasa; si la multitud, si los círculos aristocráticos o plutocráticos que le dan tono no estiman más que los placeres sentidos en los juegos violentos o crueles, los géneros literarios y artísticos están condenados a vegetar o a desaparecer unos tras otros”.[20]

Así, la pacificación de las relaciones sociales está ligada a la doble transformación de la hostilidad en juego y de la lucha muscular en placer de arte. G. Richard fortalece todavía más su opinión con el estudio de la cortesía: muestra que ésta es una transformación del ceremonial, el que no es en sí mismo más que una transformación

del ritual. El ceremonial salió del culto de los antepasados y de los dioses, era un símbolo de la creencia y del respeto, y si hoy la cortesía está democratizada —una señal rendida al valor de la persona humana— fue primeramente un homenaje del inferior al superior, una etiqueta regulada según la jerarquía social. Pero esta etiqueta, en sí misma, tiene algo de estética, y volvemos aquí de nuevo a la importancia del arte como instrumento de pacificación de las relaciones entre los hombres.

Todo esto nos lleva a nuevos horizontes, al examen de lo que se ha llamado los “estilos de vida”. Creemos, en efecto, que el problema de la acción del arte sobre la sociedad no puede ser resuelto en definitiva más que si se le enfoca desde este ángulo.

Para comprender esta noción de estilo de vida es cómodo partir de la morfología de las culturas, tan querida de Spengler y de Eugenio d'Ors.[21] Las afinidades que existen en una misma época entre las artes, las matemáticas, la forma del Estado, la estructura de los sistemas filosóficos, prueba que cada cultura tiene una unidad que le es propia. A pesar de que esta idea ha sido presentada por sus partidarios como una verdadera revolución, es ya antigua, y la hemos encontrado en Taine, completamente constituida. [22] La estética alemana se ha limitado a ligarla a una concepción biológica de la sociedad, a una teoría de la vida y de la muerte de la cultura.

Pero la morfología sólo expone un problema, no lo resuelve. Si hay una vinculación entre la geometría euclidiana y el arte del Renacimiento, como entre el cálculo de las funciones y la arquitectura barroca, entre la cúpula y la monarquía absoluta, entre la circulación de la sangre y la forma elíptica de las iglesias de Barromini, ¿cómo explicar estas analogías en una misma época entre formas que pertenecen a campos tan diferentes? Es aquí donde interviene el concepto de *Lebensstil*. Toda época tiene una visión del mundo, cierta concepción de las cosas que expresa su alma profunda. Frobenius mostró que las culturas africanas no nacen de cierta voluntad de utilizar las cosas materiales, sino de una emoción frente a estas cosas; solamente cuando la emoción pierde la fuerza es cuando se transforma en juego mimado, se cristaliza en símbolos, dando nacimiento, en una palabra, a formas sociales y a formas artísticas; todo, en el origen, es “paideuma”, y el arte es espíritu cristalizado.[23] La sociología cultural alemana, a su vez, oponiendo la civilización, que progresa por acumulación de conocimientos y de descubrimientos técnicos, a las diversas culturas nacionales, relaciona estas últimas a una especie de institución vital, transformándolas en expresiones dinámicas del genio de los diferentes pueblos. Esta alma, es verdad que se forma en un cuerpo social, puede tratar de informarle, pero ocurre también a menudo que se revela contra este orden social: esto es, que la cultura no es un simple epifenómeno de la comunidad de los hombres, que es un sentimiento vital, una experiencia espiritual, una creación imprevisible del espíritu: “Así pues, el sociólogo debe investigar de qué manera se corresponden cultura y sociedad... y no pueden ni deben imponer una racionalización artificial a una transformación que obedece sólo a una espontaneidad profunda”. Así, el estilo de vida de una época es un comportamiento que expresa cierta concepción del mundo, la que no es, en sí misma, nada más que un florecimiento del espíritu subterráneo de la vida.[24]

Como vemos, está sobreentendida en esta sociología toda una filosofía, una

metafísica del espíritu y un irracionalismo profundo, que remonta, en último análisis, a la doctrina de Fichte. Contra este idealismo protestó Marx, y sus discípulos, aunque mantuvieron la idea de un estilo de vida, de una concepción del mundo, como explicación del arte, habían de relacionar, en cambio, estas dos nociones con dos situaciones sociales; éstas expresan, a fin de cuentas, la infraestructura de cada clase social; cada una de ellas tendrá su estilo propio. Sin embargo, puede sobrevenir una ruptura entre este estilo, esta visión, y las condiciones económicas que estas clases sociales deben expresar; es lo que pasa actualmente con la burguesía, y por esta razón tiene una “conciencia falsa”: su concepción de la vida está hasta tal punto en contradicción con la realidad que ya no la podemos obedecer en la vida cotidiana, que ya no puede servir para orientar en el mundo.

Nos encontramos, pues, en presencia de dos concepciones, una espiritualista y otra materialista; ni una ni otra pueden contentarnos. La primera reconoce que el espíritu puede influir sobre la sociedad, lo que es el objeto de este capítulo; pero este espíritu que se manifiesta en el estilo de vida como en el arte es lo irracional, lo vital, lo espiritual puro. La otra hace corresponder el estilo de vida a un sistema de producción y a determinada situación de clase; ahora bien, lo que nos interesa es el problema inverso: la acción del arte sobre la sociedad. En suma, la primera teoría nos conduce a una metafísica y la segunda nos aleja de nuestro objeto. Vamos a ensayar, mucho más simplemente, y según la recomendación de Focillon, a ver en el estilo de vida, aparte de toda filosofía de la cultura, el punto de contacto del arte y de lo social, el lugar en que el arte penetra lo humano para modificar lo social. Así permaneceremos fieles a nuestro método constante de positivistas.[25]

Sabemos que con esto no descubrimos caminos nuevos. Como para la morfología de las culturas hay un precursor, y este precursor es Tarde. Estudiando las leyes de la imitación, ¿no notamos, en efecto, que ésta va siempre de dentro hacia fuera, “contrariamente a lo que ciertas apariencias podrían hacernos creer”? “A primera vista parece que un pueblo o una clase que imita a otro comienza por copiar su lujo y sus bellas artes, antes de penetrarse de sus gustos y de su literatura, de sus ideas y de sus deseos, de su propio espíritu, en una palabra. Pero precisamente ocurre lo contrario. En el siglo XVI las modas de *toilette* venían a Francia de España, cuando la literatura española ya se había impuesto entre los franceses junto con el poderío español. En el siglo XVII cuando la preponderancia francesa se estableció en Europa, la literatura reinó sobre Europa y, a continuación, las artes francesas dan la vuelta al mundo”.[26] Evidentemente, no es la misma que queremos expresar, pero sí una idea análoga, una marcha de dentro afuera. El arte modifica la sensibilidad del hombre, le crea una determinada concepción del mundo, determina cierto comportamiento, petrifica su

alma, y esta alma, una vez transformada en sus profundidades, impone al exterior un estilo de vida, una estetización del medio psíquico y social en que vive.

En efecto, el individuo reconstruye la naturaleza de modo que hace de ella un plano de existencia que corresponde a las necesidades de su sensibilidad afinada por el arte. Se ha podido hablar de “paisaje espiritual” hasta entre los geógrafos: “Los monumentos, escribe uno de ellos, viven en un plano escogido y preparado por ellos... Adornan habitualmente un paisaje urbanizado. Coronan este esfuerzo de humanización, espiritualizando el paisaje”. Y más profundamente todavía, otro geógrafo añade: “Las costumbres... tienden a inscribirse en el paisaje... Todo esto se expresa, a fin de cuentas, por una disposición del relieve, de las aguas o de las formaciones vegetales, por grupos de casas, por tipos de construcción, por medio de una modulación general comunicada a los modos de instalación. Para convencernos de esto basta confrontar los aspectos que se desarrollan a cada lado de una frontera entre estados, aun cuando nada la señale en la naturaleza del suelo y el clima, aunque no la marque el paso de una región natural a otra. Por ejemplo, el paisaje belga y el paisaje francés que se yuxtaponen entre Roubaix y Tournai.[27]

Así, el urbanismo y el arte de los jardines entran en la sociología, no solamente porque están ligadas a ciertas concepciones sociales,[28] sino simplemente porque expresan un esfuerzo para modificar el paisaje de los alrededores según ciertas normas estéticas. El jardín barroco, con sus puntos de vista, sus perspectivas, sus avenidas que parecen perderse en los horizontes azulados, sus escaleras monumentales y las líneas curvas, inscribe sobre el suelo la geometría de la arquitectura pomposa de la época, transforma la naturaleza en decoración de teatro, en una escena mundana, donde se encuentran los principales elementos del arte en moda. El cubismo habituó a los espíritus al triunfo del cemento armado y orientó al urbanismo hacia esta concepción matemática que es su ley actual. Pero nuestro ideal estético no se expresa solamente en el edificio, sino también en su arreglo interior, en su mobiliario y en su decoración. Todo esto es una verdadera transposición del “gran arte” de la época, o de la manera como cada clase lo interpreta y lo comenta. Se podrían escribir bellas páginas sobre la historia de un salón a través de las diversas generaciones que en él se suceden, y donde se describieran los cambios de las colgaduras, los muebles de familia recogidos en el sótano, y más tarde desenterrados y reconstituidos, en los *bibelots* que adornan la chimenea o que hacen sus gracias detrás de una vitrina, ¡cuántos dramas sociales!: la lucha de la hija contra la mamá, la llegada del yerno, la aparición del tío que viajó mucho, del hijo que viene de terminar sus estudios. Todos estos conflictos de estilo de vida, estas batallas de generaciones que no expresan en el fondo más que revoluciones del arte y sus consecuencias en nuestra existencia, por causa de nuestro deseo de vivir

en un ambiente de conformidad con nuestros gustos.

Pero esta decoración no sólo nos rodea, sino que queremos también llevarla sobre nosotros. La moda es un reflejo del arte. Ciertamente que no pretendemos negar su aspecto económico; las variaciones y los cambios de la moda no reflejan el capricho de la mujer; los preparan con mucha anticipación los grandes comercios y los *trusts* comerciales, sirviendo para dar salida a los *stocks*, para disminuir las mercancías y aumentar así el precio, etc.[29] Esto no impide, sin embargo, que la moda pertenezca a la estética. ¿No la designaba Renán, con un poco de ironía, como la más artística de todas las artes?

Pero es un arte retardado en relación con los demás, y más particularmente en relación con la literatura. Al final del siglo XVIII se encuentran las novelas sentimentales y campestres de J. J. Rousseau, las églogas del Trianón y el estilo rococó en el peinado de las grandes damas o en sus sombreros, caprichosos como un jardín inglés, abriéndose en flores. Las túnicas del Directorio no solamente están en consonancia con la vuelta a la antigüedad que caracteriza el gusto del periodo revolucionario, ni deben ser únicamente atribuidas a las pinturas de David: hay que ver en esto un comportamiento social debido a una sensibilidad estética formada poco a poco a partir de Jean Goujon, a la influencia de una sociedad que arrancara Versalles al rey y se habituara a las estatuas de ninfas y de diosas; todavía hay aquí “un paso de dentro afuera”; la transparencia de las telas, los pliegues que ondulan, líquidos, alrededor de los cuerpos esbeltos, estos vestidos de dianas cazadoras, son el signo de un estilo de vida creado por el arte circundante.

En nuestros días se repiten los mismos hechos. El arte voluptuoso y salvaje de Barrès de vuelta en España, la ascensión de Goya, el éxito de Granados y de Falla preceden la moda de las peinetas, de las mantillas, de los aretes pendientes de las orejas, que hace algunos años rodeaban a las mujeres de un halo de sensualidad gitana o andaluza. Los modelos, que los pintores y teorizantes de escuela encontraban en Montparnasse, lanzaron en los bailes de la *rive gauche* vestidos que no eran más que una transposición de los cuadros de sus amigos: vestidos cubistas, vestidos simultaneístas... los que, corregidos por los grandes modistos, cambiaron el aspecto de la indumentaria burguesa, crearon una nueva belleza.

El arte transforma, pues, el medio material y hasta nuestro propio cuerpo: suscita una decoración maravillosa y hace de nuestra persona física un elemento de esta decoración. Pero, como todo nuestro estilo de vida, nuestros sueños de placer, nuestra manera de sufrir o amar, nuestras fiestas y hasta nuestro modo de estar solo, nuestra galantería y nuestra brutalidad, en una palabra, todas nuestras maneras de actuar se realizan de acuerdo con ciertas reglas, requieren un poco de arte de la época; no sólo

será el medio material el que se amolde a los cánones de estética, sino también el medio social. William James analizó con cuidado esta pluralidad de universos en cuyo seno vivimos; los artistas modelan un subuniverso estético; quisiéramos mostrar que éste no es solamente psíquico, uno de los mundos de nuestro espíritu, sino que también es social.

La sociedad es un cierto orden, una cierta ligadura de partes. Los filósofos que se ocuparon en primer lugar de la cuestión vieron claramente este punto; mas como no conocían todavía otro orden que el orden lógico, como la única función del hombre que a ellos les parecía capaz de establecer relaciones era la razón, inventaron la doctrina del contrato social, hicieron salir el orden humano de una decisión de la lógica. Pero después se descubrió otro orden, no menos armonioso, pero ahora espontáneo e involuntario: el orden biológico. La unidad y el orden de la sociedad fueron entonces concebidos como una unidad viviente y no como un orden abstracto. Sin embargo, la sociología debía reconocer más tarde que si lo humano prolonga a lo biológico, hay un abismo entre el organismo viviente y el organismo social. Es preciso, pues, encontrar otro principio explicativo de esta unidad y de este orden, más espontáneo, más inconsciente, más cerca de la vida que la razón y, sin embargo, desconocido del animal, trascendiendo a lo fisiológico. Se quiso encontrar este principio en la religión, y esto porque la sociología se volvió cada vez más una sociología genética y una sociología religiosa.[30]

Pero, se preguntan algunos,[31] actualmente, la religión no parece desempeñar el papel de ordenadora del mundo social que desempeñó en otro tiempo. Sería preciso hallar un principio más duradero y que al mismo tiempo fuese un principio de unificación y de orden: este principio es el arte.

Sin exagerar, esta observación tiene una gran parte de verdad. Los sociólogos cometieron el error de descuidar este aspecto estético de las relaciones sociales, este modo de unirse según reglas que expresan el gusto del momento.[32] Hay sociedades religiosas, como el antiguo Egipto, y hay sociedades estéticas, como la China de Confucio. Max Weber estudió este régimen de letrados y vio en él el paso de lo carismático a lo racional;[33] mejor sería decir de lo místico a lo estético; es un arte de vivir en sociedad. No obstante, tomando sólo nuestros ejemplos de Occidente, ¿cómo comprender el feudalismo, la monarquía, el romanticismo, sin acudir al factor estético?

Este orden que va del gran señor al campesino, esta serie concéntrica de fidelidades y de protecciones, este cosmos social fundado sobre el honor, el más estético de todos los principios morales, este orden de la caballería, que es una estetización del amor, amor cortesano o amor divino, este culto de la belleza como centro del estilo de vida del caballero y que explica la totalidad de su comportamiento social.

Los lazos entre el monarca absoluto, el Rey Sol en su jardín barroco y su palacio majestuoso, y sus satélites; las reglas complicadas de la etiqueta, las que, creando la clasificación social, impiden la rebelión de los grandes señores y el desmembramiento del país en feudos independientes, encerrando la nobleza en las normas artísticas de la más sabia cortesía; la adhesión de la burguesía naciente a la monarquía como una ascensión a la etiqueta y un aprendizaje del arte de vivir artísticamente; la separación y la ligazón entre las clases como una separación de tipos de urbanidad y su unión en el mismo estilo de vida.

El romanticismo, que no es sólo literatura, sino que es un modo de vivir, de amar o de morir; el grave notario que va a caballo a ver a su prometida, llevando en su bolsa una escala de cuerda; la prometida sobre el balcón, esforzándose en toser sobre su pañuelo de encaje y buscando vanamente la mancha de sangre que la identificaría con Elvira; el pequeño negociante de *calicot* que se ahorca colgándose de un farol, en una calle gótica, en una noche de estampa o de litografía; el practicante de abogacía que tiene alma satánica, desde que escapó del círculo apacible de su vieja familia provinciana, y el padre que intenta salvar un alma de prostituta imaginando la cena doméstica que le espera a la vuelta de su hogar, toda esta vida social que copia la literatura, el teatro y la pintura.[34]

Estos tres ejemplos son suficientes para mostrar el lugar del arte en la comunión de los hombres, para probar que existe “una plástica social”, y que, si en cierta medida el arte es un producto de la sociedad, en una gran medida la sociedad es también un efecto del arte.

[Notas]

[1] Acerca de esta cuestión, consúltese Ch. Lalo, *L'art et la morale*, París, 1922.

[2] P. Abraham (“Art et sciences, terrains de l’histoire sociale”, en *An. d’Hist. Écon. et Sociale*, 1931) expresa el mismo punto de vista cuando observa que, para estudiar la acción social del arte, no se deben considerar las concepciones del artista, sino sólo aquello que dice de su “clericatura”, esto es, respecto a su arte, sin preocuparse de las opiniones que en el mismo instante pudiese profesar su ser “secular”. E. W. Loutoslawski: “El valor social del arte no podría ser aumentado por los esfuerzos conscientes del artista fuera de sus preocupaciones estéticas. Este valor existe, independientemente de toda tendencia, y cada tendencia diversa lo debilita, inexorablemente”. “La valeur sociale du beau”, en *Congrès d’esthétique de Paris*, p. 337.

[3] Sobre esta distinción entre los diversos tipos de solidaridad, consultar G. Gurvitch: *Essais de sociologie*,

París, 1938.

- [4] Los resúmenes de estas tesis se encuentran en las pp. 45-45 y 129-131.
- [5] Et. Burnet, *Essences*, París, 1929, p. 116.
- [6] Véase pp. 32-33.
- [7] Es la tesis de los “estados de profundidad”, de G. Gurvitch, *op. cit.*
- [8] Piaget, *Le jugement moral chez l'enfant*, París, 1932.
- [9] Véase p. 169.
- [10] Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1875.
- [11] Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, París, 1932 p. 297.
- [12] Bergson, *íd.*, p. 395.
- [13] *Íd.*, pp. 207 ss.
- [14] *Íd.*, pp. 36 ss.
- [15] Citado por Déonna, *L'art en Grèce*, París, 1924.
- [16] P. Abraham, “L'action de l'art”, *Ann. d'Hist. Econ. et Social*, 1931.
- [17] P. Abraham, *op. cit.*, liga la concentración urbana a la acción social del artista y la dispersión de la población a su acción humana. Cita como ejemplo, muy felizmente, la oposición entre el papel social de Victor Hugo en París y su papel humano durante el exilio en Guernesey.
- [18] D. Hume, *Essais de morale et de politique*.
- [19] G. Richard, *L'évolution des mœurs*, París, 1925.
- [20] *Íd.*, p. 189.
- [21] O. Spengler, *La decadencia de Occidente* (trad. española de M. García Morente, y E. d'Ors, *Cúpula y monarquía*).
- [22] Véase más adelante.
- [23] Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine* (trad. francesa).
- [24] A. Weber, *Prinzipieller zur Kulturosoziologie*, Archiv. 1920; *Ideen zur Staats un Kulturosoziologie*, Karlsruhe, 1927.
- [25] Focillon, en “Sciences Sociales en France”, *op. cit.*
- [26] Tarde, *Les lois de l'imitation*, París, 1890.
- [27] La primera cita es de L. Aufrère: *Annales de Geographie*, 1936, y la segunda de G. Hardy, *La géographie psychologique*, París, 1939, p. 132.
- [28] Encontramos en Focillon, *op. cit.*, un ejemplo penetrante del lazo existente entre las concepciones sociales y el urbanismo: los partidarios de Saint-Simon querían que las ciudades tomaran la forma de un hombre tendido en el suelo; cada parte de la ciudad desempeñaría el papel correspondiente a cada uno de los órganos del cuerpo humano.
- [29] Lalo, *L'art et la vie sociale*, pp. 133 ss. Acerca de la moda, consúltese H. Baudrillard, *Histoire du Luxe*, cuatro vols., París, 1878-1880, M. Boehn, *Bekleidigungskunst und Mode*, Munich, 1918; H. Floerke, *Die Moden der Italien*, Munich, 1918; F. Squillace, *La moda*, Milán, 1912; Tarde, *Le lois de l'imitation*, París,

1890, etcétera.

- [30] El momento más claro de esta última etapa es el apareamiento del libro de Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*.
- [31] Johannes Sauter, “Die soziale Funktion der Kunst”, en *C. R. du Congrès d’Esthétique de Paris*.
- [32] Este aspecto estético de las relaciones morales fue acentuado por Petra Cormanescu: “Les éléments esthétiques de l’éthique”, *Congrès d’Esthétique de Paris*.
- [33] *Religionssoziologie*, Tubinga, 1921, y *Wirtschaft und Gesellschaft*, 2a ed., Tubinga, 1925.
- [34] L. Maigron, *Le romantisme et les mœurs*, París, 1910.

Apéndice

Desde la época en que este libro apareció por primera vez, nuevas formas de arte surgieron o se desarrollaron. Al respecto, sólo pudimos hacer alusiones breves, como fue el caso de la fotografía, a la que vinculamos, como recordará el lector, al tránsito de los cuadros familiares de la nobleza a sus sucedáneos; algo que en la pequeña burguesía se tradujo en las fotos de la parentela. Nos pareció, por la importancia que han cobrado estas artes, menores sólo en apariencia, pues se vinculan de manera inextricable a la vida social de nuestros días, que ellas merecían un apéndice.

Comencemos por la más antigua de todas, la fotografía. Se ha subrayado sobre todo su importancia en las transformaciones que ha sufrido la pintura, la muerte de lo figurativo y el nacimiento de un arte concreto. Una vez que la fotografía captó “la realidad”, el arte no tuvo necesidad ya de “representar” y pudo desde entonces seguir su propio camino, es decir, “expresar” una visión del mundo tanto como una estructura psíquica; se retiró de todas las influencias externas que la sociedad ejercía sobre él. Pero la pintura es un arte de la *élite*; las estadísticas de los museos revelan que —respecto de aquellos que asisten por su voluntad, lo que excluye a los niños— el público de los museos no es campesino u obrero; en Francia, 9% de los visitantes no tiene escolaridad, 17% terminó la primaria, 31%, la preparatoria, y 21% posee una licenciatura; la proporción de las diversas categorías sociales entre los visitantes a los museos es inversa respecto de la sociedad en su conjunto; por ejemplo, las clases altas constituyen 46%, casi la mitad del público de los museos.[1] En cambio, la fotografía goza de una aceptación global por parte de todos los sectores de la sociedad. Si bien es cierto que la antigua imagen que presenté en mi libro continúa dominando la clase rural, en la que las fotos sólo recogen los “momentos trascendentes”, como son el servicio militar, las bodas, los nacimientos, la primera comunión, en otras capas sociales la fotografía ha ido cobrando nuevos significados: ello hace posible, pues, una sociología de este “arte medio”.

P. Bourdieu y sus colaboradores emprendieron tal proyecto —y lo llevaron a buen término con brillantez—. [2] Por nuestra parte, intentaremos integrar las conclusiones en el mismo marco que aplicamos a las demás artes.

En primer lugar, hay una sociología del productor. La fotografía no se abandona, en efecto, a los azares de la fantasía personal, sino que debe interesar al sistema de valores común a la clase social del fotógrafo, “de modo que la más insignificante fotografía exprese [...] el sistema de valores y la visión del mundo de todo un grupo. Dicho de otra forma, el ámbito que una determinada clase social propone como en verdad fotografiable (es decir, el conjunto de fotografías ‘posibles’ o ‘por tomarse’, en oposición al universo de realidades objetivamente fotografiables) está definido por modelos implícitos”, lo que hace que “las normas que organizan la aprehensión fotográfica del mundo según la oposición entre lo que es fotografiable y lo que no lo es, sean inherentes al sistema de valores implícito propio de una clase, una profesión o una capilla artística”. El estudio de estas capillas, es decir, de los clubes fotográficos, se hace particularmente interesante desde este punto de vista. Bourdieu observó que “los miembros de los clubes fotográficos piensan que se elevan a sí mismos al tiempo que ennoblecen la fotografía, sustituta a su alcance y medida de las artes nobles, y encuentran, en las disciplinas del grupo, este cuerpo de reglas técnicas y estéticas de las que se privaron al negar, por vulgares, las que rigen la práctica popular”.^[3]

Hay también una sociología del público, que se distribuye entre los clubes fotográficos, las fotos publicitarias, las fotos de prensa o informativas y la obra de los fotógrafos profesionales. El publicista se vale del crédito que tiene la fotografía como producto realista, para introducir en ella una intención publicitaria que será aceptada como parte de la realidad; por esta razón, el público la asimila sólo a partir de su situación social (y no, como dictan algunos dibujos publicitarios, a través de las pulsiones de la libido); así, una mujer de mundo no se identificará con la imagen de un lujo para ella vulgar, pero que en cambio sí “le hable” a una empleada de su marido. Las fotografías de prensa se esfuerzan por producir imágenes objetivas de los acontecimientos; sin embargo, parece que estas imágenes son, de hecho, simbólicas; no obstante que estos símbolos deben ser comprendidos, por ello se remiten a un repertorio tradicional de signos, los cuales obedecen a un código que proviene de “las masas”, y no de un grupo. En cuanto a las fotografías profesionales, parece ser que la diferenciación de la sociedad en varios grupos de consumidores es lo que las obliga a especializarse: para el público femenino (la moda), para el público del deporte, para la clase media urbana (los retratos). Hay que observar, por último, que en consecuencia, la condición del fotógrafo está vinculada a la del objeto representado; la fotografía industrial reporta beneficios económicos, pero no hay lugar en ella para algún fotógrafo de renombre, pues está en relación directa con lo material, y no con la ganancia que puede provenir de un determinado medio social (fotografía de retratos).

Así, es posible abordar la fotografía como institución, pues, para los profesionales, el

oficio incluye a los empleados, los trabajadores independientes, las empresas que ocupan a más de diez asalariados (en una encuesta reciente, 35% de empleados, 65% de independientes; las empresas que contratan empleados están entre 63% para menos de cuatro personas, 27% de cuatro a siete, y 10% ocho personas o más).

La sociología de la radio y la televisión ha producido una vasta bibliografía, sobre todo en los países anglosajones, pero se interesa menos en lo que la radio y la televisión contienen de artístico que en su naturaleza como medios masivos. Dejaremos de lado toda esa bibliografía, que escapa del contexto de este libro. Sin embargo, recordaremos a algunos como Bernard Blin, quien al proponer una sociología de los productores, señaló que hay que tener en cuenta su formación cultural y sus pretensiones artísticas; Abraham Moles replantea la teoría de la información en el conjunto de las corrientes artísticas (o cognitivas) que se desarrollan en la sociedad, y Janpeter Kob afirma que la sociología de la radio y la televisión debe estudiar esta realidad como “una organización autónoma que resume, de acuerdo con sus leyes, los datos culturales y artísticos de la sociedad en la universalidad típica del programa televisivo”.^[4] Como en el caso de las bellas artes o de la fotografía, debemos distinguir, en primer lugar, una sociología de los productores, que integran una sociedad más o menos bien estructurada y permanente, la cual se apoya, por una parte, en la de los artistas y, por otra, en la de los técnicos y la de los servicios estatales (radio y televisión gubernamentales), así como también en la de los grupos de presión (radio y televisión privados). En segundo lugar, debemos observar la sociología de los consumidores, donde la unidad básica no es el grupo social (son poco frecuentes los casos de recepción colectiva) ni el individuo, sino el grupo familiar; se han aplicado numerosas encuestas sobre la preferencia de las emisiones de acuerdo con el género, la edad, el estrato económico, la profesión, la situación familiar y la religión en muchos países; pero ha sido imposible establecer un balance. Remitimos al lector a las obras especializadas, pero nos detendremos un momento en el lugar que ocupan la radio y la televisión en el tiempo libre, pues el arte es una actividad para el ocio.

	<i>Edad (años)</i>			<i>Sexo</i>		<i>Escolaridad</i>		
	18 a 35 %	35 a 55 %	Más de 55 %	M	F	Primaria	Media superior	Superior
Radio	75	74	77	66	85	80	70	43
Televisión	38	43	41	44	38	38	43	35
Lectura	27	29	39	32	31	29	34	34

Artes	20	21	29	25	20	25	20	17
Teatro y cine	11	10	9	9	11	10	10	10

Partiremos de un sondeo realizado en Bélgica en 1957 y 1958:[5]

Así, vemos formarse una estratificación de los gustos estéticos, pero como “en la actualidad se dispone de pocos elementos para elaborar un estudio científico”, parece que estas nuevas formas de arte no crean “una cultura de masas” —pues los espectadores seleccionan sus programas en virtud de su género, su edad, su escolaridad, su profesión—, sino que configuran “una cultura de mosaico”, muy distinta de la cultura organizada y sistemática propia de las sociedades anteriores a la nuestra, las que han desarrollado de manera uniforme una civilización de la imagen, y por ende, una nueva forma de sensibilidad e inteligencia. En consecuencia, nuevas formas de gustos, de aprehensión estética del mundo, y un nuevo estilo de vida, asentado en lo imaginario, que de algún modo nos remite al pasado: “La televisión es un nuevo eslabón de la eterna y arcaica comunicación audiovisual cantada e imitada por nuestros antepasados y que los defensores de lo impreso, por una ingenua pretensión propia de los advenedizos, nos han estado impulsando a despreciar y a rechazar desde hace siglos”. [6] Pero si la televisión es un arte, es también, y antes que nada, un medio de transmisión de informaciones; por tal razón ella escapa de nuestra óptica sociológica para depender de una sociología más amplia, la de los medios masivos de comunicación. En consecuencia, no podemos extendernos aquí, y remitimos al lector a los trabajos tan conocidos de Belser, Cantril y Allport, Lazarsfeld, etc., sobre este tema.

No obstante, si la situación actual de la radio o la televisión continúa siendo ambigua desde el punto de vista del arte, no sucede lo mismo con el cine, con el cual concluiremos este apéndice. ¿No se le ha llamado “el séptimo arte desde el principio de su brillante trayectoria?” También aquí debemos reconocer que es la influencia moral y social del cine, en particular la que se refiere a la criminalidad y el erotismo de los jóvenes, lo que más llama la atención de los investigadores, y que cuando predomina el punto de vista artístico en los análisis, los juicios de valor prevalecen sobre los juicios *de facto*: ¿es el cine un arte inferior o uno superior? Todas estas cuestiones escapan a una sociología del arte. Lo que ésta retiene es, primero, la situación cronológica de su aparición; si, como hemos visto, las otras artes tienen orígenes lejanos, el cine es contemporáneo de la época capitalista y no puede explicarse, sociológicamente, más que mediante la estructura del régimen capitalista. El rodaje de una película costosa depende de la importancia del capital que se invierta en su producción, por lo que es necesario que ese dinero rinda dividendos y que la obra sea redituable —asimismo,

hace falta que exista toda una cadena de salas de proyección— y, por último, es necesario satisfacer el gusto del público.

Lo que también debe discernir la sociología del cine, es la oposición de éste a artes individuales como la pintura o la escultura: una película necesita de todo un equipo, desde el productor hasta los maquillistas, que trabaje —a pesar de las tensiones, verticales u horizontales— en forma coherente y organizada; lo deseable es que se cuente con buenas descripciones de la producción de una película, desde la elección del proyecto hasta el fin del rodaje, para apreciar cómo se integran las funciones en el conjunto, cómo se alinean al final los propósitos diversos de cada parte, en ocasiones contradictorios entre sí, y cuál es el hilo conductor de la obra, si viene del productor que aportó el dinero, o del director, capaz de imponer su “voyeurismo”, su “sadismo” o sus ensueños al resto del equipo o a alguna “estrella”, que ha cristalizado en función de ella el proyecto artístico.[7] Estas bitácoras serán necesarias, pues en el cine no se puede hablar ya de sociología del productor, sino de sociología de un equipo de producción.

Un tercer hecho que nos ocupará es el carácter competitivo de las artes actuales; las “bellas artes” no rivalizan en nuestra sociedad, pues la compra de un cuadro, de una estatua o la construcción de un palacio necesitan de la participación de los sectores más adinerados de la población; las únicas artes económicamente abiertas al gran consumo debido a sus precios relativamente bajos son el teatro, el cine y la televisión. Son ellos los que se disputan las preferencias del público. Una encuesta en Francia realizó la siguiente pregunta: “Desde que usted cuenta con televisión, ¿asiste al teatro más, menos o igual que antes?” Los resultados fueron: Más, 2%; menos, 63%; igual, 35%; en una pregunta similar sobre el cine se obtuvo la siguiente respuesta: Más, 0%; menos, 81%; igual, 19%. No obstante, para matizar estas cifras, hay que señalar que muchos telespectadores no iban antes al teatro; en cambio, no puede negarse la crisis del cine, pero ésta sólo alude al aspecto económico, pues —y recuperamos aquí el vínculo con el capitalismo competitivo— la lucha entre estos diversos espectáculos entraña la aparición obligada de innovaciones: el desarrollo de cineclubes y cines especializados para las películas de vanguardia, y el desarrollo —para el cine comercial— de técnicas cada vez más perfeccionadas. En una palabra, ello entraña variaciones sociológicas en el equipo, donde la “estrella” principal tiende a imponer al director su estilo y sus características; la creación de teatros populares o para jóvenes, en salas pequeñas, y la especialización del teatro en las áreas donde la imagen se muestra ineficaz; nos dicen que el nivel intelectual de las obras se eleva conforme el público disminuye. En resumen, la estructura en extremo segmentada de la sociedad en sectores diferenciados, con valores y necesidades culturales heterogéneas, permite una estructuración homóloga de los espectáculos, lo que merecería un estudio comparativo por los países,

con clase media fuerte o débil, en ascenso o en vías de proletarización. Esto no es todavía más que un proyecto.

Este apéndice, como hemos visto, en contraste con los capítulos precedentes, constituye más un programa de investigaciones que una síntesis de resultados obtenidos. Si bien existe una sociología del cine, de la televisión o de la radio, son las sociologías autónomas, no los capítulos de una sociología de las artes, lo que queda por hacer casi en su totalidad. Es cierto que se conocen bien el cine, la televisión o la radio como “hechos sociales”, pero aún tenemos que esbozar su posible definición como “hechos sociales estéticos”.

Basten estos tres ejemplos para mostrar el lugar del arte en la comunión con los hombres, para demostrar que existe “una plástica social” y que si, en cierta medida, el arte es un producto de la sociedad, en mayor medida la sociedad es asimismo un efecto del arte.

En tales condiciones, se comprende lo bien fundado del pensamiento de Francastel, en la inversión a la que sometió a la sociología del arte; si el arte en efecto actúa sobre la sociedad y la modela, la obra de arte nos permitirá alcanzar lo social, tanto como la economía, la religión o la política. En particular, nos permitirá alcanzar lo que el sociólogo, interesado en las instituciones, no puede ver: las metamorfosis de la sensibilidad colectiva, los sueños del imaginario histórico, las variaciones de los sistemas de clasificación, en fin, las visiones del mundo provenientes de los diversos grupos sociales que constituyen la sociedad global y sus jerarquías.

[Notas]

[1] P. Bourdieu y A. Darbel, *Le Musée et son public*, Éd. de Minuit, 1966.

[2] P. Bourdieu, *Un Art moyen*, Éd. de Minuit, 1965.

[3] *Op. cit.*, p. 23.

[4] Rufer y Hoerer, 1954, resumen de J. Cazeneuve, *Sociologie de la Télévision*, Presses Universitaires de France, 1963.

[5] En Cazeneuve, *op. cit.*

[6] J. Cazeneuve y J. Oulif, *La Grande Chance de la Télévision*, Calmann-Lévy, 1963.

[7] Es curioso que este análisis sociológico del equipo no exista en forma escrita pero sí en una película: sociología del cine por el cine, en *Le Mépris*, de Godard.

Bibliografía de la segunda edición

I. Obras generales

- ABRAHAM, "Art et sciences, témoins de l'histoire social", *Annales hist., econ. et sociale*, 1931.
Annuaire de ventes de tableaux, dessins, aquarelles, París, desde 1919.
- ARGINTESCU, "Contributi la problema gustului popular", *Arch. Pent. Stiinta si Ref. Sociali*, 1932.
- ARREAT, L., "Esthétique et sociologie", *Rev. Philos.*, 1939.
— — —, *Génie individual et contrainte sociale*, París, 1912.
- BAGDANOFF, A., *Die Kunst und das Proletariat*, Wolgast, 1919.
- BARATONO, A., *Sociologia estetica*, Civita-Nova, 1899.
- BARNETT J. H., "Research Areas in the Sociology of Arts", *Sociology and Social Research*, 42, 6, 1968.
- BENDA, J., *La trahison des clercs*, París, 1927.
- BONCOUR, Paul, *Art et démocratie*, París, 1912.
- BRAUNSCHVIG, M., *L'art et l'enfant*, París, 1907.
- BURCKHARDT, M., *Aesthetik und Sozialwissenschaft*, Stuttgart, 1895.
- BUSSE, K., "Entwicklungsgeschichte der Kunst", Congress of Aesthetik, Berlín, 1914.
- CAILLOIS, R., *Méduse et compagnie*, París, 1960.
- COMTE, A., *Cours de philosophie positive*, tomos IV a VI, París, 1830-1843.
— — —, *Système de politique positive*, tomos I y II, París, 1851-1854.
Congrès d'Esthétique, 2 vols., París, 1938.
- CORNEJO, M. H., *Sociologie générale*, tomo II.
- DAVIES, H., *Art in Education and Life*, Columbus, 1914.
- DÉODONNA, W., "L'art et les groupes sociaux", *Rev. Int. Soc.*, 1927.
— — —, "L'art et la femme", *Rev. Int. Soc.*, 1928.
— — —, "Etudes d'art comparé", *Rev. d'Ethnogr. et de Soc.*
- DESSOIR, M., *Aesthetik und allgemeine Kunswissenschaft*, Stuttgart, 1906.
- DESSOIR, Max, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1909 y ss.
- DURKHEIM, E., *Année Sociologique*, París, 1900 (bibliografía de la estética sociológica).
- DOWD, *Control in Human Societies*, Nueva York, s. f.
- DUBOS, J. B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, París, 1719, 2 vols.
- DUFRESNE, M., "Pour une sociologie du public", *Cahiers Int. de Sociologie*, VI, 1949.

- DUNCAN, H. D., "Sociology of Art, Literature and Music: social contexts of symbolic experience", en H. Becker y A. Boskoff, *Modern Social Theory*, Nueva York, 1957.
- DUVIGNAUD, J., *Sociologie de l'art*, París, 1967. [*Sociología del arte*, Península, Barcelona, 1988.]
- FEBVRE, L. y de Monzie, *Encyclopédie Française*, tomos XVI y XVII.
- FELDMANN, *L'esthétique française contemporaine*, París, 1937.
- FINKELSTEIN, S., *Art and Sociology*, Nueva York, 1947.
- FOCILLON, *La vie des formes*, París, 1934.
- FRANCASTEL, P., "Problème de la sociologie de l'art", en G. Gurvitch, *Traité de Sociologie*, t. II, París, 1963. [*Tratado de sociología*, Kapelusz, Buenos Aires, 1962.]
- GALABERT, E., "Les fondaments de l'esthétique scientifique", *Rev. Int. Soc.*, 1898.
- GASTINEL, G., "Esthétique et sociologie", *Rev. Metaph. et Morale*, 1913.
- GAULITER, J. de., "Art et civilisation", *Le Monde Nouveau*, 1921.
- GLOBOT, E., *La barriere et le niveau*, París, 1930.
- GOTSCHALK, D. W., *Art and Social Order*, Chicago, 1951.
- GROSSE, E., "Etnologie und Aesthetik", *Viertelj. für wissenschaft. Philos.*, 1891.
- GRASSERIE, R. de la, *Des rapports de la sociologie et de l'esthétique*, París, 1906.
- GUY-GRAND, "Art, morale, politique", *Rev. Metaph. et Morale*, 1912.
- GUYAU, M., *L'art au point de vare sociologique*, París, 1890.
- HAUSSENSTEIN, W., *Die Kunst und die Gesellschaft*, Munich, 1916.
- HIRN, Y., *The Psychological and Sociological Study of Art*, Mind, 1900.
- JAURES, J., "Le socialisme et l'art", *Rev. Socialiste*, 1900.
- LALO, Ch., *Les sentiments esthétiques*, París, 1910.
- — —, *Introduction à l'esthétique*, París, 1912.
- — —, "Programme d'une esthétique sociologique", *Rev. Philos.*, 1914.
- — —, *L'art et la vie sociale*, París, 1921.
- LE PAPE, P., *Art et matérialisme*, París, 1928.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Entretiens avec G. Charbonnier*, París, 1961. [*Arte, lenguaje, etnología: entrevistas con Georges Charbonnier*, Instituto del Libro, La Habana, 1970.]
- LEYARDI, L., *La scienza dell bello in rapporto alia concezione biologica e sociologica dell'arte*, Génova, 1902.
- LORQUET, P., *L art et l'histoire*, París, 1928.
- MAIGNAN, M., *Economie esthétique: la question sociale sera résolue par l'esthétique*, París, 1912.
- MARX, R., *L'art social*, París, 1913.
- MARX, K., y F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, trad., París, 1954. [*Sobre la literatura y el arte*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.]
- MAUNIER, R., "Rapports de l'économie politique avec l'esthétique et la science des religions", *Rev. Int. Soc.*, 1910.
- MAZZOLA, U., *Il momento economico nell'arte*, 1900.
- MENDIETA y Núñez, "Sociología del arte", *Rev. Mexicana de Sociol.*, 1 a 21, I, 1956-1959.
- MILLIET, Sergio, *Ensayos*, São Paulo, 1938.

- MUKERJEE, R., *The Social Function of Art*, Nueva York, 1950.
- NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au xxème siècle*, París, 1926.
- PAULSSON, G., *Die soziale Dimension der Kunst*, Berna, 1955.
- PLEKHANOV, G., *L'art et la vie sociale*, trad., París, 1949. [*Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, s. f.]
- POUSSINET, L., "Des rapports de la sociologie et de l'esthétique", *Bull. Sc. Econ. et Sociales du Comité des Travaux Historiques*, 1905.
- PROUDHON, O. J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1875.
- RATZEL, F. *Völkerkunde*, 2 vols., Leipzig, 1894-5.
- READ, H., *Art and Society*, Londres, 1937. [*Arte y sociedad*, Península, Barcelona, 1977.]
- RUSKIN, J., *Works*, 39 vols, Londres, 1903-12.
- SCHMARSOW, A., "Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie", *Zeit. f. Aesth.*, 1907.
- SOREL, G., "La valeur sociale de l'art", *Rev. Metaph. et Morale*, 1901.
- SOROKIN, P. A., *Social and Culture Dynamics, I, Fluctuations of Forms in Art*, Nueva York, 1937.
- SQUILLACE, F., *Sociologia artistica*, Turín, 1900.
- TAINÉ, H., *Philosophie de l'art*, 4 vols., París, 1865-9.
- TARDE, G., *La logique sociale*, París, 1866.
- UNESCO, "Les arts dans la société", *Rev. Int. des Sciences Sociales*, XX, 4, 1968.
- VARIOS, *Les sciences sociales en France*, Centre d'Etudes du Ministère des Affaires Etrangères.
- WAGNER, R., *Art et Politique*, Bruselas, 1866.
- WATSON, A. B., *Kunst, Künstler und soziale Kontrolle*, Colonia y Opladen, 1961.
- WILSON, R. N. (comp.), *The Arts in Society*, Nueva York, 1946.

II. Orígenes y antropología del arte

- BOAS, F., *Primitive Art*, Oslo, 1927.
- BOUGLÉ, C., *Leçons sur l'évolution des valeur*, París, 1929.
- BREUIL, H., "Les origines de l'art décoratif", *Journ. de Psychol.*, 1926.
- BÜCHER, K., *Arbeit und Rythmus*, Leipzig, 1895.
- BÜLLOUGH, E., "Genetische Aesthetik", Kongress f. Aesth., Berlín, 1914.
- CHAMBERS, E. K., *The Medieval Stage*, Oxford, 1903.
- COMBARIEU, J., *La musique et la magia*, París, 1909.
- DELANTE, J., *Arts et peuples de l'Afrique Noire*, París, 1967.
- DURKHEIM, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, 1912.
- FARNELL, *The Cult of the Greek States*, Oxford, 1909.
- FRAZER, J. G., *The Golden Bough*, Londres, 3a. edición, 1911. [*La rama dorada. Magia y religión*, FCE, 4a. edición, México, 1961.]
- GROSSE, E., *Les débuts de l'art*, París, 1894.
- GUMMÈRE, F., *The Beginnings of Poetry*, Londres, 1901.
- — —, *Democracy and Poetry*, Londres, 1911.
- HADDON, A. C., *Evolution in art*, Londres 1895.
- HIRN, Y., *Origins of Art. A Psychological Inquiry*, Londres, 1900.
- HOERNES, M., "Anfrage de bildenden Kunst", Kongress f. Aesth., Berlín, 1914.
- HORMES, W. H., "Origin and Development of for and Ornament in Ceramic Art", *Fourth Ann. Rep. of the Bureau of Ethn.*, Washington, 1882-3.
- HORNBOSTEL, E. M., von, "Arbeit und Musik", *Zeit. Der Inter. Musikgesells.*, 1912.
- KUHN, H., *Die Kunst der primitiven*, Munich, 1923.
- — —, *Kunst und kultur der Vorzeit Europas*, Berlín, 1929.
- LALO, Ch., *L'art et l'instinct sexuel*, París, 1922.
- LAMING-EMPERAIRE, A, *Art rupestre paléolithique*, París, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, caps. XIII y XIV, París, 1958. [*Antropología estructural: mito, sociedad. humanidades*, Siglo xxi, México, 1990.]
- LUQUET, M., *L'art primitif*, París, 1926.
- — —, *L'art et la religion des hommes fossiles*, París, 1926.
- MALHERBE, Dom B. M. de, *Les sources premières du rythme et de la musique*, París s. f.
- MARCH, H. Colley, "Evolution and Psychology of Art", *Mind*, 1896.
- MONTANDON, G., *La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation*, París, 1913.
- PREUSS, "Unrsprung der Religion und Kunst", *Globus*, 86 y 87.
- REINACH, S., "L'art et la magie", *L'Anthropologie*, 1903.
- — —, *Cultes, mythes et religions*, t. I, París, 1905.
- RIBEIRO, B. G., *Arte plumária dos indios kapoor*, Río de Janeiro, 1957.
- RIBOT, L., "L'utilité sociale de l'art primitif", *Rev. Int. Soc.*, 1896.

- RICHARD, G., "L'incantation et les origines de la poésie", *Foi et Vie - Cah. Du Monde no chrétien*, núm. 2.
- RIDGEWAY, W., *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910.
- SCHROETER, K., *Anfänge der Kunst in Tierreich und bei den Zwergvölkern*, Leipzig, 1914.
- SCHUWER, C., "Sur la signification de l'art primitif", *Journ. de Psychol.*, 1931.
- STEINER, von den, "Entre os aborígenes do Brasil central", *Rev. Arq. Mun. São Paulo*.
- STOLPE, H., *Evolution in Ornamental Art of Savage Peoples*, 1890.
- STUMPF, C., *Die Anfänge der Kunst*, 2a. edición, Jena, 1920.
- WALLASCHEK, R., *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig, 1903.
- WERNER, H., *Die Ursprung der Lyrik*, Mayence, 1924.
- WOLFF, A. W., "Social Structural Bases of Art", *Current Anthropology*, febrero, 1969.
- WUNDT, W., "Volkerpsychologie", t. III, die Kunst, 2a. edición, Leipzig, 1908.

III. Artes fonéticas y literatura

- ADORNO, T. W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Francfort-Main, 1962.
- BALDENSPERGER, F., *La littérature: création, succès, durée*, Paris, 1913.
- BASTIDE, R., *Psicanálise do cafuné, Ensaios de sociologia estética brasileira*, Curitiba, 1941.
- BEDIER, J., *Les légendes épiques*, Paris, 1908.
- BELLAIGUE, C., “Etudes musicales”, I, *La musique au point de vue sociologique*, Paris, 1898.
- BERNHARDT, B., “Recherche sur la corporation de ménétriers”, *Bibl.*, École des Chartres, 1841.
- BLAUKOFF, K. *Musiksoziologie*, St. Gall, 1950.
- BOECKEL, O., *Psychologie des Volkdichtung*, Leipzig, 1906.
- BOVET, E., *Lyrisme, épopée, drame: une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale*, Paris, 1911.
- BRUNETIERE, *Évolution des genres*, Paris, 1908.
- CAILLOIS, R., *Sociología de la novela*, Buenos Aires, 1943.
- CANDIDO, A., *Literatura e sociedade*, São Paulo, 1965.
- COMBARIEU, J., *La musique ses lois, son évolution*, Paris, 1907.
- DIACONIDE, “Le substractum social du phénomène littéraire”, *Rev. Int. Soc.*, 1938.
- DUNCAN, H. D., *Language and Literature in Society*, Chicago, 1953.
- ESCARPIT, R., *Sociologie de la littérature*, Paris, 1958. [*Sociología de la literatura*, Oikos tau, Barcelona, 1971.]
- FUSCO, R., *Politica e letras*, Río de Janeiro, 1941.
- GOLDMANN, L., “Matérialisme historique et histoire de la littérature”, en *Recherches Dialectiques*, Paris, 1959.
- — —, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964. [*Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid, 1975.]
- HANNEQUIN, E., *La critique scientifique*, Paris, 1888.
- ICHOWICZ, *La littérature a la lumière du matérialisme historique*, Paris, 1929.
- LACOMBE, P., *Introduction a l'histoire littéraire*, Paris.
- LALO, Ch., *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1908.
- LANSON, G., “L'histoire littéraire et la sociologie”, *Rev. Métaph. et Morale*, 1904.
- LAURENCIE, L., de la, *Le goût musical en France*, Paris, 1905.
- LETOURNEAU, Ch., *L'évolution littéraire dans les différentes races humaines*, Paris.
- Littérature et société, problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, C. R. Colloque de Paris, Bruselas, 1967.
- LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920. [*Teoría de la novela*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966.]
- MARTIN, W., *Enquête sur la situation du travail intellectuel*, I, *Les musiciens*, Paris, 1924.
- MEMMI, A., “Problèmes de la sociologie de la littérature”, en G. Gurvitch, *Traité de sociologie*, t. II, Paris, 1967. [*Tratado de sociología*, Kapelus, Buenos Aires, 1962.]
- OUVRE, H., *Les formes littéraires de la pensée grecque*, Paris, 1900.
- PINTHUS, G., *Das Konzertleben in Deutschland*, Leipzig, 1932.

- “Radio, musique et société. Actes du Congrès International sur les aspects sociologiques de la musique à la radio”, *Cahiers d'études de radio-télévision*, 3 y 4, París, 1955.
- RAGEOT, G., *Le succès: étude sociologique*, París, 1906.
- RENARD, G., *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, París, 1900.
- ROBINSON, M. L., “Music as Sociological Discipline”, *Socio. Review*, 1909.
- ROMERO, Silvio, *História da literatura brasileira*, nueva edición, 4 vols., Río de Janeiro, 1943.
- SILVERMANN, A., *Introduction à une sociologie de la musique*, París, 1955.
- SCHUKING, L., *Die Sozialogie der literarischen Geschmacksbildung*, Mayence, 1923.
- STAËL, Mme. de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec la constitution sociale*, 2 vols., París, año VIII.
- TAINÉ, H., *La Fontaine et ses fables; Histoire de la littérature anglaise; Essais de critique et d'histoire; Nouvel essai*, París, 1864.

IV. Artes plásticas

- BOURDIEU, P., y A. Barbel, *L'amour de l'art: les musées et leur public*, París, 1966.
- BREHIER, L'art chrétien.
- CASTRILLI, V., *La statistique et les musées*, Mouséion, 1931.
- CHOISY, A., *Histoire de l'architecture*, 2 vols., París, 1929.
- DEONNA, W., *Les lois et les rythmes dans l'art*, París, 1914.
- FABER, *Imagerie religieuse et art populaire*, París, 1914.
- FRANCASTEL, P., *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*, París-Lyon, 1954.
- — —, *Art et technique aux xixe et xxe siècles*, París, 1956.
- GINGLE, F., *La photographie en France au xixe siècle*, París, 1934.
- IORGA, N., *Istoria artei medievale si moderna in legatura in des voltaren societati*, Bucarest, 1922.
- KRIS y Kurz, *Die Legende von Künstler*, Viena, 1936.
- LALO, A. M., y Ch. Lalo, *La faillite de la beauté*, París, 1923.
- LAVEDAN, P., *Histoire de l'urbanisme*, París, 1926.
- MARTIN, L., *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, Mayence, 1914.
- MARTINS, L., *A evolução social da pintura*, São Paulo, 1942.
- MICHEL, A., *Histoire de l'art*, París, 1908.
- MILLIET, Sergio, *Marginalidade na pintura moderna*, São Paulo, 1942.
- MINVILLE, G., *L'architecte, son rôle social et professionnel*, Lyon, 1931.
- MIREUR, H., *Dictionnaire des ventes faites en France et à l'étranger pendant le xviii et le xixe siècles*, 7 vols., París, 1901-1912.

V. Otras artes

BARTHES, R., *Système de la mode*, París, 1967.

BOURDIEU, P. (comp.), *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*, París, 1965.

DUVIGNAUD, J., *Sociologie du théâtre*. París, 1965. [*Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.]

— — —, *L'acteur, sociologie du comédien*, París, 1965.

MELLO de Souza, G-R. de, "A moda no século XIX", ensayo de sociología estética, *Rev. do Museu Paulista*, V, São Paulo, 1951.

MORIN, E., "Le cinéma sous l'angle sociologique", en *Éventail de l'histoire vivante*, tomo I, París, 1953.

— — —, *Le cinéma ou l'homme imaginaire; essai d'anthropologie sociologique*, París, 1965.

PROKOSCH, K. G., "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*, mayo, 1960.

WOLFENSTEIN, M. y N. Leites, *Movies: A Psychological Study*, Glencoe, Illinois, 1950.

Índice

- Advertencia para esta nueva edición
- Prefacio
- Advertencia (para la edición en francés)
- Prólogo de la edición francesa. Roger Bastide, pionero de una estética sociológica, por Maria Isaura Pereira de Queiroz
- Prefacio de la segunda edición

- I. Formación y desarrollo de la estética sociológica
- II. Los orígenes de las bellas artes y la sociología
- III. Sociología del productor de arte
- IV. Sociología del aficionado al arte
- V. El arte y las instituciones sociales
- VI. El arte y las instituciones sociales (continuación)
- VII. El arte como institución social
- VIII. La acción del arte sobre la sociedad

- Apéndice
- Bibliografía de la segunda edición
 - I. Obras generales
 - II. Orígenes y antropología del arte
 - III. Artes fonéticas y literatura
 - IV. Artes plásticas
 - V. Otras artes

ARTE Y SOCIEDAD

ROGER BASTIDE

LA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA no debiera ser novedad; para un sociólogo que sabe antropología, como Roger Bastide, “el arte no pudo nacer sino de la colaboración de los individuos”. Apenas en los últimos tres siglos surgió la pretensión de aislar las bellas artes en creadores singulares. La atención prolija que Bastide da a lo que es invención en las obras y a lo que relatan los artistas sobre lo que se proponen cuando crean, nos lleva a entender que para comprender al productor de arte hay que ocuparse de los públicos; de la representación colectiva del arte; de los procesos de aceptación y rechazo en los que intervienen mecenas, coleccionistas, instituciones, grupos religiosos, entendidos como “medios de propaganda estética”, así como las estratificaciones económicas y educativas.

Asombra el temprano equilibrio con que Bastide calibró la utilidad y los límites de la estadística en la investigación estética, su combinación con la autobiografía y la descripción etnográfica. No sólo se ocupó de sociedades particulares, sino de nuevas experiencias sensibles a partir del contacto entre Occidente y Oriente; entre nativos y migrantes; entre el folclor y la experimentación; entre la filosofía del arte y “los hechos que la contradicen”. Sus estudios precursores sobre la transculturación aparecen en este libro con múltiples referencias a las exploraciones artísticas en Latinoamérica. Una larga residencia en Brasil lo habilitó para incluir culturas diferentes en la agenda de la estética occidental. Atento a los imaginarios populares, recogió las preguntas de los carteles, las postales, los diarios y el cine, la arquitectura y la decoración tanto rural como urbana. Vio la estética de las ciudades como un “capítulo de la ecología” y una “síntesis de épocas”.

La reedición de esta obra vuelve disponible uno de los libros más sofisticados y actuales para examinar las intersecciones entre lo artístico y lo social.

— NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Índice

Preliminares	2
Advertencia para esta nueva edición	5
Prefacio	7
Advertencia (para la edición en francés)	10
Prólogo de la edición francesa. Roger Bastide, pionero de una estética sociológica, por Maria Isaura Pereira de Queiroz	12
Prefacio de la segunda edición	20
I. Formación y desarrollo de la estética sociológica	22
II. Los orígenes de las bellas artes y la sociología	49
III. Sociología del productor de arte	87
IV. Sociología del aficionado al arte	99
V. El arte y las instituciones sociales	110
VI. El arte y las instituciones sociales (continuación)	142
VII. El arte como institución social	159
VIII. La acción del arte sobre la sociedad	193
Apéndice	210
Bibliografía de la segunda edición	217
I. Obras generales	217
II. Orígenes y antropología del arte	220
III. Artes fonéticas y literatura	222
IV. Artes plásticas	224
V. Otras artes	225
Índice	226
Contraportada	227