

Sociología del Arte

*Por el Lic. Lucio MENDIETA Y
NUÑEZ.*

CAPITULO VIII

ARTE Y RELIGION

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

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

El arte no es sino expresión de la vida social y en consecuencia si la sociedad es eminentemente religiosa, el arte se orientará, en todas sus

expresiones, en sentido religioso. Gran número de las primeras obras plásticas en madera, en piedra, en el barro deleznable, que realizan los artistas de épocas remotas, en todos aquellos pueblos que desarrollaron una cultura importante, son representaciones de sus divinidades o de objetos y símbolos relacionados con ellas.

“Para formarse una idea del arte egipcio primitivo —dice Salomón Reinach—, precisa contemplar las figuras de los vasos encontrados en gran número en las necrópolis de Abydos y Négadah (Alto Egipto). Algunos están decorados con cuadros representando avestruces y barcas del Nilo, llevando estas insignias en la proa y en la popa; también se encontraron figuras humanas en *actitud de adoración* o de dolor”.¹

Refiriéndose a la cultura egipcia totalmente desarrollada, dice el mismo autor que “en Egipto la divinidad ocupa el lugar más elevado del ideal artístico”.² Si bien, con menos intensidad, “la representación de las divinidades tutelares no falta en el arte sirio”.³

Según el autor citado, de los “tres períodos en que se divide el lejano pasado de la Grecia antes de Homero, el primero, o sea el más remoto llamado Egeo está caracterizado por los idolillos de mármol (aproximadamente de 3000 a 2000 años antes de Jesucristo”.⁴

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

En la cultura china hallamos que las doctrinas de Confucio ejercen una gran influencia en el arte “La fabricación de objetos sagrados, destinados a las ceremonias de esta religión —afirma M. Paléologue—, fué la primera manifestación del arte chino, y desde el principio, le inspiró, o mejor dicho, le dictó formas y decorado particulares”.⁵

En las grandes culturas indígenas de América, entre ellas la Maya y la Azteca es evidente la consagración de la mayor parte de las creaciones de las artes plásticas a la religión, “El Arte Indígena —asegura José Juan Tablada—, como todos los primitivos, era un arte aplicado, íntimamente unido a la vida doméstica, social y religiosa”. “En los frescos

1 Salomón Reinach. *Op. cit.* Pág. 17.

2 Salomón Reinach. *Op. cit.* Pág. 27.

3 Salomón Reinach. *Op. cit.* Pág. 27.

4 Salomón Reinach. *Op. cit.* Pág. 36.

5 M. Paléologue. *Arte Chino*. Ed. Centauro, S. A. México, D. F. Págs. 12 y 13.

asociados con la arquitectura y aún en la arquitectura toda, el arte indígena mexicano no era más que ornamental, puesto que manifestaba los credos religiosos en forma esotérica para llevar al ánimo del vulgo, por medio de las representaciones plásticas, la pragmática política y religiosa". Y concluye: "El religioso y el ornamental, eran, pues, los esenciales caracteres de nuestro arte indígena" ⁶

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

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

Al propio tiempo que se da corporeidad a los espíritus celestes, el grupo social experimenta el deseo de alojarlos en recintos suficientemente amplios como corresponde a su grandeza y al número de los fieles. Las construcciones de carácter artístico más antiguas, son pirámides y templos erigidos por el fervor religioso de la humanidad. Como ejemplo pueden citarse el templo de Karnak de Tebas, construido por los caldeos, las Pirámides de Cheops y la Gran Esfinge que eran al decir de Salomón Reinach, "verdaderos templos en los cuales el muerto sustituía al dios"; ⁷ los templos escalonados de los sirios; entre los griegos, el templo del tesoro de Cnidios; el templo de Zeus en Olimpia y otros más.

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

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

6 José Juan Tablada. *Historia del Arte en México*. Cía. Nacional Editora Aguila, S. A. Méx., D. F. Págs. 16 y 17.

7 Salomón Reinach. *Op. cit.* Pág. 20.

En las sociedades primitivas, dice Einstein “el ritmo y el sonido que se aliaban a un texto más o menos sensato, tenían el papel inmediato de una fórmula mágica de conjuro, utilizada por el sacerdote en el culto, por el cantor en la danza o en el trabajo”.⁸ En el mismo sentido opina Combarieu, quien refiriéndose al canto considera que: “La creencia en la eficacia de la magia musical es uno de los hechos más importantes de la historia de todas las civilizaciones y no precisamente de aquellos sobre los que estemos mejor informados. La primera arma —ofensiva y defensiva— de la magia ha sido el canto”.⁹ Y ya se sabe que las relaciones entre magia y religión en las sociedades primitivas son tan estrechas que en ocasiones es difícil señalar entre ellas fronteras precisas.

“Como en las otras formas del arte, el mito y la religión —enseña Cornejo—, ejercen en la música decisiva influencia, no sólo porque excitan el sentimiento y la requieren para sus ceremonias, sino por el empleo de los números mágicos que principian a regularizar los compases, intervalos, tiempos y tonos, antes de que el gusto músico complete y perfeccione sus condiciones y combinaciones artísticas”.¹⁰

Por lo que se refiere al canto, el mismo autor dice: “La canción mítica pasa de la brujería, para forzar la naturaleza, al exorcismo que conjura al dominio, y por fin, a la súplica para implorar el beneficio del dios”.¹¹

La danza no es, en los pueblos primitivos, exclusivamente religiosa, porque al decir del mismo autor “el salvaje y el bárbaro bailan por alegría, por duelo, para ir a la caza, a la guerra... en todas las ocasiones de la vida y con gran variedad de figuras; pero especialmente como ceremonia religiosa forma en que persiste hasta la media cultura”.¹²

Nosotros no afirmamos que todas las formas del arte sean, en las sociedades primitivas exclusivamente religiosas, sino que la mayor parte de las manifestaciones artísticas y siempre las más importantes tienen un fin, y un sentido religioso. Así, además de la música, del canto y la danza, la literatura en sus fases iniciales es eminentemente religiosa. En efecto,

8 Alfredo Einstein. *Historia de la Música*. Ed. Claridad. Buenos Aires. Pág. 10.

9 Jules Combarieu. *La Música, sus Leyes y su Evolución*. Ed. Cronos. Buenos Aires. Págs. 74 y siguientes.

10 M. H. Cornejo. *Op. cit.* Pág. 214.

11 M. H. Cornejo. *Op. cit.* Pág. 204.

12 M. H. Cornejo. *Op. cit.* Pág. 210.

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

Según Cornejo, quien apoya sus afirmaciones en la autoridad de diversos tratadistas, la poesía, el cuento, el drama, tienen también un origen mítico. En cuanto a la tragedia, se deriva, dice, “de la pantomima religiosa”.¹³

Arte y religión, a lo largo de los siglos, se configuran y desenvuelven íntimamente unidas. No se concibe religión alguna sino avalorada, formalmente, con los prestigios del arte. El arte da a los actos religiosos un gran poder de sugestión. La religión, a su vez, comunica a la obra de arte un sello divino, e influyó además en su carácter fundamental y en muchos de sus aspectos y detalles. Sería fácil demostrar, por ejemplo, la relación que existe entre los estilos arquitectónicos de las iglesias y la filosofía y el espíritu de las religiones que en ellas se practican. Bástenos recordar las figuras llenas de gracia y de vida de la escultura y la arquitectura luminosa de los templos de la Grecia inmortal, como correlativas de su mitología y las humildes, o dolientes, o trágicas representaciones escultóricas y las catedrales de austera y solemne grandiosidad del cristianismo pleno de dulzura, de dolor y sacrificio.

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

En el arte de los bronce rituales de China, los preceptos religiosos influyeron poderosamente en sus formas. “Los mismos ritos que reglamentaron, en todos sus detalles el culto primitivo, determinaron, —escribe Paléologue—, al mismo tiempo, la forma de los vasos reservados al

13 M. H. Cornejo. *Op. cit.* Págs. 205 y siguientes.

cumplimiento de estas ceremonias, y lo determinaron con una precisión tan minuciosa e imperativa, que los broncees que hoy se fabrican para los sacrificios están compuestos de la misma liga, tienen la misma silueta, las mismas dimensiones en todos sentidos y el mismo peso que los que se fundieron, con el mismo fin hace más de 2,500 años".¹⁴

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

"La importancia del paisaje en la pintura china se explica —nos dice Roger Bastide, citando a E. Lebasquais—, por la vuelta a la naturaleza que es una de las cinco reglas de la moral taoísta".¹⁵

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

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

Refiriéndonos siempre a la cultura de occidente, vemos que al finalizar el período renacentista religión y arte empiezan a separarse. Ese fenómeno se debe a las siguientes causas: a) Descenso de la religiosidad en general. b) Multiplicación de actividades sociales que encausan la atención de las gentes hacia diversos fines. c) Por lo que respecta a las artes plásticas, una saturación de obras religiosas: catedrales, iglesias, conventos, se hallan, de pronto, plétoricos de ellas. d) En cuanto a la literatura, la religión es eminentemente conservadora: los textos sagrados perduran, son más valiosos mientras más cerca están de las fuentes

14 M. Paléologue. *Op. cit.* Pags. 13 y 14.

15 Roger Bastide. *Op. cit.* Págs. 118 y 119.

primigenias. e) Algo semejante puede decirse de la música sacra; tiene, desde su origen un sello casi invariable que la pone al margen de las inquietudes creadoras.

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

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

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

Asunto	Antes del Siglo x	Siglos x a xi	Siglos xii y xiii	Siglos xiv y xv
Religioso	81.9	94.7	97.0	85.0
Secular	18.1	5.3	3.0	15.
	Siglo xvi	Siglo xvii	Siglo xviii	Siglo xix
Religioso	64.7	50.2	24.1	10.0
Secular	35.3	49.8	75.9	90.
	Siglo xx			
Religioso	3.9			
Secular	96.1			

Como se ve, la influencia de la religión sobre la pintura y la escultura empieza a decaer francamente en el siglo xvi y acusa en los posteriores un constante descenso hasta el siglo xx en que es insignificante.

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

“La música medioeval está representada por excelencia por el Ambrosiano, Gregoriano y otros cantos llenos de carácter religioso. La música es casi ciento por ciento religiosa. Entre 1090 y 1290, aparece por primera vez la música secular, con los trovadores. Desde entonces la música secular dominó cada vez más. Entre las principales composiciones musicales el porcentaje de las religiosas cayó al 42 por ciento en los siglos xvii y xviii, a 21 en el xix y a 5 en el xx. El porcentaje de las composiciones seculares subió, respectivamente, a 58, 79 y 95 por ciento.¹⁶

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

“En arquitectura —sigue diciendo Sorokin—, virtualmente casi todas las más importantes creaciones de la Edad Media fueron catedrales, iglesias, monasterios y abadías. En cambio, durante las últimas centurias la mayoría de las creaciones arquitectónicas son de carácter secular.”¹⁷

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

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

Esta escisión impone, sin embargo, para la cabal comprensión de la Sociología del Arte, una manera de balance de las aportaciones del sentimiento religioso en los dominios artísticos. No olvidemos que si bien la religión no da origen al arte, es uno de sus primeros y más poderosos

16. P. A. Sorokin. *Society, Culture and Personality*. Harper & Brothers. New York. London. Pág. 599.

17 P. A. Sorokin. *Op. cit.* Pág. 599.

principios propulsores, lo toma casi en sus orígenes y le infunde vida, fuerza, universalidad. Durante siglos, el arte al servicio de la religión, halla sus técnicas esenciales, las madura, las multiplica, las perfecciona. Y en verdad no puede asegurarse, a pesar de cuanto acabamos de exponer, que haya cesado del todo la influencia de la religión en el arte. Aquella, después de haberlo amparado en sus primeros pasos, y de apoyarlo, ya adulto, con magnificencia esplendorosa, dejó en él una especie de fondo eterno de misticismo.

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

CAPITULO IX

EL ARTE Y LA MORAL

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

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

En general todas las religiones han condenado la falta de castidad, la impudicia y han tendido, desde épocas remotas, a exaltar los más altos valores del espíritu. Respondiendo a esta actitud, en las artes plásticas de las grandes culturas encontramos la representación de escenas, deidades o personas en las que la total desnudez se halla proscrita. En los bajos-relieves egipcios, las figuras humanas aparecen siempre vestidas. El Hércules asirio, por ejemplo, está casi totalmente cubierto de pesadas ropas. En el mismo arte de la antigua Grecia, en todas sus épocas, a pesar de que se distingue en la escultura por la devoción a la naturaleza humana, la mayoría de las obras de sus grandes artistas se ofrecen o vestidas o en casta semidesnudez, desde las arcaicas Nikés hasta la Afrodita de Melos y cuando revelan en todo su esplendor la arquitectura del cuerpo, no falta, generalmente, la discreta hoja de parra, como en el Apoximeno de Lisipo; en el Galo moribundo y en otras muchas maravillas escultóricas.

Lo mismo puede decirse de la literatura; inspirada, en un principio, por los grandes sentimientos religiosos y morales, crea caracteres sublimes. “Las criaturas verdaderamente ideales —dice Hipólito Taine—, no nacen con abundancia más que en las épocas primitivas e ingenuas, y siempre en las edades lejanas, en el origen de los pueblos, en los ensueños de la infancia humana, donde hay que remontarse para encontrar a los héroes o a los dioses.”¹

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

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

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

Siglos	Paisaje	Retrato	Género (escenas de costumbres o de la vida común)	Escenas de amor
Antes del X	0	1.4	5.4	0
X a XI	0	0.4	1.6	0
XII a XIII	0	0.9	0.5	0
XIV a XV	0.1	6.6	4.1	0
XVI	1.6	11.5	5.3	(De 3 a 47 por ciento, según los países.)
XVII	2.9	17.8	14.9	
XVIII	6.6	21.8	25.3	
XIX	15.4	18.9	35.9	
XX	21.6	18.0	37.4	

Si del tema pasamos al estilo, vemos que la sensualidad va aumentando considerablemente. “El desnudo —dice el mismo autor—, en las representaciones de la época medioeval hasta el siglo XIII, es igual a 0; pero en

1 Hipólito Taine. *Op. cit.* Pág. 369.

las recientes centurias sube a 21.3 por ciento en el siglo xvii, 36.4 en el xviii, 25.1 en el xix y 38.1 para el siglo xx”²

Sin embargo, estas mismas cifras están indicando la influencia de la moral en el arte, pues no representan la mayoría ni en los asuntos ni en la sensualidad de las expresiones. Y aún examinando las obras de los más grandes pintores europeos en que se muestran figuras desnudas, como el *Nacimiento de Venus*, de Boticelli, la *Venus y Cupido*, de Velázquez, la *Alegoría, la Venus y Adonis* de Tiziano; la *Venus consolando al amor* de Boucher, y cuadros más atrevidos como la *Venus y Adonis*, *Susana y los Ancianos*, *La Fiesta de Aquelvo* de Rubens, la *Maja desnuda* de Goya, el *Narciso* de Poussain y otras más de artistas modernos, se observa que guardan un cierto recato, mínimo si se quiere (la postura pudorosa, el conveniente escorzo, el oportuno velo); pero que unido a la gracia artística basta para colocarlas más acá de esa línea peligrosa en donde acaba el arte y empieza la obscenidad. Y es que, como dice Challaye, “Arte y Moral condenan las obras pornográficas que tratan de excitar los bajos instintos de las muchedumbres.”³

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

La moral social, en consecuencia, aun en aquellos artistas de las expresiones plásticas más libres de prejuicios, influye colocando una barrera insalvable a esas expresiones.

En la literatura sucede lo mismo, el poeta, el novelista, el comediógrafo, o se mueven dentro de un mundo ideal o si se acercan a la realidad lo hacen obedeciendo, generalmente, a las normas morales, guardando una cierta decencia en asuntos, escenas y descripciones. Siempre que algunos exageran con el pretexto del realismo, despiertan en seguida las críticas y las protestas que si a ellos no les sirven de freno, a otros seguramente los precaven de seguir por caminos escabrosos. Así, el gran Emilio Zolá tiene que defenderse de los ataques enderezados en contra de su arte naturalista, alegando que ninguna obra puede ser más moralizadora que la suya puesto

2 P. A. Sorokin. *Op. cit.* Pág. 602.

3 F. Challaye. *Op. cit.* Pág. 103.

que en ella debe basarse la ley. “Así es —agrega—, como hacemos sociología práctica y así ayuda nuestra obra a las ciencias políticas y económicas”. Pero Guyau comenta: “En cuanto a los “legisladores” no tienen necesidad de novelas para estudiar los vicios sociales de este orden y sus remedios: a los sabios de profesión es a quienes deben dirigirse”.⁴

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

Pero el freno moral no sólo tiene un efecto atenuante sobre las licencias artísticas, sino, a veces, negativo puesto que, exagerando su fuerza llega a provocar la destrucción de las obras de arte como sucedió en Florencia al influjo de las encendidas prédicas de Savonarola que clamaba “contra los pintores que representaban a las hermosas florentinas con los rasgos de la virgen y revestían a las santas en hábitos de cortesanas”.⁵

Las ideas morales han influido también en el nacimiento y desarrollo de un arte “con especialidad en la literatura premeditadamente moral con detrimento de los valores estéticos y aún de los mismos valores éticos, pues según la feliz expresión de Elizabeth Browning “hay libros morales que llevan a la inmoralidad”.⁶ En todo caso, pensamos nosotros, el arte moralista cuando no es sincero, conduce a la degeneración del gusto.

Si analizamos ahora la influencia del arte en la moralidad social y sobre la moral teórica, hallamos que respecto de aquélla logra cambios esenciales. El artista, es, en cierto modo un inadaptado, un audaz, el gran destructor de prejuicios, de tal modo que, a veces, se adelanta a su tiempo o interpreta, antes que nadie, con fina sensibilidad, los cambios que se están operando en los padrones morales de la sociedad y les da forma artística.

4 I. Guyau. *Op. cit.* Pág. 379.

5 F. Challaye. *Op. cit.* Pág. 100.

6 Citado por Challaye. *Op. cit.* Pág. 100.

Esa forma, va siempre dotada de un gran poder de sugestión que actúa sobre los individuos y las colectividades. “El libro del poeta, del novelista —ha dicho bellamente Guyau—, formula para la inteligencia y hace vivir para la sensibilidad, emociones, pasiones y vicios que sin él habrían quedado en estado vago e inerte. Dice la palabra que se buscaba, hace vibrar la cuerda que estaba tendida y muda”.⁷ “¿Quién sabe —se pregunta—, el el número de crímenes cuyos instigadores han sido y son todavía las novelas de asesinatos? ¿Quién sabe el número de desórdenes reales que ha producido la pintura del desorden?”

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

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

7 I. Guyau. *Op. cit.* Pág. 375.

CAPITULO X

EL ARTE Y EL MEDIO GEOGRAFICO

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

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

Tratándose del arte no parece que el medio geográfico, en general, o alguna de sus manifestaciones puedan tener influencia en la producción artística o en la aparición de artistas geniales en el seno de las sociedades humanas. Sin embargo, la naturaleza, según hemos explicado, con sus múltiples bellezas y regularidades, obrando sobre la conciencia del hombre hizo posible la aparición de los primeros brotes del arte. En la na-

1 P. Sorokin, *op. cit.* Pág. 94.

2 Montesquieu. *Del Espíritu de las Leyes*. Ed. Albatros. Buenos Aires, Arg. Págs. 306 y siguientes.

turaleza se hallan los elementos de las artes plásticas y de las auditivas: luz, color, movimiento, sonido y también la esencia de las artes literarias. Así, el medio geográfico, en su más amplia acepción, está en la raíz misma del arte; pero una vez que surgieron las diversas expresiones de éste, ¿cuál es la influencia que ese medio ejerce sobre ellas? Siendo el arte un aspecto de la cultura, sin duda los fenómenos cósmicos tienen con él, la misma relación que es dable establecer respecto de aquélla.

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

La formación de las grandes culturas iniciales de la humanidad sólo fué posible en medios geográficos benignos. Cuando el hombre no disponía de máquinas e instrumentos adecuados para dominar a la naturaleza, necesitó que ésta le facilitara la vida. No obstante, es necesario tener en cuenta que el solo factor geográfico, por favorable que sea, no es suficiente por sí mismo, para crear una cultura. Algunos pueblos han vivido y viven en verdaderos vergeles y sin embargo son culturalmente nulos. El elemento primordial de toda cultura es, sin duda, la aptitud ingénita de la raza; pero es claro que esa aptitud resulta mejor encauzada en determinadas circunstancias biológicas. E. Boutmy, para explicar el milagro del arte griego, dice que "Grecia, gracias a su constitución geográfica, supo conciliar todo". Refiriéndose a la organización política impuesta por las anfractuosidades del suelo que la dividían en pequeñas regiones agrícolas separadas; pero unidas por mar, considera que esa situación hizo de su pueblo, un pueblo de navegantes y estableció entre sus diversos Estados, fuerte unidad espiritual. "Su genio —opina—, posee el calor fecundo que proviene de múltiples hogares, tiene la majestad de una sola llama grande que mueve sus alas al aire libre. Muchas pequeñas escenas, en las que cada grupo representa con fervor el drama de sus pasiones y de sus propios intereses, se ubican en el recinto de un vasto teatro, bajo los ojos de un auditorio inmenso. Cada trozo de tierra por pequeño que fuera, tenía el orgullo propio de un país tan grande como Francia; tenía sus anales y sus héroes; trabajando sobre estos tipos, el poeta y el escultor conservaban todo el fuego de un patriotismo concebido y criado

estrechamente; conservaban el sabor natural, el gusto del terruño; pero sentían que habían de ser comprendidos y admirados por toda la patria grande y ajustaban sus obras a la vasta multitud que debía leerlas o contemplarlas.”

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

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

El medio geográfico, es, según se ve, un ingrediente muy importante en la cultura. ¿Tiene igual importancia en el artista individualmente considerado y en la obra de arte en particular? Huntington hace depender del clima, la aparición misma de los genios; como resultado, dice Sorokin, de tres hipótesis menores: que el clima es un factor decisivo de la salud, que determina el rendimiento físico e intelectual y que cambia continuamente en el tiempo.⁴ Esta teoría no tiene comprobación alguna; los genios en el arte y en la ciencia, han surgido, a lo largo de la historia de la humanidad, en países de muy diferentes climas. Es indudable, sin embargo, que en el artista se halla, siempre, la presencia de su medio geográfico. La vida de un pueblo es un territorio determinado, en medio de paisajes que se miran y se gozan a través de generaciones, bajo la acción de un cierto clima determinado en diario contacto con las dificultades o las facilidades del suelo, recibe necesariamente la influencia de todo esto, influencia que se refleja no sólo en la apariencia física de la gente, sino

3 E. Boutmy. Pág. 44 y siguientes.

4 P. Sorokin. *Op. cit.* Pág. 142.

en su espíritu, en su carácter, en su manera de ser que se trasmite a través de las generaciones llenándolas de amor por la tierra, haciéndolas en cierto modo un producto de la tierra misma. La influencia del medio geográfico en los seres vivos, se manifiesta de modo indudable lo mismo en el reino animal que en el vegetal, la flora y la fauna varían con el medio geográfico. Plantas y animales de la misma especie son, sin embargo, diferentes en calidad o en detalles importantes; tamaño, longevidad, belleza, y tratándose de animales hasta en características instintivas, según las diferentes regiones del mundo.

Ciertamente, en el hombre, la influencia de sus circunstancias biológicas se hallan complicadas por la que ejerce la interacción social; pero esto no desvanece por completo la de aquéllas. Es evidente que el hombre de las montañas, el de las pampas, el del desierto, no sólo se distingue por sus costumbres, que son producto de la vida social, sino por su carácter que en buena parte adquieren del medio geográfico en que vive. Ese mismo medio les impone una vida social derivada del género de trabajo, del común disfrute o de la común batalla con una tierra que siendo diferente de otra, los hace también diferentes. Se dirá que el artista es, generalmente, hombre de ciudad y no está en constante e inmediata relación ni con la tierra ni con sus paisajes y que si alguna tuvo en su infancia o en su juventud, el cambio de medio es suficiente para borrar en él todo vestigio telúrico. Pero la tierra no ejerce en quienes la habitan únicamente influencia directa, sino a través de la herencia y de las personas que sí viven en ella por su género de ocupación, transformándose, de esta manera, en elemento social.

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

Hipólito Taine ha expuesto, magistralmente, en páginas inigualables, la relación que existe entre el medio físico, el clima y el arte pictórico de Italia y de los Países Bajos. En estos, dice después de una descripción comparativa: “Un cielo tan lleno, tan móvil, tan propio para poner de acuerdo, variar y hacer valer los tonos de la tierra, es una escuela de coloristas. Aquí, como en Venecia, el arte ha seguido a la Naturaleza y

la mano estaba necesariamente conducida por la sensación que recibía el ojo.” Pero si las analogías del clima han dado al ojo del veneciano y al hombre de los Países Bajos una educación análoga, las diferencias de clima le han dado una educación diferente. Con más precisión aún, señala el influjo del medio geográfico en la obra de arte, cuando dice refiriéndose a Flandes: “A veces la plena luz da en los objetos; éstos no están acostumbrados, y el campo verde, los tejados, las fachadas barnizadas, las caras satinadas a donde la sangre fluye, tienen entonces un resplandor extraordinario. Estaban hechas para la media luz de la región septentrional y húmeda; no han sido transformados como en Venecia, por el lento quemar del sol; bajo esta impresión de la claridad, sus tonos se vuelven demasiado vivos, casi crudos; vibran juntos como un toque de trompetas y dejan en el alma y en los sentidos una impresión de alegría enérgica y ruidosa. Tal es el colorido de los pintores flamencos que gustan del pleno día; Rubens os daría de ello el mejor ejemplo...” En cambio, “En Holanda los objetos salen penosamente de la sombra, se confunden casi con lo que les rodea...” Hecho sensible a esas delicadezas el pintor, en vez de acercar los extremos de la gama, sólo toma el principio; todo su cuadro, salvo un punto está en la sombra...” “Así descubre armonías desconocidas, todas las del claroscuro, todas las del modelado, todas las del clima, armonías penetrantes, infinitas...” En esto consiste la última de las invenciones pictóricas. Por esta razón aquellas pinturas hablan mejor al alma moderna y tal es el colorido que la luz de Holanda ha suministrado al genio de Rembrandt.” Y siempre refiriéndose a los Países Bajos, concluye: “Entre las numerosas naciones de esta raza, hay una en la que el territorio y su clima especial desarrollan un carácter propio que la predispone al arte y a un cierto género de arte.”⁵

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

5 Hipólito Taine, *op. cit.*, pp. 177 y ss.