

Sociología del Arte

*Por el Lic. Lucio MENDIETA Y
NUÑEZ.*

C A P I T U L O X I

EL ARTE Y LA RAZA

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

Ciertos escritores se dieron a negar la existencia de la raza en forma aparentemente científica, aduciendo datos y ejemplos en apoyo de su negación: El mestizaje es un fenómeno que desde hace tiempo acabó con las razas puras, al grado de que en la actualidad la raza es una flusión. J. Brunhes afirma que “Si es exacto que los turcos, los húngaros, los búlgaros y los finlandeses son en la actualidad indiscutiblemente de piel blanca, la historia nos enseña también, indiscutiblemente, que son de origen amarillo... Igualmente los etiopes son negros, aunque son, casi seguramente de origen semítico, es decir de raza blanca”¹

¹ Cit. por A. Cuvillier. *Introducción a la Sociología*. Ed. América, Méx. pág. 194.

Según el mismo autor “los judíos actuales de Besarabia, de Ucrania y de Polonia, aunque han adquirido, casi sin saberlo la fisonomía física y social de los verdaderos israelitas semitas de Palestina, en su mayoría son eslavos y tártaros que hace unos mil años fueron convertidos al judaísmo bajo la influencia militar y política de los Kazares” “¡Qué hecho tan extraordinario, exclama, y sin embargo tan indiscutible: los judíos de Cracovia o de Varsovia nos parecen más judíos que los mismos judíos de Jerusalén!”²

Pittard va más adelante: “No hay raza judía, afirma. Si se pidiera, agrega, a un antropólogo que estableciera, aun en sus caracteres principales, la verdadera fisonomía étnica de los judíos, se vería muy embarazado”³

El doctor Juan Comas, examina todos los caracteres somáticos de los judíos de las diferentes partes del mundo: naturaleza del pelo, color de la piel, forma y color de ojos, índices cefálico y nasal, etc. Además, los grupos sanguíneos y llega a esta conclusión: “Terminamos pues, afirmando la carencia de fundamento de la pretendida existencia de una raza judía”⁴

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

Y es que para negar la existencia de las razas humanas habría que empezar por demostrar qué es la raza. Nadie lo sabe. Para Pittard, “raza es una variación de la especie más o menos fijada por la herencia” En cambio para Gunther es “una combinación de caracteres físicos y

2 *Op. cit.*, pág. 195.

3 *Op. cit.*, pág. 194 y 195.

4 Dr. Juan Comas. *¿Existe una Raza Judía?* Ed. Cultura. Méx., 1941.

morales.” Th. Fritch, asegura que “las cualidades morales son los criterios raciales más seguros.”⁵

“Es enormemente difícil, dice Spengler, aproximarse a la esencia de la raza. ¿Cuáles son para nuestros sentidos, sobre todo para nuestros ojos, las notas por las cuales conocemos y distinguimos las razas? Sin duda pertenece esto a la fisiognómica, como la clasificación de los idiomas pertenece a la semántica”.⁶

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

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

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

Arte y raza son dos términos inescindibles. El arte refleja, con fidelidad, los más hondos signos de la raza. Emilio Zolá, definía el arte diciendo que “es la naturaleza vista a través de un temperamento”; pero el temperamento del artista es el de su raza en él sublimado y capaz de expresarse con el lenguaje de la creación artística.

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

5 Cuvillier. *Op. cit.*, pág. 193.

6 O. Spengler. *La Decadencia de Occidente*. Ed. Calpe, 1926, Vol. III, pág. 177.

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

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

Es claro que el arte no depende sólo de eso que se ha dado en llamar el genio de la raza, sino que intervienen también otros factores de índole social, especialmente aquellos que introducen variantes en las composiciones étnicas, por ejemplo, los cambios demográficos ocasionados por guerras, contactos culturales, migraciones. Esas variantes son, a veces, nocivas, otras realizan milagros, como el de la Grecia antigua cuyo arte es el resultado de la confluencia de dos genios al decir de E. Boutmy: el dorio y el jonio. "Así cada raza —afirma— llega con su contribución" "Son los jonios —agrega— quienes tuvieron el honor de terminar todas las obras inventadas por la poderosa originalidad doria; corregirles su espiritualismo austero, reconciliarlas con los sentidos, fundirlas armoniosamente en la realidad, dar vida y plasticidad a concepciones que eran no menos secas que poderosas y que estaban como cristalizadas al nacer" ⁷

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

7 E. Boutmy. *El Partenón*. Ed. Centauro, págs. 65 y 66.

bre todo en el arte folklórico que es la expresión inmediata, espontánea, del alma de las razas y de los pueblos.

CAPITULO XII

EL ARTE Y EL MEDIO SOCIAL

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

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

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

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

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

“Así por ejemplo, todo artista, sin saberlo ni quererlo, está influido, empujado, por el gusto de su época, de su pueblo y en consecuencia tiene, fuera de sus cualidades personales otras condicionadas por el país y el tiempo; está influido por la aspiración íntegra de la cultura de su época y no es insólito que también por la moda.”¹

En efecto, la influencia del medio social en el artista es evidente. Al tratar de las relaciones entre la religión y el arte, vimos cómo en época de religiosidad dominante, todas las manifestaciones artísticas tienen un carácter piadoso o místico y advertimos también que a medida que disminuye la presión de las religiones, el arte se orienta hacia los asuntos profanos. Es que el artista, hombre de su tiempo y de su am-

1 Meumann. *Sistema de Estética*. Col. Austral, Espasa Calpe Argentina. Págs. 51 y 52.

biente histórico-social, no hace sino expresar en sus obras aquello que más incita su sensibilidad y entre esas incitaciones lo que es tendencia o preocupación u orientación general se impone a sus virtudes creadoras.

Hipólito Taine considera que “la temperatura moral, que es el estado general de las costumbres y de los espíritus”, obra sobre el artista, “de la misma manera que la temperatura física obra sobre las plantas, es decir, favoreciendo o estorbando su desarrollo y determinando las especies” En seguida, en páginas admirables, que más que de Filosofía son de Sociología, demuestra la verdad de su aserto estudiando la correspondencia entre el medio social de cuatro épocas históricas: “la antigüedad griega y romana, la Edad Media feudal y cristiana, las monarquías nobiliarias y regulares del siglo xvii y la democracia industrial regulada por la ciencia en la que hoy vivimos”, con las diversas manifestaciones del arte.²

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

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

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

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

2 H. Taine. *Filosofía del Arte*. Págs. 54 y siguientes.

Después del gran movimiento revolucionario de 1910, se opera en México una transformación social profunda: el indio olvidado y las clases obrera y campesina, se colocan en el primer término de la vida pública y el arte culto de la época inmediata anterior es sustituido por un arte realista y de tesis, la pintura mural adquiere gran importancia y en las otras expresiones artísticas se nota la vuelta a lo aborigen, a lo humilde y a una indudable exaltación nacionalista.

No cabe duda, el ambiente social influye en el arte, ¿pero hasta qué punto? Para Taine esa influencia es decisiva: “hay —dice— una dirección dominante que es la del siglo; los talentos que quisieran crecer en diferente sentido, encuentran cerrada la salida; la presión del espíritu público y de las costumbres circundantes los comprime o los desvía, imponiéndoles un florecimiento determinado.”³

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

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

La oposición de la sociedad frente a los renovadores del arte no surge nada más en las grandes masas ni en las pequeñas élites, sino también en las cumbres del pensamiento humano de tal modo que la lucha del artista, para modificar el gusto de su época, es titánica.

Como un ejemplo entre muchos, podemos citar el de Wagner, cuya obra musical y dramática, según el genial León Tolstoi, es “modelo perfecto de falsificación del arte”⁴

3 H. Taine. *Op. cit.*, págs. 51 y 52.

4 León Tolstoi. *¿Qué es el Arte?* Cap. XII.

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

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

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

“Una concepción puramente individualista del arte —ha escrito Antonio Caso—, es falsa; pero una estética que descuida el factor personal y pretende entregarnos el secreto de la producción artística de la humanidad, por medio de causas y acciones colectivas, también lo es y con mayor razón”⁵

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

5 A. Caso. *Principios de Estética*. Méx., pág. 170.

C A P I T U L O X I I I

EL ARTE Y LAS CLASES SOCIALES

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

Según nuestra teoría de los círculos estéticos, la obra de arte es igualmente apreciada, o mejor dicho, gozada, por quienes poseen en idéntico grado las aptitudes innatas que requiere el género de arte de que se trate: pintura, escultura, música, literatura, etc., sin distinción de clase social; pero es indudable que la educación, si no crea la aptitud, la perfecciona. Y es aquí precisamente en donde se advierten las relaciones que existen entre el arte y las clases sociales, porque éstas son: “grandes conjuntos de personas, conjuntos que se distinguen por los rasgos específicos de su CULTURA y de su SITUACION ECONOMICA.”¹

Así, la influencia estética del arte sobre los individuos está condicionada, en parte cuando menos, por ese complejo de factores culturales y económicos que constituyen la clase social. He aquí dos personas con máximas aptitudes receptoras para la música: una pertenece a la clase alta, otra a la clase baja. La primera recibirá plenamente el don de las creaciones musicales maestras, en tanto que la segunda recibirá ese mismo don en menor grado. Y no se trata, entiéndase bien, de cuestiones de instrucción musical. No es que el rico haya recibido lecciones de música y el pobre no; se trata, según hemos explicado en la citada teoría de los círculos estéticos, de una mera aptitud personal de captación ante cierta clase de manifestaciones artísticas; al que no las posee para la música, por ejemplo, de poco o nada le sirve el conocimiento técnico musical. En una encuesta que llevamos a cabo, la mayoría de las personas a quienes interrogamos estuvieron de acuerdo en que el haber aprendido a tocar un instrumento, por imposiciones familiares, sin tener vocación, no

1 Lucio Mendieta y Núñez. *Las Clases Sociales*. Biblioteca de Ensayos Sociológicos. U. N. A. Méx.

les había servido para comprender y sentir las bellezas de las grandes obras de la música. Uno de nuestros entrevistados nos dijo: "si de algo le sirve para su estudio, le confieso que yo sé tocar el piano; pero no aguanto a los clásicos."

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

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

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

A la ópera y a los conciertos acuden no pocas gentes de la clase acomodada como a una feria de variedades: a exhibirse y a exhibir su ri-

queza más que por el arte mismo que, también no pocos, odian cordialmente en estas expresiones por la sencilla razón de que están más allá de su capacidad estética.

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

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

Por último, el cine parece ser una forma de arte universal por su costo, su objetividad, su realismo y su fondo sensual.

La clase social influye también sobre la misma creación artística. “En una época, dice Roger Bastide, hay siempre un grupo dominante. Según que sea 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 gozaba la burguesía y la nobleza elegante. Por el contrario, cuando una clase social substituye a una antigua, cuando hay circulación de élites, entonces se produce un cambio en los gustos y una metamorfosis del arte.”²

Según Charles Lalo, “la influencia de las clases sociales y de la vida política en el arte es bien conocida. Una sociedad reclama y produce un arte diferente según que sea esclavista, monárquica, aristocrática, burguesa, democrática.”³

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

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

2 Roger Bastide. *Arte y Sociedad* Fondo de Cultura. Méx., pág. 106.

3 Charles Lalo. *Notions D'Esthetique*. Press Universitaires, France, 1948, pág. 80.

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

“Proudhon y los socialistas, afirma Lalo, dan por hecho una gran transformación en todas las artes, cuando termine la “lucha de clases”: desaparición o transformación de innumerables temas pasionales fundados sobre prejuicios de castas actuales, extinción del arte privado o egoísta, organización de un inmenso “lujo público”: el arte verdaderamente popular penetrando en la vida del trabajo para facilitar las tareas y hacerlas amar por los obreros, según el voto de Ruskin”.⁴

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

CAPITULO XIV

EL ARTE Y LAS GENERACIONES

SE definí la generación como “conjunto de todos los vivientes coetáneos”. “En sentido fisiológico, dice Wilhem Pinder, nace en cada minuto una generación. En consecuencia una generación está compuesta por los individuos de idéntica edad”.¹

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

Cada generación aporta un reducido número de individuos dotados para las ciencias y artes y una mayor cantidad de seres humanos grises. Los primeros forman en los cuadros de los actores, de los animadores del mundo; los segundos se suman al conglomerado inmenso del público; pero para la Sociología del Arte no son menos importantes que los primeros, pues la relación estética —que, como toda relación es una relación social— sólo parece posible considerando los dos términos: artista y

4 *Op. cit.*, pág. 80.

1 Wilhem Pinder. “*El Problema de las Generaciones en la Historia del Arte de Europa*”. Bibl. Sociológica. Ed. Losada. Buenos Aires, Argn. pág. 80.

sociedad, y en esa relación la calidad del primero no es menos necesaria que la calidad del público. En consecuencia al hablar de esa mayoría gris, no usamos la palabra en sentido despectivo sino simplemente para diferenciar al creador de obras de arte, que por eso mismo se significa dentro del grupo, del que no posee esa facultad y por eso mismo se pierde en el grupo.

Pinder atribuye a la generación influencia decisiva en el arte: “Los artistas, según él, son normalmente intrasferibles en el tiempo. La época de su nacimiento condiciona el despliegue de su ser”; y agrega: “El ser o la esencia de los artistas radica pues, también, en la cuestión de cuando nacen. Sus problemas radican en ellos, les son predeterminados” ²

El influjo de las generaciones en el arte, parece, así, preponderantemente biológico. “El agrupamiento regular, afirma el mismo autor, obedece a una ley de nacimientos decisivos: los partos decisivos de la naturaleza. Es un hecho biológico” ³

Ese hecho, sigue un “ritmo de generaciones” ⁴ “Hay épocas en que los intervalos son muy pequeños, en que un subyugante torrente vital va creando, en sucesión extraordinariamente rápida, capas natales decisivas” ⁵

El autor citado no explica este fenómeno, se concreta a exponerlo con apoyo en la Historia del Arte (especialmente de las artes plásticas). Para nosotros se trata de un complejo biológico y social. Esos “partos decisivos de la naturaleza”, marcados por el nacimiento de los grandes artistas, obedecen a contingencias demográficas, a casualidades eugénicas. Cuando en una sociedad, por circunstancias políticas, por acontecimientos históricos, se mezclan ramas étnicas diversas, capas sociales diferentes, la unión de dos cepas de calidad magnífica da origen a individuos excepcionalmente dotados para las actividades artísticas. Pero es claro que si esto se debe a circunstanciales sucesos de la historia y de la vida social no puede ser resultado de una ley a pesar de las apariencias rítmicas. Pinder sin embargo, asegura que en el arte la ley del ritmo generacional “rige toda la evolución aunque sólo sea como ordenamiento de la sucesión temporal”. Es decir, nace una generación de grandes artis-

2 Pinder. *Op. cit.*, pág. 65.

3 Pinder. *Op. cit.*, pág. 63.

4 Pinder. *Op. cit.*, pág. 65.

5 Pinder. *Op. cit.*, pág. 99.

tas y viene después un período de medianías que dura — según el autor citado — de 24 a 30 años para que se produzca, en seguida, nuevo florecimiento. Esta afirmación es muy discutible pues si bien es cierto que trata de demostrarla haciendo una brillante “historia del arte según generaciones”, con acopio de fechas, también es verdad que se refiere a la pintura exclusivamente. Habría que hacer investigaciones parecidas en todas las ramas del arte para establecer, sin lugar a duda, la pretendida ley rítmica.

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

A nosotros, en cambio, nos parece que el hecho de que un artista haya nacido, por ejemplo, en el año de 1900, tiene importancia solamente porque de 1920 a 1925, es decir, en plena juventud consciente, estará en condiciones de recibir la influencia artística predominante en ese período y las enseñanzas acumuladas desde el pasado. Su don artístico reaccionará en cualquier de estos cuatro sentidos: sometiéndose simplemente a lo que encuentra; perfeccionándolo; llevándolo a extremos de decadencia o reaccionando para crear una nueva modalidad espiritual y formal; pero todos estos casos sólo son posibles por el contacto con lo contemporáneo dominante y por la plena posesión de lo pretérito. No tienen que ver con lo coetáneo sino en cuanto se refiere a la raíz biológica del individuo.

De otro modo habría que probar que el artista nacido en el año de 1900 es esencialmente distinto del que nació en 1901. Las obras demuestran lo contrario, pues salvo acentos personales, intransferibles, salvo

mayor o menor grado de posibilidades ingénitas y excepción hecha de las grandes cumbres solitarias, los artistas que no difieren sino unos cuantos años en edad, coinciden en las líneas fundamentales de sus creaciones. El mismo Pinder admite implícitamente esto cuando concede que “en realidad, damos nombre de generación a un grupo de peronas aproximadamente coetáneas”;⁶ lo que equivale a restar valor a su tesis de las fechas de nacimiento; pues el “aproximadamente coetáneas” es un término bien elástico.

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

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

Pinder no afirma únicamente que los artistas decisivos expresan “todo su legado”, sino también su tipo. Este último aserto introduce en la influencia de las generaciones en el arte, un nuevo factor biológico de extraordinario interés. “El Greco, dice, y Cervantes no sólo nacieron ambos en 1547 y murieron en 1616, sino que también son, ambos, equizotímicos. Las figuras alargadas y prietas del Greco y la figura poética del Quijote no sólo son ideales manieristas, sino también equizotímicos”⁷

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

6 Pinder. *Op. cit.*, pág. 80.

7 Pinder. *Op. cit.*, pág. 239.