

# VIVENCIA ARTISTICA Y CIRCUNSTANCIA SOCIOLOGICA

ROBERTO D. AGRAMONTE

Profesor de Sociología  
Universidad de Puerto Rico

## I

SI tanto más vale el Arte cuanto vale el concepto de la vida que lo inspira,<sup>1</sup> en todo arte la profundización de la vivencia del creador es factor co-esencial. Pero, complementariamente, si todo Arte es, en cierto sentido, una crítica de la realidad; o mejor, para hablar con Goethe, si "el mayor problema de todo arte es el de producir, por medio de simples apariencias, la ilusión de una realidad más sublime", como se declara en *Verdad y poesía*, esta esfera espiritual de la vida, a más de vivencia, es circunstancia sociológica. Y es del todo inaceptable la paradoja de Wilde, quien sustenta que un genuino artista no presta ninguna atención al público.<sup>2</sup> El público es el segundo término de la ecuación, el elemento personal de la circunstancia sociológica. Claro que ello no quiere decir que el arte es siervo de ese público. En suma, como ha precisado Reynaud, el arte alcanza su plena dignidad no cuando se limita a deleitar al hombre, sino cuando llega a despertar su entusiasmo por aquellas cosas que engrandecen la vida.<sup>3</sup>

En verdad, las bellas artes —lejos de ser meramente una actividad del espíritu hacia dentro— tienen una larga vida pública, y tanto ellas cuanto la apreciación artística han jugado un papel muy útil en la historia de la sociedad humana, clarificando sus metas. Ambas han sido agentes sociales. Vida humana significa vivir en sociedad, y las artes contribuyen al establecimiento de un superior sistema de vida,

---

<sup>1</sup> A. Graff, *Ecce hommo*, 322.

<sup>2</sup> O. Wilde, *Soul of Man under Socialism*.

<sup>3</sup> J. Reynaud, *Terre et ciel*.

que alimenta la existencia social. Tal es perceptible en todo el arte de los siglos XIX y XX. Tan importante es la vivencia artística cuanto la circunstancia a que se consigna aquélla. Todo arte tiene un valor inmediato, es una autorrecompensa inmediata. Por ello es un gran bien. Es recompensa de la noble energía humana. Lleva al ser del hombre —creador o receptor— a una plenitud. Tal en la escenificación dramática, en los conciertos sinfónicos, en las inmortales óperas, en los perennes lienzos de los pintores excelsos, en los clásicos de la literatura universal, en las danzas de los balés de perfecta sinergia, en la creación estatuaría, en las monumentales construcciones arquitectónicas que perviven al par con la historia de los pueblos. Millones de seres a través del decurso histórico contemplan y se revitalizan uniendo el Espíritu Subjetivo al Espíritu Objetivo —eterno— que diría Dilthey. Tal es el saldo universal de las obras maestras.

De aquí que si el pasado del arte representa una fuente de valores superiores inmediatos, la potencialidad del arte como valor espiritual es suma. Intrínsecamente ningún área de experiencia humana puede comparársele en valores inmanentes: en ninguna topamos con tanta claridad perceptiva, ni con tanta inmediata vividez. Es directo enriquecimiento de la vida de la persona y de la de la sociedad, y éstos son valores cimeros. Es más: en la contemplación artística se da la más obvia autojustificación del sentido de la vida. Es un fin en sí, sin negar sus efectos posteriores. Es el arte una de las mejores razones que justifican la existencia de la vida social, y por ello son las producciones estéticas uno de los modos o raseros mejores para mensurar la grandeza y superioridad de una civilización. Como afirma Radhakmal Mukerjee,<sup>4</sup> es norte inerrable, seguro, de los fines de una civilización, y algo en que dicha civilización cobra conciencia de sí, de sus frustraciones y logros, de los valores prevalecientes en ella. Por el arte fue grande, suma, la civilización griega: por el arte —digamos— la civilización egipcia fue menos grande que la griega. Es que esas realizaciones del espíritu constituyen el grado definitivo de desarrollo a que una civilización ha llegado, un signo perceptible de su poder interno, una muestra clara del valor que dio a la vida. De ahí que sea tan vital el tema de Arte y Civilización.

La prueba al canto. Lo que el historiador nos ofrece del pasado es generalmente la Verdad con muy poco de Vida, lo que nos da el novelista es la Vida con muy poco de Verdad. El arte nos proporciona a la vez Vida y Verdad. El arte nos hace visible el modo de pensar, de sentir y de actuar de una época, en forma intensa, viva, fotográfica, original; es la manifestación de esa vida captada precisamente en el

<sup>4</sup> Mukerjee, *Social Function of Art*. Bombay, 1951.

momento en que la vida es más susceptible de ser expresada. Es así el arte una especie superior de lenguaje. Y cuando éste logra concretarse en la unidad de un *estilo* —arquitectónico, o pictórico, o literario—, estilo que es coordinación y uniformidad, tenemos una expresión de cualidades colectivas, sociales, en contraste con aquel de mera motivación individual. Arte es expresión del carácter fundamental de un pueblo, de una época que el pasado nos legó. Es Espíritu Objetivo, de nuevo, en el sentido de Dilthey.

Repasémoslo en su forma más primigenia. Retrotraigámonos al amanecer prehistórico. Hojeemos las páginas de E. Faure *Ancient Art*. Instalémonos en el Mediterráneo postglacial; y aun en esa época penumbrosa, auroral, comprobaremos cómo el hombre —no conforme con la búsqueda azarosa de la subsistencia— tiene tiempo para pintar, y tiene asombroso sentido de las formas animadas. La escritura se insinúa como la primera de las artes. Allí está la Venus de Willendorf y la cornucopia del Hombre de Grimaldi. Admiraremos en ser tan basto y arcaico sus tallas de marfil con su realismo, la pareja de bisontes a cuatro colores de las cavernas de Altamira del hombre de Crô-Magnon, o los dos bisontes en barro en las profundidades de Tuc d'Audoubert, o la cabeza de niño de Brassembert, con su tocado que anuncia el estilo escultural egipcio. Pero sus mejores ejemplares están en el uso del ocre, naranja, azul y blanco, en su línea y forma, y en su verismo; ahí en esos estratos remotos la teoría de mamuts en las paredes de Font de Gaume, anticipándose —unidad esencial del *homo sapiens*— a las pinturas zoomorfas de China y el Japón.

Vivencia y circunstancia, voluntad de forma y ambiencia concreta. Trasladémonos en incursión posterior al viejo Egipto,<sup>5</sup> tierra hecha poder por los faraones, y calificada por Heródoto como "el don del Nilo". Allí la circunstancia sociológica-física se da en su plenitud: tal en la inundación anual del gran río, que es fuerza misteriosa y vivificante, y en su sol, y crecen las mieses, y hay un flujo y reflujo místico —circunstancia telúrica—; y surge la vivencia religiosa: el dios solar Re, Osiris, el dios humano que murió y resucitó: la idea de la vida después de la muerte. Y en lo que es hoy la represa del Assouan, se atesoraría el sólido granito rojo y el magnífico pórvido púrpura con que se harán hermosos trabajos de arte. Y en esa ambiencia se percibirán los ladrillos de arcilla espesa del Nilo, cocidos al sol en la Edad del Bronce. Y aparecerá la arquitectura —la más fundamental de las artes, la más elocuente, la de mayor claridad. Descuella el gran templo de Ammon en Karnac, imponente como el que más, y las grandes pirámides de Gizeh, estimadas con equidad como una de las

<sup>5</sup> Véase Emerson H. Swift. *Arte y civilización*, Rev. Univ. Habana, 1934.

grandes obras del hombre, y las construcciones monumentales aunque carecedoras de expresión. Y toda la vivencia se estereotipa: ese arte está todo presidido por un rígido convencionalismo: los motivos son de pasmosa simplicidad, a veces grotescos. Y la religión lo es a su vez. El Horus semihumano lleva cabeza de halcón, y Serapis lleva cabeza de toro. Y surge el dios chacal y el dios cocodrilo. La religión es degradación del espíritu: no es ética racional, hay un fracaso en ella del intelecto, carece de una filosofía. En medio de esa aridez de espíritu aparecen algunos bellos cantos litúrgicos al Nilo, y romperán la monotonía flores y frutas gratas al espíritu. Pero habrá aritmética y geometría elementales, y no dejarán de estar representadas en aquel curriculum intelectual la medicina ni la cirugía. Y tendrán buenos instrumentos agrícolas y el *fellah* se hace campesino modelo. En esta civilización arte y vida se identifican. La circunstancia telúrica, la dependencia del Nilo, hace de todo monotonía, estancación, ritmo igual, anquilosamiento. Lo ambiental, la circunstancia, predomina sobre el motivo artístico, a diferencia de lo que ocurre en la civilización griega, en que lo auténtico es la eliminación de la circunstancia ambiental. Podrían recordarse las palabras de Verhaeren: "Sólo la realidad tiene derecho a ser inverosímil. El Arte nunca. He ahí por qué el Arte no debe confundirse con la Vida".<sup>6</sup>

En la Mesopotamia —en las civilizaciones babilónica y asiria— a la vera del Tigris y el Eufrates, cuna la más remota de la cultura, y acaso sede del Jardín del Edén, hallamos igual vida rutinaria. El factor agua determina lo telúrico. Diques, canales, esclusas y numerosos trabajos de ingeniería que al fin se desmoronan, y la agricultura decae, y el país se cubre de arenales. Allí se alzaba la ciudad más opulenta del mundo antiguo, y luego cayó en el olvido. La colina El Kasr deja ver los escombros de la orgullosa Babilonia. Su arte, religión y vida se caracterizaron por su estereotipada rigidez. Allí los ladrillos asirios y babilonios, asentados, y en las juntas espesa arcilla aluvial. Y la arquitectura tipificada en inmensos palacios de reyes guerreros, tal el palacio de Sargón en Khorsabad, con amplias escaleras y rampas inclinadas para caballos y carros de guerra, y 600 cámaras para hospedaje. La creación escultórica se concreta a los bajorrelieves. En uno vemos a Assurbanipal a caballo, en una cacería, y es bello el león herido que ataca el carro. Pero la misma petrificación que en Egipto, con sus cinco mil años que transcurren como una guardia nocturna, sin una actividad interior del espíritu. La de esta cultura quedó simbolizada en la figura del Hombre arrodillado, del período tinita, tal como vemos en el Museo del Cairo.

<sup>6</sup> E. Verhaeren, *Impressions*, 132.

Ya Hegel enseñó que pasar a Grecia es pasar de una existencia sometida a las potencias tenebrosas de la naturaleza, a una existencia hecha de claridad, de luz. La Hélade encarna los conceptos racionales, las ideas, esas lucecillas intemporales, eternas, del idealismo platónico. La diafanidad es la divisa de los griegos. Los diálogos socrático-platónicos se programan a base de definiciones. Sócrates obliga siempre a sus interlocutores a *definir*. La circunstancia telúrica les fue harto propicia a los griegos: las anchurosas laderas del Himeto les ofrecía con proveidez un mármol azulado y de fino grano, al paso que en el Este campeaba la cumbre del Monte Pentélico, con su bello mármol blanco y áureo, con el cual se construyeron y esculpieron templos y estatuas del glorioso tiempo de Pericles. La circunstancia geofísica ayuda al genio griego y el genio contaba con los recursos exteriores abundantes en sí. Copas y jarras eran el orgullo de los ceramistas. Pero allí cerca estaban también las minas de plata de Laurium, que eran rica cantera que ofrecía el material para la acuñación de la moneda usada para las transacciones de un floreciente comercio marítimo. La naturaleza le deparaba un lugar privilegiado al Acrópolis.

Sócrates y Platón y Zenón y Seusipo definían los conceptos de justicia, de piedad, de belleza. Los escultores —como Fidias— definirían sus ideas en mármol o en bronce. La vivencia artística se hace intelectualista. Y surge una realidad divina. Los dioses son mortales glorificados; pero no eran entelequias: no eran lo inconcebible para el hombre, lo numinoso de Rodolfo Otto:<sup>7</sup> eran seres definibles y representables, que caían dentro de la humana comprensión. Ello se concretiza en las lápidas funerarias. En una muy patética vemos la imagen de la muerte en dos graves figuras en pie: un hombre que se despide para siempre de su mujer con ademán sereno. Todo se define en el mármol pentélico: la soledad, la resignación, el más allá. Esta parecía ser la norma de los artistas: "Mantenéos en lo que sabéis, no os apartéis de aquello que la razón y el intelecto respaldan".

Ya no se trata de esfinges egipcias, ya no hay el velo de la diosa de Saís, que dice: "Yo soy lo que es, lo que fue y lo que será: todavía nadie ha levantado mi velo, y el fruto que he producido es Helios". Helios —según Hegel—<sup>8</sup> era la claridad, la definición, lo inteligible, Grecia. El arte se hace vital, interesante; es medio de representar la vida humana. El Discóbolo de Mirón —verbigracia— refleja el momento de máxima tensión que precede al lanzamiento, que será premiado con una buena marca: es lo contrario de las expresiones egipcias

<sup>7</sup> Rodolfo Otto, *Lo santo*, Bibl. Rev. de Occidente, Madrid.

<sup>8</sup> Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Bibl. Rev. de Occidente, Madrid.

estereotipadas. Electra, Antígona, Edipo Rey encarnan la tragedia, fuerzas fundamentales y conflictos de la naturaleza humana. Fidias, en los frontones del Partenón, representa lo humano con simplicidad monumental. Más que tipos se representan individuos, a veces en reacción negativa ante el ambiente. Hay nuevo interés en la personalidad humana. Sócrates representará el arte del individualismo original con su fina dialéctica frente a los errores tradicionales, y así desconcertará a poderosos tiranos que le juzgan, y a generales en la plaza pública. La propia convicción predomina sobre lo tradicional falso. El grupo del Laocoonte y sus hijos atacados por monstruosas serpientes, envió de la ira de Poseidón, es máxima expresión del dolor en el arte griego.<sup>9</sup>

\* \* \*

El arte no es solamente un bien espiritual, autotélico, que termine al momento de ser disfrutado. Es en sí una fuerza social, de numerosos efectos societales. Aun como puro cometido estético, emplea y afecta tanto a los sentidos —vista y oído, los más nobles sentidos— cuanto a los sentimientos, tanto a la imaginación cuanto al intelecto. Afecta tanto a nuestro conocimiento cuanto a nuestra voluntad, y a nuestras actitudes valorativas, y a nuestra intuición de los valores. El arte ejerce un influjo social, ya en una forma inconsciente, ya en una forma explícita. Eso lo supieron los profetas hebreos, con la indignación y el arte de su palabra, lo supo la lucha de Voltaire contra la infamia, lo supo Beecher Stowe en *La cabaña del tío Tom*, antiesclavista. En el libro de Duncan *Language and Literature in Society*, de 1953, se enfoca el problema de sociología y literatura. Duncan considera la literatura como un gran arte, en que el autor describe dramatizada y emocionalmente el mundo de la realidad y el mundo del "hacer-crear", manipulando, de modo consciente, símbolos gráficos —palabras significativas, sentencias, lemas— dirigidos hacia el objetivo deseado por el escritor. De ahí que la literatura se convierta en un genuino arte mágico. Las palabras de alta calidad literaria, se dotan en boca del adalid político —así en el arte oratorio de un Mirabeau, de un Berryer— de un poder persuasivo. Igual ocurre con las palabras de la liturgia religiosa, idóneas para producir efectos mágicos, suasorios, milagrosos, de establecer una comunicación con lo sobrenatural, y conspiran a la unión de un determinado grupo. En la obra de arte literaria —drama, novela poesía— el creador construye un mundo de fantasía, que encarna tanto las esperanzas cuanto los temores del grupo; y esos mitos, ese mundo del "hacer-crear", propicia

<sup>9</sup> Véase Emerson H. Swift, *Arte y Civilización*, 1935.

el modo con que cuenta el individuo para escapar de la realidad indeseable, y libera las inhibiciones, las represiones en los componentes de una sociedad en crisis y zozobra. La literatura deviene una agencia social. Los personajes que aparecen en la novela o en el teatro lo son de la realidad, y son idealizados o censurados. Son "retratos". Duncan estudia tanto la función suasoria de los símbolos cuanto las relaciones entre esos símbolos y la autoridad. Tal en los momentos que preceden a la Revolución Francesa con los escritos de Rousseau o Voltaire, de suyo explosivos.

Upton Sinclair, en su novela *The Jungle*, de 1906, describe con tintes sombríos los escándalos y efectos nocivos en el negocio ganadero, en el sacrificio de reses. Pinta las condiciones pésimas de los obreros inmigrantes en las barracas de ganado en Chicago. Esta novela coadyuvó a la aprobación de la ley sobre la pureza de alimentos; y su novelística fue colaboradora del programa del Presidente Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial. Perteneció a la *muckraking school*, denunciadora de la vida de los bajos fondos sociales.

El arte se vale de medios, que a veces pueden pugnar con algún sentimiento moral. En el poema "Rime of the Ancient Mariner", Coleridge presenta el fusilamiento de doscientos marinos. Medido ello por el rasero justo, tal pena no parece proporcionada al crimen. Pero si el cuadro estético en sus implicaciones éticas es absurdo, el mismo conserva todo su dramatismo instrumental. La función del arte aquí es dar la ilusión de una inevitable secuencia en esa máxima inconsecuencia, destacar el sorprendente destino de aquellos marineros en desgracia. Y aunque absurdo ello como tesis moral, el medio artístico es idóneo. El método imaginativo une ahí arte y moral.

Otras veces la vivencia artística hace perceptible un tipo humano, un carácter, una misión. Ejemplo de lo primero se tiene en la laureada novela de Sinclair Lewis, *Babbitt*. En *Babbitt*, premio Nóbel, se traza el retrato de un próspero hombre de negocios de Norteamérica, de un corredor de bienes raíces, quien no tiene sábados ni domingos; tiene gran éxito en sus actividades de ganar dinero; su afán es ir las a exponer en el Club Rotario; es ciudadano modelo de la ciudad de Zenith; y hace esa figura típica el artista que es Lewis, en su sátira: su familia no le comprende, sus amigos íntimos no le comprenden; no pasa un tiempo de ocio oyendo música, o en el seno del hogar: su dios es el negocio: es hombre deshumanizado, sin calidez emocional. Todo, excepto que sus negocios perezcan.

La iluminación que hace el artista puede ser a base de un personaje simpático o antipático, o neutral, o puede presentar las tres modalidades. Puede una obra de arte iluminar ideales sociales particu-

lares. Por ello afirma Chandler que para los lectores jóvenes la literatura es en parte un ensayo de vida —*rehearsal of life*. En las obras literarias se forman a veces sus ideas sobre la vida, el amor, el éxito. Y ello lo aplica Bertrand Russell al cinema moderno; así afirma el filósofo y escritor inglés: "La mayoría de los jóvenes en casi todos los países civilizados, derivan sus ideas del amor, el honor, el modo de hacer dinero y la importancia de los buenos trajes, de las noches empleadas en ver lo que Hollywood piensa en estos asuntos. Dudo que todas las escuelas e iglesias combinadas ejerzan tanta influencia como el cinematógrafo en las opiniones de los jóvenes respecto a asuntos tan íntimos como el amor, el matrimonio y el hacer dinero. Los productores de Hollywood son los grandes sacerdotes de una nueva religión".<sup>10</sup> Tal es la eficacia del arte cinémico. En efecto, el arte contribuye a formar ideas centrales: las relativas a la familia, el heroísmo, al martirio, a la vida y a la muerte. Piénsese en *Werther* y su influjo.

En verdad, para los lectores más reflexivos la literatura es una interpretación de la vida. Ellos buscan una iluminación en ensayistas y filósofos, como Emerson y Carlyle o Unamuno o Rodó o Ingenieros o Montaigne o La Rochefaucauld. A través de sus obras se comprende mejor al semejante, se acendra la simpatía humana, se afronta el destino más serenamente. Un buen libro puede abrir una solución a un problema de la vida. La literatura presenta arquetipos, tal Prometeo, Don Quijote, Hamlet. Y en la música —a través de Schubert, o Bach, o Wagner, o Brahms— se escenifica el esfuerzo tenaz, la desesperación (así en la *Sinfonía inconclusa*), el heroísmo, la confianza, los más intensos dramas del amor; en suma, la infinita gama de los sentimientos y las pasiones humanas, y se produce una efectiva transmisión de sentimientos.

El arte, de suyo, tiene un valor directivo: es un método universalmente puesto en práctica para convencer a la gente sobre la validez de ciertas normas de conducta o sobre su redirección. Influye en el cambio social, a menos que sea contrarrestado por el terror o por la guerra, o por una calamidad nacional, o por una crisis económica o moral. En estos casos, en que un surmenage colectivo puede inhibir el mensaje del arte, puede que éste parezca artificial, inimportante. A su vez, el mensaje del gran artista puede parecer invalioso a la generación subsiguiente, la cual no lo sopesa adecuadamente, ya que es siempre de breve efecto cuando aparece. Así la ciencia de Lucrecio y la política de Dante y la sociología de Tolstoi pueden verse como algo anticuado por las generaciones sucesivas. Pero el arte de ellos perma-

<sup>10</sup> Bertrand Russell, *El panorama científico*, Bibl. Rev. de Occidente, Madrid.

nece, como el del Greco, dando de lado lo obsoleto. Y aun obsoleto es en Tolstoi la afirmación de que el arte es censurable debido a su imbíbida naturaleza *sensual*.<sup>11</sup> Lo único bello es Dios —dirá San Agustín. Un nuevo movimiento en escultura o en música puede acentuar una variación en la línea —ejemplo: la línea curvilínea de la arquitectura de Niemeyer en Brasilia— o la música de melodía discordante de Debussy; y ello puede influir en alterar el gusto estético de innumerables personas; y una mayor pureza de colores puede influir en la presentación de mostradores en las grandes tiendas, o en el decorado interior, o en el estilo de la moda indumentaria femenina o masculina. Ello puede trasuntarse en las nuevas obras cinémicas, en el cine en colores, y en las maneras sociales. Las innovaciones en el arte pueden ser beneficiosas, inspirando un modo de vida más loable estéticamente, enriqueciendo la cultura de un pueblo, o puede por el contrario desviarse hacia chifladuras.

\* \* \*

Examinemos las contribuciones principales del arte al individuo y a la sociedad. La primera consiste en que el arte desarrolla determinadas capacidades personales, fomentando la madurez de la personalidad. Puede elevar su capacidad de experiencias. No debe el artista meramente reproducir, fotografiar la realidad; el arte como la moral deben ser creadores. La vida era para los antiguos chinos una obra de arte, que había que hacerla todos los días. Esa capacidad personal está allende del mero cultivo de exquisitas sensaciones, pues se distingue por el orto de la imaginación, del sentimiento y del intelecto, haciendo además la mente del hombre más flexible, más receptiva, más reaccionante. En su obra de 1936 *Science and Poetry*, Richards afirma que la lectura y el disfrute estético de la obra de un poeta constituye para el lector un completo fracaso, cuando después de leído, éste no se siente cambiado; y no nos referimos a un cambio momentáneo, como el que experimenta el sujeto al desayunar o después de un sueño ligero, en que retorna al *status quo ante*, sino aquel que se traduce en una profunda modificación de su ser moral, de sus potencialidades, en cuanto individuo responsable, ante las situaciones anonadadoras de la vida que se resuelven en bien o en mal. En suma, las bellas artes pueden desarrollar en el ser humano cualidades cimeras, como la vitalidad, la originalidad, la espontaneidad, una visión humana de las cosas, el poder creador, la independencia de criterio, la libertad.

<sup>11</sup> Tolstoi, *Qu'est-ce que l'Art?*, trad. franc. de Th. de Wyzewa, París, Perrin, 1898.

Las experiencias de la belleza, ya natural, ya artística, se destaca en medio de otras percepciones. En los diálogos de Platón, Sócrates se pregunta si la experiencia de la belleza tiene un valor intrínseco; y en el *Hippias mayor* se define ésta como una clase de placer provechoso. En el *Simposium* Platón considera especialmente la belleza humana y en el *Timeo* la de las constelaciones del cielo. Todas las considera como manifestaciones de una belleza ideal o bien, que conducen a una aprehensión intelectual, tal como se lee en el *Fedro*. En la *República* Platón aborda la cuestión de las artes formales: la arquitectura, la cerámica, el tejido; y luego la música, la poesía y las artes plásticas, en todas las cuales prima la expresión de afectos, acciones o caracteres humanos, buenos o malos.

\* \* \*

El arte puede inculcar en el individuo una madurez personal tal —así en el arte literario, verbigracia poético, dramático, panfletario— que puede desembocar en acción, dentro de la vida social o política, de una positiva limpieza. Recuérdese el influjo en tantos hombres de las *Vidas de varones ilustres* de Plutarco: en Lincoln, en Montalvo. Sidney Hook, en su obra *The Hero in History* (1943), destaca la importancia del artista tanto como hombre de pensamiento —con su propia mundividencia— cuanto en su capacidad para inducir acciones sociales maduras, así en estadistas, o en gente que son decisivas en la vida pública, en la reforma o en el cambio social.

Las artes, a su vez, incitan el sentimiento de la dignidad humana o se centran en éste, de tal modo que las mayores obras son producto de una intensa devoción; piénsese en el Quijote. Las dicta una enorme fuerza, una singular pericia, un empleo de los máximos recursos que el artista puede emplear en ella. A veces empero ciertos movimientos, como el romanticismo, han hiperbolizado ese sentimiento del valer y la dignidad personal, y han caído en el egotismo, si no en el narcisismo —pero cierta dosis de narcisismo es necesaria para la culminación de toda gran obra de arte o social. Y como anota Gotshalk,<sup>12</sup> en medio de nuestra cultura materialista, o *sensista*, como diría Sorokin, el sentido del valer humano suele ser radicalmente opacado por la rutina de la vida industrial y comercial, por el culto a la standarización, por las guerras y los conflictos sociales, y por la nivelación del poder en una sociedad en que predomina el hombre-masa, que no es una clase social, sino un modo de ser que puede existir en todas

<sup>12</sup> Godshalk, *Art and Social Order*, Dover Publ., N. York, 1962.

las clases, según precisa Ortega y Gasset.<sup>13</sup> Una fusión del arte puro con lo tecnológico se tiene en el "arte funcional".

Dewey en *Experience and Nature* afirma muy acertadamente que las grandes obras de arte son un "modelo de solución" de los conflictos básicos y los dualismos de la existencia humana; en ellas encontramos medios y fines, lo instrumental —subraya este filósofo pragmatista instrumentalista— y lo terminal, lo físico y lo espiritual; y presentan en la forma más vívida el fin hacia el cual toda conducta personal y social debe dirigirse. Nietzsche había avanzado algo más, viendo en la mundividencia del artista un vector de perfección. Que en la gran obra de arte se llega a la suma perfección. Lo dice el creador del Zaratustra y del caso Wagner: "He escuchado por vigésima vez —créaseme o no— la obra maestra de Bizet (de fijo se refiere a *Carmen*). ¡Cómo tales obras perfeccionan a una persona! Ésta se convierte a su vez en obra maestra". En el mismo sentido reitera Santayana que el arte refina el espíritu, y familiariza al ente humano con la perfección. Y porque el arte se encuentra en la forma ideal, lo que hace el arte se hace modelo de lo que debe hacerse en otros campos de la vida humana; pues pasa con el arte lo que los pitagóricos decían que acaecía con la música: que hace el alma misma musical.<sup>14</sup> Cézanne encarecerá en el artista esa intuición excepcional que le acompaña y es de la mayor utilidad para guiar al hombre firmemente por la senda de la vida. ¿Y por qué? Por su ajuste perfecto, porque en el gran arte el pensamiento y la experiencia, y la energía puesta en la concepción y el propósito en mente, se emplean con precisión y tacto, y crean algo de valor inmanente. ¿No es un ideal trasladar estas propiedades a los principales territorios de la vida del hombre, aun en el de su vida social? ¿No sería lo ideal convertir los cometidos profesionales —la medicina, la abogacía, la enseñanza, la política— en una obra de arte? Más aún: ¿no sería ideal convertir las relaciones personales, interpersonales —la familia, la amistad, las relaciones de superior e inferior, el trato humano, la cortesía, la benevolencia, la justicia— en obras de arte? Ya Platón había encarnado el "hombre bueno" de su filosofía en el artista realizador del principio de armonía, proporción, autosuficiencia, y de la medida, su valor sumo. Y también las bellas artes han de servir de modelo, intrínseca e instrumentalmente, del Estado —nacional o ecuménico— perfecto, o perfectible de un tiempo futuro. Para los filósofos griegos gobernar era obra de arte. Primero porque gobernar era producir el bien general, era lograr

<sup>13</sup> Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Bibl. Rev. de Occidente, Madrid; y nuestros *Estudios de sociología contemporánea*, Inst. de Invest. Soc., México, cap. 7.

<sup>14</sup> Santayana, *Reason in Art*, Collier Books, N. York, 1962.

la plenitud del individuo y la plenitud de los demás componentes de la sociedad, a base de un todo armonioso. Y tan armonioso debía ser un templo, o una tragedia, o un bajorrelieve, como el Estado, en que cada detalle es valioso en sí. Es esa integridad interdimensional, el arte como realización de una diversidad desarrollada y bien ordenada —igual debía ser la vida personal y la vida de la política. No una rutina, sino el hombre como causa originadora de valores immanentes, el genuino artista.

Y el arte produce felicidad, y ello deben producir las instituciones sociales. Santayana destaca este punto. El brillante y superbo filósofo y estilista declara: "El principio de que todas las instituciones deben propender a la felicidad coincide con el fin del arte". Algunos escritores creen que el arte es muy débil, impotente, para el logro de este fin; pero aunque lo sea, no por ello esa meta común deja de ser verdadera.

\* \* \*

De aquí las funciones transestéticas del arte, que sumaremos: sus valores recreacionales, medicinales, educativos, comerciales, conmemorativos e históricos. Veamos. El arte constituye un valor recreativo —algo como el ocio helénico, eso bueno de tiempo que queda después que se ha cumplido con el trabajo rutinario: "ganado está el pan, hágase el verso"— cantó Martí. Es algo análogo al esparcimiento, al entretenimiento. Es juego, actividad placentera en sí misma, no faena. Es diversión sana. Algo que llena bien el tiempo. Algo que evoca agradables recuerdos, que ofrece información amena. El arte tiene asimismo un valor medicinal. Es un tónico, un restaurador de energías, especialmente en tiempo de ansiedad, en momentos de irritación, cuando hay en el ser humano una seria crisis. El da fuerza e inspiración, comunica valor, trae consigo reposo y alivio de tensiones. Es esa *catarsis* de que habló Aristóteles, tanto para el artista creador cuanto para el profano contemplador. Es lo que precisó Schopenhauer: "Alcanzamos la paz ansiada (ante la obra de arte): es el estado sin dolor que Epicuro tenía por el bien más alto, bendecido por los dioses. Estamos, por el momento, libre del miserable esfuerzo de la voluntad; gozamos del descanso que nos libra de la servidumbre de la voluntad: la rueda de Ixión permanece inmóvil". Es lo que expresó Dión Crisóstomo, hablando del arte de Fidias: "Aquel que estuviese cansado de su alma, aquel que en la vida hubiese experimentado muchas penas y desgracias, si se coloca ante esta estatua griega, olvidará todas las calamidades y tormentos que se unen a la vida del

hombre". Es, en fin, lo que manifestó Goethe: "Oye cada día un poco de música, lee un buen poema, contempla un cuadro bello". Tal es la terapia mental —y aun muscular— del arte, que aún él ha servido, en casos de accidentes o por efecto de la guerra, para recobrar facultades perdidas.

Sociológicamente, el arte tiene un valor educativo: una construcción arquitectónica, un lienzo, una novela histórica son historia, son biografía, son psicología, son sociología. Ofrece proficua información del pasado y del presente del hombre. El artista medieval, clérigo o seglar, se sirvió de la escultura, de la pintura, del arte de los altares y capillas para transmitir a un auditorio su concepción religiosa del mundo. De fijo un clérigo inventó el clavicordio. Las danzas sagradas sirvieron para tonificar la veneración religiosa. Hoy los estudiantes de arte cuentan con libros litográficos baratos, de las obras maestras de los grandes pintores que son hontanares para su educación. Pero no ha de soslayarse el valor comercial. Hoy las bellas artes no son sólo actividades abstractas, sino que son actividades profesionalizadas, tal como se ve en la venta de cuadros famosos y no famosos, en el arte fotográfico, en la obra de los editores de libros, de los empresarios de óperas y conciertos, en la arquitectura que va unida a la erección de ciudades y urbes, en la educación comercial por medio de reclamos en periódicos y revistas. El arte es vehículo de hacer dinero, a más de ser vehículo, en el artista, de su fama. Los máximos esfuerzos artísticos han acaecido en sociedades ricas y ociosas, como Atenas en el periodo clásico y Florencia durante el Renacimiento.

El arte tiene un valor conmemorativo. ¿Qué son las odas —recuérdese la de Darío a la Argentina? ¿Qué son las elegías, la de Moore en el Cementerio? Tal las estatuas —las de Bolívar y Martí, en el Parque Central de Nueva York—, los arcos de triunfo, los edificios monumentales, como el Lincoln Memorial, las sinfonías dedicadas a héroes, como la *Heroica* de Beethoven. Y ¿qué puede dar una mejor información de los sucesos de la historia que esas grandes obras? Son páginas de la historia el lienzo de *La libertad conduciendo al pueblo* de Eugène Delacroix, *La Declaración de la independencia de Norteamérica* de Trumbull, *La muerte de Sócrates* de David, los lienzos de Meissonier sobre Napoleón, *La liberación del peón* de Diego Rivera, *Las ejecuciones del tres de mayo* de Francisco de Goya. ¿Y las Ruinas de Palenque, y los murales de Bonampak, y los bajorrelieves de Chichén y de Uxmal? Se ha de rechazar lo de Lamartine: *Je suis las de musées, cimiteres des arts*.<sup>15</sup>

El arte romano es la historia de Roma. Lo es el arte etrusco de la

<sup>15</sup> Lamartine, *Voyage en Orient*, 1835.

época de los Tarquinos. Lo es el tipo común de tumba etrusca: el *tumulus*. Los sepulcros y sus inscripciones son historia. Roma es la disciplina, la uniformidad: el artista es el ingeniero, el poeta es el historiador, el filósofo es el legislador o jurisconsulto, todos interesados en cuestiones concretas, no en especulaciones abstractas sobre la esencia del alma. Su afán, la gloria exterior. La vasta red de caminos, cuyo corazón era Roma con un millón de almas, dueños desde las selvas de Germania hasta Arabia, y España y Africa, pues "todos los caminos conducen a Roma". Su arte son sus acueductos todos iguales, sus baños imperiales o *thermae*, de lujo oriental, como las de Caracalla, hoy para representaciones operáticas. De vida dura, realistas, genios de la administración, con religión ritualista, no fueron un pueblo de artistas. Tras la toma de Corinto en el año 146 a. de C., el victorioso general y cónsul Mumio convierte la Grecia en provincia romana, y se adueña de los celeberrimos tesoros artísticos de Corinto. Aun ignorando el valor de esas esculturas de Scopas o Praxiteles, las hizo trasladar a Roma.

Este tesoro era lo contrario del Coliseo y los anfiteatros, que eran brutalidad y pan y circo, crueldad ante ochenta mil espectadores presididos por el Pontifex maximus, a quien los que iban a morir, saludaban. El arte griego era el templo dórico, que reflejaba la maravillosa acuidad visual de este pueblo inteligente, si los hay. Mirada sutil, la de ese artista, exacta, que llegó a constituir uno como sexto sentido, que el artista posterior perdió. La columna dórica es poder de persuasión, que más que a la mente, atrae a los ojos. Pero con Roma muere la libertad a manos de la centralización, y la arquitectura se hace monótona; así sus arcos triunfales. Y es fatal ese régimen para el arte. Es una arquitectura de repetición, opresora, pasiva, apática, por decadencia del espíritu libre. Pero es historia.

Y la catedral gótica, cuyas altas agujas, en ademán ascético, se elevan al empíreo, tipifica la historia del medievo. El gótico es la energía de las Cruzadas, y el vigor democrático, y los gremios unidos por el vínculo del oficio o profesión, y la conciencia del valer en la obra del maestro artesano: el espíritu de independencia del *ethos* cristiano se transvasó al arte medieval. El arte gótico hace perduradoras las ideas de ese tiempo. Es su historia, su sociología, su espíritu objetivo.

Para resumir, diremos que las bellas artes consisten en un conjunto de valores centrales y un conjunto de valores periféricos, para hablar con Gotshalk. Los primeros son prístinamente espirituales y culturales. Y la norma ha de ser llegar al máximum en ambos aspectos, con un minimum de conflicto entre ellos. Y en medio de esa dualidad la vivencia central del artista ha de ser el afrontar las dificultades existenciales que su tiempo le pone ante la vida. Habrá que reiterar con

Thomas Mann que todo artista, en todo tiempo, se encuentra ante un dilema: el de sumirse en la vida espiritual, o sumirse en la muerte espiritual. Es una cuestión de salvación. Como en el *Brand* de Ibsen, aquí los caminos se separan. Un escritor o creador de arte puede perderse por darle las espaldas a las cosas del espíritu, que son en concreto las de la existencia humana. Si las rehuye su talento decaerá, y será incapaz de dar vida a cualquier cosa que su pincel o verbo perguenien. No puede haber irresponsabilidad del artista para con su sociedad, o para con la pérdida de su libertad. Eso lo vieron bien Carlyle, Ruskin, Dickens, Martí. No puede aquél dejar de estar a la altura de su tiempo y orbe. No puede retirarse a su torre de marfil, a su subjetividad; no puede cortar, en abstraccionismo, sus amarras con la sociedad; deberá ver a ésta no como puro espectáculo, él que posee el privilegio de una mayor capacidad de vivencia y de expresión. Sólo así podrá hacer bueno el consorcio necesario entre vivencia artística y circunstancia sociológica.

## II

Tiempo ha mantuvo Cicerón que "todas las artes que miran a lo humano están ligadas entre sí por ciertos lazos de parentesco".<sup>16</sup> Por eso se puede hablar de la música y ritmo de Darío, y del cromatismo de Debussy. Gabriel Marcel dirá que "las palabras mienten; sólo la música dice la verdad". Por eso Nietzsche sentará su aforismo: "La música, lo más grande que en el mundo existe".

Pudiera pensarse que entre todas las bellas artes sea la música la más alejada de la circunstancia sociológica. Pero lo contrario ha sido demostrado con su método de correlaciones racionales por el egregio sociólogo alemán Max Weber a través de las nutridas y muy técnicas páginas —técnicas dentro de la ciencia de la música— de su estudio sobre *Los fundamentos racionales y sociales de la música*, ensayo que apareció, por vez primera, en el volumen II de su obra *Economía y sociedad*.<sup>17</sup> Expongamos el novedoso entramado conceptual del gran maestro germánico. Parte del supuesto de que en la música, al igual que en otras artes bellas, la actividad del hombre se canaliza intensamente con ausencia de propósitos prácticos en sí: se trata de una disciplina allende toda restricción impuesta del exterior. Tanto los

<sup>16</sup> Cicerón, *Pro Archic poeta*, 1, 2.

<sup>17</sup> Edición de Drei Masken Verlag, Munich, 1921; reeditado como apéndice al volumen II de *Wirtschaft and Gesellschaft*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1921; reimpresso en la edición de 1924 y en la de 1956; luego vertido al inglés y editado por Don Martindale, Johannes Riedel y Gertrude Newwirth en 1958 por la Southern Illinois Univ. Press.

tipos de creación cuanto los de apreciación musicales pueden cambiar a través de las épocas históricas, al paso que la sociedad se mantiene constante, y a su vez dichas producciones pueden ser recibidas y amadas por individuos de sociedades enteramente diferentes. No hay pues determinación entre el cariz de la música y el tipo de sociedad. De ahí que ha de rechazarse como error vulgar el sostener como parte del mito nazista que existe una música aria, al par que el prejuicio comunista de que la música occidental es de tipo decadente burgués. Un estudio detenido de la sociología de la música no desemboca en esa conclusión.

Ahora bien, es cosa de observación familiar el hecho de que existen lazos estrechos entre diversos elementos sociales y ese divino arte. Ello dimana de la circunstancia de que el creador de música es un miembro de la sociedad, un miembro como otro cualquiera, con su *rôle* específico. Y aquel que cultiva ese arte a manera de pasatiempo recreativo es algo distinto de aquél que es un profesional de él. El creador musical requiere un auditorio —otro elemento social colectivo— y su creación está moldeada por la demanda —o falta de demanda— de su arte. Y he aquí otro importante elemento de la circunstancia sociológica. Éste: que el músico emplea en su arte instrumentos —sea la primitiva guitarra africana, sea el laúd medieval, sea el pianoforte del siglo XIX— correlacionados, condicionados por el grado de desarrollo de la técnica de la cultura a que pertenece.

Weber percibe la cuestión de modo más ahondador, al asumir como tesis central que la música de Occidente tiene propiedades *racionales* peculiares, determinadas por *factores sociales* propios de la evolución de la cultura material e inmaterial europea. Semejante tesis —sea del todo cierta o parcialmente cierta— impacta la comprensión de los niveles más profundos de la teoría musical. Para entenderla bien, debemos recordar lo que significa para Max Weber la acción social racional, base de su teoría de la comprensión (*verstehende Soziologie*).<sup>18</sup> Tesis fundamental de Weber es que la Cultura Occidental se caracteriza por la progrediente preponderancia que la conducta social de tipo racional ha tenido en su curso histórico. Esta tesis, valedera para todas las bellas artes, es verdadera para la música también. El vocablo *racional* ha solido tener distintos significados. A veces se le ha hecho equivalente de conducta ajuiciada, determinación hecha con buen juicio, a lo que es razonable, o lo que se ajusta a principios lógicos; en suma, a las acciones racionales de los individuos. Y aun en la teoría freudiana se contrae a las pseudorazones, en los mecanis-

<sup>18</sup> Véanse mis *Ensayos de sociología contemporánea*, cap. 2, 4; Inst. de Investig. Sociales, México, 1963.

mos reductivos de defensa, y se habla de "racionalización". No mencionamos todo lo que significó para Occidente el racionalismo filosófico. Para Weber se trata de un problema de medios y fines. Una acción social es racional cuando los medios utilizados en el decurso de la acción son escogidos a causa de su *eficiencia* o adecuación para alcanzar los fines a la vista. Esto es, es conducta no convencional.

Esa tendencia hacia la racionalidad, o sea, el someter una área de experiencia a reglas calculables, es lo que Weber puntualiza. La arquitectura patentiza ello en el uso racional del arco ojival, puntiagudo, y en el arco cruzado abovedado, como un recurso para distribuir espacios, y para la presión del techo en todas sus formas. Sólo en el arte arquitectónico tal principio de racionalidad se ha convertido en principio constructivo y básico para los grandes cuerpos arquitectónicos monumentales. Otra zona de experiencia: la imprenta fue inventada en la China, pero fue sólo en Europa que se produjo la racionalización de la literatura, a base del invento de Gutenberg de Maguncia con los caracteres movibles. Esa tendencia persistente de encajar o reducir la creatividad artística dentro de un procedimiento calculable, basado en principios comprensivos, predomina en la música occidental. Los intervalos tonales ejemplificados por Occidente fueron en verdad conocidos y calculados en muy diversas partes del mundo. Pero la música racional armónica, tal el contrapunto y la armonía y la formación de *tonos materiales* a base de tres triadas con el tercer armónico son innovaciones peculiares a Occidente.

En todas estas áreas la experiencia del hombre occidental muestra una continuidad básica del principio racional en juego, desde sus esferas prácticas y técnicas hasta las artísticas. Ello en sí no constituye algo nuevo, ya que la continuidad entre el arte y el resto de las esferas de la vida social, fue idea sostenida por todo el siglo XIX y bien formulada por Hegel. Muchas veces se ha expresado que la música es la más moderna de las bellas artes. Más aún: que la música es la más espiritual de las artes; o la más mística, o la más emocional. Hegel —influyendo en su idea de lo Absoluto en Bradley y en Bosanquet—, en sus *Conferencias de Estética* de 1835, asienta esta tesis: la Idea o realidad última se manifiesta progresivamente en la Historia; de modo preeminente la capta la filosofía de la historia, único campo donde se llega a hacer consciente de su naturaleza. Creación estética es cosa análoga a filosofía, y a religión. Antes de que naciera la filosofía, habían nacido el arte y la religión, el mito y el ritual, los que se combinaron y proporcionaron el único medio primitivo, a causa de su cualidad sensorial, y es así como la Idea pudo manifestarse y la verdad ser aprehendida. "El arte —enseñó Hegel— es uno de los modos de

expresar o de presentar a la conciencia Lo Divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades espirituales más comprensivas". Y agrega Hegel que todo lo que es bello lo es sólo por participar en algo superior, en la vida del Espíritu. De ahí la necesidad universal del arte, porque el hombre es una conciencia pensante.

Volvamos a Weber, y preguntemos hasta qué grado patentiza la estructura del Mundo Occidental esa racionalidad paralela que es factible encontrar en otras áreas de la vida social, institucional o tecnológica. Al analizar Weber la armonía en sus relaciones con la melodía, afirma que la música armónica de cuerda es una gran —y prácticamente la única— conquista del hombre occidental. En cuanto aventura estética en un mundo de sonido simultáneo, la música armónica de cuerda es peculiarmente dependiente de la racionalización de las relaciones de sonidos tonales y progresiones. En verdad, sólo sobre la base de una estructura ordenada de intervalos de sonidos, se puede esperar que los sonidos se unan entre sí con la anticipación de sus resultados regulares. Cuando se desea alcanzar efectos placenteros o interesantes estéticamente con alguna combinación de sonidos, y cuando se desea reproducirlos y crear otros análogos, ello no obsta al propósito de que se pueda codificar un sistema comprensivo de reglas para establecer relaciones sonoras aceptables.

Cuando se reflexiona en ello, nos parece que hemos tocado los últimos límites de la razón humana misma. Música es razón. Y una y otra área de la experiencia humana se transforman en un problema de aritmética. Y Weber se pregunta: ¿quién puede prescindir de los formidables logros de la lógica y de la ciencia del hombre de Occidente? Es más: las actitudes del hombre de Occidente enderezan hacia cuestiones de hecho, se enfocan ante la percepción lógica e inemocional. El mundo de ese hombre occidental pertenece no a su corazón, sino a su cerebro. O mejor, no hay síntesis entre su razón y sus sentimientos, entre su mundo racional y su mundo irracional, entre su lógica y su amor. Pero una y otra vez, ambos mundos estarán en tensión. Aun el tema de la muerte —que constituye quizá el área más emocional— deviene sin sentido dentro del peculiar desarrollo de la racionalidad en el hombre de Occidente. Pero su música hartó se tonaliza hacia requerimientos de la razón. En suma, la música armónica de cuerda —pensemos en las sublimes sinfonías de Wagner, Beethoven o Brahms— sería imposible si no descansase en un sistema racional construido de básicas relaciones sonoras.

Weber profundiza e ilustra sus generalizaciones planteando la cuestión de los límites de la racionalidad del sistema de escalas de Occidente, a través de una muy precisa y técnica comparación con los

sistemas musicales prediatónicos y los de la música de Oriente. En el curso de su examen de los sistemas musicales del área asiática, de los griegos, y de los de la Iglesia primitiva, Weber parece sugerir que la música de Occidente ha alcanzado, dentro de los límites de una extensa gama de posibilidades expresivas, un máximo de racionalidad y al par de plasticidad expresiva. Dentro de ese examen anota que tanto en culturas musicales primitivas cuanto en la pentatónica a menudo se encuentran escalas pentatónicas, a más de otras innovaciones en materia de escalas. El sistema hinduista *Raya* tenía 72 en total. Añádase que otra influencia racionalizadora, dentro del desarrollo primigenio de la música, fue el lenguaje, otro factor sociológico. El uso social lingüístico impele a veces en el sentido de qué se crea un lenguaje de sonidos basado en un cambio de nivel en el tono musical o cambio de volúmenes tonales; se produce un metodismo idiomático, con claros intervalos. Digamos que en el mismo sentido se ha empleado como método el reducir a la musicalización de la prosa el lenguaje de un escritor; así en el estudio de Anderson Imbert sobre *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (El Colegio de México, 1948).

La discusión de Weber del tema sobre la diferencia entre una música mágica y una de virtuosos, forma parte de su exposición general del sistema a base de la escala prediatónica y de la música del período premoderno. Ello tiene un interés sociológico, puesto que plantea la cuestión del influjo de los roles sociales sobre la cultura musical. Weber mantiene que en niveles de cultura primitivos relativamente, al par con el disfrute puramente personal de la música, en su aspecto prístinamente emocional o estético, aparece la música destinada a determinadas necesidades socialmente importantes y prácticas. En la vertiente mágica la música tiene una instrumentalidad mágica, sirve a finalidades culturales, de medicina mágica, exorcista o apotropaica. El sociólogo germánico asegura que en los lugares en que la música se utiliza con tales finalidades prácticas, tiende a adoptar la forma de fórmulas rígidamente estereotipadas. Los intervalos en tales fórmulas mágicamente efectivas son canonizados, por decirlo así: son clasificados con exactitud en una dualidad: "lo bueno", de una parte, y "lo malo", de otra: "lo perfecto", de una parte, y "lo imperfecto", de otra. Y tal dicotomía es aplicable igualmente a los instrumentos con que se toca. Tales *lemas* mágicos son identificados como harto arbitrarios y de escalas incompletas. Empero esa prefijación mágica de *formas* musicales conspira, aunque indirectamente, a la racionalización musicográfica. Porque en música, como en las otras áreas de la vida social mágica, puede ella constituir una poderosa fuerza antirracional. Pero la fijación de intervalos coadyuva al propósito de estable-

cer un conjunto de formas, y ello —por contraste— puede servir de base para una cultura musical uniforme.

Los instrumentistas que llevaron a cabo esa racionalización anónima de fórmulas litúrgicas, invocatorias, fueron, casi de fijo, mágicos o sacerdotes; acaso los primeros músicos profesionales del mundo. Sin duda, las fórmulas melódicas que servían para loar a las diferentes deidades fueron un hontanar de formaciones de escalas racionalizadas, tales las de los dorios, los frigios, los lidios. El hombre-mago tuvo un papel, en la evolución de la música, análogo al del pensador en el decurso intelectual. Entre los niamniams de Africa, los *griotos* eran a la vez brujos, poetas, músicos y colectores de historia.<sup>19</sup>

Por otra parte, recordemos que Weber dividió las acciones sociales en acciones racionales, evaluativas, tradicionales y afectuales. La conducta mágica era de tipo evaluativo y tradicional, y operaba en términos de medios-a-fines fijos, comportando ello una estereotipia tradicional. A tal grado ello era así —a tal grado había racionalización— que en casos extremados, cuando ocurría una leve desviación de la fórmula mágico-musical standarizada, ello aparejaba la muerte instantánea del transgresor. Pero he aquí que se ha creado —dentro de la estratificación social— la clase profesional musical, la que ha posibilitado el que se mantenga un desarrollo uniforme en este arte. Y el arreglo adecuado de fórmulas mágico-musicales entrenan al instrumentista y a su auditorio en una exacta percepción e interpretación de los intervalos musicales implicados.

Veamos el reverso de la medalla con la aparición de otro tipo sociológico, el del *virtuoso*, que contrasta con el de mago tocante a la racionalización musical. El virtuoso aparece cuando los sonidos musicales sagrados se extrapolan a contextos profanos, y son adaptados a conveniencias estéticas. Aquí, en este nuevo orto, lo normativo no es lo ritual sino lo *experimental*. Deliberadamente se crea un arte de sabor raro, acaso extravagante, caracterizado por una progrediente alteridad en los intervalos, por un marcado interés en una mayor expresividad, y ello se produce aun distendiendo el experimento, dotándolo de los más irracionales microtonos. Pero esta irracionalidad tiene su racionalidad. Ya está en su plenitud la música occidental, que para Weber ha sido condicionada por dos factores: por la fórmula concluyente y por el *tonus currens*. De toda suerte Weber no omite las modulaciones de la música primitiva, sea la javanesa, sea la del grupo negro de los Ewe, del Sudán. El "solo" alternado con partes corales produce una música fascinante en las recitaciones semidramáticas de leyendas de los negros bantús. Estudia la música instrumental japonesa

<sup>19</sup> Lalo, *El arte y la vida social*, Edit. Albatros, B. Aires.

*Mgagaku*, en que el *koto* o arpa horizontal desempeña un papel principal. Pero comprueba su tesis de que la música premoderna es mucho menos racionalizada que la europea, y que cuando ésta llegó al sumum de su racionalización, lo logró a base de principios diferentes, en que lo melódico fue mayor que lo armónico.

\* \* \*

Hinquemos la atención en la importancia de este sumum de racionalización. En este proceso racionalizador que emerge y es guía en la evolución de la música de la cultura occidental, su definitiva culminación se logró a base de un dominio completo de los problemas de la música polivocal, la que no se circunscribe al mundo de Occidente, ya que ésta existe en las culturas orientales, pero en Occidente atraviesa una particular evolución, desarrollándose desde el contrapuntismo hasta el diatonicismo. En Grecia y en Asia Oriental, y aun en diversas culturas primitivas, apareció la música polivocal en forma de heterofonía, que es la sonoración simultánea de una determinada melodía y su variación, su extensión y su improvisación. La polifonía contrapuntal es un tipo de música pura representada por la forma de polivocalidad llamada polifonía, que encuentra su tipo consistente en la escritura contrapuntal. Varias voces se ligan armoniosamente, de tal modo que la progresión de cada voz se acomoda a la progresión de las otras, sujeto ello a ciertas reglas.

Los tres tipos básicos de la polivocalidad son: en primer lugar, la armonía moderna de los instrumentos de cuerda o *polisonoridad* —para hablar con Weber— en que la plenitud de efectos de los instrumentos sonoros de cuerda es omni-importante. Aquí tiene lugar una definida espiral de racionalización. Una segunda característica es la referente a la *notación* musical, la que es, en considerable medida, un producto esencialísimo del movimiento musicológico moderno de Europa hacia la polivocalidad. La instrumentalidad de la notación en este arte, en el progreso del mismo, es sólo comparable a lo que significó para la literatura el invento de la escritura, a lo que comportaron para las matemáticas los símbolos. No es igual la expresión de ideas por medio de pictografías que por medio del lenguaje escrito. No fue de igual eficiencia la simbolización alcanzada por los quipus incaicos digamos —que la notación aritmética o algebraica o romana o arábiga. Los sistemas de notación musical asimismo endosan y hacen culminar la música polifónica. Lo que conlleva una ascendente espiral de desarrollo

A más de la notación, hecho ideológico, ha de considerarse y evaluarse otro hecho en el campo tecnológico, a saber: el desarrollo y

progreso sin precedentes de los instrumentos musicales. O dicho sencillamente: la cuestión de la técnica científica empleada en la fabricación de instrumentos de música.

En verdad existe una interrelación entre los aspectos técnicos, económicos y sociales a base de los instrumentos musicales. Nuestros instrumentos de cuerda, que son semejantes a los de muchas culturas antiguas, tales de China, descienden de instrumentos tipo violín —o de la guitarra africana, digamos— nativos del Oriente y aún de regiones tropicales, provistos de un cuerpo resonante hecho de una sola pieza, originariamente el carapacho de una tortuga con una piel estirada sobre él. (En el instrumental músico maya-quiché ese carapacho de tortuga es el *ayotl*, pero de función no cordal sino percusiva, anótemos).

La lira, conocida de Otfried en el siglo VIII, consistió primero en una cuerda, luego en tres o más; imperó durante las Cruzadas y viene del Oriente, y se usó extensamente durante los siglos X, XII y XIII. El *crwth* gaélico fue un importante instrumento de los bardos y juglares céltico-escoceses.

Los instrumentistas fueron aceptados, luego de los cantores, en las bandas de los príncipes y en las comunidades. Los nuevos instrumentos —los actuales— fueron luego empleados en las orquestas en las óperas.

El laúd fue un instrumento de la corte, y quien lo tocaba llegó a ser profesional sobresaliente dentro de las actividades de la sociedad. Su salario en la orquesta de la reina Isabel fue tres veces mayor que el del violinista, y cinco veces mayor que el del gaitero. Empero lo superó el organista que fue considerado como un artista completo. En verdad el violinista tuvo que hacer muchos esfuerzos para ganar reconocimiento. Y así como durante la Edad Media y el Renacimiento en las orquestas preponderaban los instrumentos de viento, en las modernas han predominado los violines. El órgano se basa en un teclado y consiste en una combinación de flautas de Pan a base del principio de la gaita o instrumento de viento. Se cree que lo construyó Arquímedes en el siglo II a. de C. Los romanos lo emplearon como instrumento de la corte imperial, del teatro y en las festividades, y fue importante en las celebraciones de Bizancio. Pero el órgano cobra importancia religioso-social cuando penetra en los monasterios. Desde el siglo X se usa en las festividades y actos religiosos. Ningún instrumento de la vieja música tuvo la importancia del órgano para la polifonía. Los protestantes, al inicio de la Reforma en Suiza, y casi todas las sectas ascéticas no lo proscribieron, pues acompañaba al canto; y en la Iglesia luterana sirvió para conservar el arte musical bajo el influjo de esta doctrina a través de los himnos.

Cobra un nuevo nivel ascendente las faenas del afinamiento, esencial para la armonía y modulación musical; e imprescindible para la expresión de la genialidad de los artistas y la eficiencia de sus instrumentos —los estradivarius, los pianos firmados por grandes artistas y tales. Todo requiere que la tecnología desempeñe su papel, lo mismo en los instrumentos de viento de los indígenas de Centroamérica que en los principales instrumentos de las orquestas chinas, así el *shun*. El teclado y las cuerdas han sido omni-importantes para la música occidental. Y organizaciones —hecho societal asociativo— de instrumentistas desempeñaron un importante papel en el auge cobrado por el violín moderno. Ya a fines de la Edad Media la construcción de instrumentos de cuerda fue condicionada por la organización de las guildas, que aparecieron durante el siglo XIII, y llegó a establecerse un mercado estable de tales manufacturas para el arte del sonido. La bifurcación de violines y violas —luego vendrán violencellos o contrabajos— fue realizada por los *ménétriers* franceses. Y con el andar del tiempo se produce una manufactura de tipo uniforme y un mercado *ad hoc* en continuo desarrollo. Los fabricantes de estos finos artefactos en Brescia y en Cremona aseguraron la supremacía del violín, gracias a los experimentos cuidadosos hechos por ellos. Notable fue asimismo el progreso en la técnica del teclado. La virtuosidad del piano se desarrolló parejamente con la industria pesada del clavicordio, y a base de las demandas hechas por orquestas y por particulares. Los Ruckers de Bélgica fueron grandes fabricantes de clavicordios. El arraigo del piano no ocurrió sino hasta la centuria decimonona, cuando este mueble musical se convirtió en el instrumento típico dentro de la cultura del hogar, especialmente para la clase media. Aquí encontramos otro acondicionamiento societal. El piano no fue un producto de la cultura italiana. Fue más bien entre los países nórdicos que el piano fue el alma de la vida de puertas adentro. El ulterior mejoramiento del piano tiene lugar luego en Sajonia, donde es parte del confort del hogar de la clase media. Razones históricas y climáticas juegan un papel decisivo en el establecimiento definitivo del piano.

Consigna Weber que sólo acaso por la virtuosidad internacional de un Mozart y la necesidad en aumento de los editores de música y por los empresarios de conciertos, todo ello determina el gran consumo en el mercado de instrumentos musicales y el triunfo definitivo del piano moderno de martillo. Durante el siglo XVIII los fabricantes de pianos, sobre todo los alemanes, fueron artistas que colaboraron y experimentaron, como Silbermann. La producción, a base de la máquina, de pianos en serie tuvo lugar primero en Inglaterra, con la fábrica Broadwood y luego en los Estados Unidos con la de Steinway.

El uso del hierro en ese mueble ayudó a vencer las dificultades climáticas, y asimismo las de los trópicos, de tal modo que en el siglo XIX el piano es una mercancía standard. No constituye pues un hecho de azar que los representantes de la cultura pianística hayan sido los países del Norte de Europa, por razones —lo dijimos ya— climáticas, replegados, virtuosos y aficionados, en la vida del hogar, en contraste con los países meridionales.

\* \* \*

La prodigiosa y polifacética cultura de Max Weber le convierten en el superlativo sociólogo que era, y a la vez en un conocedor a fondo de la teoría y la ciencia de la música. De ahí que ese su ensayo mencionado y analizado sea en parte sumamente técnico para el profano en materia musical, tal en sus observaciones y reflexiones sobre el sistema armónico cordal, sobre las propiedades irracionales de la séptima cuerda dominante, sobre la determinación melódica de las progresiones cordales, sobre los sistemas de escalas prediatónicas occidentales como base para la racionalización de la música, las racionalizaciones en términos de los números 2 y 3, el pentatonismo y el problema del semitono. Se refiere a la cultura musical burguesa de los prosélitos de Confucio, al cromaticismo como principio antipatético de los músicos, poetas y trágicos griegos; se contrae a la música de los indios de Chippewa, y a la del racionalismo que se basa en la antipatía hacia el semitono. No omite referirse al desarrollo de la escala musical arábica, ni al racionalismo de los reformadores de la música, y destaca instrumentos como el laúd como decisivo y en igual sentido el de la flauta de bambú de los chinos.

Weber se remonta a los equivalentes primitivos de la tonalidad, a cómo el melodismo primitivo tiene ciertas características externas distintivas; así en las formaciones musicales de los Vedas, que es uno de los pocos grupos culturales carentes de instrumentos musicales, pero que muestran una estructuración rítmica, una especie de primitiva periodicidad de sonidos cadenciales y semicadenciales.

\* \* \*

Podríamos añadir, dentro de una sociología de la música, algunos temas interesantes por investigar. Éstos: la relación sociológica entre la música y la educación, como aspecto de la sociología del conocimiento; así, relación entre la esencia y formas de la música y la esencia y formas de la sociedad correspondiente (conservatorios, facultades

universitarias de música). Otro tema interesante —de sesgo simmeliano— sería el problema del número en los grupos sociales musicales: tal el *solo* o composición a una sola voz o instrumento; la música de dos (el dúo); la música de tres (el trío); el cuarteto, el quinteto, las orquestas pequeñas y magnas, las masas corales; y en relación a las edades los coros infantiles.<sup>20</sup> Interesante sería el tema de los ejecutantes o cantantes que enloquecen a sus vastos auditorios, induciendo un fenómeno de locura colectiva típico, tal en la carrera exitosa de Liza, y numerosos cantantes de música popular, que conmueven intensamente a la gente joven. Tema sociológico dentro de esta sociología especial del arte sería el de los mecenas, por una parte, y el de arte musical y pobreza, al hilo de la exclamación de Teócrito: "Oh, Diofanto ¡Sólo la pobreza es capaz de despertar las artes!" Otro tema sería el de patria y artista, luego de la afirmación de Saint-Saëns frente a Mussolini: "Si el arte no tiene patria, los artistas sí poseen una." Y asunto muy tratado —así por Montalvo en *Fortuna y felicidad* y en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, al par con el de genio y miseria— es el de la soledad como consubstancial al artista, si recordamos la reflexión de Alejandro Dumas, hijo, que asienta: "El arte necesita de la soledad, de la miseria o de la pasión. Es una flor roquera que pide vientos fuertes y terrenos duros." Queden estas incitaciones a pensar para otra ocasión.

(Trabajo presentado ante el XVII Congreso Nacional de Sociología verificado en la Ciudad de México en abril de 1968).

<sup>20</sup> He aquí uno tecnológico, muy práctico, tocante a la correlación entre ambiente y eficiencia: ¿mejora la eficiencia un medio ambiente donde hay música? Una firma comercial condujo un estudio sobre el efecto de la música en la eficiencia del trabajador, y obtuvo los siguientes resultados: la eficiencia del departamento aumentó 2.8 por ciento después que se comenzó a utilizar la música; la eficiencia individual aumentó 4.1 por ciento; la puntualidad aumentó 31.2 por ciento. En otro estudio por otra compañía, se descubrió una reducción en errores de maquinilla después de haberse instalado el sistema de música de fondo.