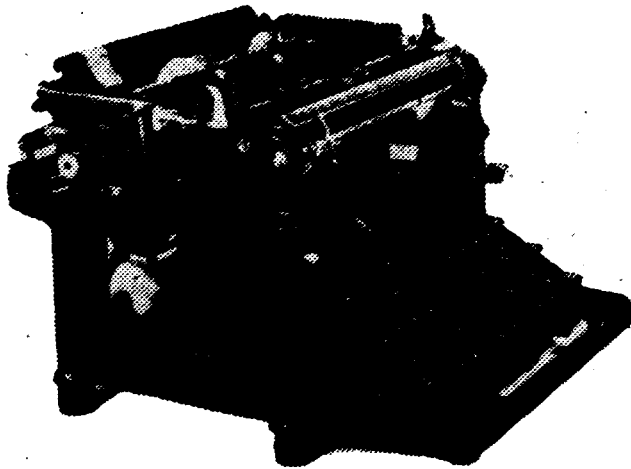


Schucking: tema para
una crítica de la
cultura

LUCILA FERNANDEZ



LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS

Una fenomenología de la problemática cultural nos la mostraría, en su contemplación más general, expandiéndose fuera del criterio de cultura como quehacer humanístico limitado a las profesiones y artes liberales; hacia la comprensión de la cultura como la totalidad del quehacer del hombre, incluyendo en forma central la acción transformadora de sí mismo. Cada vez más las esferas antes mencionadas se entrecruzan y confunden, apuntando hacia un ideal aún poco delimitado de bienestar y perfección.

En este expandirse y transformarse de la cultura es posible describir, en relación al arte y al artista, algunos núcleos en dinámica convulsión.

En el artista como creador individual: la disyuntiva del empleo de su tiempo en la obra propia o en el trabajo inmediatamente útil; y las posibilidades y derechos de su libertad. En la obra de arte: la intención del artista y su resultado e interpretaciones, la

relación de la imagen de la obra con el proyecto social y con las necesidades políticas inmediatas, la función y las formas de la crítica. En la relación creador público: la comunicación entre la obra y las masas, las dificultades del distanciamiento histórico del lenguaje artístico, la posibilidad de todos de convertirse en creadores, el arte y la vida cotidiana, el arte y la vida.

A otro nivel de análisis descubrimos, implícito en los anteriores cambios y expectativas, el diálogo entre lo político y lo estético. (Estando lo político, al igual que lo cultural, en una constante expansión, hacia ser cada vez más una actitud interiorizada y totalizadora.) La esencialidad de esta relación para las transformaciones estéticas, reside en que el surgimiento de la actual concepción del arte y del artista, su especificación, se realiza a costa y en función de una caracterización histórica de lo político y de la interrelación de ambos (a finales del siglo XVIII).

En la dinámica de los anteriores problemas incide —con prioridad determinante— el proyecto de

* Levin I. Schücking; *Sociología del gusto literario*, Cuadernos de Arte y Sociedad, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1969.

NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE

sociedad y de hombre a que aspiramos y las condiciones reales a través de las cuales lo tratamos de alcanzar.

La crítica cultural tendría entre sus objetivos el desarrollo de una mayor capacidad para el reconocimiento de nuestra propia conciencia —social— como histórica, en este caso nuestra conciencia estética. O sea, entender nuestras actuales concepciones —heredadas del capitalismo— como surgidos en la sociedad burguesa dependiente, con y/o en reacción contra ella, y, por tanto, ni naturales ni inmutables sino transformables a partir de lo que decidamos asumir o rechazar. El valor fundamental del libro **Sociología del gusto literario**, de Levin I. Schücking, se define no en lo acertado y erudito de su contenido, sino porque contribuye de manera eficaz a la desmistificación y polemización de elementos centrales de la actual conciencia estética. Es en este sentido que nos interesa comentarlo, y en algunos de sus contenidos ampliarlo.

El «espíritu de época», término al uso en las tradicionales historias

del arte y en teorías literarias, es el fantasma que a todo lo largo del libro Schücking se encarga de desmistificar. Teorías literarias, de aceptado rigor, en el capítulo dedicado al estudio intrínseco de la obra literaria, definen la existencia más real de la obra en sus «experiencias posibles», es decir, en sus lecturas posibles. Esto sitúa de plano el problema del circuito creador-obra-lector, que aunque aceptado teóricamente no es tomado en cuenta en los análisis «intrínsecos» de las obras literarias. Relacionado con este aislamiento de la obra en sí misma, está la utilización del concepto «espíritu de época». El espíritu de época viene a ser una sustancia espiritual que nutre y condiciona las obras de arte desde dentro de ellas mismas en una mágica inmanencia.

Schücking no olvida señalar el rasgo positivo de esta concepción, que brindó la posibilidad de evaluar el arte como intención y expresión estilística de una época, liberándolo del sometimiento a un patrón único *extempore*. Sin embargo, nos señala su mayor limitación, es decir, la de creer

LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS

que en una época existe una homogeneidad de ideales y aspiraciones sociales; cuando en realidad lo que se da son grupos sociales con aspiraciones diferentes.

Esto pone en claro un hecho fundamental: no existe un espíritu de la época, sino que, por así decir, hay toda una serie de espíritus de la época. Siempre podrán distinguirse grupos totalmente diferentes con distintos ideales vitales y sociales. Con cuál de estos grupos se relacione más estrechamente el arte predominante dependerá de multitud de circunstancias, y hace falta vivir en las nubes para atribuirlo a factores ideales.¹

Este espíritu de época (*Zeitgeist*) tiene para nosotros —ampliando a Schücking— un sentido excesivamente hegeliano y parte del supuesto de un espíritu universal que se autodesarrolla en la historia; espíritu universal que en Hegel contiene en sí mismo las luchas de las autoconciencias y es expresión en sus manifestaciones —arte, religión, filosofía— de las formas específicas de alienación de cada momento histórico. Concepción que carga con el error de presentar como expres-

sión de la totalidad —la relación de las autoconciencias entre sí— lo que en realidad es expresión de una parte; o sea —nos dirá Marx—, la expresión de la ideología de las clases dominantes. La mayor perversión de esta concepción radica en que contribuye aún actualmente a mantener la falacia de que el gusto de la clase dominante es el gusto de la época.

A través del análisis histórico de la base sociológica de la literatura, muestra Schücking cómo el estilo de una época está condicionado por un público —grupo social relacionado con el arte— y su gusto. Para esto realiza un análisis de la relación artista-público con ejemplos desde la edad media hasta el siglo XVIII, donde se descubre fácilmente este condicionamiento.

Las cosas se ven a través del cristal por donde mira el señor feudal; se carece de piedad para el hombre pequeño y se desprecia el trabajo manual. La vida del poeta presupone en esa época una enorme capacidad de adaptación y un resignarse a la «dependencia que Dios ha querido».²

Los poetas de esta época reciben muchas veces el sustento

¹ Schücking, *op. cit.*, p. 17.

NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE

en los castillos de sus protectores, y suelen sentarse a su mesa «más allá del salero», es decir, junto a los sirvientes: no precisamente en un lugar de honor. El efecto de esta situación sobre la obra de arte salta a la vista. Al solicitar la aprobación del gran señor, aprobación que se manifiesta cuando acepta la dedicatoria, el artista queda dentro de la esfera de su ideal de cultura.³

Hasta en la aparición de las nuevas tendencias hay una dependencia al surgimiento de un nuevo público y gusto, ya que el artista necesita de unas mínimas condiciones estimulantes receptoras a su creación para continuar desarrollando su talento.

Ante todo, en el crear artístico interviene y en no pequeña medida el gusto prevalente. Como es natural, no hay que interpretar esto en el sentido de que el arte es una mercancía adaptada conscientemente por el creador a los deseos del público.⁴

La creación artística no es consecuencia de una meditación racional, sino cristalización de una experiencia de los sentidos. Pero esta cristalización depende de condicio-

nes exteriores. Los artistas son sensibles y viven del incienso como los dioses.⁵

También desmistifica la ingenua concepción de que la obra de arte se abre camino por sí sola: «Porque en nuestros días la creación de una obra literaria casi no tiene mayor significación que el puro nacimiento. Su destino depende de gran cantidad de factores externos.»⁶ Estos factores externos analizados por Schücking, son las potencias selectivas: casas editoras, propaganda, crítica literaria, que median solapadamente entre la obra y el público, entre la obra y el éxito. Un análisis exhaustivo de esta mediación lo encontramos en **Sociología de la literatura**, de Escarpit, que nos describe el carácter de **empresa** de las editoras.⁷ Esta mediación tampoco es

² *Op. cit.*, p. 19.

³ *Op. cit.*, p. 23.

⁴ *Op. cit.*, p. 62.

⁵ *Op. cit.*, p. 66.

⁶ *Op. cit.*, p. 71.

⁷ Robert Escarpit, **Sociología de la literatura**, Cuadernos de Arte y Sociedad, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970.

LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS

difícil de descubrir, a nuestro juicio, en cualquiera de las otras ramas del arte contemporáneo. Por ejemplo, en el caso de las artes plásticas, un escarceo de superficie enseñaría el circuito de galería, **marchands** y mercados con sus hábitos de propaganda y lanzamientos de artistas y estilos, y con sus pánicos por las oscilaciones de precio.⁸

A través de la desmistificación del espíritu de época, Schücking historiza la imagen social del artista: supeditado, mantenido y subestimado por el señor, protector o mecenas; sólo es a partir del siglo XVIII sobrestimado e independiente, aunque aislado. Historización que ayuda a entender la imagen actual del artista, dependiente de esa última, como histórica también, es decir, unida a determinadas circunstancias y valores asumibles o no. Sin embargo, creemos que la evaluación que realiza Schücking del artista europeo en el siglo XIX es parcial, al no enmarcar el análisis en el significado de lo estético dentro de la sociedad burguesa. Creemos asimismo que esta deficiencia le impide entender el contenido de negatividad del arte

contemporáneo y lo lleva a buscar un cambio en el gusto, cuando a nuestro entender la transformación que exige el arte actual es la de la conciencia estética en su conjunto, en una reorganización de la relación arte-vida.

Al buscar el público que condiciona el arte del siglo XIX Schücking se encuentra con un arte sin público. La relación entre artista y señor o mecenas —público—, fácil de rastrear en los siglos anteriores, ahora no la encuentra. Las causas —según Schücking— estriban en la proliferación de grupos dentro de las clases dominantes con distintas educaciones y preferencias; en la «importancia» del arte y del artista y en el rechazo dentro de estos grupos hacia el estilo naturalista, hecho que inició la definitiva evolución autónoma del arte. Este aislamiento es para él el causante del esteticismo en el arte y las extravagancias incomprendibles en el arte contemporáneo.

⁸ Aldo Pellegrini, «Aspectos sociológicos del arte de la posguerra», en *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, 1967.

NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE

El artista se va emancipando cada vez más de su ambiente. Con asombrosa rapidez se encamina el arte hacia una autonomía perfecta, hacia un desentenderse absolutamente del público. . . . Esa especie de hostilidad contra el gran público . . . se convirtió en parte del credo de un importante movimiento literario que habría de invadir a toda Europa: «el movimiento estético». . . .⁹

La actitud fundamental que guarda ante el público este movimiento halla su expresión concisa y acertada en la frase de uno de sus portavoces —Kandinsky—: «lo hermoso es lo que corresponde a una necesidad interior», palabra significativa de la confusión de conceptos. Sería justo decir que el artista sólo debe crear aquello que corresponde a una necesidad interior suya. Pero este hecho es sólo uno de tantos factores indispensables para que una obra sea «hermosa». Un ignorante, un neurópata, a un hombre moralmente perverso, por más que cree de acuerdo con una necesidad interior, no hace por ello una obra hermosa.¹⁰

Estamos de acuerdo con la descripción de la situación que realiza Schücking. En el siglo XIX

el artista no tiene un público; crea para sus amigos y conocidos, que desde finales del siglo comienzan a ser los expertos que valoran la obra sin que cuente la aceptación o no de un público; pero las causas de ese aislamiento no estriban en la importancia del arte y del artista; no ha sido la vocación aristocratizante del artista sino razones históricas, sociales e ideológicas más complejas las causantes.

¿En qué consiste la importancia del arte y del artista de que nos habla Schücking, que cambia por completo la imagen social de ambos? «Lo que son los hombres entre las demás criaturas de la tierra, eso mismo son los artistas entre los hombres. . . son brahmanes de una casta distinta, pero no lo son de nacimiento; lo que los ennoblece es una acción libre sobre sí mismos.»¹¹ Creemos que esto no es un mero cambio sino el surgimiento de algo totalmente nuevo. El descubrimiento de lo estético como quehacer hu-

⁹ Schücking, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 98.

¹¹ *Op. cit.*, p. 37.

LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS

mano en el que se identifican el arte y lo bello es propio del siglo XVIII. Podríamos decir que es precisamente aquí cuando lo estético comienza a existir —culturalmente—, pues es cuando se le define y reconoce como actividad y necesidad humana. El arte deja de ser actividad indefinida, a medias entre la ciencia, la erudición, la moral, o la religión, para tener legalidad propia. Schiller, en sus **Cartas sobre la educación estética**, le otorga el rango de ser la única experiencia no alienada, donde el hombre reconcilia su doble naturaleza racional y sensible, único ideal que le permite alcanzar la «humanidad» y la «libertad».¹² Esta importancia concedida a la experiencia estética —que el romanticismo oficiará y extenderá— sólo es comprensible contrastándola con el ideal de realización individual postulado y no cumplido por el capitalismo a partir de la situación real de superespecialización del trabajo y sometimiento compulsivo del individuo al estado.

La experiencia estética, definida en su especificidad, como algo distinto de la ciencia, de la mo-

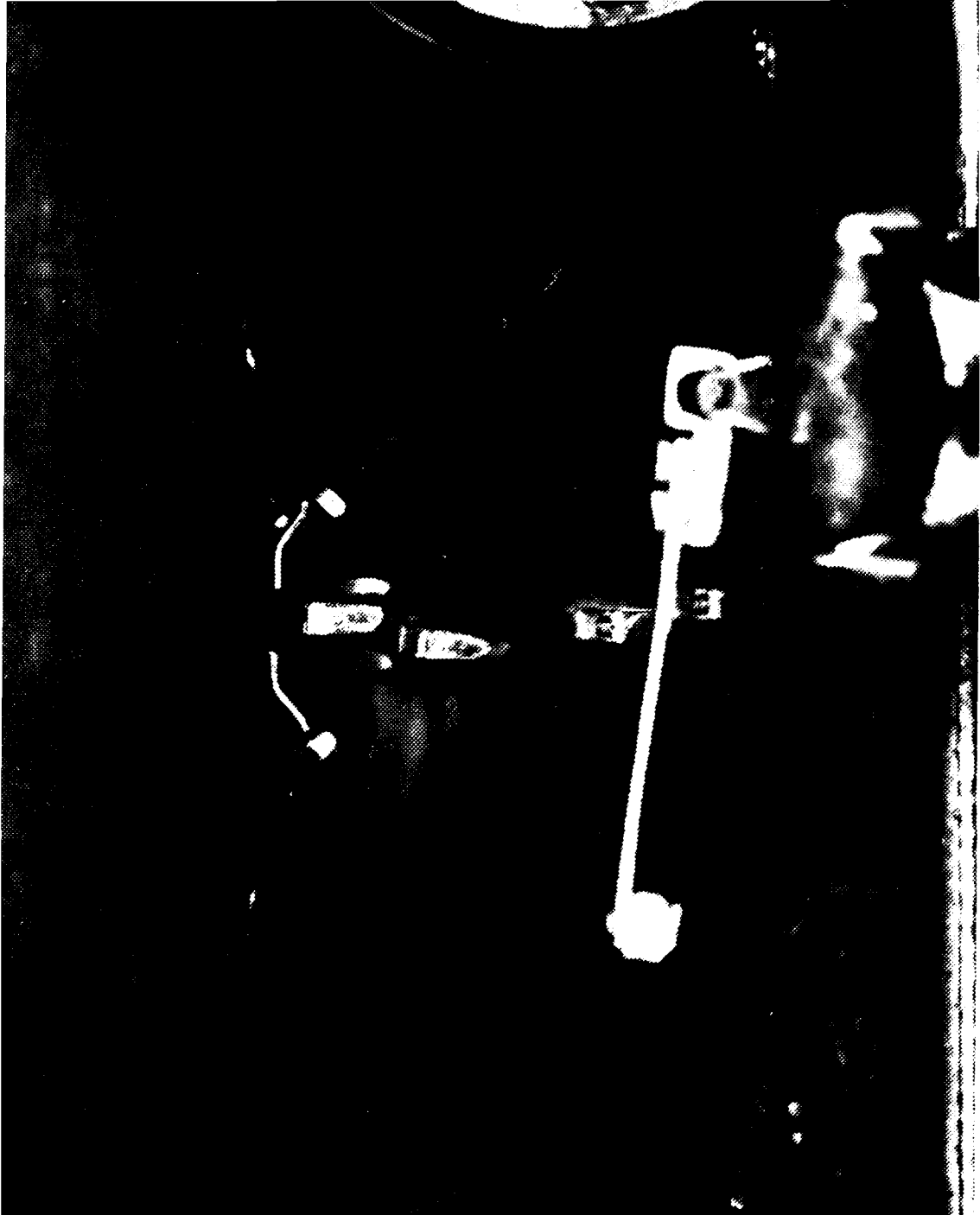
ral —por tanto de lo político—, tiene una eficacia mediata; por sí misma es impotente para lograr una transformación real hacia ese ideal de «libertad» y «humanidad»; es sólo un medio ejemplarizante, experiencia demostrativa y clarificadora de ese ideal. Un adelanto —en falso— que pone nuestras fuerzas en tensión hacia él. Una sustitución de la realidad en promesa de otra más perfecta.¹³

Nunca antes tuvo el quehacer artístico y el artista definición tan importante y a la vez tan castrada de eficacia desde su propio origen. De ahí la tensa relación arte-vida que se agita en las evasiones críticas y rebeldías del arte del siglo XIX, dentro de la cual el esteticismo es tan sólo una de sus manifestaciones.

Esta importancia e ineficacia del arte es también la del artista. Con la «democracia» ganó en independencia y en posible público, se liberó del mecenas o protector, pero quedó en precaria si-

¹² Schiller, *La educación estética del hombre*, Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943.

¹³ Schiller, *op. cit.* («carta XIII»).



LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS

tuación económica porque su producto —la obra artística— en sí mismo no responde a la ley del valor y porque como artista no tiene una función en la producción industrial.

Cada vez más el mundo visual de lo inmediato formado por objetos, esta producción industrial, se diferencia y distancia de los objetos de creación artística. Los medios de comunicación que se empiezan a crear son utilizados en la publicidad, en la política o en lo que llegaría a ser la cultura en serie. El gusto de la clase burguesa recién llegada al poder se congeló en un trasnochado academicismo y la «cotidianidad» de esa burguesía eliminaba en ella —al falsificar y fragmentar al individuo— la posibilidad de lo estético.

Así arte y artista se convirtieron en parte de la conciencia crítica de esa sociedad, y el aislamiento del artista no es producto de una intención aristocratizante sino respuesta al rechazo explícito e implícito de esa sociedad.

La renovación artística de las primeras décadas del siglo XX

tuvo como pivote fundamental el romper con el aislamiento del artista, o sea, eliminar la distancia entre el arte y la vida. Por ejemplo, el futurismo declaró la necesidad de que el arte se identifique con la producción industrial, con la vida colectiva; el surrealismo quiso una subversión del orden que sólo permita lo estético como actividad erudita y especializada y reclamó, al igual que el futurismo, la destrucción de ese arte para salvar la emoción, la libertad y la vitalidad inherentes a la expresión estética misma. Es en este sentido de negatividad ante la situación del «arte» en la sociedad capitalista que hay que entender las «extravagancias» incomprensibles para Schücking.

Terminado el diálogo con Schücking creemos necesario añadir algo más, para evitar el riesgo de que la exposición positiva hecha al refutarlo sea tomada como nuestro enjuiciamiento total del carácter de la negatividad del arte actual.

El arte como conciencia crítica expresada en los rituales de rebeldía del siglo XIX y en la ex-

NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE

plosión de la vanguardia de principios del XX, ya a estas alturas del siglo ha gastado su último oficiar ilusorio. La renovada cultura burguesa a la que ya no sirve el antiguo academicismo ha aprendido a asimilar —cerceados en su peligrosidad— los contenidos de oposición surgidos en su propio seno. El artista en su paroxismo ha llegado a la quema de las obras, a presentar como obra las heces fecales del pintor y ha querido significar su protesta en este gesto; pero ya no provoca escándalo, son graciosos entretenimientos, actitudes que el burgués actual incorpora sin detrimento de su categoría y que convertida en moda aparecen en sus **night-clubs**, ropa, etc. Esta asimilación se ha concretado en estructuras sociales nuevas que el siglo XIX no conoció, como el mercado de cuadros, la empresa editorial y la clara estratificación en cultura de élite integrada ahora a la burguesía y cultura en serie para las masas. A través de su aislamiento, el arte siguió una dinámica en su propio lenguaje que no fue seguida ni compartida por las masas; al aislamiento se le suma la incomuni-

cación, y el posible contenido de oposición queda ahora más inofensivo que nunca. Hasta el prestigio que el romanticismo concedió al arte y al artista son ahora utilizados por la clase en el poder como adorno y distanciamiento.

No creo que haya sido casual la coincidencia en el tiempo del clímax de los movimientos de la vanguardia artística y la revolución social de la primera mitad del siglo, y que junto al receso del movimiento revolucionario europeo se haya dado la frustración de las vanguardias, ya que sólo podrían haber continuado sus aspiraciones en una revolución social. Pasada la mitad del siglo, repetir el intento de trastocar el orden burgués con la salsa de tomate inesperada es mera retórica o una cómoda forma de ganar dinero, no rebeldía artística; ya el tiempo de los gestos rebeldes parece haber abandonado el siglo, ahora más perfilado en sus opciones. La suerte de lo estético se decide cada vez más fuera de lo estético. Por esto, volviendo a Schücking, no creemos que la solución sea un cambio de gusto, sino un cambio de

LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS ● NOTAS DE LECTURAS

la conciencia —formas sociales y concepciones— estética en su totalidad.

Los límites del objeto de estudio del libro han resultado limitantes a la crítica misma.

El libro, sin detrimento de su valor anteriormente expuesto, al centrar su análisis en la evolución del arte europeo, tiene el defecto —falta— de quedar enmarcado dentro de una tradicional perspectiva europeizante. En esta limitación el propio Schücking mistifica, contribuye a perpetuar el supuesto de que ese arte y esa historia, son el arte y la historia. Conocida tergiversación supervalorativa de lo eu-

ropeo como lo universal, en la que las manifestaciones de otros pueblos serán tomadas en cuenta cuando coincidan como epígono o reflejo o cuando sean su descubrimiento. Defecto (frecuente en los «estudios» al uso) que podría pasar inadvertido para un lector poco avezado en el contenido colonialista de esa cultura. Nuestra crítica, al fundamentar o discutir los contenidos del libro, se ha visto limitada por ese restringido objeto de estudio.

Para la transformación de nuestra conciencia estética, esta limitación hace a las conclusiones y categorías del libro sólo indirectamente válidas, mediadas por la necesaria confrontación con nuestra extensa y aún en mucho no codificada realidad.

