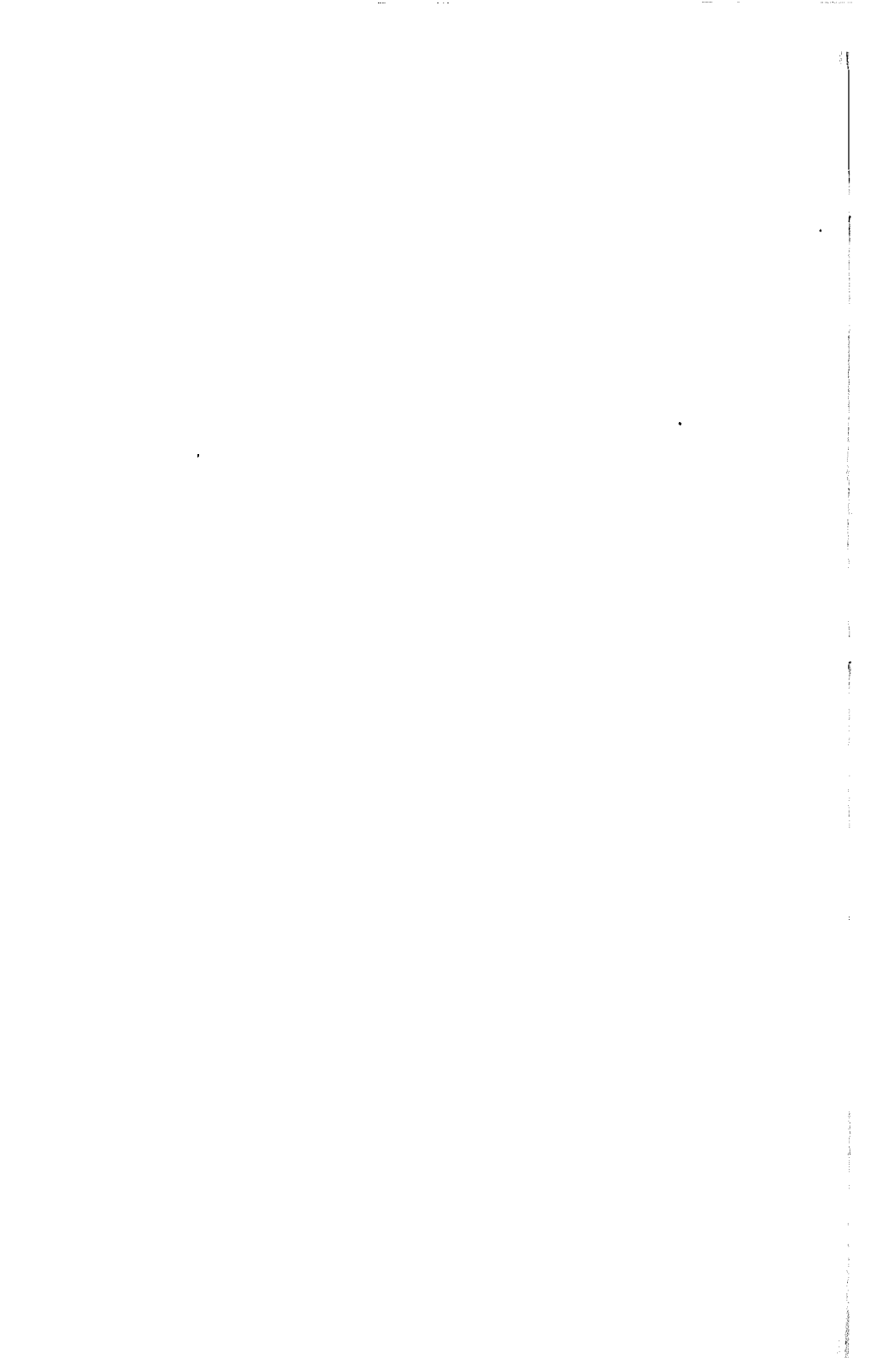


Arnold Hauser:
Conversaciones con Lukács

Título original: Im Gespräch mit Georg Lukács
Traductora: Gabriele Rack
Portada: Jorge Vives
Printed in Spain

© C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck),
München, 1978
© Ed. esp.: Editorial Labor, S. A. Calabria, 235-239
Barcelona-29, 1979
Depósito Legal: M-36586-1979
I.S.B.N.: 84-335-0254-9
Impreso en Unigraf, S. A. Fuenlabrada (Madrid)

Dedicado a mi joven esposa, sin cuya ayuda
este pequeño libro no se hubiese terminado
ni publicado nunca



Prólogo

El presente libro no contiene nada que no hubiese yo tratado antes. Sus problemas objetivos los he examinado en mis publicaciones anteriores de forma más profunda, amplia y compleja de lo que serán tratados aquí. Pero su trasfondo subjetivo, su origen vivencial en relación a la existencia real y a la evolución espiritual del autor quedaron, no obstante, sin mencionar y aclarar: Precisamente este va a ser el aspecto que constituirá el primer plano y el punto significativo de las siguientes conversaciones.

El receptor de una transmisión de radio y de televisión notará inmediatamente, como posterior lector del texto, las diferencias lingüísticas, estilísticas y de entonación entre ambas formas de comunicación. Lukács se ha referido ya a semejantes desfases en general, acentuando su justificación y hasta su necesidad: "Un discurso no es un escrito y un escrito no es un discurso", le he oído decir repetidas veces. El lector queda avisado desde un principio de la existencia de esas diferencias respecto del original así como de su frecuencia, a la que ha de acostumbrarse.

Todavía habría que decir algunas palabras sobre la peculiaridad del último capítulo, que no es ninguna conversación, sino que contiene una disquisición objetiva, con lo que se desvía de las otras partes del libro. Se ocupa del ideario de Lukács e intenta explicar la relación del autor hacia él, exponiendo y justificando el pensamiento político común de ambos.

Del mismo modo que Lukács fue atacado en su tiempo a causa de su denominado “oportunismo”, también yo fui criticado por mi socialismo del “así, pero también así”. Las consideraciones sobre el principio del *tertium datur* tienen por finalidad demostrar que también este “socialismo” es aún *socialismo*. Al más íntimo conocedor de las relaciones todo esto le evocará el plan del joven Mannheim de escribir una comedia titulada *También esto es Amor*, así como la forma ocasionalmente paradójica de manifestar en su verdad y complejidad nuestro hacer y deshacer.

Budapest, agosto 1977

Arnold Hauser

1. Al cabo de cincuenta años

Una conversación por radio entre Georg Lukács, Budapest, y Arnold Hauser, Londres, grabada por la radiodifusión húngara en el año 1969.

Repórter: Transmitimos una conversación que se está realizando entre la BBC londinense y la radiodifusión húngara. En el estudio londinense se halla el profesor Arnold Hauser, a quien podríamos llamar también Hauser Arnold, ya que el famoso sociólogo del arte nació en Hungría. Comenzó sus estudios en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Budapest, estudió filología alemana y francesa, hizo amistad con Karl Mannheim y más tarde con Georg Lukács. Tenemos conocimiento del "Círculo Dominical", surgido en 1916, entre cuyos miembros figuraban, aparte de Lukács, Béla Balázs, Karl Mannheim, Anna Lesznai, Friedrich Antal, Arnold Hauser y otros. También es conocida la "Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu", que surgió de ese círculo, y en la cual los miembros del "Círculo Dominical" daban conferencias de elevado nivel académico, a pesar del libre acceso a la misma. Durante el régimen de Horthy la mayoría de los participantes del círculo emigró: el mismo Hauser lleva ya medio siglo viviendo en el extranjero. Aquí ha escrito, entre otras cosas, su principal obra, la *Historia social de la literatura y del arte*¹, publicada reciente-

mente en húngaro. Este acontecimiento nos dio pie para invitar al profesor Hauser a participar en esta conversación. Con tal motivo se encuentran como invitados en los estudios de Budapest los académicos Georg Lukács y Julius Ortutay, el sociólogo Tibor Huszár y la editora de la obra de Hauser, Beatrix Kézdy.

En consideración a la antigua amistad existente entre los dos sabios pedimos a Georg Lukács que le salude.

Georg Lukács: Con motivo de este encuentro, después de tanto tiempo, quisiera saludarle aquí, en Hungría, desde tierra húngara, en idioma húngaro, de la forma más cordial.

No cabe duda que el pequeño círculo, al cual pertenecíamos en aquel entonces en Budapest, tuvo alguna influencia en el desarrollo ideológico, aunque algunos historiadores húngaros, según mi opinión, sobrevaloraron su significado durante el período revolucionario. Más bien creo que el círculo originó un impulso, cuyas consecuencias se mostraron por primera vez cuando sus miembros pasaron a la emigración. Estoy pensando con esto en Karl Mannheim, que se hizo famoso en los años veinte, y en Friedrich Antal, destacado representante de la Historia del Arte. En mi opinión, no deberíamos ni sobrevalorar ni tampoco —como especialmente en su caso— subestimar el impulso marxista. Tampoco debemos olvidar que, después de la segunda guerra mundial, con el comienzo triunfal del *American way of life* el marxismo pasó radicalmente a segundo plano. Cuando, por primera vez después de 1945, volví al extranjero, la gente me miraba con cierto estupor: “¡Cómo es posible que una persona tan cultivada pueda ser marxista!” Si se me permite hablar de su obra, le diré que uno de sus extraordinarios méritos consiste en haber mantenido, en medio de esa inmensa corriente neopositivista de la mayoría de los sociólogos e historiadores, el desaparecido sentido de las relaciones reales. Que eso se realice de una manera claramente marxista o no, lo considero trivial. Lo que importa es que se analice qué es arte, qué papel desempeña en el desarrollo de la humanidad, en la relación del hombre con el hombre. Desde este punto de vista, no solo me causa alergia la oportunidad de hallarme nuevamente frente a Vd. —aunque no cara a cara, sí por lo menos de boca de oreja—, sino que asimismo me complace el significativo e importante acontecimiento de que desde ahora su libro sea accesible también

en la traducción húngara. La juventud de este país tendrá ocasión de familiarizarse con él y discutir y analizar su contenido. Después del abandono del marxismo en el oeste y de su caricaturización estalinista entre nosotros, su renovación y nueva aplicación a los sucesos reales es de gran valor. Por eso aplaudo la publicación de su obra en el idioma húngaro, y me alegraría aún más si pudiese Vd. venir algún día para entrar en contacto personal con todos aquellos que, aquí, se ocupan de cuestiones de arte.

Hauser: Querido Georg Lukács: en primer lugar correspondo a su saludo y me permito, por un momento, usar un tono personal, entre nosotros inusitadamente íntimo. Nuestra relación era —al menos en lo que me concierne— mucho más que una relación puramente científica. Aunque soy plenamente consciente del significado objetivo de la suerte de conocerle personalmente y de haberme familiarizado con su ideario de una manera inmediata, yo sé que su influencia no se deja expresar en categorías teóricas, sino que esta se muestra, en primer lugar, en el hecho de que en todo lo que hacemos, creamos o pensamos crear, va implícita la importancia de su concepción ética. Esto se lo debo sobre todo a Vd. y al ambiente espiritual del círculo que se ha unido a Vd.

Junto a esta vinculación moral, el marxismo influyó decisivamente en la orientación definitiva de mi trabajo científico, si bien la validez de esta influencia no se manifestase al exterior hasta más tarde. Empecé por el estudio de la filosofía y de la historia de la literatura. El motivo por el cual me dirigí paulatinamente hacia problemas relacionados con la historia del arte se debió, principalmente, a que, ante todo, me sentía historiador, y a que las cuestiones que me interesaban más perseverante y obsesivamente, trataban del concepto del estilo; es decir, de un fenómeno que no se presenta en ningún sitio tan evidente, vivo y mutable como en las artes plásticas. A la pregunta central de por qué el estilo de una época sufre una transformación repentina, cambia su rumbo y sigue una dirección completamente nueva, no logré respuesta satisfactoria alguna de la teoría del formalismo, de la doctrina de la escuela de Wölfflin, de la que era discípulo; de esta anti o asociológica disciplina no conseguí respuesta alguna, pero sí del marxismo —hasta el punto de que se puede esperar una respuesta unívoca a semejante pre-

gunta—. Tengo plena conciencia de que, al diferenciar en el marxismo entre teoría y práctica, no soy un marxista ortodoxo. Puede ser una deficiencia o la consecuencia de una miopía que el fin y el sentido de mi trabajo de la vida sean fundamentalmente de índole científico y no político, pero para mí, sin embargo, permanece como un hecho que es preciso recalcar y aceptar. En cada momento contemplo el curso del mundo con ojos de cronista imparcial y busco en principio respuestas a cuestiones de la investigación histórica objetiva, aunque me consta que cada respuesta es la de un sujeto histórico. A pesar de todo, existe una diferencia inconmensurable entre un punto de vista dirigido hacia la dinámica de fenómenos en transformación, y otro dirigido hacia la aceptación de cosas estáticas. Pero la práctica se mezcla siempre con la teoría, de modo que el teórico nunca deja de ser un práctico. De todas maneras, ninguna otra doctrina podría haber dado a mi pregunta una respuesta más detallada y satisfactoria que la del materialismo histórico, al cual llegué en el curso de mis emigraciones, la primera a Viena y la segunda a Londres. En el “Círculo Dominical”, el marxismo no desempeñó ni remotamente el papel que se le suele atribuir desde la perspectiva de hoy en día. Teníamos —sobre todo al comienzo— aspectos ideológicos y criterios de valor totalmente distintos a los correspondientes al marxismo. Las referencias determinantes eran de índole espiritual, como esas en las que se expresaban desenfrenadamente las reacciones contra el positivismo y la interpretación mecanicista-materialista de los fenómenos. Esta evidente orientación antipositivista se refleja también en el nombre y en los cursos de la “Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu”, siendo ese antimecanicismo en lo que culminó su influencia primordial, no solo en mí personalmente, sino en todo el círculo. Ello significó una nueva vinculación con el mundo del espíritu, aunque con uno que no carecía de contactos inmediatos con la vida cotidiana, real y práctica. Este hecho se manifestó, sobre todo, en nuestra relación con la novela rusa, en los sucesos, como Vd. recordará aún, que Kierkegaard y Dostojevski contaron a los dioses de la casa. De ningún modo fuimos ajenos al mundo; más bien todo nos recordaba que hay que buscar y mantener la relación con la práctica de la vida —como Vd. subrayó una vez más en sus palabras preliminares—. Esta advertencia sigue sien-

do el *leitmotiv* de mi vida y de mi trabajo. Procuré seguirlo en mi *Historia social del arte*, con relación a la cual no hay que olvidar que empecé a trabajar en ella hace treinta años y la consideré terminada hace veinte. ¡Santa inocencia! Espero que no sea la última estación de mi camino. Todavía podría decir una palabra que describiera mi postura en el concierto de los estudios marxistas de forma más medida, más circunspecta y más exacta. Sin embargo, sigo siendo su humilde amigo y discípulo y me será difícil olvidar lo que le debo a Vd.

Repórter: Quisiera añadir aún algunas palabras a lo que Vd. ha dicho acerca del punto de vista marxista. Cuando hace poco visité al profesor Lukács, recordó una observación que fue hecha en francés durante una conferencia internacional: *Marx est notre contemporain*.

Hauser: Sí, yo creo que lo es, en toda la extensión de la palabra, y que seguirá siéndolo aún durante mucho tiempo, con todo lo que podamos cambiar en su imagen, con todo lo que añadamos o quitemos a su teoría, como quiera que interpretemos su doctrina, sea en sentido político-activista o teórico-analítico. Precisamente ese último punto de vista mencionado parece ser lo menos compatible con la manera de pensar de Vd. y sobre todo de Lukács. Yo sé muy bien que la división entre comprensión y acción es incompatible con el marxismo ortodoxo; pero, como muchas otras cosas en las ciencias de la historia, eso también es un problema de perspectiva. No hay que olvidar que la perspectiva desde Londres o en general desde el occidente, por buena o mala que sea, es diferente de la que es accesible a Vd. Así como oculta de nosotros ciertos hechos y verdades, puede cubrir también realidades espirituales y científicas que desde aquí no se ven, pero desde la perspectiva de Vd. sin más (...).

Ortutay: Con su permiso quisiera ahora, de acuerdo con su invitación, hacerle unas preguntas. Yo soy folklorista, como Vd. probablemente sabrá, y tuve la gran suerte de conocer personalmente a varios miembros del "Círculo Dominical", sobre todo a Georg Lukács, a quien nosotros, entonces jóvenes de Szeged, admirábamos como a la Biblia (...). Como folklorista me preocupa también su pregunta sobre la relación entre el individuo y la sociedad, la dialéctica entre ambos (...). Y por eso me interesaría mucho si en esa dialéctica de la relación entre individuo y sociedad se encuen-

tra Vd. en condiciones de discernir la personalidad detrás del quehacer primitivo y rural. Porque tengo la impresión de que, en un pasaje de su libro, Vd. quiso decir que el pueblo crea de una manera espontánea e impersonal, aunque Vd. adopte una postura decisivamente contraria a este concepto romántico de Grimm respecto a la poesía popular. Según mi experiencia —que, por así decirlo, fue una de las causas que me predispuso en contra de la concepción romántica— la gente rústica se compone de creadores, que, aunque anónimos, no son impersonales. También son personalidades, aunque están atados en corto y aunque están amordazados y aprisionados, es decir, aunque viven en una sociedad determinada por convenciones y normas y en la cual el individuo sólo puede expresarse por medio de esas convenciones (...).

Hauser: Me alegra que haya planteado Vd. esa pregunta, dándome así ocasión de decir algo fundamental sobre el libro en que estoy trabajando y que está orientado a ser una especie de sociología sistemática del arte. La historia de la cultura es, ante todo y sobre todo, historia. Esencialmente no hay diferencia alguna entre historia y sociología; son la misma cosa (*Lukács:* ¡Exactamente!). El arte rural es, igualmente, un fenómeno histórico que se deja descomponer, dialécticamente, en una facultad o estímulo personal y en una resistencia anónima, un principio consagrado, tradicional e inflexible. A pesar de todo su encanto, comparándolo con el arte de la capa social ilustrada, parece rígido, indiferenciado y anticuado. Vd. se remite constantemente, y con toda razón, a la dialéctica; sin embargo, no la emplea de modo suficiente, si me permite esa pequeña objeción. La resistencia contra la cual tropieza el talento artístico, espontáneo y personal del campesino, es más fuerte que la tradición, las normas escolares y el conservadurismo académico que tiene que combatir el artista de un nivel cultural más elevado. Aquí muestran su plena validez las vinculaciones sociales que Vd. ha desplazado un poco a segundo plano. Una sociedad rural, que es esencialmente irracional en el sentido de Max Weber, se muestra también en su arte más conservadora, tradicional y convencional que un grupo cultural más elevado. Cada producción artística, al igual que cualquier otra actividad mental o consciente, es un producto de la dialéctica en la que están implicadas la espontaneidad y la convención. Puede que los dos conceptos antagóni-

cos se llamen de otra manera; lo importante, sin embargo, es su dualismo y lo inadmisible es la reducción del proceso a un motivo único. Un proceso histórico, no obstante, sería difícilmente imaginable, a pesar del equilibrio de los componentes antitéticos al cual tiende Vd. Precisamente aquellos marxistas o hegelianos que creen poder deducir todo lo histórico de fuerzas materialistas o idealistas, o del equilibrio constante entre fuerzas de cualquier naturaleza, no piensan dialécticamente. Cada paso del desarrollo, sea el de una obra individual, de un estilo, de una cultura o de un pueblo, es el resultado de la tensión entre motivos desiguales, proviene de un diálogo, de un vaivén de pregunta y respuesta. La historia es un diálogo ininterrumpido. La individualidad o espontaneidad es casi tan nula como la fórmula anónima, la tradición mecanicista; donde aquella no tropieza con la realidad, esta no responde. Solo habla cuando se la pregunta.

Ortutay: O cuando sabe la respuesta.

Hauser: Pero hay que preguntarla. Si se pregunta, se recibe cualquier respuesta; se puede volver a preguntar y así se llega a un resultado que puede llamarse síntesis. Un paso lleva al otro, uno indica el otro y guía hacia la comprensión del desarrollo. En eso estaremos totalmente de acuerdo. Seguro que Vd. también emplea en sus investigaciones, en lugar de especulaciones y construcciones sin trabas, el método que se mueve entre querer y poder, invención y convención, progreso y regresión; ese método en el que pensaría aquel sagaz historiador cuando dijo que quien describa fielmente la historia del lugar donde nació y se educó, presta un mayor servicio a las ciencias de la historia, que cualquier atrevido autor de una historia universal. La generalización en sí y para sí, la profecía y el pronóstico no son historia. En cambio, lo que Vd. está realizando, el estudio de los elementos que componen una canción popular o un cuento, y lo que yo pretendo hacer, el análisis de los estímulos y resistencias de cuya dialéctica resulta un cambio de estilo y gusto, eso es —según mi opinión y con toda humildad por mi parte— verdadera investigación histórica, a pesar de que unas veces acertemos mejor y otras peor en la descripción de los momentos decisivos.

Repórter: En uno de sus libros Vd. advierte contra la suposición de que la cualidad estética tenga un equivalente

sociológico; es decir, que se puede explicar por las condiciones sociales de su tiempo, y eso vale tanto para un minué como para la estructura formal de la bóveda de una catedral. Así que aquí tenemos que tratar con una dificultad...

Hauser: No con una, sino con *la* dificultad; por lo menos con la dificultad del libro en el que me hallo ahora ocupado. Es esta la pregunta que más temo contestar porque me envolvería en una discusión que no promete encontrar resolución alguna, ni hoy, ni mañana, ni tampoco pasado mañana. Sospecho que es con los marxistas ortodoxos con quienes más voy a discutir sobre esto. Al pretender que ningún equivalente sociológico corresponde a la cualidad artística, no quiero señalar ningún formalismo o esteticismo, sino la condición de un umbral que hay que pasar para llegar a la posesión del arte, a la ocupación de una habitación o una casa, es decir la forma como umbral. No se trata del tejado, ni del extremo del recinto arquitectónico, no es lo más relevante ni lo mejor del arte, sino su indispensable comienzo. Allí donde la obra no alcanza la medida de la forma, no hay todavía arte. Esa medida, por supuesto, aún no fija el criterio de lo más importante y de lo más valioso en el dominio de lo estético. La formación del mismo es un acto humanitario. El arte mayor, es decir, el arte que no es únicamente forma perfecta, abarca una respuesta al problema de la vida, trata de los problemas decisivos de un siglo. Representa aún mucho más que la forma. Sin embargo, aquella representa la condición previa de todo lo artístico. Esto será lo que más me contradigan los marxistas ortodoxos.

Repórter: En su *Filosofía de la historia del arte*² Vd. dice que la sociología no está en posesión de la piedra filosofal. No hace milagros, ni resuelve todos los problemas. Pero, con todo, es más que una de las meras ciencias individuales; ella es, como la teología en el medievo, la filosofía en el siglo XVII, y la economía en el XVIII, una ciencia central de la cual obtiene su orientación —según su opinión— toda la ideología del siglo. Aquí puede entrar en la discusión Tibor Huszár.

Huszár: (...) En primer lugar, permítame decir que su libro me pareció ejemplar, sobre todo por su respeto al desarrollo de los hechos. He reflexionado sobre varios pasajes, me he identificado con muchos puntos, y, por otro lado,

también me he planteado dudas. Pero permítame que no haga de eso el objeto de mis observaciones, sino que aborde el tema que puede ser más delicado en nuestra discusión: la cuestión del marxismo ortodoxo. Posiblemente nosotros también tengamos nuestros prejuicios contra las corrientes y sus representantes en Occidente, pero Vd. tampoco es imparcial con el marxismo de hoy y con los marxistas del Este europeo y de otros estados socialistas. Aquella caricaturización del marxismo que señaló Lukács causó, en efecto, un daño considerable, llevó a graves deformaciones, y varias de esas obras, más fastidiosas que insignificantes, se escribieron con motivo de aquella caricaturización. Mientras tanto, sin embargo, surgió una nueva generación que disponía de un entendimiento del marxismo mucho más matizado y diferenciado para derivar constelaciones complejas —sean fenómenos artísticos, morales o políticos— sin mediación de condiciones y procesos económicos. A causa de la historia de los últimos veinticinco años, con sus sobresaltos y trastornos, nos hicimos especialmente susceptibles a impresiones, mediadas o transferidas. Y si tuviéramos ocasión de reunirnos más a menudo, nos fijaríamos más atentamente en los escritos de muchos jóvenes marxistas nativos —quizá no en último lugar en algunos de la escuela de Lukács—, en los que se perfila una imagen más rica, más compleja y más sensible de la realidad social. Pues bien, ahora quisiera, a pesar de mi juventud y, por supuesto, con su permiso, hacer una observación polémica con respecto a nuestro gran problema y a la vez formular una pregunta. Vd. habló de cuán profunda fue la influencia ética que Georg Lukács ejerció en Vd. cuando era joven, y de que él estimuló su entorno muy decisivamente con la convicción de que la vida era una vocación, un deber, una tarea. Más adelante, sin embargo, dijo Vd. que la teoría y la práctica se habían separado a lo largo de su vida, que si bien emprendió la tarea de la enseñanza teórica del marxismo científico, se ha distanciado, no obstante, en cierto sentido de su práctica. Comprendo y sé de qué se ha alejado, y sé también que los motivos para ello eran profundos y graves. Sin embargo, según mis sentimientos la misión ética más profunda es la política. La misión ética más profunda, esto es, la transformación del mundo a nuestro alrededor coincide con la esencia teórica del marxismo. Yo tendría la sensación de haber

fracasado científicamente si nuestra generación u otra posterior fueran incapaces de traducir esos principios de algún modo al lenguaje de la práctica; y si las perspectivas desde Londres y desde Budapest, que efectivamente no son iguales, permanecieran para siempre diferentes. El marxismo es un producto del presente. No significa simplemente la revolución de los pobres y de la pobreza, sino la organización del moderno mundo industrial conforme a un ideal común. La historia se mueve a menudo de manera paradójica. Nuestra misión ética debería consistir en crear el terreno en que, bajo las condiciones modernas, esto es, las socialistas, pudiesen configurarse y desarrollarse las artes y las diversas ciencias.

Hauser: En lo esencial estoy de acuerdo con Vd. Yo no soy político, ni siento vocación para ello; no obstante, me doy cuenta de la vinculación que existe entre la teoría y la vida. Cuando intentaba discernir entre un marxismo teórico y un marxismo político, eso no significaba ninguna despedida de la práctica, sino una partida a la lucha por la verdad, que tampoco carece de peligros. Vd. me contestará que se sale vanamente en búsqueda de la verdad si no se tiene una relación —una relación sin reserva— con la vida. Yo me estoy esforzando en mantener esa relación. Sin embargo, no intento dominar la vida —es decir, también la vida de los demás, la vida de la sociedad en general—, porque me siento impotente y desamparado frente a ese terrible desorden; desorden que parece ser tan grande, confuso y triste aquí en Occidente como en cualquier otro sitio, y bajo cuyo peso sufrimos los que pensamos conscientemente, igual si nos hallamos dentro o fuera del movimiento, al cual creemos entonces servir de la mejor manera —siendo como somos marxistas y socialistas— aplicando nuestra fuerza y capacidad críticas hasta al mismo marxismo. Y a este respecto pensamos que aún queda mucho que requiere ser completado, profundizado y enriquecido, tarea que personas como Georg Lukács están sumamente capacitadas para realizar con el máximo éxito. Yo mismo estoy en comunicación continua con un antiguo discípulo de Lukács, que es profesor no numerario en este país, de modo que no he perdido el contacto con su mundo ni con la joven Hungría. No soy, por tanto, un completo extraño en su mundo; al contrario, soy un pariente muy, muy cercano.

Lukács: Si me permite, añadiré aún algunas observaciones a la discusión histórica: la causa de la deformación histórica del marxismo hasta hoy en día estriba fundamentalmente en su consideración desde puntos de vista unilaterales. Hubo una deformación economista, sociológica y todavía existe una deformación burocrática de la teoría. En contra de eso hay que volver —según mi opinión— a lo que Marx pensaba de verdad. Ante todo añadiré que el joven Marx postuló que existe únicamente una ciencia global: la historia.

Para Marx esto no era una cuestión gnoseológica, sino más bien una auténtica cuestión filosófica, incluso ontológica. Es decir, la consideración de que la historia no es ciencia, sino que los sucesos históricos pertenecen a la ontología. La sustancia no consiste en que algo se mantenga siempre, sino en que conserve su continuidad. Esa interpretación dinámica de la sustancia forma una tesis fundamental del marxismo, independientemente de si los marxistas contemporáneos la aceptan o no. La otra cuestión, la que ya tocó nuestro amigo Ortutay, es la cuestión de la individualidad y de la comunidad. Con respecto a esta, el gran descubrimiento de Marx fue, según mi opinión, bosquejada ya en las *Tesis sobre Feuerbach*: que la individualidad monádica y su conformación genérica son inseparables. La ciencia moderna tiende a considerar el mundo exterior y el interior como dos sustancias diferentes. El marxismo propone la unidad dialéctica de ambos y señala que el desarrollo del hombre hacia el individuo verdadero no es independiente del género y que no es en ningún modo antagónico respecto al colectivo de la sociedad, sino que los dos fenómenos forman un proceso homogéneo que se desarrolla entre dos antítesis dialécticas. Considerando el folklore, el campo de investigación específico de nuestro amigo Ortutay, salta a la vista el momento genérico, la manifestación de los orígenes colectivistas de la humanidad. Si me es permitido expresarme de una manera paradójica, yo diría que lo individual, lo particular y lo general son categorías ontológicas de la realidad. En su existencia cada hombre es una mónada, y no se debe olvidar su individualidad. Por otro lado, si tomamos en serio la historia, comprobaremos que, partiendo de ese carácter monádico y por el camino histórico, la individualidad humana ha evolucionado. Recordemos, sin ir más lejos, el apogeo de

la polis greco-romana en la que el hombre era individuo sólo en cuanto que ciudadano, y su existencia fuera de su ciudadanía fue considerada como casualidad, hasta por los más grandes pensadores. Tan solo después del ocaso de la polis, en la filosofía estoica y epicúrea, se desarrolló la idea de la individualidad y adquirió su forma religiosa en la práctica del cristianismo; nuevamente, a partir del Renacimiento perdió esta peculiaridad. La individualidad entonces, como categoría histórica, ha de ser considerada en doble sentido: por un lado, en cuanto es inseparable de la condición genérica del hombre, es decir, que no existe en la sociedad ningún hombre sencillamente social o asocial; y por otro, en cuanto no encontramos en la realidad ninguna dualidad del individuo y de la sociedad. El individuo es igualmente un producto histórico. Yo creo que, perseverando en esas dos ideas, no necesitamos renunciar a ninguno de los determinados históricos y económicos del marxismo para liberar a la teoría de aquellos problemas ficticios que la gravan desde su deformación socialdemócrata hasta el estalinismo. Nuestra tarea consiste, en el fondo, en señalar en Marx aquellos grandes principios filosóficos, los principios fundamentales, y aplicarlos independientemente al desarrollo posterior; porque con todo lo genial que era Marx, existe el hecho de que se murió en los años ochenta, y en los últimos ochenta años han ocurrido muchas cosas. No más, sino de Lenin, son las palabras que se leen en la introducción a la *Nueva Política Económica* (NEP): "Ciertos compañeros buscan constantemente en Marx y Engels los pasajes apropiados. Sin embargo, os puedo confesar que murieron sin dejarnos citas aprovechables." Así pues, lo que tenemos que aprender es a comprender la verdadera filosofía de Marx y, con su ayuda, tomar posiciones por sí solos frente al presente y al pasado.

Ortutay: Yo creo que en esto no solo coinciden los etnógrafos y los filósofos, sino también Londres y Budapest.

Hauser: Yo estoy convencido de que no solamente no existe ningún individuo fuera de la sociedad, sino que no puede existir.

Lukács: Exactamente.

Hauser: Un individuo nace cuando el hombre se convierte en miembro de la sociedad, porque el individuo no tiene sentido lógico, ni histórico, ni psicológico, al menos como

ser social. El hombre es individual, en cuanto ya está vinculado socialmente. Pertenece a uno de los atractivos más emocionantes de la poesía popular, que se diga “yo” donde debe decir “nosotros”.

Repórter: Permítame hacer una pregunta que, con respecto a su estimado y muy divulgado libro, se formula el lector húngaro. En su bibliografía Georg Lukács y Karl Mannheim figuran como autores húngaros. La pregunta es la siguiente: En qué medida han estado a su alcance obras húngaras de historia cultural, y si a estas se les concede atención particular en el extranjero.

Hauser: Por desgracia, no lo suficiente. Libros húngaros apenas se ven, y de la actividad de la generación actual conocemos muy poco. Mientras estaba escribiendo el libro que ahora se publica en húngaro, es decir, durante ocho años —sin contar el tiempo de su preparación, que se retrotrae a mi primera juventud— apenas podía tener en cuenta la literatura húngara, aparte de Georg Lukács y Mannheim (que aún vivía entonces). Pero tengo conciencia de la intensa vida espiritual en Hungría. Indudablemente, he de confesar, avergonzado, que debería conocer más de ella. Me gustaría estar mejor informado.

Beatrix Kézdy: En nombre de los colaboradores de la editorial Gondolat yo también quisiera saludarle, profesor Hauser. Lamentamos mucho no poder hacerlo en Hungría, para conocerle personalmente y darle las gracias por su ayuda y sus consejos durante el tiempo de la traducción y producción del libro. Lamentamos que le haya costado tanto trabajo, y le quedamos muy agradecidos por la revisión del texto que Vd. llevó a cabo con tanto cuidado y tanta habilidad lingüística.

Hauser: Cuando el autor tiene ocasión de gozar del llamado éxito de su libro, se olvida de las molestias y del trabajo que le acarreó la producción del mismo. No sigamos hablando de eso y alegrémonos de que a partir de ahora se pueda leer el libro en húngaro. Además no se trata simplemente de una de tantas traducciones, sino de la versión en mi lengua materna. Aunque no soy un ferviente patriota, sí soy húngaro; y este sentimiento, aunque no arde, es inextinguible. Hace falta vivir en Londres para darse cuenta de ello.

Huszár: Efectivamente, me alegraría mucho si se diera la ocasión de un encuentro personal (...).

Hauser: Por favor, créame: el único motivo de mi permanencia en el extranjero, esa célula de la emigración que se ha convertido, entretanto, en mi verdadera patria, es mi trabajo. A mi edad solo se trata de lo que, entre nosotros, Georg Lukács comprenderá mejor: de poner a cubierto lo que aún se pueda.

Huszár: No tenemos idea clara de su edad, pues observando aquí a nuestro lado a Georg Lukács, con su juventud, movilidad y productividad nos llevaría a mentir...

Hauser: El es el más joven de todos nosotros...

Lukács: Despidámonos ahora con la esperanza de otra discusión más amplia y profunda en el futuro.

Hauser: Le quedo muy agradecido por todo. Por todo lo del pasado, por todo lo del presente y por todo lo que tendremos que agradecerle en el futuro; por todo lo que esperamos de su *Ontología*.

Lukács: Confío terminarla; y por lo que se refiere a nuestra discusión quisiera hacer una última pregunta. En Occidente ha surgido últimamente el término "pluralismo" —a mi parecer desprovisto de todo sentido—. La verdad, sin embargo, siempre se da únicamente en el singular.

Hauser: Al menos dentro de las ideologías individuales.

Lukács: Por otro lado, aquí existe el prejuicio de que la verdad se puede determinar de un golpe y literalmente en virtud de la decisión de cualquier institución; un prejuicio tan peligroso como el pluralismo. La verdad es lo que tenemos que reanimar y resucitar mediante el marxismo. Habrá que resolverlo en extensas polémicas; aunque discutamos por una cuestión durante treinta años, el resultado será, al fin y al cabo, solamente *una* verdad.

Hauser: Y de todas formas a tal verdad solo se llega después de haber transformado la sociedad.

Lukács: ¡Exacto!

Hauser: Seguramente no se puede cambiar primero una cosa particular y en consecuencia, después, la sociedad. No se puede encaminar un nuevo arte sin haber pensado anteriormente en la transformación del camino. Ese es el núcleo del problema, la esencia de nuestro proyecto.

Lukács: Puede ser con seguridad la base de una colaboración plena de discusiones.

2. Un largo camino

Christian Gneuss conversa con Arnold Hauser; grabado en Londres en el año 1973 por la Norddeutschen Rundfunk (emisora regional del norte de Alemania) de Hamburgo.

Gneuss: Señor profesor, nos encontramos en su despacho de Hampstead, en el norte de Londres. Ha sido un largo camino hasta llegar aquí, puesto que Vd. es originario de Hungría. Vd. nació allí en el año 1892; ¿puede decirse que su procedencia le ha influido de alguna manera?

Hauser: Ciertamente, a pesar de que había muchos problemas y estaba sembrada de obstáculos, con sus interrupciones y decepciones. Hablar de Hungría, de mi relación con Hungría, es algo muy complicado. Preferiría una pregunta más sencilla. La nación húngara constituye una entidad compleja; la pertenencia, la desvinculación de ella y el camino de regreso son empresas arriesgadas y muchas veces fatales.

Los húngaros están muy orgullosos, no sin motivo, de su carácter propio, de sus facultades tanto futuras como potenciales. Pero no constituyen una nación no solo en el sentido de los franceses, sino ni siquiera en el de los alemanes. La influencia eslava ha sido extraordinariamente importante, la judía fue y continúa siendo inmensamente grande. Las influencias alemanas formaron una isla lingüística y cul-

tural dentro del país, a consecuencia de la comunidad austro-húngara, que se dejó limitar y reconquistar solo aplicando la violencia y la seducción. En resumen, nos encontramos entre el este y el oeste, somos en parte asiáticos, en parte europeos, y los mejores de entre nosotros aspiran a ser “buenos europeos” en el sentido de Nietzsche. Mi procedencia espiritual —y eso será lo que a Vd. le interese— muestra ya solo con esas pocas alusiones una imagen multicolor. Nací en Temesvár, un poblado alemán con gran influencia judía; ya de niño hablaba también el alemán, como mis padres. Mi padre hablaba igualmente bien el húngaro, el alemán y el serbio; sin embargo, jamás le vi con un libro en la mano. Mi decisivo desarrollo espiritual no empezó en modo alguno en mi infancia, ni siquiera en mi época de colegial, sino solo en mis años universitarios, durante el tiempo en que recibí las impresiones más decisivas y duraderas: de dos clases, en parte contrapuestas, pero esencialmente homogéneas, del inmediato trato cotidiano con mi colega y mejor amigo Karl Mannheim, que más tarde adquirió renombre como sociólogo, y de las obras de nuestro mentor, Georg Lukács, cuya significación es conocida de toda persona culta.

Gneuss: ¿En qué límites y bajo qué formas se movían esas influencias primordialmente?

Hauser: Mannheim era, como queda dicho, un colega universitario con semejante afán cultural, como yo mismo. Antes de su regreso a Hungría, en Florencia y Heidelberg, Lukács estuvo íntimamente relacionado con Max Weber, Lederer y Lask. Hizo amistad con Lajos Fülep, el filósofo e historiador del arte y literatura húngaro, con el ensayista alemán Ernst Bloch, y con Paul Ernst, hoy en día casi olvidado. Profundamente influido y enriquecido por esas amistades y relaciones regresó a la patria, a principios de 1915, casi como un forastero, y nos trajo inspiraciones decisivas para todos nosotros, que luego nos hicimos sus adeptos y amigos. Pronto se formó un pequeño e íntimo círculo alrededor de él, que más tarde recibió el nombre de “Círculo Dominical”, nombre que se ha hecho histórico en la actualidad. No tenía nada de oficial o de solemne. El número de sus participantes —de los fijos— nunca excedió la docena. Eran admitidos sin ningún tipo de condiciones exteriores o formalidades. Venía, o mejor dicho, era introducido cual-

quiera que lo deseaba, siempre que se interesase por las discusiones propuestas. Y así se formó, en un plazo de tiempo relativamente corto, algo así como un modesto “salón literario” (aunque humilde, no para “andrajosos”). Nos reuníamos todos los domingos por la tarde en el piso de Béla Balázs, el amigo de la infancia de Lukács, muy raras veces nombrado hoy aunque escribió, aparte de lírica cuestionable, los primeros libros de cine verdaderamente importantes y en muchos aspectos aún no superados. Allí charlábamos y discutíamos; muchas veces gritábamos y chillábamos desde las tres de la tarde hasta las tres de la madrugada. ¿Qué orientación se manifestaba realmente en el grupo? ¿Qué aportó Lukács en lo esencial?, me preguntará Vd. probablemente.

Gneuss: ¿Trajo por ejemplo el marxismo?

Hauser: Más bien poco. Lo más curioso era que toda la unión, si es que era una “unión” —verdaderamente no sé cómo llamarla—, no tenía matiz alguno ostensiblemente político y que en el fondo quedó apolítica durante mucho tiempo. Comparado con el marxismo posterior, era un círculo bastante indiferente aunque, en cualquier caso, de espíritu liberal e izquierdista. Pero sí teníamos una visión del todo individualista y espiritualista, lo que se manifestó también por el hecho de que llamaron “universidad de las ciencias del espíritu” a la pequeña universidad libre donde luego dimos conferencias; y que la revista que ya publicaran Lukács y Fülep en Florencia llevaba el título “Espíritu” (“Szellem”)... La “universidad libre de las ciencias del espíritu” tenía una afluencia inesperada. Muchos jóvenes, que asistieron a las conferencias, luego se decían miembros del “Círculo Dominical”, aunque por aquel tiempo debían ser aún escolares. Los asuntos tratados eran muy variados y de ningún modo rudimentarios: Mannheim habló sobre problemas de la teoría del conocimiento, Balázs sobre la sensibilidad en la lírica, Antal sobre las características de la pintura de Cézanne, yo sobre la estética del romanticismo alemán. La unidad y la orientación conceptual común consistía, empero, en que cada uno de nosotros —a pesar de nuestros ideales muchas veces hiperespirituales y sublimados— luchaba esencialmente contra el materialismo y el positivismo mecanicistas. Si es que se habló de Marx, sobre todo al comienzo, se habló muy poco, incluso en las reuniones de los

domingos; ni siquiera de Hegel se habló mucho más. Es curioso que, aunque fundamentalmente basado en la ética, el interés se orientaba hacia la religión y la mística. Los dioses de la casa eran los místicos alemanes, Kierkegaard y Dostojevski. También la atención concentrada en el romanticismo alemán tenía un carácter preponderantemente antimaterialista.

Cuándo ocurrió el paso de Lukács al marxismo como partido y al radicalismo político como activismo, es algo de lo que no tengo un recuerdo claro y me parece que sucedió en un plano secundario. En general, los problemas políticos se discutían solo en la medida en que considerábamos la victoria alemana como un peligro, el de la dominación del mundo por el imperialismo alemán.

Gneuss: Es decir, en pro de la Alemania de Goethe y en contra de la Alemania de Guillermo II.

Hauser: Tal vez, aún no nos dábamos exactamente cuenta de la expresión: "Más vale la injusticia que el desorden"....

Gneuss: ¿Había tal vez otros influjos decisivos, el de Francia, por ejemplo, que se impusieron en el círculo?

Hauser: Ninguno en particular; pero, por ejemplo, bajo la influencia creciente de Marx se despertó el interés por Balzac, debido en parte a Lukács. Por lo demás, la literatura francesa no era el pan cotidiano del círculo. Pero había dos cuestiones a las cuales volvíamos continuamente en nuestras discusiones: el problema de los géneros literarios y la novela en particular. Junto con ello penetraron aspectos sociológicos en el primer plano de nuestro ideario estético y perspectivas artísticas. Lukács ya había compuesto su *Teoría de la novela*, aún bajo fuerte influencia impresionista y algo libremente concebido; pero quedó como prólogo de una monografía no escrita sobre Dostojevski y que por aquel entonces él no podía escribir. Su modo de pensar, y con él, más o menos, el de todos nosotros, estaba ya encauzado a problemas preponderantemente éticos, por lo que era preciso que la *tragedia* fuera el núcleo y punto culminante en la jerarquía de los géneros. No se trataba solo de formación de carácter y fuerza de expresión, estructura de formas y efecto teatral, subidas y pausas, medida y predominio de las fuerzas; se trataba de ser o no ser, salvación o condena, aprobar o fracasar en la prueba de grandeza del alma y de la dignidad humana, vivir o vegetar. Pero así como la

novela desde el comienzo del siglo XIX tomó la dirección de todos los géneros y expulsó a la tragedia de su sitio de honor, y así como ella misma, en el dominio de la poesía dramática, tenía que ceder al espectáculo trivial, igual que la poesía épica había de ceder ante las narraciones cotidianas, así se ampliaron también de día en día la literatura crítica sobre la novela y nuestro interés por el nuevo género. Aunque desde el punto de vista histórico la tragedia era una sucesora de la poesía épica y los cantares heroicos y las epopeyas homéricas constituían su condición necesaria, la estética y la ética de la tragedia fueron descubiertas antes de la estética y la ética de la poesía épica y de la novela, y no solamente por los griegos sino también por Lukács. De todos modos, la “metafísica de la tragedia” ocupa un sitio en la obra *El alma y las formas*, que supera desde un punto de vista humanitario el de todos los demás. Se puede decir que el género de la tragedia llegó a ser, de por sí, la expresión más profunda, más seria, y que concebía al hombre y a su significación de la manera más intensa. Puede que en la novela se desarrolle de una forma más detallada, pero aquí se supera a sí mismo. El desarrollo de la sensibilidad subjetiva-lírica en el sentido de Balázs, mencionado ya anteriormente, representaba una fase de extraordinaria importancia en el camino del hombre hacia sí mismo; aquí en la humanidad trágica se supera a sí mismo, alcanza el límite de lo humano. Nos viene a la memoria lo que Kierkegaard decía del héroe en relación con el santo. Sin embargo, a nosotros nos interesaba menos lo que se podía alegar del hombre, cuanto lo que era. En muchos aspectos estábamos verdaderamente pasados de moda. Se habló más de Stefan George y de Hoffmannsthal que de los nuevos expresionistas.

Gneuss: ¿Pero entonces cómo llegaron Vds. a plantearse problemas de índole sociológica o incluso marxista? ¿No venía eso mucho después?

Hauser: Ese era un largo camino. Mis propias disertaciones, que exponía en la universidad libre, y que, en parte, se basaban en mi trabajo del seminario de la universidad, apenas tocaban ese tema.

Gneuss: ¿Originariamente Vd. estudió historia de la literatura?

Hauser: Sí, pero también en disconformidad con las cir-

cunstancias generales, germanística y romanística a la vez —en cierto modo “acientíficamente” pero por fortuna para mí—. Mi educación no era exclusivamente alemana, como la de la mayoría del grupo, sino casi en la misma medida tan francesa como alemana. Uno de los acontecimientos favorables de mi vida fue el que llegara tan pronto a París y que las experiencias que hice allí contribuyeran a mi concepción del mundo; de la misma forma que los posteriores años de mi viaje a Italia influyeron en la sustancia del hombre en el cual había de convertirme. Al cabo de esos años no solo podía leer y enjuiciar en el original las grandes obras de la literatura occidental, sino que tampoco era ya un inexperto en historia del arte y podía por ello pensar en hablar algún día, con competencia, del arte en general. El cambio decisivo en mi visión del arte se realizó incluso más destacada y expresamente en mi relación con las obras plásticas que con las literarias. En un principio, la historia del arte era para mí una historia de formas, estructuras, figuras caleidoscópicas en el sentido de Wölfflin; en pocas palabras, un complejo de formas abstracto y esquemático, al cual nunca se dejaba reducir ninguna verdadera obra de la literatura. En Italia llegué a ver, por primera vez, las obras de arte como fenómenos esencialmente históricos, producto de las relaciones humanas, condiciones de producción, taller y mercado, oferta y demanda, señor y esclavo, coleccionista y productor. Comprendí que el artista no siempre podía lograr lo que quería y que tampoco quería siempre lo que al final le resultaba realizable. Para decirlo en pocas palabras, empecé a moverme del formalismo wölffliniano hacia el historicismo dvorakiano.

Gneuss: Acaba de pronunciarse aquí un nombre, al cual se refiere Vd. repetidamente en sus libros, el nombre del historiador del arte Dvorák, que, por desgracia, es poco conocido en el resto de Europa. ¿Podría tal vez decir algo sobre el influjo que ejerció en Vd.?

Hauser: Sí, pero también el influjo de Dvorák sobre mí era difuso, como tantas otras cosas en mi vida; un proceso lleno de contradicciones y de enigmas que quedaban por resolver. Se efectuó bajo presión dialéctica, como la mayoría de los cambios razonables y fructíferos en mi existencia. Dvorák era un historiador que pensaba por completo conforme a leyes estructurales inmanentes; sin embargo, era un

pensador enteramente adialéctico; era un buen analista de estilo y un certero crítico de cualidades artísticas, un receptor de impresiones visuales, dotado de una sensibilidad exquisita. Todo lo que se pueda esperar de un buen historiador del arte; únicamente carecía de todo sentido de las relaciones sociológicas. Pero esto no reducía en manera alguna su valor para mí. Yo estaba en Italia como refugiado del régimen que nos había convertido, a mí y a mis amigos, en vagabundos y apátridas. Yo tenía mis convicciones políticas, conocía a mis enemigos y contrarios, era —como lo esperaba de toda persona civilizada— liberal, pero no pasaba hambre, y, al fin y al cabo, la “falta de albergue” resultaba una pura metáfora. Las dudas con respecto al formalismo wölffliniano no estaban relacionadas de ningún modo con una demostración política, aunque quizá no hubieran surgido de no haberse suscitado alguna sospecha política. La lucha contra Wölfflin era, en un sentido muy derivado, una lucha contra la pureza de la raza y la dictadura hitleriana. La hipótesis dvorakiana de la inmanencia de un cambio de estilo y de gusto resultó ser no mucho menos violenta y ajena a la realidad. Me alejé de la visión formalista de Wölfflin, según la cual un estilo pasa a ser actual cuando ha transcurrido la hora del anterior y empezado el minuto sesenta y uno. Se puede ver cualquier minuto como tal y juzgarlo como el comienzo de la hora de nacimiento de un cambio interior; las verdaderas cesuras del desarrollo —también del desarrollo del arte— están marcadas por trastornos exteriores, sociales, cambios de gusto interhumanos, descubrimientos de nuevos aspectos que abarcan y dominan capas sociales enteras. Paulatinamente reflexioné sobre el hecho de que cada cambio de estilo y gusto se produce por influjos y exigencias exteriores, y que en eso solo entran en juego contradicciones dialécticas; dicho con otras palabras, eso quiere decir que la “necesidad histórica” o la “lógica inmanente” de la historia se doblega o rompe según la resistencia con que tropieza. De ahí hasta el descubrimiento de la naturaleza económica y social de la resistencia no había mucha distancia.

Gneuss: Así que este descubrimiento se hizo inmediatamente después de la primera guerra mundial; es decir, el reconocimiento del factor económico y social en la evolución del arte. ¿Quién le inspiró a Vd. en eso? ¿U ocurrió desde su propia comprensión?

Hauser: Por entonces, en Italia, yo me había consagrado tan profundamente a la historia del arte que me preocupaban relativamente poco los problemas que la tocaban desde fuera. Sin embargo sí me llegaron varias influencias desde Alemania: unas periféricas, por parte de Sombart, otras más centrales, que venían de Max Weber, nuevos aspectos de la investigación histórica en la escuela de Troeltsch y, sobre todo, consideraciones filosóficas y sociológicas de Georg Simmel. Estas influencias adquirieron profundidad cuando abandoné Italia para trasladarme a Berlín.

Gneuss: ¿En qué año ocurría eso?

Hauser: Debió de ser en 1920; 1919 ó 1920, por ahí. Tenga en cuenta que entonces hacía ya mucho tiempo que yo me había doctorado; sí, me hice —cosa ridícula— profesor de la universidad de Budapest a mis veinte años, hecho que se justifica más por razones de solidaridad política que por méritos científicos. Pero eso se comprende sabiendo que todo el círculo en torno a Lukács ganó en importancia e influencia, y yo sólo tenía que correr con los demás. Como dije antes, empecé de nuevo en Italia; en Berlín aún seguía sintiéndome un principiante. Durante las conferencias de Troeltsch y del historiador del arte Adolf Goldschmid yo me sentaba entre los estudiantes y estudiaba mucho. Leía, aparte de los clásicos de la literatura alemana de política y de historia del arte, un poco a Hegel y Marx, pero no se me ocurrió escribir algo yo mismo. De verdaderamente “heroica” calificó Manheim esa pasividad de los ocho o diez años que yo empleé entonces en la redacción, preparación y formulación de la *Historia social de la literatura y del arte*, sin publicar ni una palabra. Pero eso era el precio indispensable; si no un criterio del valor, sí una señal de la seriedad, probidad y autosuficiencia de mi trabajo. Eso no solo era mi preocupación y ocupación cotidiana, era mi pan de cada día, el que me conservaba la vida.

Gneuss: Señalaba que había abandonado Alemania después de unos años.

Hauser: Sí, me trasladé a Viena. Era el deseo de mi primera, mi difunta mujer. Ella anhelaba estar más cerca de Hungría, sin querer volver a la Hungría de entonces. Estábamos a gusto en Viena, pero tuve que cambiar de trabajo, relacionado en Berlín con el comercio librero y editorial. Tras mucho buscar y solicitar, conseguí participar en una

compañía cinematográfica. Al comienzo no me gustaba demasiado, pero resultó como una sorpresa afortunada, como mucho de lo que tuve que pasar. Por mi relación con el filme tuve ocasión de presenciar, de una manera inmediata, algo que ocurre una vez en un espacio de centenares o más bien miles de años: el nacimiento de un arte nuevo —el de la cinematografía—, de la primera forma artística cuyo surgir se basa en la reproducción mecánica, como la definió Walter Benjamin. Se presentaron nuevas cuestiones de índole sociológica respecto a la función, el objetivo y el valor del arte. ¿Cómo nace a un nuevo arte un público nuevo? ¿Cómo se forma la relación entre los dos y cómo se transforma? ¿Qué es lo que en un arte atrae a un público de masas? El valor estético autónomo y el valor del público, ¿cómo se relacionan entre sí? ¿Qué convierte a un filme en un éxito o un fracaso? La oficina cinematográfica se transformó en laboratorio del sociólogo. Cuando Hitler llegó a Viena, existían partes aisladas y esbozos sueltos para un libro que iba a titularse *Dramaturgia y sociología del filme*.

Gneuss: Los años inmediatamente después de 1939 aquí en Inglaterra, ¿existían ya entonces los primeros comienzos para su gran obra *Historia social de la literatura y del arte*?

Hauser: No; yo quería, sobre todo, seguir escribiendo y terminar el libro sobre cinematografía, planeado ya en Viena. Pero no iba a suceder así. Ya desde el año 1933, después de tomar el poder Hitler, Karl Mannheim vivía en Londres, y de él vino la sugerencia de preparar para su editor, que llegó a ser y sigue siendo el mío, una antología de escritos sobre la sociología del arte, para la cual yo había de escribir el prólogo. Me puse a trabajar; pero resultó que la mayor parte de lo que llegué a encontrar sólo tenía de sociología del arte el título. Sin embargo, había mucho material utilizable y valioso, disperso por ahí. Únicamente era preciso hallar la aportaciones a una sociología del arte no escrita todavía; indudablemente, sin ellas no habría podido escribir mi libro. Importantes investigaciones, aspectos amplios, sorprendentes indicios de coherencias los encontraba a cada paso, pero muchas veces no justamente ahí donde los estaba buscando. Lo mejor para la moderna sociología del arte estaba en las notas marginales de Walter Benjamin, Adorno y Paul Valéry sin la pretensión de ser restos de una teoría completa, fragmentos de un nexo sistemático o indicacio-

nes a aspectos que tuvieron que ser considerados como fase especial e importante en un esbozo histórico del pensar sociológico en materia de arte. Agotar tales pasajes, basarse en ellos y completarlos en una especie de sistema, no era la aspiración o la pretensión en ninguno de mis libros. El libro en que estoy trabajando, que resume y completa lo anteriormente elaborado, tampoco va a ser una sociología del arte "sistemática"³. Será, sobre todo, más personal, revelando mucho más de la naturaleza, de las aficiones y limitaciones del autor de lo que un manual, compendio o libro de consulta está destinado a ofrecer. A pesar de ello va a reclamar cierta sistemática: tendrá un carácter más o menos global, conservará una tendencia a la unidad de los puntos de vista, de las pautas de valoración, de los axiomas ideológicos, y a la totalidad y finalización ideológicas. Cierto que esas son, por el momento, más bien promesas que afirmaciones; porque está claro que no se tiene una opinión definitiva sobre un libro que está escribiéndose. La distancia adecuada tampoco la encontré mientras estuve trabajando en la *Historia social*; y en el curso del tiempo esa desorientación quedó sin solventar. Cuando una frase sale mal, se duda a menudo del valor del libro entero; si sale bien un pasaje difícil, se cree haber triunfado ya. Y aun después de publicado el libro, hace falta que transcurra algún tiempo para que una recensión desfavorable le deje a uno tan frío como una favorable.

Gneuss: Pues, en 1951, si mal no recuerdo, apareció la *Historia social* en Inglaterra. ¿Escribió Vd. el libro primero en inglés?

Hauser: No, en alemán, como escribí desde entonces la mayoría de mis libros. Y ni siquiera en húngaro, a pesar de ser mi lengua materna. Además, yo no concedo privilegio de ninguna clase al idioma materno, ni tampoco pienso como Herder, que quería ver en el arte la lengua materna de la humanidad. Escribo en alemán, porque en esa forma puedo expresar mis pensamientos relativamente mejor; luego traduzco el texto con ayuda de un inglés nativo. Encontré un editor alemán para mi primer libro tras mucho tiempo y esfuerzo. Sin embargo, este, Beck, de Munich, se convirtió en mi editor favorito; con él no tuve ninguna disputa durante los veinticinco años.

Gneuss: Entonces en 1953 se publicó...

Hauser: ...se publicó por fin la edición alemana de la *Historia social*, después que algunos editores habían rechazado el manuscrito sin haberlo leído. Al ofrecerle el libro, Beck me pidió primeramente el manuscrito del primer tomo, después de unos días el del segundo y al cabo de dos o tres semanas se decidió por la publicación a pesar de los riesgos que implicaba la publicación de un mamotreto de autor tan poco conocido.

Gneuss: Bueno, yo creo que eso representaba un golpe de suerte para Vd. y sus lectores alemanes, porque este libro —y de ahí el rechazo por otros editores— no encajó en absoluto en el panorama de los primeros años cincuenta. Para mí y para mi generación, era algo parecido a una revelación, porque en aquellos tiempos dominaban en la literatura la llamada interpretación inmanente de la obra, y se hablaba exclusivamente de la autonomía de la obra de arte. En esto su libro abrió una brecha y franqueó el camino hacia planteamientos del problema de índole histórica.

Hauser: Me alegra que Vd. subraye y estime precisamente este aspecto del trabajo, porque me hace recordar lo que me pareció en aquellos tiempos, y desde entonces para siempre, lo más importante y lo más tentador: la historia como juego de fuerzas dialécticas. La dialéctica significaba para mí imparcialidad y me aseguraba la libertad indispensable de juzgar cada cosa desde los dos lados. Siempre partí de la suposición de que los fenómenos están condicionados de modo bilateral, subjetivo. En cada comportamiento se trata de un estímulo interior que tropieza con una resistencia, o de un ente objetivo, que no se puede aceptar sin más, si no es en virtud de una cierta predisposición a la aceptación. En función de esta confrontación se realiza cada obra humana: cada manipulación de las cosas, cualquier dominación sobre personas, cualquier producto del trabajo, cualquier obra de la política, de la economía, de la ciencia y del arte.

Gneuss: Continuemos aún hablando un poco sobre su *Historia social del arte*. Ya he dicho que contribuyó enormemente a la apertura del planteamiento histórico y sociológico de problemas en el campo de la historia del arte. Hoy en día, el planteamiento de problemas desde un punto de vista sociológico se entiende casi de sí mismo, incluso en la ciencia del arte. Desde luego este proceso se había ini-

ciado ya al principio de los años cincuenta; entonces empezó lo que luego se llamaría "Escuela de Francfort". De cualquier forma, ¿hubo contactos entre Vd. y los representantes de esa escuela?

Hauser: Cierto, y muy importantes. Si no me equivoco, la primera crítica positiva sobre mi *Historia social* fue la aprobación por aquella escuela —o, en todo caso, de sus principales dirigentes, Adorno y Horkheimer, que importaban realmente—. Adorno y la Escuela de Francfort ya me eran conocidos. Exageraría si dijera que influyeron decisivamente en mí durante la redacción del discutido libro. Pero Adorno había desarrollado ya cosas fundamentales y yo estaba enterado de ellas. Su invitación de venir a Francfort para dar una conferencia en el Instituto me produjo una gran satisfacción. Después recibí invitaciones para Bonn, Heidelberg, etc. Entré otra vez en contacto con la vieja Alemania donde yo había estudiado, de donde procedía una buena parte de mi formación intelectual. Por suerte no se preveía la transformación del lenguaje de una teoría absolutamente racional —a pesar de su complejidad— en una jerga, comparadas con la cual la claridad y la concreción parecían una parodia. Francfort fue para mi una experiencia valiosísima, particularmente el encuentro con Adorno; pero fue de nuevo una mezcla, una tarea en vez de una solución: aprobación y contradicción, modelo y advertencia. Estuve conforme con mucho de lo que Adorno formuló contra Lukács y Mannheim, pero rechazé otro tanto de ello. A pesar de toda la razón que pudiera tener, se vislumbaban ciertos celos. Por lo demás era un genio centelleante, un pensador creativo que podía y quería expresar con cada frase algo especial. En ese sentido sostenía, por ejemplo, que no iba a ningún concierto, porque hallaba más placer en la partitura que en el sonido de las notas. Eso parecía chocante (que era lo que a él le interesaba), pero despertaba el interés del interlocutor ingenuo. En su última obra publicada, la póstuma *Teoría estética*, dice que realmente desde su juventud había pensado escribir este libro, pero que nunca llegó a realizarlo. Hubiera sido un libro muy extenso y de grandes aspiraciones; una obra que exigía mucha paciencia, más de la que él tenía.

Gneuss: Antes Vd. ha expresado brevemente su opinión sobre la dialéctica. Por eso surge la pregunta de qué con-

cepto tiene Vd. sobre la noción adorniana “dialéctica negativa”.

Hauser: Es una pregunta bastante difícil de contestar; y en el marco de una conversación globalmente orientada como la presente, es preferible no emprender su planteamiento. Así como se presenta el libro, está redactado desacertadamente, expuesto de forma paradójica y formulado irregularmente. En el contexto de nuestra discusión, cuyo objeto es más bien la historia de las influencias que me han hecho ser lo que soy, que la de los extravíos potenciales, puede ser más apremiante cuestionar cómo llegué a la dialéctica. Si mal no recuerdo, se debió, entre otras cosas, a un suceso raro; sí, se podría decir, si eso existe, a un suceso desproporcionado. Yo no soy deportista, ni tengo las aptitudes ni el interés necesarios para ello. En una ocasión, cuando vivía en Viena, vino un famoso equipo de fútbol. Acudí al estadio, quizá por primera o segunda vez en mi vida, para presenciar esa broma. Iba acompañado de un compatriota que entendía mucho de deporte. En el intermedio dije ingenuamente: “Pues no juegan demasiado bien”. Su respuesta fue el primer paso en la comprensión de la dialéctica. “Cada equipo —dijo— juega tan bien como el otro le deja jugar.” Mi acompañante tenía tan poco de filósofo como yo de deportista; sin embargo, yo no podía enseñarle nada; él, no obstante, me hizo comprender que la filosofía dialéctica es concebible sin el correspondiente conocimiento: cada producción depende de la resistencia con la cual tropieza y queda pendiente de ella. En otras palabras: el mismo equipo, sin contar factores imponderables, juega mejor contra un contrario más fuerte que contra uno más débil. A eso se añadieron otras experiencias más inmediatas como pensador y escritor, que contribuyeron como motivos, aunque no siempre tan contundentes pero sí igual de evidentes, para evocar la idea de la dialéctica y la fe en la fecundidad de su método. Sobre todo mi propia experiencia de la correlación, de la concatenación e inseparabilidad de síntesis y análisis en el pensamiento científico. Al comienzo, en el tiempo anterior a la aprobación casi general de mi *Historia social de la literatura y del arte*, me reprocharon que el libro presentaba una síntesis anticipada, y que semejante cosa solo debería intentarse después de un análisis efectuado enteramente. Pero

tal “análisis” no se realiza nunca. Mientras que los interesados son personas, cualquier análisis que vaya a ser efectuado por ellos queda incompleto. Síntesis y análisis siempre van enlazados, por incompleto que sea el último y por provisional que resulte la primera. No se puede realizar ningún análisis antes de tener en la cabeza la idea de una síntesis, por provisional y transformable que sea. De la misma manera, tampoco se puede hacer una síntesis sin haber realizado ciertos análisis. Las dos cosas coinciden. El arte es el paradigma, sin más, del acto creador. La primera línea que apunta un poeta determina en cierto modo la segunda; esa es ya el resultado que se deduce de la primera, el producto del estímulo causado por la primera; la tercera se deriva del cruce de las dos primeras líneas. El segundo compás de una composición no solamente sigue al primero, sino también del primero; es algo al mismo tiempo absolutamente nuevo e imprevisible. Así como la segunda raya de un dibujo es indicada e incierta, casi obligatoria y a la vez arbitraria, evidente y sorprendente. Resumiendo, se trata de un proceso en el cual los pasos y actos aislados se entrelazan, y cada momento condiciona los siguientes como consecuencia o contradicción, o las dos cosas a la vez. Supongo que esto ilustra el principio en cuyo sentido afirmo y aplico yo la dialéctica como método de interpretación de la actividad artística.

Gneuss: Cierto, pero la dialéctica es un concepto primordial tanto en Hegel como en Marx. Por consiguiente, ¿se calificaría Vd. de hegeliano o más bien de marxista o de ninguno de los dos?

Hauser: Quizá de ninguno de los dos, sin reservas. Mi relación con la dialéctica de Marx es un tanto problemática. Para mí el marxismo es, ante todo, una teoría histórica y sociológica. De todos modos preferiría calificarme de historiador marxista antes que de político activo, es decir, como un compañero cuya legitimación el mismo Marx habría puesto en tela de juicio, considerando —como es sabido— teoría social y acción como inseparables. El libro —en este sentido herético, pero según mi opinión en el fondo no menos marxista—, ese libro en el cual estoy trabajando ahora³, y que ha sido mencionado repetidas veces en nuestra conversación, consiste en la creencia fundamental y declarada en cada ocasión posible de que

cada desarrollo histórico depende considerablemente de constelaciones económico-sociales, y que, sin ellas, estaría desprovisto de compromiso, de esencia y sustancia, que la *ideología*, en la cual se expresa la condición, la posición social, el poder político y la influencia intelectual de una clase, grupo u otra comunidad de intereses, presenta la base y con ella la directiva de cualquier forma de cultura, y que ninguna clase social o colectividad de toda forma es flotante —utilizando una palabra de Alfred Weber y Karl Mannheim—. No se flota libremente entre grupos de solidaridad, uno siempre está arraigado y amarrado socialmente de una manera u otra; no importa si uno se da cuenta o no de la vinculación, o si la afirma o niega. Para decirlo con más precisión así es como lo formula Lukács en su obra maestra *Historia y conciencia de clase*: se trata más bien de una facultad de pensar y actuar con conciencia de clase, que de una conciencia de clase plenamente realizada. Es decir, más bien de una disposición y una resolución de comportarse conforme a su posición de clase que de ser consciente de ella en todo tiempo. En este sentido creo yo que no se puede prescindir de la categoría de la dialéctica en la formación sociológica del concepto, aunque pueda conservar su naturaleza sociológica sin la conciencia de clase. La mayoría de la gente piensa, siente y actúa de manera ideológica sin darse cuenta. Eso influye poco en su comportamiento. Todos se comportan dialécticamente, la mayor parte, además, sin siquiera haber oído o pronunciado la palabra jamás. Pocas personas aficionadas a expresarse filosóficamente se resisten a su pretendido encanto; pues “sin dialéctica no marcha la cosa”, como dijo Herbert Marcuse en vulgar dialecto berlinés.

Dialéctica significa que las cosas no pueden continuar siendo iguales a como eran, que tienen que convertirse en su contrario. Yo no puedo declararme conforme ni con Hegel ni con Marx, eso bastaría para trazar de una manera u otra el curso de la historia y la visión del futuro en forma de profecía. La esencia de la historia es precisamente su imprevisibilidad. De ningún modo se puede construir lo inminente a partir de lo pasado y de lo presente. Eso no es posible ni en el sentido pesimista de un Spengler o un McLuhan, ni como garantía conservadora u optimismo reformador, ya sea en el sentido hegeliano o marxista o inclu-

so nihilista, pronosticando el fin del arte, del gusto e interés hacia él, como se suelen hacer hoy día. Tal vez podamos volver a ese tema más adelante.

Gneuss: Debemos volver a hablar de eso. Pero antes quisiera recalcar que Vd. tiene objeciones contra el pronóstico marxista de la historia.

Hauser: El caso es que yo no puedo creer sin más ni más en la posibilidad histórica de una sociedad sin diferencia alguna de clases como pretende el marxismo. Sí, estoy de acuerdo en que se pueden suprimir las diferencias económicas de clase, pero no creo que se pueda realizar la supresión de los principios reglamentarios de la estratificación y selección dentro de una sociedad organizada de una forma u otra. La relación fundamental hegeliana “señor y esclavo” se encontrará en cada época histórica con una u otra variación. En cada época hubo y habrá individuos que eligen las diversas funciones, y personas que se someten dócil y gustosamente a esa elección. Se puede crear una igualdad económica más o menos satisfactoria entre la gente, pero no se puede hacer de cada Juan un Nicolás.

Gneuss: Si he entendido bien, Vd. puede imaginarse una sociedad sin clases, mas no una sociedad sin poder. Bien, y para volver a la cuestión general que abandonamos, esto es a la cuestión respecto de una sociedad en la cual no haya arte, ¿cree posible que es inminente algo así como un fin del arte?

Hauser: Vd. vuelve a una de esas cuestiones inevitables en el marco de una conversación con un tema fijo como la nuestra. Es sabido que actualmente la posibilidad de existencia del arte se ha vuelto problemática en muchos aspectos, y que muchos de los mismos artistas dudan en el arte porque sienten su falta de función bajo las condiciones dadas. Si tienen realmente razón, no lo sabemos. Yo no creo que haya perdido su función porque parezca problemático. Atraviesa una crisis peligrosa que, sin embargo, no es de ningún modo fatal. Mientras que se siga planteando el problema del arte en formas artísticas, mientras que el artista sea un protagonista y el desesperadamente atónito un payaso, mientras que la incomunicación se exprese en alienación agresiva, existe arte —a menudo el más inequívoco, aunque insuficiente—. Se balbucea y se tartamudea, o se traga y se calla en vez de hablar, porque lo que hubiera que

decir se ha vuelto indecible, y porque nos inundan y rodean muchas más cosas inefables de las que Goethe se podría imaginar, así que a menudo el silencio parece hablar todos los idiomas. La dificultad de expresarse significa precisamente en el sentido de Goethe lo contrario del fin del arte. El fin al cual hemos llegado es solo el fin de un período artístico; uno como el que se produjo al cabo de la época clásico-romántica.

Gneuss: Que yo sepa hay dos tesis que pronostican el fin del arte: una tecnicista, según la cual los progresos técnicos obstruyen el arte al introducirse los apartados entre el hombre y la obra artística; la otra, que proviene de un cierto punto de vista marxista y que surge de la suposición de que el arte es un producto de lujo para las capas privilegiadas y que va desapareciendo en una sociedad sin clases. ¿Cómo se siente Vd. respecto a estas tesis?

Hauser: Desconcertado. Por el momento, se puede hablar únicamente de la desaparición de un cierto género o de ciertas formas del arte; es verdad que eso tiene también sus razones tecnológicas, aunque no son de ninguna manera tan simples como por ejemplo superioridad y victoria de la ciencia, y en especial de la técnica electrónica, sobre el arte irracional e intuitivo. La reproductibilidad técnica de una obra artística —con la que se comienza una nueva época en el arte— consiste, en la idea y en la práctica, en que ya no existirá exclusivamente un solo ejemplar de una obra con el valor y la competencia requeridos; en otras palabras, que ya no se tendrá en consideración ningún verdadero “original”. El ejemplar único es tan bueno como los otros, pues el “original” —si se puede hablar de tal— no solo surge, sino que también se queda en el estudio; es decir, desaparece en cuanto exista un negativo capaz de guardarse que se distingue de las innumerables copias exclusivamente en su exterioridad técnica, pero en modo alguno en las ideas artísticas. Porque entonces solo habrá reproducciones de un original inexistentes tomado en sentido estricto. Una de las consecuencias de este tipo de producción hipertecnológico es que el valor insustituible de la escritura, que creció constantemente con el desarrollo del arte hasta el impresionismo, amenazaba con perderse, y que el arte parecía transformarse de un artículo de lujo en el pan cotidiano —aunque no insustituible— y comenzó a parecer un alimento trivial.

Gneuss: Así pues, Vd. no quiere decir el fin del arte, sino de un período del arte. ¿Qué aspecto tendrá el nuevo período? En relación con su nuevo libro Vd. habla repetidamente —además refiriéndose a Engels— del triunfo del realismo en el arte. Es cierto que hacia la mitad del siglo —tras el dominio de tendencias abstractas, tanto en la literatura como en las artes plásticas— surgen por todas partes corrientes realistas. ¿Qué porvenir pronosticaría Vd. a estas últimas?

Hauser: El más grande, porque el arte es realista por naturaleza; incluso el arte fantástico. Las más extrañas de sus creaciones están hechas de ladrillos concretos, manejables. La materia prima del arte es la realidad cruda, exterior o interior. Se trata del reflejo de la realidad, cualquiera que sea la transmutación valorativa y la modificación a que está sometida. Por fantástico que pueda resultar, el material al fin y al cabo está tomando de la realidad de la vida y de la experiencia del autor, no de la fantasía. Además, la fantasía misma consiste en puras fracciones de la realidad vivida. El sueño mismo se compone de todo elemento realista pensable. Los factores sustanciales pueden ser absolutamente realistas y fieles a la naturaleza; el marco, la combinación de los detalles, su sucesión son extraños, extravagantes y crispados. La misma disonancia entre lo presentado y la presentación, las personas y sus encuentros, su crispación exterior y su rigidez cadavérica interior es típica en las obras más importantes de la literatura vanguardista contemporánea, desde Camus y Kafka hasta Joyce y Beckett. Los motivos son sinceros, el lenguaje es sobrio; toda la construcción, sin embargo, como un castillo de naipes, está amenazada con derrumbarse. Nunca se sabe a qué atenerse; ¿está uno en contacto con restos de sueños, con un lenguaje secreto de símbolos o con un juego de metáforas manieristas? De todos modos es expresión de una desesperación con la cual se trata de poner en armonía la realidad desarmonizada, pero sigue siendo la realidad, de la cual se trata.

3. El "Círculo Dominical" de Budapest

Entrevista con Arnold Hauser, grabada en Londres en el año 1975 por la televisión húngara.

I

Christoph Nyiri: Nos hallamos en Londres, en el piso del profesor Arnold Hauser, el filósofo y sociólogo del arte. Arnold Hauser nació en Temesvár (Hungría) y vive en Londres desde 1938. Acaba de cumplir ochenta y tres años. De sus obras, prescindiendo de sus estudios escritos y publicados todavía en su patria en los años siguientes al 1910, hasta ahora sólo ha aparecido un libro en húngaro: la *Historia social de la literatura y del arte*¹.

En nuestro diálogo pregunto a Arnold Hauser sobre su vida y sus obras, especialmente sobre la relación entre vida y obra.

Arnold Hauser: Si tuviera que expresarme en pocas palabras diría que soy alguien que hace la vendimia muy tarde, que cosecha las uvas después de la primera madurez, cuando el vino adquiere su aroma otoñal. Ignoro cómo resultó mi vendimia y si realmente puedo llamarla así; pero lo que colecté, lo que produjo, los escritos de los que, con o sin derecho, me hago responsable, se recogieron de dicha manera, se realizaron realmente tarde. Escribí mi primer

libro digno de consideración entre los 47 y los 57 años, a una edad en que muchos traspasaron ya el apogeo de su creatividad. Esos fueron los diez años durante los cuales surgió la *Historia social de la literatura y del arte*.

Christoph Nyiri: Este libro es el que —si no me equivoco— se debe considerar como el fruto de aquel desarrollo cuyos comienzos se remontan a la década después de 1910, la partida de aquella gran generación...

Arnold Hauser: Este desarrollo, aquella llamada “gran generación” que nosotros los implicados no habíamos considerado como tal de ningún modo, empezó cuando Georg Lukács volvió de Heidelberg, al estallar la guerra. Cerca de una docena de jóvenes se agruparon en torno a él, con ambiciones pero sin preparación. Yo entré en contacto con ellos por mediación de mi amigo Karl Mannheim, que era compañero mío de universidad. Se formó un círculo; cómo, no lo podría decir exactamente. Nos reuníamos, acostumbrando a hacerlo una vez a la semana, los domingos por la tarde, en el piso que tenía en Ofn el poeta Béla Balázs. El grupo se compuso, casi desde el principio hasta el final, de unas quince personas, constituyendo un círculo literario que luego recibió el nombre de “Círculo Dominical”. Desde su fundación el centro del círculo fue, naturalmente, Lukács, y así permaneció. En su naturaleza, era una unión espiritual muy informal; cualquiera podía hacerse miembro, para eso no hacía falta ningún carné, ninguna producción ya terminada, ninguna profesión de fe, así como tampoco la aprobación de doctrina específica alguna, ni siquiera la aceptación de los escritos de Lukács en su totalidad. Se acudía o no se acudía, cada uno a su aire. Se hablaba o se callaba, cada uno según su gusto. Venían aquellos que se interesaban por lo que se discutía. ¿Y de qué se discutía? Eso también estaba libre de cualquier programación; así que no funcionaba como, por ejemplo, en los salones del siglo XVIII, o como durante el Romanticismo en los *cénacles* franceses, donde en el centro se encontraba una personalidad cuya teoría, convicciones y obra constituían el núcleo de las reuniones. Nos reuníamos sin saber al comienzo de qué se hablaría en el fondo. No se trataba, de ningún modo, de que alguien hubiese leído un ensayo o una novela o lo que fuera, que se hubiera de analizar después. No era nada de eso. Se

empezaba hablando de cosas cotidianas, sobre un acontecimiento artístico, como una exposición por ejemplo, o sobre una novedad literaria, sobre un nuevo número de la revista *Nyugat (Occidente)*.

Advierto que nuestra relación con esta revista era muy peculiar; en parte se basaba en afinidad, en parte en oposición. Era como una puerta hacia el Oeste, pero chocó, por sus prejuicios y su propia naturaleza dogmática, con nuestras concepciones generales y también con las políticas. Por lo demás y respecto a estas últimas, el círculo no se había comprometido y aliado en modo alguno. Su liberalismo fue y permaneció siendo algo natural en sí mismo; nunca se discutió abiertamente si éramos socialistas o incluso comunistas, en general apenas se hablaba de cuestiones políticas de esa índole —según mi conocimiento—. El punto de partida se diferenció patentemente de aquello hacia lo cual ha evolucionado el movimiento. En aquel entonces era algo absolutamente espiritual. Las celebridades del mundo espiritual a las cuales nos ateníamos, eran hombres como el Maestro Eckehart, el místico alemán; Kierkegaard, el filósofo danés de la religión; Dostojevski, de quien sabemos que era totalmente conservador. Estos formaron el fundamento de nuestro mundo espiritual, en oposición al positivismo, entonces firmemente entroncado y aún de moda, y distanciaron el materialismo del siglo XIX del del siglo XVIII. El lema de esta primera fase del movimiento antipositivista, que se expresó bajo múltiples formas, podría haber sido la palabra “espíritu”. Este era el título de la revista que empezó a publicar Geörg Lukács con Lajos Fülep antes de regresar a Hungría. Esa tendencia se expresó también en el hecho de que llamásemos a la universidad libre que se había desarrollado a partir del “Círculo Dominical”, “Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu”. A esta tenía igualmente acceso cualquiera que lo deseara. Por temporadas la escuela fue muy apreciada, contando de cien a doscientos oyentes a pesar de la categoría y dificultad de los temas tratados.

Aparte de trabajar en los manuscritos de la *Estética* que trajo de Florencia, Georg Lukács acariciaba el plan —concebido bajo la influencia de su amigo Ernst Bloch— de terminar una monografía sobre Dostojevski que ya tenía empezada. La *Teoría de la novela* hubiera sido la introducción a este libro.

Pero este no ha prosperado. Elementos del libro, sin embargo, se han conservado, en el sentido de la "superación" hegeliana, participando hasta en sus últimos escritos, en el desarrollo de sus pensamientos estéticos e histórico-filosóficos. La *Teoría de la novela*, que en varios aspectos figura entre los escritos más logrados de Lukács, debería haberse titulado *La filosofía de la novela*. Pero Dessoir, que en aquel entonces publicaba la *Revista de Estética*, donde debía salir el trabajo, tuvo ciertos reparos acerca de la vinculación de la palabra "filosofía" a cosas como "novela" y conceptos parecidos. Entonces sugerí a Lukács poner el título más acorde con el contenido de *Teoría de la novela*. En seguida aceptó la sugerencia (para decisiones más fundamentales era más complicado). Y así, modestia aparte, me convertí en el padrino del escrito más popular de Lukács.

Christoph Nyiri: ¿Y qué alcance tenía la influencia de Zalai?

Arnold Hauser: Sí, existía aún otra herencia histórica que nos cayó del cielo, el recuerdo y la obra de Béla Zalai, caído o herido mortalmente en plena juventud en el curso de la primera guerra mundial. El era el primer filósofo húngaro moderno verdaderamente creativo; un pensador enormemente inventivo y extraordinariamente original, cuyos problemas giraron fundamentalmente en torno a la cuestión de la sistematización. Mi propia tesis doctoral trató de esta cuestión zalaiana y se publicó en su época en la revista *Athenaeum*. Lo menciono sólo porque declara nuestra propia convicción de la importancia de esa iniciativa. Ella, de todos modos, formó parte de los fundamentos sobre los que nos basamos, aunque siendo conscientes de ello sólo en parte.

Christoph Nyiri: Según mis conocimientos, Zalai murió en el año 1915 —ahora empezamos nuevamente a evocarlo—. Su importancia histórica parece ser muy grande desde el punto de vista del "Círculo Dominical". En esta ocasión quisiera preguntarle si la significación de Zalai, desde el punto de vista de la filosofía actual, persiste o si tiene solamente un sentido histórico.

Arnold Hauser: Tiene, sin duda, cierta significación, y yo veo una relación muy estrecha entre el estructuralismo contemporáneo y su sistema.

Christoph Nyiri: ¿Entre el estructuralismo y Zalai?

Arnold Hauser: Sí; hasta qué punto sea inmediata la relación, no lo sé. Tampoco estoy muy seguro de si es válido hablar aquí de una relación, pero que existe una relación entre los dos por su esencia, de eso no cabe duda. La noción de estructura no proviene de la filosofía francesa, sino que está ya profundamente enraizada en la filosofía alemana del siglo XIX; y en la sistematización zalaiana la idea de la estructura supone un elemento importante.

Para nosotros, lo característico de la filosofía de Zalai reside en el conocimiento de que los elementos en sí no tienen una importancia particular alguna y que la consiguen solo por su función, que resulta de la relación entre aquellos. Un sistema consiste nada más que en una relación semejante. En diferentes esferas, en diferentes dominios del saber o de la creación espiritual, pueden los mismos elementos cumplir diferentes funciones, formar en correspondencia con las diversas funciones diferentes sistemas, a partir de los cuales se desarrollan entonces las disciplinas particulares, las ciencias específicas. Este conocimiento significó una inmensa sugestión y anticipó la posterior teoría funcional como fundamento de toda la filosofía moderna.

Christoph Nyiri: Sí, seguro que fue un pensamiento muy moderno el descubrir que los signos en sí no tienen ninguna importancia intrínseca y que la adquieren solamente en su relación entre sí.

Arnold Hauser: Efectivamente.

Christoph Nyiri: Las primeras reuniones del círculo se efectuaron, por lo que sé, en el año 1915. ¿En qué consistía el ambiente espiritual que reunió el círculo y mantuvo su orientación específica?

Arnold Hauser: En cuanto a la primera pregunta debo responder que —con lo moderno que pareció y sigue pareciendo el círculo— como agrupación no fue tan moderno, tuvo sus antecesores y no cayó del cielo. Ya antes existió el círculo de Galilei, una formación liberal y, en el sentido burgués, muy progresista. También estaba Erwin Szabó, una considerable potencia espiritual, que nos sirvió a todos de inspiración y ejemplo. Un hombre fuerte, un hombre de gran voluntad. Y, sobre todo, estaba todo lo que Georg Lukács trajo de Alemania, y trajo una variedad de influjos importantes; allí tenía amigos de quienes asumió muchas cosas: en primer lugar estaba Ernst Bloch, mencionado ya

anteriormente, un joven filósofo con extraordinarias dotes espirituales, que ya en aquel entonces había escrito su primer libro famoso, *El espíritu de la utopía*. También estaba Emil Lask, el joven literato que cayó en la primera guerra mundial. Y, sobre todo, Georg Simmel, entre cuyos discípulos favoritos se contaba Lukács; él fue miembro del *privatissimum* que se reunía en la vivienda del Maestro. Era el electo de los electos. Su gran talento ya lo descubrió Simmel —y Lukács trajo el influjo de todos ellos, de todo el ambiente espiritual, saturado sociológicamente, del círculo más allegado ya a Max Weber, ya a Werner Sombart—. Dicho en pocas palabras, el nuevo espíritu no fue nuevo del todo; tuvo precedentes, aunque dispersos, por todo el mundo. Todo el círculo se movió en un nuevo dominio del espíritu, cuyo nombre quedó sin pronunciar, que no entró en discusión programática porque para eso faltó la palabra.

Christoph Nyiri: ¿Y en el fondo, de qué se hablaba *expressis verbis*?

Arnold Hauser: Se discutía sobre Dostojevski, expresa y no expresamente; luego del maestro Eckehart, de Hegel, de Marx ya poco y aún menos de socialismo y comunismo, al menos en los primeros tiempos del círculo. No obstante, la sociología como fondo sí existía; era una esfera vital, sociológicamente saturada, en la cual nos movíamos.

Christoph Nyiri: ¿A través de qué relaciones personales entró Vd. en este círculo?

Arnold Hauser: La primera relación personal se efectuó por mi amigo Mannheim, a quien conocí durante mi época de universitario y con quien me unió una amistad para toda la vida, a pesar de las fluctuaciones nacidas a lo largo de los años. Por medio de él conocía a Lukács y así a los doce y hasta veinte miembros del “Círculo Dominical”.

¿En quién pensamos sobre todo cuando hablamos de aquella docena de personas que integraban el círculo? Ante todo, claro está, en Georg Lukács, que no solo fue su director incondicionalmente reconocido desde el principio hasta el final, sino también en cierto modo su maestro, sin ningún indicio de pedantismo. Aparte de Lukács, Mannheim y Balázs eran miembros destacados del círculo —quizá los más importantes—. Por citar algunos nombres más, señalaremos a Edith Hajós, la primera mujer de Balázs, Anna Lesznai, Friedrich Antal, el historiador de arte, y algunas

personas más que participaron ocasionalmente en las discusiones.

¿En qué, pues, consistía el espíritu y la misión de los dos jóvenes a quienes yo considero como personajes imprescindibles para la vida del círculo? Aparte de Lukács, Karl Mannheim era, sin duda, la cabeza más significativa, un pensador original, a pesar de que, más o menos como todos nosotros, estuviese bajo la influencia de Lukács. Lo más característico de su manera de sentir y pensar era su actitud contraria a todo dogmatismo, a todo prejuicio. Con el tiempo su espíritu crítico destacó aún más, en la medida que nosotros nos volvimos tan receptivos para los dogmas de Lukács. El mismo, el "maestro", abría camino en este sentido con los más crudos ejemplos. De vez en cuando creía tan firmemente en sus dogmas ya aceptados, que parecía como si quisiera corroborar que uno que es católico ha de ser papista. Tuvo firme apego a muchas de sus viejas amistades que, sólo mucho más tarde estuvo dispuesto a abandonar. Así, Ernst Bloch, Paul Ernst, Richard Beer-Hoffmann y muchos otros ídolos, sin hablar de sus profesores como Max Weber, con quien tuvo una relación muy amistosa. Con Thomas Mann le unió una amistad eterna. Siempre que venía a Budapest, Mann era el invitado de la familia, se quedaba unos días aquí y luego desaparecía. Los lazos de su amistad eran muy profundos, y, en parte, el mérito era de Thomas Mann, quien, al protestar contra la intención de Austria de conceder la extradición de Lukács al régimen de Horthy, preservó al amigo de un terrible destino.

Christoph Nyiri: ¿Y cómo estaban las cosas con respecto a Mannheim?

Arnold Hauser: Mannheim siempre tuvo plena conciencia de proceder de una familia de la media burguesía judía, de pertenecer desde un principio a una doble minoría, de ser un intelectual y, por eso, igualmente responsable de todo lo que ocurre en el mundo; en resumen, estaba convencido de la necesidad de aclararse a sí mismo la posición social que adoptaba y de las obligaciones y posibilidades relacionadas con aquella. Opinaba que el intelectual tiene deberes e influencias, y en eso llegó hasta el extremo de adoptar de Alfred Weber la teoría de la posición particular del intelectual gravitando entre las diversas clases.

Christoph Nyiri: Del "libre intelectual flotante"...

Arnold Hauser: Sí. Pues bien, semejante cosa no existe. Cada persona radica en su procedencia, en su origen sociológico y sus consecuencias ideológicas. También el intelectual tiene una ideología limitada y está ligado a ella, con todo lo que proteste en contra. Cada ser humano está condicionado por la situación en que se encuentra, por la posición en base a las condiciones sociales generales conforme a las cuales vive, actúa, piensa, siente, produce y existe, que es capaz de alcanzar y está dispuesto a conseguir.

Christoph Nyiri: ¿Y con qué contribuyó Béla Balázs a la actividad del círculo?

Arnold Hauser: Béla Balázs permanece, en la conciencia común, como poeta húngaro; su importancia, sin embargo, no radicaba en su poética, aunque ciertas personas, como Lukács mismo, se la atribuyeron sobre todo a aquella. Además, entre ambos existió una amistad leal desde su juventud. Lukács escribió también un libro muy interesante sobre Balázs: *Béla Balázs y aquellos a los que nos les gusta...* Entre ellos se encontraba Michael Babits y todo el círculo de *Nyugat*, que se diferenció esencialmente del "Círculo Dominical". ¿En definitiva, en qué consistía la importancia de Balázs dentro del círculo y en los años posteriores? En que aquella facultad que llamamos sensibilidad, la sensibilidad del artista o el sentido del conocedor para la cualidad, se encontraba en él en muy alto grado, superior a la de todos los demás, concretamente a la de Lukács, que carecía de este sentido. Lukács mismo lo expresó de la siguiente manera: "Yo no soy crítico de arte, soy filósofo del arte". Lo cual quiere decir que cuando él consideró a alguien un gran artista o un gran poeta, su juicio fue casi siempre erróneo. A Paul Ernst le tomó por un gran poeta, a Richard Beer-Hoffmann, el autor de *El Conde de Charolais*, por un dramaturgo excelente; y así juzgó en una serie de casos hasta Walter Scott. Aun en esta circunstancia consiguió emitir el juicio de calidad falso.

Christoph Nyiri: Pero la cuestión que se plantea ahora es la siguiente: si es que se trataba de una falta de sentido para la cualidad... o si más bien no era debido a que estableció ciertos principios artístico-filosóficos para los cuales buscó ilustraciones.

Arnold Hauser: Seguramente. La significación de Lukács

como filósofo del arte, como esteta es inmensa. Descubrió dos cosas de las que nadie en Europa entendía tanto como él y a las que, como él, nadie era tan sensible: la trascendencia de la tragedia y la de la novela moderna. Averiguó su secreto e inició el caudal de la literatura y de los escritos referidos a ella, que en muchos casos se alimentaban de las ideas de su gran antecesor.

Como queda dicho, la facultad particular de Béla Balázs consistió en su buen olfato para descubrir sensibilidad poética. Sus innumerables observaciones, análisis sorprendentes y cursos nocturnos relacionados con aquella, permanecen inolvidables. Tengo un recuerdo especialmente vivo de sus conferencias sobre "La sensibilidad lírica", en las cuales descubrió de nuevo, a su manera, la lírica medieval de los trovadores, después de haberse perdido la herencia clásica del género.

Christoph Nyiri: Así que acertó con sus observaciones en su diario...

Arnold Hauser: Por supuesto que acertó, y además de manera memorable. Pero también descubrió otro fenómeno trascendente escribiendo los dos primeros libros sobre la cinematografía como comienzo de una nueva era. Desde entonces no se ha escrito ninguna otra cosa de igual calidad sobre ese tema. De todo eso apenas se supo en el "Círculo Dominical", tanto menos, cuanto que los libros no habían aparecido aún; pero la visión de Balázs ya estaba floreciendo y existía el sentido, la nueva sensibilidad, la visión para un nuevo mundo que él definió como el mundo de la *visualidad*.

Christoph Nyiri: ¿El éxito de Mannheim y sus escritos empezó en los años veinte?

Arnold Hauser: El gran éxito de Mannheim fue *Ideología y utopía*...

Christoph Nyiri: Sí... en el año 1929.

Arnold Hauser: Fue en aquel entonces cuando murió Oppenheimer y Mannheim consiguió su cátedra. Se trató de un suceso que desencadenó variadas reacciones —unas entusiastas, otras recelosas—. Mannheim vivió su temporada heroica; durante años fue considerado como el gran sociólogo moderno, después, poco a poco, ya no se habló de él...

Christoph Nyiri: Señor profesor, ya que hablamos de

Mannheim, quisiera preguntarle si la teoría sobre la "libre inteligencia flotante" que él subraya positivamente en su libro *Ideología y utopía*, tenía un fondo personal. En eso debe haber una relación entre vida y obra. Recuerdo que el problema de la ausencia de vinculación a una clase no encontró tanto eco en sus escritos anteriores.

Arnold Hauser: Seguro. Pero eso estaba relacionado con que el intelectual quería ser, otra vez, algo parecido a un arcipreste, y esa posición entre las clases quería significar un *por encima* de las mismas... Lukács, por cierto, era de otro cuño. Para él no se trataba de un contenido o de una categoría más elevados, sino más bien de influencia espiritual, de efecto pedagógico.

Christoph Nyiri: ¿Qué tipo de relación hubo entre Mannheim y Lukács en los años posteriores?

Arnold Hauser: Alternante. Al principio, la relación fue muy íntima. En Mannheim se descubrió un nuevo y gran talento, le consideraron en exceso, quizá le sobrevaloraron.

Christoph Nyiri: ¿Vd. se refiere al comienzo del "Círculo Dominical"?

Arnold Hauser: Sí. Luego en el curso del tiempo, en Alemania y particularmente en Londres, este prestigio se difuminó. Qué parte le corresponde al mismo Mannheim en ello, esto es, en la impresión que pudo tener Lukács de que el otro avanzó demasiado al primer plano del movimiento sociológico, no lo podría decir y, seguramente, tampoco lo diría si lo supiese. Pero es un hecho que la relación se enfrió y que se convirtió al final casi en animosidad. Puede que Lukács tuviera la impresión de que Mannheim había hecho suyas demasiadas cosas que provenían de él. Mannheim fue, sin ninguna duda, enormemente influido por Lukács; como pensadores y por sus caracteres, sin embargo, eran completamente diferentes.

Christoph Nyiri: Ultimamente se podía leer en un periódico que Vd. había participado, en aquella época, en la realización de la política cultural de la República de los Consejos Obreros.

Arnold Hauser: Y no solo participé en eso, sino principalmente también en la función de la educación artística que el Gobierno de entonces quiso reformar y para lo que me encomendó la dirección del Consejo de reforma.

Christoph Nyiri: ¿Cómo llegó, pues, a una activa participación política?

Arnold Hauser: Esa no era una actividad política, sino una actividad cultural en todos sus aspectos.

Christoph Nyiri: ¿Fue por su colaboración en la política cultural de la República de los Consejos Obreros por lo que se vio Vd. forzado a emigrar después del aniquilamiento de aquella?

Arnold Hauser: No solamente por eso, sino también por el mero hecho de que el "Círculo Dominical" tuvo una orientación bastante izquierdista, y de que no nos preocupamos demasiado en averiguar quién era comunista y desde cuándo lo era, si lo era de verdad o si sólo simpatizaba con este movimiento progresista y liberal. Yo también pertenecía a esa "gentuza" —sin que a nadie le interesase perder el tiempo en diferenciaciones de más fino calibre—. Yo era miembro del círculo y como tal me sentía fuerte; y aunque no particularmente sentimental, era como un lazo interior, una pertenencia común cuyo matiz esencial provenía de Lukács, que era conocido por su falta de sentimentalismo. Las íntimas relaciones que mantenía con algunos de sus amigos de juventud no se patentizaban en la precisión de las relaciones externas. Tampoco con respecto a mí.

A pesar de mi orfandad, no abandoné el círculo con las manos vacías del todo. Aunque sin bienes materiales —sin un saber que hubiera podido transformar en moneda corriente—, sí con una instrucción y una convicción moral imborrables: con la conciencia de que la solidaridad para con un grupo de personas, como aquel que tuve que abandonar, sería en el futuro la medida por la que habría de orientarse uno, pasara lo que pasase. Pero, no obstante, salí al mundo con las manos vacías, en la medida en que ya no podría preguntar a nadie, en el caso de no saber cómo continuar. No tenía ningún objetivo inmediato, no había realizado ninguna obra a la que referirme; en el fondo me cuesta trabajar, soy más bien lento, siempre cavilando, a lo que hay que añadir, además, mi relación particularmente problemática con el lenguaje. Me atormento, me peleo, lucho con él, no como con un enemigo, más bien como con un amigo exigente que no se deja contentar tan fácilmente. Me declaro partidario de la creencia de Paul Valéry en el carácter sagrado del lenguaje —*le saint langage*—, en la responsabilidad para con cada palabra escrita. Mis textos menos pretenciosos exigieron tres o

cuatro versiones. Esto retrasó todo el proceso; pero además hay que añadir que yo era hijo de padres pobres y tuve que ganarme la vida durante mis estudios. Todo eso no importaba nada; el verdadero mal yacía en que toda la desorientación estuvo mezclada con un vacío muerto y decorada con mera actividad ficticia.

Trabajé con la paciencia de un artesano y canté con el entusiasmo de un trovador. Pero en esto siempre me interesaba más el arte del cantante que la función del cantar. Analizar el arte desde un plano sociológico, en el fondo era para mí —y aún lo sigue siendo— un mero pretexto para enfrentarme a él desde un punto de vista desde el cual no se le solía analizar en general, o solamente de paso. Más bien me empeñé en descubrir un aspecto bajo el que se revela algo de él que no se conoce o de cuyo conocimiento no se tiene conciencia. En general creo que nuestra relación con el arte no consiste en una aproximación en línea recta, sino en un movimiento espiral alrededor de un punto central, en una órbita cuyo nivel puede subir pero que nunca llega hasta el punto central. El amor, la añoranza de la “amada lejana”, permanecen invariables, pero lo irrealizado, el desfallecer, la impotencia pasiva se expresan en aquella doctrina desconsoladora que llamamos esteticismo y que consiste en reducir la naturaleza del arte a la tan indispensable como inconcebible forma.

En efecto, la forma constituye la entrada y la salida del arte; sin ella no es posible expresión artística alguna. No obstante, es solo la puerta por la que penetramos en la configuración y no el tejado bajo el que podemos detenernos. El arte, por la forma, llega a ser arte pero no arte *mayor*. Eso era lo sustancial de la teoría de Heinrich Wölfflin, del gran historiador alemán del arte. Yo me declaré partidario de ella y acepté la tesis de que los principios fundamentales del arte consistían en fenómenos, leyes y normas del mismo carácter que las relaciones casi geométricas, de orden y sistemática, de homogeneidad y armonía de sus componentes. Me parecía evidente que también las estructuras artísticas procedían de tales relaciones. Necesité mucho tiempo y hube de luchar contra fuertes resistencias, hasta que surgió, partiendo de este formalismo, una comprensión más realista del arte y llegué a entender que el camino de la evolución artística no está determinado por ninguna

lógica interna. Sólo poco a poco conseguí darme cuenta del hecho de que no son las formas las que luchan entre sí y se revelan a espaldas de los hombres, sino que son los hombres, los que, conforme a su posición exterior en la sociedad y a sus objetivos con respecto a la misma, persiguen ciertos fines; que son ellos los que se empeñan en ceñirse a criterios, directrices e influencias, los que se ponen al servicio de ideologías, de lo cual resulta un nuevo cambio, un nuevo aspecto, una nueva especie de participación. De aquí surge lo que determina los cambios del arte, y ello no por dentro sino desde fuera, es decir, las alteraciones que provocan el cambio de forma y de gusto, sin que esto sea función propia de una entidad anónima; al contrario, detrás de cada uno de esos procesos se halla una individualidad cuyo interés obtiene su orientación a través de su solidaridad en asuntos de política, economía y ciencia social.

Christoph Nyiri: Este distanciamiento del formalismo ¿estaba relacionado con su vida en aquel entonces?

Arnold Hauser: La disolución del círculo era la consecuencia del derrumbamiento de la República de los Consejos Obreros. Por aquel entonces, cada cual trataba escapar con vida. Se tenía conocimiento de quién pertenecía al círculo, y aunque no se fuese más allá de saber que teníamos una orientación izquierdista y liberal —hasta qué punto fuésemos socialistas o comunistas, era algo que no se sabía con certeza—, ello bastaba para hacerse sospechoso, para entrar en una prisión colectiva o tener que abandonar el país lo más pronto posible. Y eso es lo que ocurrió. Los miembros del círculo se dispersaron por todo el mundo y yo logré finalmente llegar a Italia, lo que considero como uno de los más grandes y afortunados acontecimientos de mi vida. Se suele decir que existe una cierta regularidad en lo que le sucede a uno. Ciertas cosas se repiten, y además cosas de lo más peculiar. En mi vida se repitió un golpe aparentemente duro, que se manifestó después, como *blessing in disguise*, como dicen los ingleses. Así me sucedió, cuando llegué a Italia a consecuencia del derrumbamiento. En parte, a este acontecimiento debo el haber llegado a ser lo que soy —aunque no es de mi incumbencia el juzgar su valor—. De todas formas, yo sería otra persona sin esos dos años pasados en Italia, aunque fuera un tiempo

poco afortunado a causa de la pasividad que me paralizaba. Porque a pesar de mi inmensa capacidad y disposición receptivas, estaba poseído por una limitada expresividad y un vacío sin límites.

Christoph Nyiri: ¿Y adónde le llevó su estancia en Italia?

Arnold Hauser: La vivencia inmediata eran las impresiones de las iglesias y museos que visité con mi primera mujer —ella también estudió historia del arte, pero murió muy joven—, y sobre los cuales leímos mucho... Sin embargo, no produje nada y lo que escribí me pareció carente de verdadero sentido. Entonces decidimos establecernos en cualquier parte de Alemania y trabajar seriamente. Mi mujer entró en la universidad. Yo estuve, por decirlo de alguna manera, en paro, pero volví a asistir a conferencias sobre historia y sociología, luego sobre historia del arte, a pesar de que entonces ya tenía aprobado el examen de doctorado. Llegué otra vez a un círculo saturado de sabidurías sociológicas. Me consideré discípulo del historiador Troeltsch, me moví en el entorno espiritual de Max Weber, sin haber sido jamás un directo discípulo suyo, y poco a poco reflexioné sobre el hecho de que la realidad social y las posiciones sociológicas, de las cuales oí hablar tanto, contribuyeron mucho más a las obras que la lógica interna, la necesidad inmanente y las fórmulas de estructura que llevan de una configuración artística a otra.

“La historia de mi vida”, más exactamente, la odisea de mi desarrollo espiritual —quisiera eludir la presuntuosa palabra “drama”, a pesar de lo dramático que fue el proceso— empezó, sin embargo, a hacerse “interesante”, aventurera y postidílica después de “Weimar”. Hitler y el nazismo proyectaban ya sus sombras. Mi mujer, en general más intrépida de lo que solemos ser los hombres, dijo: “Tenemos que marcharnos de aquí, yo no aguanto más esto.” ¿Pero adónde? Italia ya la habíamos probado como domicilio, a Hungría no podíamos volver, entonces nos fuimos a Viena. Nos establecimos en la capital austríaca. Mi mujer se inscribió en la universidad; yo también asistía a conferencias de cuando en cuando. Pero, al fin y al cabo, había que ganarse la vida; yo no podía vivir del pan de la caridad hasta la eternidad. Acepté un puesto en una compañía cinematográfica, donde después dirigí la sección publicitaria. De esta forma entré en relación más inmediata con mi posterior

profesión sociológica. El éxito de una película y su repercusión en el público es una relación bilateral, cuyos componentes son la película y el público, y el fenómeno que de ella resulta, es un proceso dialéctico, condicionado recíprocamente. Esa era la situación, espiritual y material, en la que me encontraba hacia el año 1938 cuando Hitler invadió Austria; por ella se realizó el verdadero cambio en mi vida, que me hizo una persona activa o —si me está permitido decir— una persona creativa.

Christoph Nyiri: ¿Eso era en Londres? Empezó en Londres...

Arnold Hauser: En cuanto a la configuración de mi nueva vida —que fue muy amarga, muy mísera, carente de recursos en todos los aspectos—, llegué a Londres realmente con las manos vacías. Vagué de un lugar a otro sin dinero, sin un objetivo, sin esperanzas, y encontré en aquella sala de lectura donde Marx escribió su *Capital* —de eso me acordaré siempre sin osar experimentar la más mínima sensación de comunión con él—, nada más que la conciencia de hallarme en un santuario.

Abreviando; a pesar de todo me propuse en aquella miseria —entonces ya estaba completamente solo, pues mi mujer había muerto en la gran epidemia de gripe que hubo entonces— seguir trabajando en el libro sobre la estética y la sociología de la cinematografía que ya había empezado antes en Viena. Durante el primer año continué con él, pero, sin embargo, no estaba contento con el resultado, no me sentía completamente identificado con la materia, que me parecía indomable. Además, existían ya los excelentes libros de Béla Balázs y Arnheim, junto a muchos otros buenos y medianos. Pero hubo siempre algo que me resultaba ajeno, algo que me molestaba y paralizaba: no estaba todavía en mi elemento histórico.

Y en esto apareció otra vez “la bendición disfrazada” —*the blessing in disguise*—. Me encontré a Mannheim, que había abandonado Alemania en el año 1933 y se había refugiado en Londres. Me dijo: “Ahora soy editor de una edición sociológica que publica Routledge. Quiero editar una antología del material relativo al papel sociológico del arte, tal y como este se ha desarrollado en el curso del tiempo. Me alegraría mucho si aceptaras escribir para ella una introducción detallada, de cien a ciento cincuenta pá-

ginas. Pero no quiero atarte las manos; lo importante es que el lector reciba la impresión de la continuidad del punto de vista sociológico.”

Me gustó la idea, y de nuevo eché las redes, mis redes vacías y pesqué mi pez, al cual no iba a soltar nunca más. El “pez”, sin embargo, no era más que una oportunidad, porque pronto se manifestó durante mi ajeteo que no había nada, por decirlo así, en qué poder basarse; ni un solo libro sobre la sociología del arte digno de consideración —con excepción quizá de la obra de Guyans, que apareció hace cien años—, afirmándose con toda razón respecto a este *L'art du point de vue sociologique*, que no contenía nada que no estuviese ya implícito en el título, lo que, por otro lado, se podía sostener también de la mayor parte de los posteriores libros de este género.

No obstante, empecé con mucho empeño a reunir la gigantesca bibliografía, que se componía de ensayos, críticas, estudios y comentarios ocasionales a la ciencia social del arte. A partir de ahí tuve que organizar, por lo pronto, no solo una unificación, sino construir una entidad inexistente. Porque aún no había, ni con mucho, ninguna sociología del arte; lo único que existía eran indicaciones a fenómenos que, como marcas sociales, abarcaban también cambios artísticos. A esta construcción enciclopédica hay que agradecerle que en lugar de una antología y de una introducción a la misma surgiese una obra que es, aún hoy en día, la firme base de todo lo que escribo sobre la sociología del arte.

Al mismo tiempo, trabajé durante diez años en una compañía cinematográfica, hacía el trabajo de *office-boy*, de botones, por cinco libras a la semana, que me bastaban únicamente para no morir de hambre. No obstante, aguanté, viví durante diez años sin un solo día de vacaciones; trabajaba como un esclavo hasta las seis de la tarde, volvía a casa feliz de poder continuar trabajando en algo que me causaba alegría hasta la medianoche y aun más tarde.

Christoph Nyiri: Eran esos los diez años durante los cuales escribió el primer libro...

Arnold Hauser: Sí... los sábados, que no es día laboral en Inglaterra —tampoco lo era entonces—, entraba el primero en la biblioteca y era el último en salir. Hacia el año 1940, cuando ya conocía a mi mujer Nora, acudía a su casa los

domingos por la mañana con mi pequeña máquina de escribir y mis manuscritos. Nos quedábamos allí, yo trabajando tranquilamente y ella preparando la comida...

Christoph Nyiri: Así se realizaron obra y matrimonio.

Arnold Hauser: ...y ella remendaba mis calcetines y ordenaba mi ropa interior. Mientras tanto, el trabajo continuó... durante años.

Christoph Nyiri: Es decir, ¿que los primeros de esos años pasaron sin editor, sin contrato?

Arnold Hauser: Mucho tiempo sin contrato. Como ya queda dicho, el trabajo me lo había ofrecido entonces Mannheim, pero no pudo asegurarme un contrato, pues dependía de trámites muy complicados. Entre tanto, Mannheim cogió le gripe y murió a consecuencia de ella. Yo no tenía contrato ni vinculación alguna con la editorial. Entonces me encontré con un conocido mío en la sala de lectura del Museo Británico, que me preguntó: "¿Cómo va su libro, sigue trabajando en él? ¿Y Routledge está aún interesado en él? ¿Le molestaría que le preguntase si aún le interesa?"

Christoph Nyiri: Herbert Read...

Arnold Hauser: El era el director del lectorado, el editor...

Christoph Nyiri: ¿... de quien apareció aquí en Hungría el manual sobre *Pintura Moderna*?

Arnold Hauser: Sí, el redactor jefe de la sección literaria. Leyó un capítulo de la parte acabada de mi manuscrito y le gustó mucho.

Christoph Nyiri: Eso era muy amable de su parte, considerando que su punto de vista...

Arnold Hauser: No solamente eso... tomó para sí la responsabilidad del libro, y aunque ello no significaba que le hubieran acusado si fracasaba, recalcó: "Estoy seguro de que resultará un buen libro." Se objetó que una obra de mil páginas, de un autor al que quizá conocieran en Hungría pero que era completamente desconocido en Inglaterra, no tenía muchas posibilidades de éxito. Read, no obstante, repitió: "Yo asumo la responsabilidad."

Christoph Nyiri: Eso es interesante, ya que Herbert Read tenía una opinión completamente distinta sobre la función del arte.

Arnold Hauser: Pero tenía muy buen criterio en cuestiones de arte; era un hombre enormemente razonable y de

una gran bondad. En el caso de deber a alguien el que me saliese bien mi "aventurada empresa", únicamente es a él.

Christoph Nyiri: ¿Y cuándo se hizo por fin el contrato?

Arnold Hauser: Puede que fuera en 1943. Entonces recibí una carta de uno de los directores de la editorial en que decía que se había enterado por Herbert Read de que mi libro avanzaba, y que quisiera hablar conmigo sobre él. Yo fui a visitarle y me dijo: "Estimamos mucho su manuscrito. ¿Cuándo piensa terminarlo?" Yo le contesté que tenía un empleo y que no lo podía decir con exactitud. Me respondió que era muy importante. Que el problema estaba en el aire y que si yo no intentaba solucionarlo hoy mismo, podría hacerlo otro mañana. Desde entonces sigue siendo el único libro sobre ese tema, todavía nadie ha intentado hacerle la competencia. Aún se sigue leyendo y cada nueva generación universitaria lo compra. Acaba de aparecer la doceava edición en español... Parece que cada español lo tiene al lado de su Biblia.

Christoph Nyiri: ¿Y cómo comenzó su carrera universitaria?

Arnold Hauser: Inmediatamente hablé con mi jefe de la compañía cinematográfica y le dije que podría publicar ahora el libro en el cual estaba trabajando desde hacía muchos años, si me permitía reducir a la mitad la jornada laboral, bajo cualquier condición. El aceptó, disminuyendo mi sueldo en la parte correspondiente. En aquel entonces yo habría aceptado cualquier cosa a fin de poder terminar mi libro. Fueron unos tiempos difíciles y míseros, pero yo insistía en mi proyecto. Y cuando hube terminado el manuscrito, dije a mi jefe: "Ahora, como solamente me queda firmar el contrato con mi editor, estaría dispuesto a volver a trabajar en la oficina el día entero." "Sí" —me dijo—, "pero el negocio cinematográfico está en una situación muy crítica, y no podemos pagarle más que antes". Mi mujer, que se mostró otra vez la mujer intrépida al lado de un marido cobarde, me dijo tajantemente: "No vuelves a ir ahí; sencillamente te despiden". Yo le contesté: "¿Y de qué vamos a vivir?" "Lo conseguiremos; ya saldrá algo." Y entonces lo intenté con muchos anuncios, donde había puestos vacantes de *lecturer*. Por fin, me llegó una oferta de la Universidad de Leeds, con la condición de presentar una

instancia cuyo plazo se me pasó. Freud tendría una explicación para esto. No obstante, a vuelta de correo recibí la contestación. Tuve que apuntarme para una interviú (una especie de examen de admisión delante de un comité). Por la mañana fui a ver al director de mi facultad y miembro del comité, con las hojas de mi libro aún sin encuadernar. Me preguntó si podría quedarse con ellas hasta la tarde. Leyó unos cuantos pasajes y me susurró aun antes de la interviú: "Apenas tendrá Vd. competencia". Y así fue. Después me dijo: "Puede estar tranquilo". Y de esta forma llegué a Leeds, donde permanecí durante seis años y escribí mi segundo libro con el título original *Filosofía de la historia del arte...*

Christoph Nyiri: Me parece que hemos llegado aquí a un punto donde podemos terminar nuestra conversación por hoy. La próxima vez quisiera preguntarle sobre los problemas teóricos, artístico-filosóficos, que le han preocupado a partir de entonces.

II

Christoph Nyiri: La agitada vida política de fin de siglo llevó consigo una regeneración tan vivamente espiritual, filosófica y estética que el primer cronista cultural del nuevo siglo podía hablar de una segunda época de reforma. El momento más culminante del auge espiritual fue el de la agrupación y la unanimidad de jóvenes filósofos e investigadores bajo el nombre de "Círculo Dominical". El núcleo espiritual del círculo fue Georg Lukács, y Vd. también perteneció a este grupo. Vd. tiene ahora (1975) 83 años. En nuestras visitas a su domicilio tratamos, hasta ahora, preferentemente de las luchas desde los días del "Círculo Dominical" hasta los años cincuenta, cuando Vd. escribió su primera obra fundamental *Historia social de la literatura y del arte*¹, que apareció también en húngaro.

En nuestra conversación de hoy quisiera preguntarle acerca del período en que Vd. compuso su segundo, tercero y cuarto libro, y antes que nada sobre la problemática de esos libros. Empecemos por los años en Leeds, cuando Vd. se puso inmediatamente a redactar su segundo libro.

Arnold Hauser: Más importante que los años en la Uni-

versidad de Leeds, que desde el punto de vista subjetivo fueron bastante fructíferos, era para mí el libro en que trabajaba, de cualquier forma más interesante que las rudimentarias clases que con tan poco entusiasmo impartía. La Universidad de Leeds era la típica universidad de provincias, frecuentada principalmente por estudiantes con los bolsillos tan vacíos como las cabezas, de tal modo que me obligaban a lisonjas como esta: “No merecéis ni la luz eléctrica que alumbra sobre vuestras cabezas.” Pero el libro sí se lo merecía, creo yo, tanto más cuanto que incluía la formulación de los fundamentos en los que se basó todo mi trabajo posterior, así como muchas de las anteriores investigaciones que no pude poner por escrito hasta entonces. El primer libro había resultado de hecho tan extenso, que no quedó sitio para una introducción. Desde un principio se hubiese requerido un libro entero para ella. En Leeds dispuse de espacio y tiempo suficientes para escribir la *Philosophie der Kunstgeschichte* (*Filosofía de la historia del arte*), que se tituló más tarde *Methoden moderner Kunstbetrachtung*², con lo que puse al descubierto la armadura de mi sistema. Allí formulé los principios que todavía siguen guiándome. Ahora desearía enumerarlos y caracterizarlos.

El primer problema concernía al fin y a los límites de la sociología del arte, formulado con la conciencia de que con ellos no se abarcan todas las cuestiones que giran en torno del arte, y de que se podría hablar de una estética psicología, como anteriormente la determinante fue una estética lógico-racional, de la misma forma que un día la estética sociológica puede perder, a su vez, su actualidad. Es decir, que a pesar de todo no es tanto el objeto sino más bien el punto de vista lo que varía y cambia. El gusto del público, y con él el estilo del arte, está sometido a cambios que necesariamente no corresponden a una verdad más elevada, sino muchas veces —se podría decir casi siempre— a un cambio de ideología. Esta ideología —el sistema en el que expresamos nuestra relación con todo lo humano y objetivo— cambia mucho menos con la cantidad y magnitud de los objetos cuestionados o con la distancia del observador, que con el punto de vista y la perspectiva de su contemplación, con aquel aspecto que no sólo no traemos hecho ni tampoco desarrollamos independientemente, sino

que compartimos colectivamente de acuerdo con nuestros compañeros de trabajo y de clase, casi convencionalmente.

Otro problema fundamental radicaba en la más exacta diferenciación de los principios, según los cuales el modo de interpretación es realizable dentro de un sistema global —concretamente dentro del psicológico ya mencionado— con respecto a aquellos otros del sistema puramente ideológico. Se obtiene una impresión completamente diferente de las obras de arte según se las considere como resultados psicológicos o como documentos sociológicos (...)

El problema central del libro era, sin embargo, la cuestión de la historia anónima del arte, de la llamada “historia del arte sin nombre” (*Kunstgeschichte ohne Namen*). El nombre y el concepto provenían de Wölfflin, en el sentido de que el desarrollo del arte no depende de individuos, de personalidades individuales especialmente dotadas. El hecho de que existiese un Rembrandt no altera, según Wölfflin, el que la pintura prebarroca mostrase ya una tendencia al claroscuro. El hecho de que esa tendencia constituyese lo característico de la acción trágico-dramática rembrandtiana no depende, según la opinión del investigador, del humor particular del artista, sino —correspondiendo a la verdadera idea de la “historia del arte sin nombre”— de aquella lógica inmanente de los acontecimientos que se impuso al maestro forzando lo que debía pasar. Fue Hegel quien ya descubriera que en el curso de la historia existe aún algo más fuerte que la función de la razón; él lo llamó la “astucia de la razón” y la dejó dominar sobre todas las otras fuerzas espirituales en lo humano. Así llegó a ser esta, en cierto sentido, el núcleo de la investigación.

Un problema trascendental del libro lo constituyó la estructuración de la historia del arte, no solamente según los estilos, esto es, no solo en dirección horizontal, sino también en una dirección contraria, es decir, según las capas culturales. Dicho en otras palabras, la historia del arte había de adquirir no solo un sentido cronológico sino también vertical, es decir, según las capas culturales. De todas formas, había que reducirla, en virtud de sus públicos, a diferentes denominadores; así, por ejemplo, no se debe esperar la misma clase de arte en objetos de decoración y adorno, cuando estos están destinados a una élite cultural de gran ciudad, al promedio popular ciudadano o al pueblo, que,

aunque inculco, no es completamente insensible a lo artístico. La triple estratificación que de esa manera conseguimos, presenta entonces una imagen totalmente diferente de la que creen poder demostrar los libros de texto con su pretendida homogeneidad de la evolución del arte.

Uno de los principios fundamentales de la *Filosofía de la historia del arte* era el principio convencional, esto es, la conciencia de que el arte no solo deriva de la invención, sino también de la convención. Todo artista se aferra con un sentimiento más o menos profundo de fidelidad y adhesión a tradiciones cuyos rudimentos asimiló desde niño y que constituyen su posesión por herencia; como, por ejemplo, el modo y manera de hablar de sus padres, hermanos, vecinos y gente de su entorno. Posteriormente y ya como maestro en ciernes y hasta como maestro cumplido, sus medios expresivos continúan siendo, en parte, herencia. A partir de estos dos elementos, necesidad expresiva y convención, impulso y superación de límites, se origina la obra de arte. Lo mismo que en cierta clase de personas la necesidad expresiva es ilimitada, así las convenciones se extienden, en el trato cotidiano de la gente, mucho más allá del mero apretón de manos, y la parte convencional en la configuración de la obra artística supera las reglas, que la comedia termine en boda y la tragedia en matanza.

Christoph Nyiri: Así pues, y enlazando con el problema últimamente citado, ¿no se puede afirmar en modo alguno que las convenciones sean únicamente barreras para el arte?

Arnold Hauser: No. Incitan a volar en la misma medida en que pueden impedir hacerlo. Hay convenciones fértiles, como las hay también mortalmente paralizadoras. Esto depende de la época, de la individualidad del artista y de su capacidad para apropiarse tanto de las tradiciones como de todo lo que encuentre ya acabado.

En el verano de 1957 cesó mi actividad en Leeds. Por fortuna ya había acabado el libro al que nos referimos, y en seguida me ofrecieron asistir como profesor invitado a la Universidad de Brandeis, una de esas instituciones de élite que abundan en los Estados Unidos. Me quedé dos años, comenzando ya allí a ocuparme del plan de mi libro siguiente. Recordé que la mayoría de las veces que se habla de cuestiones histórico-artísticas surge automáticamente el problema del concepto de estilo. Lo abordé de manera

sociológica-concreta o, como Wölfflin, abstracta; el fenómeno permanece en sí invariable. Los estilos cambian, se desmoronan, pierden su actualidad, apelan a un nuevo gusto. ¿En qué consiste la razón de ello? Yo encontré una explicación de carácter revolucionario para este fenómeno. Lo que del pasado llega a ser actual no depende de la clase de los fenómenos sino del presente respectivo. Solo adquiere actualidad aquel aspecto del pasado que es, a su vez, parte del presente. Aquellos rasgos que en el arte moderno adquieren un aspecto insondable y problemático nos abren a menudo el camino directo a formas estilísticas que permanecían cerradas para nosotros, que parecían muertas o cuyo sentido parecía haberse perdido y que han de ser redescubiertas en una especie de “búsqueda del tiempo perdido”, siendo solo captables partiendo del presente. Descubrí entonces —aunque no del todo por mí mismo, pues el Manierismo era ya moda— que este último era el estilo más próximo y afín al arte del presente.

El Manierismo fue una variedad estilística que surgió en el período comprendido entre el Renacimiento y el Barroco. Los textos de historia del arte desconocieron durante mucho tiempo toda esta orientación a la que consideraban como un híbrido sin significado, como una constelación parecida a la actual, en sentido peyorativo. Pronto surgió la pregunta de si en la actualidad nos enfrentamos aún ahí con el verdadero arte o simplemente con un extraño intento de reanimación. En todo caso, el Manierismo adquirió validez, convirtiéndose en un movimiento vivo y creador. Las contradicciones internas, las extravagancias, el modo indirecto de expresión, el lenguaje metafórico, la grotesca superioridad del intelecto en relación con el sentimiento, la victoria de la élite cultural sobre la clase media sentimental, todos estos rasgos del arte actual estaban ya presentes en el Manierismo, solo había que reconocerlos. La puerta que estaba cerrada se abrió de un solo golpe; sin embargo, únicamente con dificultad pueden cruzar los hombres semejantes umbrales. El camino quedó, no obstante, despejado; un camino para la interpretación y comprensión tanto del presente como del pasado. Pero el éxito dependía sobre todo de la superación de las tareas: de una nueva y más amplia comprensión del concepto de estilo y de una nueva concepción del cambio estilístico.

Fue un libro notable⁴, simplemente en función de la continuidad observada con mi producción anterior, aspecto este que siempre procuré tener en cuenta. Cada uno de mis libros es la suma de los anteriores o al menos intenta serlo. Lo que yo escribí era siempre lo mejor de que era capaz, aunque seguramente no lo mejor que se hubiese podido escribir sobre el tema. Todos tenemos nuestros límites, quedando determinados la esencia y el valor de los productos espirituales tanto por el conocimiento de las limitaciones que tiene la actividad de que uno es capaz, como por su emplazamiento, así como en qué medida las puede uno ampliar. Dentro de sus márgenes es posible alcanzar rendimientos sorprendentes, siempre que uno conozca las propias fuerzas. Lo importante es no dejarse arrebatar la red que se ha arrojado. Nadie nace para genio y raramente se es educado para ello; sin embargo, uno puede llegar a creérselo y perder así la rara ocasión.

Como en mis obras anteriores, también en el libro sobre el Manierismo trabajé bastante tiempo. En 1959 regresé de la Universidad de Brandeis a Londres. Tres años después recibía el ofrecimiento de una cátedra como profesor invitado en la Universidad del Estado de Ohio, que ya entonces era un centro gigantesco con 45.000 estudiantes (ahora tendrá unos 60.000). Mi trabajo era bastante cómodo; consistía en dar un seminario de dos horas semanales y en estar voluntariamente a disposición de mis colegas en un segundo seminario nocturno y en el que fundamentalmente discutía con ellos sobre problemas del que sería mi próximo libro, el actual *Sociología del arte*³. Mi cabeza estaba llena de este libro, "solo" había que escribirlo. Tenía más de setenta años; ya no era ningún joven. Yo sabía que ya era tiempo de hacer balance, de rendir cuentas sobre lo que había hecho de mi vida y con mi tiempo. Comencé a trabajar como un poseso, como nunca anteriormente, como si fuese el fin; sin saber lo que tengo que agradecer a otros, lo que tengo que agradecer a la casualidad o a la pura suerte. Me arrojé a la corriente, nadé con ella con una audacia y un atrevimiento sin precedentes, sin sospechar en qué terminaría la aventura. Escribía sobre la mesa de la cocina, en el lecho estando enfermo, en el hospital mientras cuidaba a un enfermo que me era muy querido, a menudo sin ayuda alguna y siempre dudando si de todo ello saldría un libro. Y

al final, contra toda esperanza, *hope against hope*, allí estaba el libro, hecho del que yo fui el más sorprendido de todos. Surgieron constantemente nuevas dificultades, como si no tuviesen fin... Pero esto no pertenece a esta historia.

Christoph Nyiri: Pero hay otras muchas cosas que pertenecen a ella y sobre las que aún desearía preguntarle, mientras yo pueda y deba... Vd. —¿cómo lo diría yo?— dijo que la crisis actual del arte no significa su fin. ¿Existe entonces una diferencia entre crisis y fin del arte?

Arnold Hauser: Una diferencia enorme. No creo en absoluto que el arte haya llegado a su fin.

Christoph Nyiri: ¿Pero sí se puede hablar de crisis?

Arnold Hauser: La crisis es indudable.

Christoph Nyiri: ¿En qué consiste entonces la crisis?

Arnold Hauser: En que los hombres han perdido la confianza en los medios con los que podrían expresarse. El lenguaje mismo se ha vuelto problemático. ¿Resulta explicable —sin hacerse cuestionable— que un hombre, sin duda dotado como Samuel Beckett, balbucee en vez de hablar, que tartamudee cuando se trata de algo digno de comunicar, que el mutismo y el silencio hayan llegado a ser medios de expresión artística, que la ausencia del lenguaje...?

Christoph Nyiri: ¿Cree Vd. realmente que el mutismo se ha vuelto un medio artístico o que más bien es resignación?

Arnold Hauser: Esto sobre todo, y en ello se diferencia de la manera más clara posible de la pausa en música. El silencio, esto es, la ausencia de sonido, también lo hay aquí, pero como componente de la forma. En la literatura, por el contrario, es perplejidad. Se guarda silencio porque no se puede decir nada más. Las relaciones se han vuelto tan complejas que ya no existen palabras para ellas, con lo que parece querer decirse que el arte ha dejado de satisfacer la función para la que fue creado. Pero que, aunque latente, con todo aún continúa ahí, se muestra en el hecho de que se esfuerza en renovarse en lugar de quedar desplazado por la ciencia, como comúnmente se supone. El arte lucha por un lenguaje nuevo, lo que no es una insignificante empresa.

Christoph Nyiri: Aquí surge un nuevo problema. Hoy día se afirma que determinadas configuraciones artísticas resultan tan confusas, es decir, tan difícilmente inteligibles,

debido a que reflejan fenómenos que en sí mismos resultan ininteligibles. Entonces, ¿es cierto que la obra de arte ha de asemejarse tan profundamente a la realidad?

Arnold Hauser: No lo creo, ya que lo que expresa el artista es, en principio, confuso. Una intención artística se origina siempre en una actitud que es en sí y por sí confusa, en un estímulo en principio inarticulado y desorganizado, que va adquiriendo su articulación en la manifestación de su determinación. El artista siente como ajeno todo aquello que se diferencia de su interioridad, y partiendo de esta turbadora extrañeza su obra consiste esencialmente en el esclarecimiento de la confusión.

Christoph Nyiri: ¿Y lo consiguen...?

Arnold Hauser: Puede que lo consiga y puede que no. Hoy día apenas lo conseguirá. Es el tiempo de las tentativas... Hay que continuar esforzándose por alcanzar un lenguaje que sea capaz de hacer frente a la confusión. Actualmente el impulso expresivo o más bien la voluntad de expresión, el deseo de dejar huella de sí, es más fuerte que el aparato expresivo. Ciertamente hubo artes, en el pasado mayoritarias, cuyos lenguajes se mantenían acordes con la complejidad de sus contenidos. Wölfflin descubrió en este sentido cómo el Barroco se iba complicando en la misma medida en que se iba haciendo actual. ¿Cómo ocurrió? Pues, por ejemplo, porque en la representación de movimientos cada vez más rápidos se veía cada vez menos el movimiento de las ruedas.

Christoph Nyiri: ...de los radios de las ruedas.

Arnold Hauser: Exactamente. Este fue un nuevo medio de expresión que partía de una confusión, y en el esclarecimiento de un fenómeno conducía de un lenguaje pobre a otro más rico. Estamos investigando una nueva forma de comunicación y nos encontramos en medio de la búsqueda, sin haber abandonado ni un momento la esperanza de descubrir la solución y sintiendo cómo se va haciendo expresable el enigmático principio.

Christoph Nyiri: En la pintura moderna, por ejemplo, tan incomprensible para muchos, ¿cómo sería posible captar en ella el momento inteligible y revelador del enigma?

Arnold Hauser: Más difícilmente que en la literatura. Es un problema en el que no desearía profundizar ahora. Nos llevaría muy lejos.

Christoph Nyiri: ¿No nos ayudaría un ejemplo?

Arnold Hauser: Apenas. El asunto es demasiado complicado. En la pintura la pregunta a plantear sería si es posible hablar de ideología en un bodegón de Cézanne. ¿Dónde está la ideología en un cuadro que represente dos manzanas o dos repollos? Se puede responder que la ideología que un ser moral expresa por el *orden* en su vida, se manifiesta aquí por un "orden" de otra índole, independientemente de que se trate de la cabeza de una madona, de cabezas de ángeles o de repollos. No obstante, una explicación convincente de cómo desempeña aquí la categoría del orden el papel en cuestión, exigiría mucho más tiempo del que disponemos.

Christoph Nyiri: Desearía, empero, abordar una cuestión un tanto llamativa. ¿Cómo es posible hablar de orden en un cuadro surrealista?

Arnold Hauser: Sin la teoría freudiana es imposible hablar de orden en un cuadro surrealista. Su concepto de conciencia parte de un mundo donde, por un lado, triunfan las funciones mentales normales y, por otro, las funciones mentales inconscientes. De la armonía y conflagración de ambos mundos se origina la fantástica totalidad en la que las cosas de la existencia quedan petrificadas, como si estuviesen encantadas o entremezcladas en la instantánea de un mundo imaginario. La totalidad es ilusoria, a pesar de que todos los elementos son reales. Es un sistema de dos mundos; en la inseparabilidad de sus diversidades ontológicas radica la esencia del surrealismo. Pero es imposible profundizar en este tema dentro del marco de nuestra conversación.

Christoph Nyiri: Desearía hacerle otra pregunta: si en la presente situación cultural es posible hablar de un arte figurativo que exprese la problemática actual de la manera más adecuada. ¿Se puede designar el arte de la cinematografía como figurativo en este sentido?

Arnold Hauser: Creo que sí... Pero hemos de volver a la afirmación sostenida antes de que el arte se dirige a diferentes capas sociales. La evolución general tiende a la reducción del nivel cultural. Las grandes ciudades tienen un público semiculto y el cine constituye un *mass-media* en el sentido más extremado; una forma de comunicación de masas que no podría subsistir, o solo difícilmente, si no tuviera

en cuenta el público al que va dirigido. Ni la población campesina ni las élites culturales de la ciudad son el apoyo firme y seguro de una producción que exige medios tan considerables. Ciertamente que hay directores como Fellini y otros italianos, o Ingmar Bergman, y franceses como Godard, que han conseguido despertar y mantener el interés de la mayoría de los intelectuales. Ciertamente que también atraen a curiosos de entre las filas de los desorientados, pero forman tan sólo parches y remiendos, variando poco en su naturaleza de disidentes. Con todo, sus obras cuentan entre lo mejor de la producción artística actual --respecto a la calidad por lo menos entre las excepciones--, aunque la cinematografía (si se prescinde de la televisión), continúa siendo la más amena forma de diversión. Pero la relación entre ambos, esto es, del cine y de la televisión, podría ser objeto de una discusión especial si fuera posible entrar aquí en detalles. Por el momento solamente resaltaría aquella peculiaridad, común a ambos, y a menudo desatendida a pesar de pertenecer a la esencia y atracción de ambos medios; me refiero al hecho de que espectadores y televidentes permanecen sentados sin aproximarse a los procesos de su observación, dejando que los objetos se aproximen a ellos. Esta situación facilita la participación del receptor a pesar del aludido incremento de la complejidad de los estilos conforme avanza la evolución y a pesar del hecho de que el buen director, el director creativo, plantea nuevas dificultades al desarrollar sus ideas y medios de expresión propios. Pero la impresión y conciencia de esta participación no es algo que surja *post festum*; más bien pertenecen a los presupuestos formales constitutivos del estilo. Un estilo, que se establece con o sin la auténtica participación del auditorio, no es jamás el mismo estilo. Un filme que pretenda el éxito --y cuál no lo pretende-- no es necesariamente aquel que esté dispuesto a hacer concesiones o capacitado para ello. Popularidad y calidad no se corresponden, aunque surjan *pari passu*.

Christoph Nyiri: ¿Y qué piensa Vd. sobre la escisión del público en relación a las dos formas cualitativas de la cinematografía? Un fenómeno que en cierto sentido ya pronosticó Vd. en su primer libro. ¿Entra aquí en juego un cierto esnobismo?

Arnold Hauser: También aquí se constituye una élite

que produce filmes literarios y los disfruta. A ella pertenecen, junto a los principales directores italianos y Bergman, sobre todo, los franceses como Alain Resnais y Godard, que parten del *nouveau roman*. No obstante, para la mayoría de la gente y también de sus partidarios, estos filmes resultan incomprensibles debido a su complejidad y a la imposibilidad de seguir la polivalencia de sus manuscritos. Esta forma del partidismo no es otra cosa que esnobismo, pero corresponde a la historia del nacimiento de toda élite.

Christoph Nyiri: Vd. ha mencionado que las convenciones y tradiciones no solo constituyen frenos y barreras de la evolución del arte, sino que también son su elemento vital.

Arnold Hauser: Así es.

Christoph Nyiri: Desearía preguntarle si en su opinión no le parece constatable en la cultura burguesa actual una desmesurada hostilidad hacia la tradición.

Arnold Hauser: Ambas cosas, tradicionalismo y anti-tradicionalismo, como corresponde al proceso del natural y fértil desarrollo histórico. La continuidad, al igual que la discontinuidad, tienen sus justificados partidarios. La mayoría de los artistas progresistas quiere romper con el pasado y no desea que sus obras tengan nada que ver con él. Pero también los hay, y no en menor número y tampoco menos originales, que creen firmemente que el arte auténtico engarza en una tradición y que los artistas verdaderos prosiguen algo que se originó en el pasado y ha perdurado subterráneamente, algo que tiene antecesores y que las convenciones han preservado. Ambas convicciones son inseparables, solo que unas veces aparece en primer plano la una, y otras la otra.

Christoph Nyiri: ¿Y en qué período nos encontramos hoy?

Arnold Hauser: Creo que en el antitradicional, en el que predomina la tendencia a la ruptura.

Christoph Nyiri: Existe una concepción que mantiene que el arte se frena y se inhibe en virtud de vinculaciones económicas y sobre todo políticas. ¿Se puede afirmar esto?

Arnold Hauser: No necesariamente; a pesar de todo, no hay aquí una regla general. No se puede afirmar que las vinculaciones políticas constituyan un obstáculo en la

creación de valiosas obras de arte; si ello fuese así, los diversos despotismos, como, por ejemplo, el de la antigua cultura egipcia, hubiesen impedido el nacimiento de obras grandiosas como las que se han conservado. Por el contrario, el artista se movía entre límites tan estrechos que, por ejemplo, ciertas partes de una figura se terminaban en los talleres, y al retrato que resultaba de su ensamblaje se le colocaba únicamente la peluca. Por otra parte, los artistas quedaban tan restringidos por tan severas convenciones, como por ejemplo la frontalidad, que una figura sólo se podía contemplar correctamente desde un solo ángulo. Una convención semejante se origina normalmente por las dificultades que ocasiona la representación en perspectiva; de ahí que se busque un recurso en la representación frontal, dada la incapacidad de resolver la dificultad de otra manera. Así se llega a convertir en una convención. De la necesidad se hace una virtud. Las deficiencias llegan a ser creativas culturalmente...

Christoph Nyiri: Ahora desearía hacerle de nuevo una pregunta personal. ¿Qué opinión le merece el idioma húngaro actual?

Arnold Hauser: Tengo la clara impresión —y seguramente no soy el único— de que el idioma húngaro se encuentra en una situación crítica. Por crisis entiendo no el hecho de que la lengua cambie, ya que ello pertenece a su esencia, sino la manera cómo cambia. Hay algo forzado, un intencionado afán de renovación, una artificialización que, cuanto menos, resulta incompatible con la lengua que hablábamos en nuestra juventud y que yo, más o menos, hablo todavía. Sin duda, se han encontrado formas expresivas que captan determinados conceptos y posibilitan la formulación de representaciones que antes parecían ser inexpresables. Pero estas novedades están en minoría, la mayoría de ellas corresponde a un puro afán de cambiar y retocar. Ni la transformación forzada ni la manía autocomplaciente me parecen deseables, pero no creo que este amaneramiento sea exclusivo de la lengua y la literatura húngaras. También se observa en alemán, incluso en un estilista como Adorno; de vez en cuando se tiene la impresión de que no escribe en alemán, que se ha deslizado cierta foraneidad en su manera de ex-

presarse a pesar del virtuosismo en el manejo de sus medios.

Christoph Nyiri: Se suele referir a Vd. como miembro de un trío del que Lukács y Adorno serían sus otros componentes. ¿Le parece razonable la pregunta de cómo juzga Vd. su relación con ellos?

Arnold Hauser: Creo, especialmente por lo que se refiere al lenguaje, que no se me puede relacionar con ninguno de los dos. Ni con el Lukács de su período impresionista-expresionista y menos aún con el del período tardío, porque yo no considero absolutamente necesario que se deposite en el contenido todo el peso de lo que se quiere decir, expresándose además tan descuidadamente como lo ha hecho Lukács en sus últimos escritos. Ciertamente que en ello resultaba evidente la demostración en contra de la afectación y las citas irreflexivas.

Christoph Nyiri: ¿Y Adorno?

Arnold Hauser: Admiro su inspiración estilística y su enorme sensibilidad para con el lenguaje de los poetas que analizaba. En esto era mucho más receptivo que Lukács y podía decir mejor en qué se diferencia un buen poema de otro menos bueno. Pero su sensibilización para la cualidad es también limitada, quedando reducida a la música y a la lírica. Su extraordinaria facultad de análisis nunca culmina en una sintética panorámica global, cosa que en Lukács se desarrolla con tanto éxito, y está constantemente en primer plano. La inmensa significación de Lukács estriba en su desarrollo de la teoría de la novela y de la tragedia, en el prodigioso conocimiento de sus valores internos, con lo que ciertamente lo formal es para él solamente la transcripción del contenido. El ha creado, por decirlo así, la moderna filosofía de estos géneros y creo que sin ella apenas hubiese podido abordar parte de mi *Historia social del arte*¹. Pero de igual manera estoy profundamente agradecido a Adorno por muchas otras cosas y no desearía perder al uno por el otro. Me siento a cubierto entre ambos. De celos sería de lo último que se podría hablar aquí.

4. Arnold Hauser: Variaciones sobre el *tertium datur*, en Georg Lukács

Introducción

Georg Lukács —que es de quien principalmente se va a tratar aquí— era una de las personas que más categóricamente pensaba y en formas más inflexibles se expresaba, de las que yo he conocido. Debido a su intrépido carácter y a su constante disposición a medirse espiritualmente, tendía al dogmatismo, alambicando en alternativas las contraposiciones que hallaba. Allí donde se trataba de decisiones de relevancia ideológica y moral, se atenía —en virtud de su herencia kierkegaardiana— a principios inexorables. En el curso de su evolución posterior, sin embargo, en lugar de inclinarse por una u otra postura pretendidamente superior, tendía cada vez con más frecuencia al compromiso, esto es, a la categoría —según el concepto del *tertium datur*— denominada evasiva. Su ocasional tolerancia mostró no pocas veces un mundo más rico, más plástico y múltiple, pero que simultáneamente conducía a la insensibilización de antagonismos vitales y a la mitigación de fructíferos conflictos de clase. La intransigente postura de Lukács, que le llevó en su juventud a situaciones políticas radicales, no fue a menudo más que una especie de compensación de sentimientos de inferioridad y de subalternancia moral, que personas de clase social alta experimentan frente a sus nuevos compañeros de lucha de las

clases más bajas, cuya opresión los ennoblece a los ojos de estos privilegiados. No obstante, un filósofo como Lukács, en cuyo sistema los principios lógicos y fenomenológicos habían de dominar sobre los psicológicos, no podía aceptar la tergiversación de la verdad en aras de simples emociones y simpatías; es decir, mientras que entonces creyó poder compensar con el radicalismo la deficiencia de sus aspiraciones revolucionarias, ahora, en el tiempo de su madurez, la naturaleza extremista de sus sentimientos políticos le empuja hacia la dirección contraria.

La decisión del "justo medio" constituye una de las más antiguas enseñanzas del saber, y ya el joven Lukács era lo bastante prudente como para no rechazarla rotundamente, a pesar de su progresismo a todo precio. Como escapatoria de las contradicciones aparentemente inevitables optó por la solución del *tertium datur*, en la convicción de que las alternativas originarias no habrían de sufrir menoscabo ni en importancia ni en significación. Junto a la existente como insostenible aristocracia, junto al tentador pero irrealizable estado platónico, junto al deslumbrante pero opaco fuego de las ideas, junto a la redención socialista aún inalcanzable, aparece en el *tertium datur* un nuevo participante que se convierte en protagonista del teatro mundial.

El arte por el arte (l'art pour l'art) y la artesanía burguesa

La estética del joven Lukács permaneció cercana al gusto y concepción de sus contemporáneos y quedó bajo el signo del formalismo. Incluso una parte tan esencial y principal de su obra *El alma y las formas* como el intento de reconciliar el *arte por el arte* con la artesanía burguesa, evita, a costa de la forma, todo compromiso entre el acontecer material de la realidad exterior e impersonal y la interioridad inmaterial. Los elementos internos de una obra que aluden a personas concretas constituyen las más subyacentes vivencias del lector o espectador aun allí donde se manifiesta en sí mismo el ímpetu y la fuerza expresiva del alma que se confiesa, entablándose entre la cualidad de las experiencias del artista y la constitución estructural de la obra, la lucha por la primacía a la que alude el título del libro, y continúan constituyéndolo también entonces cuando comienzan

a aparecer en primer plano —aunque inexpresados— los problemas formales. Los momentos singulares de la lucha se suceden con claridad, evidenciándose con ello que los medios de expresión no solo sirven como instrumentos de aumento y profundización de los productos artísticos, sino el que las ideas contenidas en estos últimos sufren por medio de aquellas limitaciones e inhibiciones. Ya el lenguaje, que en sí mismo es creativo y un manantial poético, configura límites expresivos y queda reducido, en virtud de su articulación, a una significación determinada o a un escaso número de significaciones de palabras. Los aspectos, perspectivas y marcos de las pinturas son medios auxiliares del efecto óptico; no obstante, configuran igualmente límites y obstáculos. Todos ellos tienen sus reglas de trabajo propias, sus esferas y límites de influencia. Pertenece a la naturaleza de la expresión artística tanto el que los autores choquen con los límites así establecidos, como que se sometan a ellos. Los valores artísticos no solo dependen de los contenidos brutos y sus formas artísticas, sino de la feliz coincidencia de intención y casualidad.

Idealismo, Naturalismo, Realismo

Factor tan difícilmente localizable y atribuible como la unión de los elementos se impone literalmente a la mayoría de los procesos espirituales, durante la disolución de sus antagonismos. En este sentido, ya el *materialismo histórico*, la teoría fundamental de Marx y Engels, investigó la relación estructural entre el ser y la conciencia, el objeto y el sujeto, las impresiones sensoriales y las categorías conceptuales, la base material y la ideología inmaterial, y constató que en la realidad, como esencia de la experiencia y del saber, no tienen primacía o prioridad ni las impresiones exteriores que concebimos con nuestros órganos sensoriales, ni los medios y métodos interiores de nuestro pensar, y que la experiencia no se origina *de* ellos sino *con* ellos. Sin impresiones sensoriales no hay experiencia; no obstante, la experiencia como unidad y entidad de sentido no proviene solo de estímulos sensoriales.

Las variaciones del *tertium datur* de Lukács se limitan, en gran parte, al dominio de la estética. En lo que concier-

ne al Idealismo y Naturalismo, aquellas desempeñan aquí también un papel parecido al que tienen en la teoría del conocimiento y en la teoría en general. Allí donde la relación entre espiritualismo y positivismo es, en general, la misma, resulta también idéntica esencialmente la función del *tertium datur*. El "tercer factor" es el medio que une los dos originarios, diferenciándolos el uno del otro.

El procedimiento no ha sido, por cierto, inventado por Lukács. El parte de conceptos totalmente diferentes en su aplicación de la disputa sobre los universales como origen del prototipo del método y llega a resultados contrapuestos. Con respecto a la terminología, "Realismo" significa allí, contrariamente al uso moderno, la realidad de las "ideas", en sentido platónico; así concuerda entonces con nuestro concepto del "Idealismo". Las representaciones de las cosas, que hemos conseguido por medios sensoriales y que denominamos con el concepto de realismo, incluyen el debate universalista en la categoría llamada Nominalismo y las califica de mero *flatus vocis*. Los dos órdenes del mundo, el espiritual y el material, el "real" y el "aparente", llevan uno el nombre de "Realismo", el otro el de "Nominalismo". Por el contrario, en Lukács *Realismo* significa Naturalismo moderado y Nominalismo moderado a la vez; en pocas palabras, un concepto con el que se pone límites tanto a la abstracción como a la imitación de la realidad. Aquellos que pasan por alto la diferenciación lukacsiana entre Realismo y Naturalismo, esto es, que hablan de un buen o mal Naturalismo en lugar de obras conseguidas del Idealismo y fracasadas del Naturalismo, olvidan que el medioevo acabó con una fase del Nominalismo moderado que Lukács hubiera incluido en la categoría de su Realismo representativo de una época.

Me parece que las siguientes palabras de Tomás de Aquino explican de la manera más significativa el porqué del apartarse la escolástica del Idealismo abstracto y su orientación hacia los fenómenos concretos: "Dios se alegra de todas las cosas porque cada una coincide con su esencia". Las ideas más elevadas, las abstractas, no se sacrifican del todo a ese afán de nivelación. "Ser" y "sentido" no son conceptos recíprocos. Categorías como "vida", "alma" o "conciencia" carecen de toda existencia objetiva y concreta, pero sí tienen una significación objetiva y de validez

general. Este Nominalismo moderado, que excluye la existencia concreta de las ideas pero que mantiene en parte su validez, corresponde al *tertium datur*, el cual, sin ser exactamente una estación en el camino del desarrollo histórico ni tampoco una manifestación de progreso —por ejemplo, entre Idealismo y Naturalismo o entre formalismo y arbitrariedad—, sí es un complejo tipo ontológico que más raramente que ningún otro se ofrece al artista listo para su utilización.

Bifurcación y ramificación

Las tentativas de nivelar el contraste entre Idealismo y Naturalismo mediante el concepto del *tertium datur* se remontan hasta Aristóteles, desde mucho antes de la disputa sobre los universales. Lo nuevo en la discusión medieval es solamente el significado atribuido al “Nominalismo moderado” que, junto a dos antinomias originarias, sugiere por sí misma la posibilidad de juego de un “tercer factor”. Es de suponer que el predecesor de Lukács en este contexto, prescindiendo de los fundadores de la dialéctica aquí considerada, Hegel y Marx, haya sido Wilhelm Dilthey. El fue el primero que no se limitó a constatar el dualismo de las antinomias dialécticas y que indicó una tercera, quizá también otras posibilidades. El afirmó con Hegel y su escuela que las dificultades implicadas en un punto de vista pueden llevar a la aceptación de una nueva manera de pensar, manteniendo la opinión de que la dialéctica admite la elección no solo entre dos posturas. A su parecer, en el caso de un conflicto dialéctico el camino queda abierto en más de dos direcciones, de tal modo que refiriéndose al punto donde se separan los caminos, valdría más hablar de una *ramificación* que de una *bifurcación*.

Según la concepción de Lukács, con la disolución de un antagonismo dialéctico, no se trata de cambiar las estrechas ataduras por otras igualmente estrechas —por ejemplo, el sistema de esclavitud por el feudal o la cabaña por el gremio—, sino de arribar a un espacio de estructura más variada, amplia y múltiple en su estratificación. En transformaciones de este tipo se manifiesta el sentido de la negación (*Aufhebung*) hegeliana. Una de las dos antinomias queda

descartada, la cual, sin embargo, no desaparece sin dejar huella; su efecto ulterior, aunque reducido, perdura. El número de los herederos no cambia nada en la gravedad de la crítica situación y en la agudización del conflicto. La esclavitud se termina independientemente de que cese o no la oposición en su contra; basta con que la explotación adquiera también otras formas.

No cabe duda de que en la historia tropezamos frecuentemente con situaciones disyuntivas, y si consideramos, de acuerdo con Marx, toda la historia de la humanidad habida hasta ahora como de "lucha de clases", nos hallamos entonces frente a puros sucesos revolucionarios. Es comprensible, por tanto, que Marx y el marxismo clásico ignoren cualquier acontecimiento memorable que no sea la victoria o la derrota de los intereses de clase. En este sentido, pues, la exclusión del *tertium daturse* puede interpretarse como compromiso de esta forma de orientación de historia de la economía, de la sociedad y de la política, sin pasar por alto, no obstante, que los compromisos, junto con las soluciones radicales, desempeñaron y siguen desempeñando en la constitución de las relaciones, un papel igualmente continuo y decisivo. Todo el siglo XIX es con su democracia nada más que una serie de compromisos para los que son determinantes bien el socialismo o bien la restauración, ya el liberalismo o la intolerancia, el capital o la Iglesia, una élite culta o la educación en ciernes de las masas. Al contrario de la prepotencia económica y la supremacía política, el progreso, dentro de la evolución cultural, no es monista; el verdadero fin no es una idea más precisa, una configuración artística más sublimada o un modo de vida más escogido, sino una variedad de caminos que llevan a nuevas verdades, principios de gusto y normas morales: al enriquecimiento, a la diferenciación de la vida y a la exclusión de convenciones anticuadas. Las variaciones de Lukács tampoco son otra cosa; su filosofía tiene afinidades con la concepción hegeliana del mundo. En ambos sistemas, la historia es un camino amplificador y ascendente. Solamente que la profecía de Lukács, cuya bienhechora severidad se mitiga únicamente al final del camino en la realización de la *sociedad sin clases*, es, desde un principio y contrariamente a la severa felicidad del marxismo ortodoxo, una novela de aventuras, comparable al *Pilgrin's Progress* con diversos lances de fortuna.

La crisis del Humanismo

El ejemplo más impresionante e instructivo de una ramificación simultánea de estilos, en varias direcciones, nos lo ofrece la pintura italiana del siglo XVI. En esta época, concebida en conjunto y con cierta libertad como *Manierismo*, hay que distinguir, ya desde el segundo decenio, *tres tendencias estilísticas diferentes*. El Renacimiento tardío, el Manierismo propiamente dicho y el Barroco primitivo surgen al mismo tiempo, rivalizan y, desplazándose entre sí, pasan al trasfondo. El Manierismo, al igual que el Barroco primitivo, proviene de la crisis del Renacimiento. Tanto el uno como el otro constituyen su antítesis y rechazo; cada uno de ellos cede, apenas nace, ante otro y no solo a *un* otro, sino al Renacimiento en su totalidad con todas sus deformaciones, adoptando también el Manierismo la misma actitud negativa frente a los otros dos descendientes del Renacimiento. Con todo, los tres encuentran simultáneamente y en la misma medida sus representantes, se mueven acompasadamente y presentan su hombre. El Renacimiento clásico se halla aún en pleno florecimiento y adquiere además con Rafael, Miguel Ángel y Tiziano su máxima expresión, cuando los presagios de la fase crítica en su desarrollo se hacen cada vez más evidentes y los maestros empiezan a vislumbrar, tanto en las propias obras como en los trabajos de sus discípulos, el peligro amenazador para su ideal de belleza, su equilibrio espiritual y su reputación. Contemplando sus creaciones anteriores, de repente les parece lo bello demasiado bello, lo regular demasiado simple y lo armónico demasiado monótono.

El Renacimiento impuso límites excesivamente estrechos al mundo medieval, tan rico en tradiciones y tan variado material y espiritualmente. El resurgimiento y renovación de la vida ciudadana y cortesana, las necesidades y medios nuevos del moderno capitalismo, las rutas hasta entonces desconocidas, la novedad y refinamiento en la interpretación de nuevas experiencias y conocimientos, los conceptos de "doble verdad" y "doble moral", la concepción del pensamiento dialéctico, todos estos elementos son imposibles de conciliar ni con el universalismo del feudalismo y el racionalismo occidental ni con el clasicismo antiguo. La ingenuidad de la grandeza es considerada no solo equívoca sino

hasta engañosa. A las simplificaciones del Renacimiento contrapone el Manierismo la contradictoria multiplicidad de un complejo mundo nuevo. Pero apenas la diferenciación intelectual ha alcanzado su valor junto al mundo material del Renacimiento, cuando ya se ve confrontada, a modo de corrección, con el emocionalismo y sensualismo del Barroco primitivo y posteriormente, y una vez asimilados el maduro Manierismo de un Parmigianino, Bronzino o un Tintoretto, con la terminación del período artístico en el sereno Barroco de una Caravaggio, de los Carracci, del Guercino y, especialmente, de Bernini.

Con el fin del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco, no acaba en absoluto la triple articulación de los grupos estilísticos, más bien se transforma de alguna manera en el paradigma de la evolución. El dualismo dialéctico concede cada vez más espacio a la libre elección entre tres posibilidades, esto es, al *tertium datur* como perspectiva. Así el Rococó, siguiendo la huella de la primera gran tríada, adopta ya, aunque con medios más pobres, la estructura de grupo del arte italiano del siglo XVI. El primitivo Rococó muestra una articulación semejante con sus tres rasgos aparecidos más o menos simultáneamente, que aunque contrapuestos en los detalles, están, no obstante, sincronizados homogéneamente en el efecto global. Su graciosa elegancia representa, por un lado, la oposición a la severa monumentalidad del Barroco; por otro, la continuación de la belleza del dibujo y de la riqueza cromática de este estilo cortesano por excelencia. Mantiene el interés antiindividualista orientado preferentemente a la impresión global de una guarnición antes que a la específica naturaleza de los elementos singulares, a pesar de que en casos concretos, sobre todo en Watteau, surjan obras únicas e inconfundibles. En el curso de sus contradicciones internas y sin ningún tipo de *pathos* teatral conserva, junto a toda filigrana, no solo el carácter de clasicismo en general, sino hasta crea, bajo el influjo de las excavaciones en Italia, un nuevo tipo de clasicismo, que, influido por las decoraciones romanas, evoca sobre todo un efecto impresionista de matiz, de fluidez lineal, de quebrado cromatismo, de amortiguadora lejanía y agonizante resonancia.

Desde el Neoclacisismo, la triple dialéctica ejerce en el arte occidental una influencia casi más decisiva que la do-

ble. Todo el arte del siglo XIX se divide en Romanticismo, Naturalismo e Impresionismo a través de fases sucesivas y en forma de antinomias en pares contradictorios. La triplidad continúa caracterizando también al arte del siglo actual. Los cambios, cada vez más rápidos, de las numerosas orientaciones estéticas y estilísticas giran en torno a tres principios formales fundamentales: el expresionista, el cubista y el surrealista. De la mezcla de estas tres tendencias resulta la imagen universal antiimpresionista, antitradicional e irracional del mundo actual generada en dos fuentes espirituales diferentes. Gracias al encadenamiento de estos aspectos es verdaderamente eficaz el principio del *tertium datur*: a menudo allí donde dos caminos antitéticos se engarzan indisolublemente, suele encontrarse una tercera salida.

Hay situaciones históricas, crisis y conflictos que exigen una solución disyuntiva y en las que una tercera posibilidad sólo representaría una evasiva infructuosa. Las tres tendencias estilísticas que surgen de la crisis del Renacimiento clásico en el arte italiano del siglo XVI están constantemente presentes —bien en la superficie, bien subterráneamente, explícita o latentemente— y se hacen directa o indirectamente palpables. Tan pronto como fijamos dos tendencias contrapuestas, surge una tercera que, diferenciándose de las otras dos, se manifiesta como salida. Aquel a quien nada dice el humanismo de gran estilo de Rafael o la graciosa virtuosidad de Pannigianino, puede descubrir en el sensualismo prebarroco de Correggio el estilo más apropiado para él. En todo caso, aquí o allá se encuentra una respuesta: Rafael alude a la temeraria seguridad de Pannigianino, así como en la temeridad formal de Pannigianino y en el sensualismo de Correggio relumbra la inseparabilidad de la grandeza espiritual y material de Rafael. El Manierismo no puede rendirse al imperativo de tener que elegir entre dos posiciones contrapuestas. En el contexto histórico representa una salida ante la regularidad del Renacimiento y ante el emocionalismo incontenible, en parte, del Barroco. Simultáneamente es también una evasiva tanto ante el Manierismo anticipado como ante el Barroco precipitado. Todas estas formas prematuras contribuyen a dar a la autoconfianza del Renacimiento una expresión a menudo desmedida, patológicamente acongojada unas veces y otras de exagerada

anormalidad. En todo caso son síntomas de la pérdida del anterior equilibrio emocional.

La crisis del Renacimiento es la bancarrota del Humanismo. En el retraso y hasta, en parte, interrupción de su evolución se manifiesta, de una vez para siempre, como problemática la gran síntesis ideológica, la integración de la Antigüedad clásica y del medievo cristiano con las aspiraciones del presente. A nivel moral la crisis del Renacimiento se hace patente en la concordancia de la sabiduría estoica con la moralidad cristiana y la solidaridad humana. Para el mantenimiento y continuidad de los valores culturales dominantes es insoslayable la unidad del orden divino y humano, del derecho y la religión, del deber y la inclinación.

La clave de la crisis del racionalismo y del humanismo en el Renacimiento se encuentra en la doctrina de la predestinación con la supremacía incondicionada del orden divino sobre el derecho humano, de la sentencia divina sobre la jurisdicción del mundo, de la irrelevancia del bien y del mal, de lo inteligible e ininteligible en el enjuiciamiento de los avatares del destino. El escepticismo y el relativismo de Montaigne, la “doble moral” de Maquiavelo, el triunfo de la lógica del mercado por encima del egoísmo del comprador y del vendedor, todos estos fenómenos no son nada más que variaciones del mismo conflicto y compromiso, síntomas de comportamiento del mismo ser autodividido, al que aún no hace mucho hemos considerado como hijo de la armonía renacentista.

El principio estilístico representado por el *tertium datur* es también en el arte de los siglos XIX y XX, como en el caso del Manierismo, la expresión de un compromiso entre orientaciones antagónicas. Entre el Romanticismo y el Naturalismo ejerce esta función el Impresionismo, entre el Expresionismo y el Formalismo la ejerce el Surrealismo.

Las variaciones —“El juego del sabio”

El principio del *tertium datur*, aunque pertenece a los instrumentos de lucha dialécticos, es más un producto de la tolerancia y la ilustración que un resultado de crisis, conflictos y contradicciones insuperables. En Lukács este principio, como tal, alcanza su primera y su definitiva for-

ma. La primera variación de este tema extrañamente fecundo la encuentra en relación con el drama no-trágico —género dramático apenas agotado teóricamente entonces—, con el “juego del sabio”, como él lo llama. El prototipo poético originario, *Nathan el Sabio*, de Lessing, existía ya desde hacía mucho tiempo, y la observación de Maeterlinck de que la presencia del sabio impide la tragedia anticipa aún más la idea de Lukács de lo que cualquiera pudiese sospechar. Pero a quien se le habría ocurrido que el drama trágico y la comedia con final feliz, el destino funesto y el *happy ending*, como antagonismos teatrales abrirían el camino del *aurora mediocritas*, sin que la tercera puerta que se descubriría hiciera concesiones a las alternativas originarias, en lo que respecta a su severidad y la firmeza de elección. Con toda su tolerancia religiosa Nathan no es menos atrevido que el más resuelto de los mártires. Y el *Príncipe de Homburgo* de Kleist se revela, con su sentencia dictada sobre sí mismo, tan poco indulgente como el juez más severo. Nos encontramos aquí con situaciones que si no precisamente trágicas, no son por ello menos serias y decisivas aunque no corra la sangre. Resulta significativo para las primeras ideas dramáticas de Lukács este ejemplo de la variación del *tertium datur*, que excluye la situación drástica de la forma dramática, es decir, la alternativa entre trágica abnegación y tímido compromiso. En funesta situación, cuando ya todo parece perdido, el sabio salva el sacrificio de los dioses, sin menoscabo de su dignidad humana, encontrando, en lugar de ignominia o destrucción, un tercer camino salvador de la vida y el honor. Allí donde parece que ha de elegir los dos salva a ambos. El dualismo dialéctico se revela demasiado estrecho donde está cuestionada la vida como todo. Los tortuosos caminos de la vida son excesivamente variados y arbitrariamente interpretables, como para crear orden y unidad en nuestro ser. En esta variación del *tertium datur* de la dramaturgia de Lukács se trata de la autoconservación en la exposición de la vida.

El ensayo

El ensayo es, junto con el ejemplo anterior, una de las primeras variaciones del *tertium datur*. Su fórmula quedó

ya clara en la introducción a *El alma y las formas*, conservando su validez no solo durante la evolución del propio Lukács, sino también para escritores tan progresistas como Robert Musil que, en contraposición a la homogeneidad y concentración de los demás géneros, mantuvo un concepto del ensayo acorde a la soltura, la composición heterogénea y la contextura rapsódica propios de la concepción del joven Lukács. El ensayo es, por tanto, el intento de una interpretación con la que su autor pretende colocar a un artista o a una obra de arte en diversos contextos, encuadrarlo en diferentes perspectivas y caracterizarlo como portador de distintos episodios o azares del destino. Más exactamente, el ensayo es una forma de la disquisición que en conjunto y en función de todas sus relaciones da la impresión de un provisional e incompleto caleidoscopio y, como dice Musil, "capta una cosa por múltiples partes, sin fijarla, pues un objeto totalmente apropiado pierde su envergadura y se degrada en concepto".

El ensayo no tiene nada que ver con una simple descripción, interpretación o enjuiciamiento de un asunto, cuya esencia fuese reducible a un concepto, sino que es una disquisición libremente divisible en la que se pueden tratar diversas y hasta contradictorias observaciones, vivencias e impresiones referentes al objeto, a las que el autor siempre puede añadir posteriores facetas de compromiso que, entonces, más que decidir el conjunto significan una evasiva. La meta no es describir el tema en aproximaciones sucesivas, sino circunscribirlo desde diversas perspectivas. El ensayo es esencialmente un pretexto para captar y considerar todo sin distinción, todo lo problemático, lo aventurado, enigmático o anecdótico que tenga alguna relación con un tema determinado —como, por ejemplo, el problema existencial de un artista o un pensador, una obra de arte o la obra completa de una persona, etc.—, de tal manera que en una dimensión semejante y en una correlación universal de este tipo no solo se brinda una concepción total del mundo sino también la imagen existencial del ensayista. A menudo el ensayista apenas atiende a la orientación específica de la investigación o las reglas propias del género, preocupándose escasamente de cuál es el objeto a debatir y cuál no; por el contrario, suele proponer lo que sirva de

esclarecimiento aparente o paralelo de todo lo que se le ocurra. El criterio de validez de un ensayo no consiste en la verdad sino en la posibilidad de experimentar con hipótesis. El nombre del género es perfectamente acertado. Cada una de las comprobaciones, admisiones y concepciones completa y corrige las anteriores. Como decía Walter Benjamin "la crítica viene a ser un experimento con la obra de arte". La crítica artística sería el experimento consumado, en especial si se está dispuesto a considerar ensayo lo que aquí denominamos "crítica", como más de una vez ha hecho Lukács. Desde este punto de vista el crítico no se encuentra muy alejado del ensayista, prescindiendo de que el último utilice su forma como medio para derivar de su tema. Cualquiera que sea el asunto a tratar, habrá siempre oportunidad de hablar *también* de cosas diferentes a las previamente establecidas, haciendo de ello, a su vez, el punto significativo de donde parten y adonde van a parar los cabos de la red que envuelve al mundo.

La validez del ensayo tiene un criterio: no atenerse ni más ni menos a los hechos de lo que lo harían las artes en general. La tesis de que sus suposiciones inciden más allá de las intenciones y motivos explícitos de la personalidad o configuración analizadas, descubriendo móviles que no solo no coinciden con los hechos, sino que precisamente los contradicen, se corresponde, por cierto, tanto con el concepto de ideología de Marx como con el psicoanálisis de Freud. Se corresponde también con la experiencia generalizada de que muchas manifestaciones humanas contienen más de lo que sus agentes pretenden o creen haber comunicado. Desde el comienzo de la psicología profunda de los últimos decenios, especialmente desde que se ha adquirido conciencia de los impulsos, de las inclinaciones y valoraciones inconscientes, es normal hablar de una crítica "creadora", y es común guardar siempre cierto reparo ante las primeras impresiones inmediatas de una obra o de una actitud configuradora. En este sentido Dilthey distingue entre una psicología "analítica" y otra "descriptiva", esperando de la primera "entender al autor mejor de lo que él se ha entendido a sí mismo". Por esto Unamuno, en su gran ensayo sobre Cervantes, supuso que *Don Quijote*, antes que una narración continua, es más bien un amplio y múltiple análisis autocorrectivo. De todos modos es un caso límite entre bellas

letras y crítica, descripción y enjuiciamiento de la realidad, tratado medieval y comedia moderna, pero nunca una imagen homogénea que excluya todo equívoco. Cada línea del Quijote es una declaración de esperanza en la proximidad de un tercer mundo mejor. Esta obra memorable, que no es ni una tragedia ni una tragicomedia, ni una patética novela de aventuras ni una sátira pseudoheroica, que no fue libro de cabecera ni de los descendientes de la nobleza medieval ni de la irreverente burguesía, constituye, en comparación con toda posible alternativa, uno de los más conmovedores ejemplares del *tertium datur*.

Oscar Wilde tiene toda la razón cuando afirma, refiriéndose a la objetividad y autenticidad de la crítica de arte y, por tanto, del ensayo, que en su tiempo no se preocupaba nadie de determinar si el análisis de Turner por Ruskin era o no objetivo, o si Leonardo pensó alguna vez realmente lo que Pater interpretó en la *Mona Lisa*. Lo importante era y es que la obra ha ganado en contenido y peso gracias a la interpretación, habiendo contribuido mucho el crítico a ello.

Críticos y ensayistas como Diderot, Saint-Beuve o Matthew Arnold se ocuparon más de los motivos e incidentes que de las formas y modos de presentación. Los románticos, sobre todo Friedrich Schlegel, Coleridge y los precursores del Impresionismo Ruskin, Walter Pater y Oscar Wilde se interesaron no tanto por el asunto en cuestión, como por el trasfondo ambiental de la obra, la situación individual, espacial y temporal, la adecuación y disposición de autor y público. Pusieron en primer plano correlaciones, indicaciones aparentes, difusas tonalidades secundarias, obscureciendo el asunto, en lugar de decir sencilla y llanamente de lo que se trataba.

Una parecida definición del ensayo abarca el concepto autónomo y creador del género y con ello la teoría surgida con el Romanticismo, según la cual el verdadero artista es el crítico o ensayista, aquel que sienta y postula la regulación de los valores estéticos, siendo el arte el que camina sobre las huellas de la crítica. La doctrina del primado del arte, lo mismo que la tesis de que la belleza natural es para el arte tan parasitaria como el arte para la crítica, la tomaron los impresionistas de sus predecesores. De la paradoja de Wilde de que no es el arte el que imita a la naturaleza, si-

no, al contrario, la naturaleza la que imita al arte, surgió la conocida fórmula según la cual la función estética originaria consiste en la recepción y estimación de la obra. Ambos momentos han de ser entendidos en sentido metafórico. Concepción y recepción son inseparables el uno del otro; el signo de unión es la cópula que las transforma en el *tertium datur* de un fenómeno estético.

El tipo

Una de las más importantes variaciones sobre el tema del *tertium datur* de Lukács y la categoría fundamental de toda su Estética es el concepto del *tipo*. En arte los caminos a considerar pertenecen a la región delimitada por los dos extremos correspondientes a lo abstracto, genérico e invariable de un lado, y a lo único, irrepetible y extravagante de otro, extremos estos que quedan fuera de los límites de lo estético. Lukács creyó haber obtenido, en virtud de esta concepción, la explicación de una regla estética de validez general. La realidad es algo más que el mundo objetivo artísticamente representable; no obstante, la representación puede traer a la memoria algo más intenso que lo inmediatamente perceptible. Según Lukács el verdadero arte no opera nunca con conceptos abstractos e informes que abarquen toda la realidad; sin embargo, aquellas partes del mundo objetivo fijadas en él, son más aprehensibles de forma más inmediata que lo percibido directamente. Rasgos característicos que se pueden referir a todo, no encajan en nada. El *tipo* manifestado en el *tertium datur* resulta más preciso y convincente que el humano-genérico y el individual-específico, componentes estos últimos antagónicos e incompatibles entre sí. De ciertos tipos se puede decir quizá poco, pero este poco con mayor énfasis que lo mucho que se pueda decir del promedio general. Las diversas categorías de los tipos singulares pasan por alto la concepción de la especie, aunque tampoco se reduzcan a la fiel reproducción de cada una de las apariciones individuales aisladas. El tipo oscila entre ambos extremos: es más concreto que una representación lógica o la mera integración de ejemplares semejantes, siendo, no obstante, más general y sustancial que cada caso singular —no acentúa con exceso pero tampoco

co desconoce el suceso extravagante—. Por lo que respecta a la fidelidad concurre con una reproducción fotográfica pero supera su probabilidad. La proximidad a la vida del naturalismo resulta superficial, el tipo penetra profundamente. La imagen de un modelo es fiel cuando reproduce cada rasgo, cada arruga, cada lunar de la cara con exactitud objetiva. La imagen, en cambio, es profunda cuando resulta transparente, como diciendo en contraposición a la fidelidad naturalista: “Tú no eres aquel de quien te esfuerzas en dar la impresión”. El cuadro puede ofrecer desde el punto de vista fotográfico un retrato distorsionado y simultáneamente ser un *tertium datur* que penetra en las profundidades del alma, mientras que, por el contrario, la fotografía, con toda su fidelidad y perfección técnica, puede ser un indiferente producto técnico sin relación alguna con el arte.

Los equivalentes de los valores artísticos

Está claro que las obras de arte tienen presupuestos histórico-sociales, pero de igual modo resulta evidente que carecen de todo equivalente sociológico. Obras de gran valor no siempre se corresponden con relaciones sociales más diferenciadas, humanas y progresistas. Por otro lado, mensajes más elaborados y sofisticados no presuponen, necesariamente, sujetos socialmente más desarrollados ni productivamente más responsables. Violencia y coerción no producen forzosamente obras formalmente más disciplinadas y menos diferenciadas en cuanto a su contenido, de la misma manera como épocas de tendencia liberal no se limitan en absoluto a la producción de construcciones formalmente irregulares y libres de vinculación temática. Nadie fuera del materialista más naíf cree que la forma emana de un material completamente aormal, es decir, utilizando un ejemplo didáctico, que la gallina tenga su origen conjuntamente con el huevo.

El mismo Wölfflin, que es el representante más consecuente y original de la historia del arte “anónima”, autónoma e inmanente, no excluye la participación del ser social exterior en la evolución del arte. Lo único que de todos modos permanece cuestionable es el grado y el rango que se

concede a las motivaciones, tanto como a la existencia y a la posición de un factor "independientemente variable" que se pueda suponer con un origen situado más allá de cada sistema correspondiente, es decir, que sea variable "independientemente" de este. Wölfflin duda en cuanto a la función de un motivo exterior, únicamente considera su actualidad histórica como una cuestión abierta. Su lema es "no todo es posible en todos los tiempos"; en él se incluye el reconocimiento, pero también la limitación del determinismo histórico. Todos los fenómenos espirituales, su aparición, sus transformaciones, su degeneración y decadencia, tienen las condiciones de su ser material propias tanto formales como indiferentes formalmente. No todo es igualmente realizable para cualquiera y en cualquier tiempo, no solo debido a los diferentes presupuestos formales y materiales y a las antagónicas disposiciones raciales y nacionales, sino también en virtud de la estratificación social en clases y grupos culturales.

La incidencia de las relaciones económicas y de política imperialista en el desplazamiento de la iniciativa del cambio estilístico de un grupo social a otro, es algo que resulta evidente. Sin la transformación de las formas económicas patriarcales hacia formas de un comercio mundial resultaría tan incomprensible el triunfo del arcaísmo griego sobre las formas homéricas, como la supresión del clasicismo riguroso y la mezcla helenística de estilos. Con la transformación del simbolismo medieval en el racionalismo renacentista y la aniquilación de las relaciones económicas y políticas del feudalismo internacional por las leyes de un orden social burgués y ciudadano, se origina un cambio de la concepción del mundo similar al que se lleva a cabo más tarde en el Mannerismo y después en el Barroco con sus formas refinadas y patéticas correspondientes a las restauraciones y absolutismos.

Ninguna sociología que supere el más primitivo concepto de materialismo considera el arte como el reflejo inmediato e inconfundible de las condiciones económico-sociales. Razón tendría la más ingenua crítica a la interpretación sociológica de los productos espirituales, si esta insistiera en la validez de ecuaciones tan simples como las identificaciones del feudalismo y el formalismo, del absolutismo y el clasicismo o del capitalismo y el naturalismo. La sociología

no afirma que el arte exprese o traslade sencillamente en su propia lengua lo que desde un principio se da acabado en la sociedad como tal, pero tampoco afirma que represente de forma similar fenómenos sociales parecidos. La similitud se origina *pari passu* y no *post festum* al entrar uno de los factores en la esfera de influencia del otro, del mismo modo que el individuo se hace ser social al adscribirse en una formación social.

Ya observó Plejanov, como es sabido, que el nacimiento del minué no se puede explicar simplemente por la situación social. Efecto y cualidad pueden ser similares en las condiciones sociales más diferentes y con los acontecimientos externos más radicalmente diversos. Una capa social puede apropiarse un estilo artístico porque difiere del modo de expresarse de su antagonista o puede rechazarlo porque lo favorece. El Clasicismo, que era el estilo representativo de la monarquía y de la aristocracia del siglo XVII, se convierte, después de una transformación, en el lenguaje artístico oficial de la Revolución, porque, como Neoclasicismo, rechaza las veleidades del Rococó y denuncia su frivolidad. Flaubert, Maupassant y los Goncourt hacen del Naturalismo un arma en su lucha contra la democracia burguesa, siendo no obstante la odiada burguesía la descubridora de la moderna estrategia estilística con la que ahora se la ataca. A su vez los naturalistas burgueses, con todas sus inclinaciones conservadoras, pudieron emplear gran parte del veneno de este estilo contra los románticos. El Romanticismo estaba plagado de mayores ambigüedades y antagonismos que el Naturalismo. Fundamentalmente es posible distinguir en aquel el que corresponde a la ideología progresista y el que corresponde a la conservadora de las diferentes capas sociales. Hubo un Romanticismo de la burguesía helenista, del ideal caballeresco medieval, del Gótico tardío ciudadano y de la élite francesa hispanizada. Se puede distinguir entre un Romanticismo francés revolucionario y otro anti-revolucionario. Uno que pretendía conservar para las masas a cualquier precio las conquistas alcanzadas y otro cuya meta de aspiración era la emancipación del individuo. El Romanticismo, que se extendió por toda Europa en la época de la Restauración, adoptó un carácter revolucionario en unos países contrarrevolucionario en otros, inclinándose dentro de un mismo país unas veces a la izquierda y otras a la derecha.

De aquí se deriva que las categorías artísticas puedan tener numerosos determinantes y paralelos, pero carezcan de equivalente exclusivo y de toda contraposición determinada de valores sociales. No obstante, la concepción histórico-social del arte conserva su validez, a pesar de que la relación entre arte y sociedad tampoco sea consecuente ni estable. No siempre están necesariamente unidos el Formalismo y el Despotismo, el Clasicismo y el Absolutismo, el Naturalismo y el Liberalismo, el Expresionismo y el Individualismo. Así como no se puede hablar de un Romanticismo campesino, tampoco es posible hablar de un Racionalismo propio de la aristocracia del siglo XVII, a pesar de su conducta racional y de su impaciencia frente a toda irracionalidad.

En caso de antinomias, como, por ejemplo, la stendhaliana entre *españolismo* y *lógica*, la mayor parte de las formas estilísticas que alcanzan vigencia corresponde no a la elección de la superioridad dialéctica de una antinomia u otra, sino a la arbitrariedad del elector como "tercer factor". Lo elegido es un "*tertium*" que carece de precio. No tiene contraprestación concreta, diciéndose a menudo en crítica de arte, al referirse a él, que es gratuito, "inútil".

Teoría y acción

Es posible la diferenciación de un marxismo teórico de uno activista, según que el materialismo histórico constata fines e intereses adecuados a constelaciones sociales con sus correspondientes crisis y conflictos, así como posibilidades de éxito, o bien, por el contrario, tome posiciones respecto a los antagonismos y luchas de clases. Lukács ha pensado tan poco como el mismo Marx en una consecuente separación de ambos. No por ello se deja de considerar la historia como conflicto bien de fuerzas materiales o de ideas, sin importar lo muy íntimamente confundidas que puedan estar ambas en la praxis y por muy herético que, desde un punto de vista marxista, pueda parecer su separación. Resulta evidente que la doctrina pierde su significado moral y su relevancia política, si se la concibe como pura teoría histórico-filosófica sin consecuencias ni obligaciones prácticas, pero lo que no queda tan claro es cuánta filosofía desaparece en la praxis.

La esencia del marxismo, considerado como fundamento histórico y filosófico-social de la actividad socio-humana, reside en el concepto de ideología. Somos fundamentalmente marxistas siempre que derivemos la influencia social, las formas y criterios del pensamiento, de la sensibilidad y de la inclinación, de las relaciones de propiedad y del poder de clase de las correspondientes capas privilegiadas. Según esto, los hombres sienten y actúan no de acuerdo con su razón y comprensión, ni tampoco en virtud de sus necesidades reales y objetivos conscientes, sino en función de sus impulsos, intereses y deseos que, en parte, son inconscientes. Su comportamiento es a menudo una variedad del *tertium datur* entre lo que desearían y lo que serían capaces de conseguir.

Continuidad y discontinuidad

El materialismo histórico busca una respuesta a la pregunta de por qué y cómo es posible que a través de crisis que desembocan en conflictos, se pueda llegar a transformaciones que creen nuevas relaciones de equilibrio entre los diferentes grupos humanos. La historia de estas transformaciones consiste aparentemente en el encadenamiento de acontecimientos continuos y discontinuos. Allí donde no hay tradición y al mismo tiempo relación y ruptura con el pasado, tampoco hay historia. Lo que de cierto hay en esto es que la historiografía articulada en épocas, períodos y censuras cronológicas se hace en principio posible bajo el supuesto de antagonismos entre los acontecimientos sucesivos. El socialismo revolucionario, en función de su activismo, acentúa la ruptura, mientras que por el contrario el marxismo teórico pretende dividir el curso de la evolución en etapas lo más cortas posibles e ir, correspondientemente, comprobando, cada vez más, fases transitorias. Cuanto más breves y numerosas son estas, tanto más fluido y, en consecuencia, más fácilmente observable es el curso de los acontecimientos. De aquí que entre la continuidad de la evolución natural y la discontinuidad de las transformaciones revolucionarias se introduzcan mediaciones que como elementos de unión y parcelación, son construcciones auxiliares de la ciencia. Como observador de los procesos naturales, Lukács cree reconocer el curso de la

evolución en esas invisibles dislocaciones, imperceptibles a simple vista. Lo que en él, refiriéndonos aquí al antagonismo dialéctico, corresponde al truco del *tertium datur*, consiste en que, en su opinión, la evolución no se realiza a pasos ni largos ni cortos, ni rápidos ni lentos, sino en virtud del abandono de las cesuras. El proceso histórico se compone sólo aparentemente de la unión de continuidad y discontinuidad, no representa ni una sucesión continua ni una aventura de interrupciones temporales. El cambio entre continuidad y discontinuidad en la historia es solo aparente. Esta constituye siempre el mismo proceso "atomizado" al que unas veces interpretamos como un proceso continuo y otras como un proceso discontinuo, y de esta manera creamos "historia". Los átomos de los acontecimientos se agrupan en una "unión" al interferirse en la vecindad de sus radios de acción. Comparable con la hipótesis del *tertium datur* sería la admisión, no mencionada por Lukács, de que toda transformación, toda evolución, todo progreso, todo cambio cualitativo en el campo de la educación y de la sensibilidad va unido a un salto. Procesos sin tirones ni empujones solamente los encontramos en la intimidad del sujeto. No se necesita ninguna construcción especial para la relación entre las vivencias singulares del creador artístico y la interpretación de la vivencia artística en el sujeto receptivo. La continuidad de las vivencias correlacionadas de los modos más peculiares aparece en este medio sencillamente plausible.

Se ha llegado a decir que "las grandes obras de arte negaban unas a otras su accesibilidad". Solo es posible mantener su historia como combinación de continuidad y discontinuidad en la medida en que el creador artístico vivo es capaz de mantener la continuidad ininterrumpida de su intimidad con las formas rígidas en que se han transformado las creaciones del pasado. Su sangre coagulada se licúa al contacto con el arte moderno. No obstante, para el nacimiento de esta comunidad es necesario el mencionado "salto", ya que una continuidad incondicional no se encuentra ni aquí ni en ningún otro lado. El término "salto" es aquí simplemente una metáfora que recuerda el uso del *tertium datur*, donde la verdadera situación no se corresponde ni con la magnitud de la distancia ni con la sucesiva aproximación del objeto. La diferencia y la distancia entre sujeto y objeto, artista y artefacto, es tan grande, que hasta dentro de la personali-

dad —a pesar de la mencionada fluidez y continuidad en sus transiciones— también son necesarios “saltos” para que una intención, un sentimiento o una idea ceda ante otro. El relevo de estas sensaciones tiene lugar de todos modos en la región inmanente; por el contrario, fuera de la interioridad, en un proceso semejante, tiene uno siempre que ver con un acto trascendente.

En este contexto el “salto” ocurre como “tertium” entre el movimiento y el reposo. Surge de la pasividad de la inmovilidad pero detiene la progresión ulterior. Acentúa más intensamente de lo que lo haría el progreso homogéneo y continuo la energía inmanente en la actividad, la firme decisión orientada a un objetivo determinado, pero también la pasividad del punto de reposo de donde surge y adonde regresa el “salto”. Es un principio y un fin; cada punto de su órbita vibra entre movimiento y reposo.

Hemos deliberado aquí sobre el marxismo como filosofía de la historia y sobre Georg Lukács como filósofo de la historia, con la convicción de que nos ocupábamos de un fragmento y no de un todo. Más no hubiese sido posible ante los presupuestos dados de esta investigación. Nos preguntábamos, directa e indirectamente, en qué consiste la historia, en qué se fundan los esfuerzos causantes de las transformaciones y las crisis que derivan en conflictos y, finalmente, la serie de nuevas situaciones de equilibrio. Contemplado desde fuera el proceso parece integrado solo de abruptos giros; visto desde dentro, desde el ángulo de los interesados, parece consistir en puras reacciones entrelazadas sucesivamente. La historia gira en torno a la cuestión de la continuidad, tanto en sentido positivo como negativo. Sus procesos más ejemplares son quizá las evoluciones ininterrumpidas, fluidas y continuas. Las mediaciones se encuentran allí para despertar esa impresión. Sin embargo, cada paso de la evolución es un “salto” donde los elementos de mediación disminuyen aparentemente las distancias. Por esto la tesis de Lukács discutida aquí no resulta tan extraña, así como tampoco tan desviacionista la concepción expuesta del marxismo, como pudiese parecer a primera vista. Cada momento que se introduce entre los factores sociales, como transición, mediación, es decir, todo intento de compromiso que no se origina en el proceso dialéctico lleva en sí la importancia del *tertium datur*.

EPÍLOGO

DE PETER LUDZ

Determinación de las posiciones teórico-artísticas de Arnold Hauser y Georg Lukács

I

Arnold Hauser y Georg Lukács tienen desde su infancia mucho en común: ambos son oriundos de Hungría, ambos de la misma generación y de origen judío-alemán. Ambos se sintieron unidos, sobre todo, a la cultura alemana; finalmente, ambos escribieron en alemán la mayor parte de sus trabajos, hoy día mundialmente conocidos, sobre sociología del arte y de la literatura, sobre filosofía del arte y estética.

Cierto que también hubo desde antiguo diferencias de consideración. Lukács nació en Budapest en 1885, en el seno de una familia de banqueros, mientras que Hauser nació en 1892 en la pequeña ciudad de Temesvár, en condiciones menos acomodadas. Durante la adolescencia, Lukács conoció ya en casa de sus padres a Thomas Mann, Paul Ernst, Hugo von Hofmannsthal; en su juventud viajó mucho —Berlín, París, Florencia, Heidelberg—. Fue el alumno preferido de Georg Simmel en Berlín, estudió con Wilhelm Windelband y Heinrich Rickert; en Heidelberg trabajó con el genial neokantiano Emil Lask, y frecuentó ocasionalmente el círculo de Max Weber, donde encontró a Stefan George y Friedrich Gundolf. Hauser, en cambio, tuvo que empezar desde abajo; sus primeras impresiones no las recibió entre su familia sino en la Universidad de Budapest,

donde trabó una estrecha y fecunda amistad con el sociólogo Karl Mannheim. Amistad que habría de confirmarse más tarde en Londres en los años de exilio común. Lukács se dio a conocer pronto, aunque sin llegar a la fama. Ya en 1906 colaboró en publicaciones radical-liberales como *Huszadik Század (Siglo Veinte)* o *Nyugat (Occidente)*. En 1908 recibió en Budapest el premio de la sociedad Kisfaludy por su obra *A modern dráma fejlődésének története (Historia de la evolución del drama moderno)*, publicada en 1911, y que a pesar de sus innovadoras concepciones sociológico-literarias apareció por primera vez en 1978 en lengua alemana.

Hauser y Lukács tenían amigos comunes, sobre todo el poeta Béla Balázs, todavía hoy reconocido como crítico cinematográfico y pionero de la sociología del cine. Hauser conoció más personalmente a Lukács en Budapest en 1917, cuando al regreso de este último de Heidelberg se fundó el "Círculo Dominical", cuyos miembros colaboraron también, en su mayoría, en la "Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu". En esta universidad en cierto modo no oficial, que durante algún tiempo atrajo a cientos de oyentes, junto a Lukács y Hauser trabajaron también Karl Mannheim, el lógico húngaro Béla Fogarasi, el bibliotecario, especialista en Marx y sindicalista Ervin Szabó, el historiador del arte Frederick Antal (que más tarde emigró igualmente a Londres), así como el historiador del arte y literatura Lajos Fülep.

Hauser y Lukács concuerdan en afirmar que tanto el "Círculo Dominical" como la "Escuela Libre" no fueron nunca bastiones del marxismo. Según el testimonio de Hauser, problemas de índole ideológica-marxista o cualquier tipo de activismo marxista no jugaron ningún papel esencial en ninguno de ambos grupos. El marxismo era considerado, especialmente por muchos miembros del "Círculo Dominical", como una nueva perspectiva histórico-sociológica. Era un marxismo antiformalista y orientado contra el positivismo entonces imperante en las teorías del arte y de la literatura. Para Hauser y Lukács, que se consideraban historiadores y filósofos del arte, esta perspectiva marxista se fundía con la Sociología en un nuevo "método" que no actuaba ni de modo inmanente a la obra ni tampoco de modo puramente formal.

Los miembros de ambos círculos eran políticamente más bien indiferentes, si bien por lo que respecta a sus concepciones fundamentales eran liberal-izquierdistas y "progresistas". En este punto se estaba de acuerdo. Se criticaba el materialismo mecanicista y el positivismo frecuentemente vacío del tiempo. Durante noches enteras se hablaba y discutía sobre todo del Maestro Eckehart, Dostojevski y Kierkegaard y en parte también de Plotino. Estos pensadores y poetas fueron venerados, conforme al espíritu del tiempo, como grandes "místicos" (también Rudolf Kassner nos ofrece una imagen de ello). El fuerte impulso ético que dominaba en estas conversaciones, es tan evidente como la sobreentendida fusión de ética y estética. "Espíritu" y "vida" han de reconciliarse; pensamiento y acción del artista han de armonizarse con pensamiento y acción del filósofo, del espíritu crítico, del "plantónico". Entre la melacólica pasividad que se abandona y la exigencia activista y expresionista de transformarse, se buscó el medio, el *tertium datur*.

La filosofía del *tertium datur* tan acentuada por Hauser y Lukács, tuvo en principio una referencia fundamentalmente existencial: la superación del hombre "estético" de Kierkegaard que vive por momentos. La visión era dejar atrás de sí el hombre "demoníaco" de Dostojevski y Kierkegaard y alcanzar así la meta del "hombre ético", del hombre que realmente crea y configura la historia.

Las primeras diferencias de consideración entre Lukács y Hauser empiezan a hacerse visibles en la configuración personal de esta visión. Mientras Lukács, arrastrado por la ética neokantiana voluntarista y comprometida de Max Weber, se afilió en 1918 al Partido Comunista húngaro, llegando en 1919 a comisario de instrucción popular en el gobierno de Béla Kun, Hauser, empero, había sacado consecuencias diferentes de las discusiones y reflexiones sobre Kierkegaard. Aunque también, bajo la influencia de Lukács, colaborase durante corto tiempo en la política cultural de la República, sería la producción literaria lo que le serviría de autolegitimación. Como Kierkegaard, él también poseía la innata alegría del artista en la propia expresión, en la forma y el estilo. Como más tarde manifestó, lo único decisivo para él al escribir era "la musicalidad del lenguaje". Leía sus textos a sí mismo y se los leía a otros una y otra vez, refle-

xionando sobre el ritmo musical del lenguaje. Para Hauser, como para Kierkegaard, escribir no era el fin absoluto, sino un autodomínio, un trascendentalismo hacia algo más elevado, una espiritualización.

De hecho, Hauser escribe siempre en un estilo cuidadoso, extraordinariamente legible, mientras que las geniales obras tempranas de Lukács, desde *El alma y las formas* (1911) y *Teoría de la novela* (1920) hasta *Historia y conciencia de clase* (1923), aunque a menudo contengan pasajes visionarios, solo son inteligibles con gran esfuerzo.

Lukács era sin duda la cabeza filosófica del "Círculo Dominical". Hauser le califica repetidamente como un "maestro" y como un "mentor": esto se debía no poco a los impulsos éticos que partían de la personalidad de Lukács. Por otro lado Hauser describe a Lukács como un "dogmático", como el polemista nato, humanamente frío sin conocimiento de las personas y a menudo también de los auténticos méritos artísticos. Según Hauser, todo esto se manifiesta en la desmedida sobrevaloración de Paul Ernst por el joven Lukács y en la no menos extraña estilización de Walter Scott como precursor del realismo literario por el Lukács maduro.

A diferencia de Hauser, a quien gustaba escuchar música varias horas diarias, especialmente de Bach y Vivaldi, y que personalmente ha interpretado a Bach durante años, y que, como Béla Balázs, era sensible a los más finos matices en poesía, pintura y arquitectura, Lukács poseía un gran talento formal. Su punto fuerte yacía en la lógica, en la filosofía del arte y de la historia. Hauser confirma que Lukács ya había reconocido en los tiempos del "Círculo Dominical" la significación histórica, literaria y sociológica de la novela moderna y de la tragedia. Bajo la influencia de la personalidad de Lukács, que dominaba espiritualmente en el círculo, se trataron sobre todo problemas histórico-filosóficos del género literario. En aquel tiempo, Lukács había terminado el primer esbozo del manuscrito de la *Teoría de la novela*, que concibiera cuando todavía se encontraba en Heidelberg en los años 1915-6. Solo faltaba el prólogo. Este creció hasta constituir una monografía sobre la relación entre ética y filosofía de la historia ejemplificada en Dostojevski, planeada como escrito de habilitación en Heidelberg, que quedó sin terminar y aún no se ha publicado.

Hauser padeció mucho también con la hostilidad que Lukács manifestaba constantemente hacia Karl Mannheim, después de un primer período de amistosa relación entre ambos, en los años comprendidos entre 1916 y 1918. La rigidez dogmática y la frialdad humana de Lukács hacia Mannheim debieron asustar a Hauser, tanto más, cuanto que él mismo había recibido numerosas muestras de humanidad y solidaridad por parte de Karl Mannheim. Entre Mannheim y Hauser se desarrolló una amistad de compañeros, que proporcionó a Hauser, en el exilio londinense, la fuerza y el coraje necesarios para empezar en el año 1941 su obra capital *Historia social de la literatura y del arte*. Por otro lado, Hauser admiraba en Lukács su abnegación y ascetismo, su falta de necesidades personales y el respetuoso y hasta amoroso comportamiento con sus familiares íntimos. En función de esta ambivalente actitud se originó entre ambos teóricos del arte, tan diferente y al mismo tiempo tan parecidos, una amistad más bien distanciada que duró hasta la muerte de Lukács.

Hauser recuerda siempre con agrado el "Círculo Dominical". El solo hecho de haber pertenecido "a él" le dio aliento y firmeza en los posteriores años de peregrinaje, que con frecuencia fueron también años de hambre y sufrimiento, llevándole primero a Italia (1919-1921), después a Berlín (1922-1924) —donde tuvo acceso más cercano a Ernst Troeltsch— y posteriormente a Viena (1925-1938) e Inglaterra. Esta pertenencia reforzó su responsabilidad para contribuir al descubrimiento del nuevo terreno de la sociología del arte y de la literatura.

II

Hauser se ha vanagloriado siempre, incluso en la conversación, de haber sido él quien dio a conocer a Lukács la obra del historiador del arte Konrad Fiedler. Aún en su obra tardía la *Sociología del arte* (1974) reconoce a Fiedler en la forma debida. Según Hauser, Fiedler, en deliberada oposición a la concepción de Lessing en *Laokoon*, respondió más convincentemente que este y que luego Marx a la cuestión —hipotéticamente ejemplificada en Rafael— de si es posible un artista sin manos, es decir, de si una obra de

arte aparece ya completa en la visión del artista o si más bien surge gradualmente en el proceso de su configuración. Fiedler elaboró ya desde muy temprano en sus *Escritos sobre arte* (1913) la íntima relación —muy debatida actualmente en la Sociología y la Historia de la Ciencia— entre la visión artística, el “contenido” de la obra de arte naciente y la forma sobre la que incide, a su vez, el material y los medios de representación. Para Fiedler como para Hauser y Lukács el “acto creador” es la ejecución y no la visión. Los *medios* de representación pierden entonces el carácter de “instrumentos meramente neutrales”, para convertirse en elementos constitutivos del acto creador mismo. Como escribe Hauser, la ejecución de la idea artística es “idéntica con el propio trabajo artístico que se desenvuelve en formas sensibles determinadas”. Visión artística, contenido, forma y material se funden en una síntesis en el *proceso* de configuración de la obra de arte.

Semejantes consideraciones son de enorme significación no solo para la teoría estética, sino también para la moderna Sociología de la Ciencia, ya que remiten a la búsqueda de explicación de los procesos creadores en el arte y la ciencia en general. Esta explicación del nacimiento de las obras de arte compartida por Hauser y el joven Lukács corresponde, en el campo específico de la teoría del arte, a su valoración del ensayo como forma artística, así como también a su común búsqueda del grado y clase de “incidencia” de los factores sociales en el mundo pretendidamente autónomo del arte y de la literatura.

Todas estas cuestiones apuntan siempre, tanto en Lukács como en Hauser, al *tertium datur*, a la síntesis. Una síntesis de experiencia, juicio y fuerza reveladora del crítico; una síntesis, en primer lugar, de forma y contenido, de vida y obra, de “poeta” y “crítico”, de *actio* y *contemplatio*. El anhelo del *tertium datur* más tarde adquiere para Lukács también significación política, cuando en 1928 en las denominadas *Tesis de Blum* (Blum era su seudónimo durante su residencia ilegal en Hungría en los años veinte) enuncia el camino de la “dictadura democrática” para la futura evolución de Hungría.

Resulta instructivo comparar las frases —claras, sugerentes y ricas en ideas— que para el libro presente compuso Hauser en Londres, con más de 85 años, sobre el *ensayo* como *for-*

ma artística, con el torrente de palabras del joven Lukács sobre el mismo tema, escritas cuando aún no contaba 25 años, en Budapest y Florencia, y que son conocidas bajo los títulos *Sobre forma y esencia del ensayo* y *Platonismo, poesía y formas: Rudolf Kassner* (impresos en *El alma y las formas*). Hauser enuncia en el presente libro, breve y reflexivamente, que el ensayo “es una de las primeras variaciones” del *tertium datur*. En esta consideración queda fundido el ensayo en cuanto objeto del análisis, en cuanto forma expresiva del crítico de arte y en cuanto medio de entendimiento.

Hauser y Lukács intentaron siempre, con la ayuda del ensayo, situar una obra de arte o un artista en el centro de una serie de aspectos y perspectivas completamente diferentes, a fin de captar las correlaciones universales de la obra o de la persona del artista simultáneamente desde la proximidad y desde la lejanía. En esta aventura radica el riesgo del experimento. De ahí que Hauser recuerde con razón, siguiendo a Walter Benjamin, el carácter experimental e hipotético del ensayo. Tanto Lukács como Rudolf Kassner apelan a Platón, Montaigne, Plotino y, siempre de nuevo, a Kierkegaard y a Nietzsche, cuando invocan al ensayo como la nueva forma artística adecuada al siglo XX. Kassner y Lukács hablan del “ser mediador” y de la subsiguiente soledad y melancolía del crítico y ensayista. Con ello aparece en la figura del ensayista el primer esbozo de la tesis formulada por Alfred Weber y después por Karl Mannheim sobre la inteligencia apátrida, desclasada y “flotante”.

Hauser, Kassner y Lukács lo mismo que Georg Simmel y Samuel Lublinski acentuaron ya la “aristocrática” fuerza del crítico para la distancia. Una distancia que se origina en el “medio”, entre el proceso productivo, la obra de arte y su recepción por el público. De este modo, la relativización del crítico-ensayista nacida del escepticismo y la duda, aunque haya de retroceder ante la fuerza absoluta de la expresión artística, está facultada para adecuar lo crítico-pedagógico y lo propiamente espiritualizador de la obra de arte. La *interpretación* adecuada del arte es lo que le convierte en arte.

Cierto que, como describe el joven Lukács, el crítico, el ensayista, solo puede encontrar su propio yo, su “alma”, por medio de la “disección espiritual”, del análisis de la

vida y obra que ya han sido creadas y configuradas por el poeta o el pintor. Así, en la vivencia que se vuelve forma o destino formalizado, puede encontrar por primera vez el crítico-ensayista su materia, su realidad. La vivencia absoluta del poeta le está vedada. "El poeta dice sí o no; él (el crítico), en cambio, cree y duda al mismo tiempo." A estas palabras resignadas del joven Lukács, formuladas en *El alma y las formas*, corresponde un anhelo romántico-idealista por el mundo griego, para el que las formas del arte eran aún una realidad vida. "El ensayo moderno, por el contrario, ha perdido su trasfondo vital que dio su fuerza a Platón y a los místicos." Pero, con todo, también en el joven Lukács, el intérprete problematizador —aquel que deriva su criterio de la problematicidad del mundo, de la enajenación, de la pérdida de inocencia y de la creciente racionalización, de no quedar estancado "en la crudeza con que se manifiestan los hechos y vivencias"—, el crítico llega a estilizarse en "figura", es elevado a la categoría de héroe como hombre espiritual y creador del presente. La explicación de la obra de arte, la comprensión de las correlaciones entre producción y recepción, en suma la estética y la teoría del arte parecen imposibles en el siglo XX sin la figura del crítico, es decir, del ensayista. Es cierto que Lukács —de acuerdo con el estilo de la época— evoca más rapsódicamente que Hauser la síntesis, el *tertium datur*, la unión "místico-matemática", la "suma de platonismo y poesía". No obstante, ambos concuerdan sustancialmente, aunque, en el libro presente, Hauser se apropie de la teoría surgida en el Romanticismo, según la cual el verdadero artista es el crítico o ensayista, por ser el que sienta los criterios estéticos.

Por otro lado Hauser y Lukács coinciden en admitir —si bien con diferentes matices y en diferentes contextos— que *lo social "entronca" en el arte*. En el "prólogo" a la primera obra de Lukács ya mencionada, se pregunta el autor, con la precisión del teórico del conocimiento formado en el neokantismo: "¿Tiene lo histórico-social alguna significación para la estructura de la obra? y ¿en qué medida?" O bien "¿lo sociológico en la forma dramática ¿es solo la posibilidad de realización del valor estético? ¿No determina, por el contrario, estos mismos valores?" Lukács, si bien no postula una alienación entre el valor y su realización, acentúa, no obstante, la necesidad gnoseológica de su nítida diferencia-

ción, mientras que Hauser rechaza estrictamente una distinción semejante. Por el contrario, y sobre todo en su *Sociología del arte*, señala expresamente la inseparable unidad analítica entre el valor y su realización en el arte. Para Hauser, la obra de arte es el "valor estético en sí mismo"; para él no existe ninguna forma estética general por encima de los valores artísticos concretamente realizados.

En relación con esto se encuentran también las consideraciones de Hauser respecto al problema sobre *Génesis y Validez*, problema que no solo interesó al neokantismo de Heidelberg, sino también a Walter Benjamin, Karl Mannheim y Theodor W. Adorno. Hauser analiza el concepto de validez partiendo del sobrio sentido común de su pensamiento. Así, consta que las diversas formas de la validez no representan a menudo más que convenciones. Por lo demás, la validez no tiene nada que ver, o en todo caso no necesariamente, con la génesis de una afirmación o sentencia.

El problema de la génesis y la validez debe su importancia, como es sabido, a la contraposición entre la estructura lógica de la verdad contenida en una sentencia y las condiciones psicológicas de determinación de la verdad. Con esto quedan alineadas la verdad en su aspecto normativo, objetivo e intemporal y la verdad como representación individual y variable del contenido de una sentencia. Hauser ve esta contraposición con nitidez, probablemente con más claridad que numerosos pensadores neokantianos influidos por Lask; pero no admite valores artísticos que aspiren a la validez desligados de la obra de arte.

No obstante, Hauser, lo mismo que el joven Lukács en su artículo "La relación sujeto-objeto en la estética" (1917-18), también plantea la cuestión de si es posible y en qué sentido se puede hablar de una validez estética al lado de una lógica. Hauser no puede ignorar que también a la obra de arte le corresponde "una cierta objetividad". No obstante, el sujeto receptor solo puede emitir su juicio sobre la verdad de la obra de arte —y, por tanto, sobre su validez— en su alternancia con esta "objetividad" y en la constante tensión intelectual respecto a ella. En virtud de esto, el arte superior lleva consigo a menudo "un carácter imperativo que recuerda la validez de los juicios lógicos". Al arte superior le corresponde la necesidad supuesta o real de su reconocimiento. Hauser acepta entonces, en este sentido so-

cio-psicológico, la validez estética, aunque siempre con limitaciones. Por el contrario, decididamente rechaza el otro aspecto de la validez estética mantenido por Lukács, según el cual el artista ha de atenerse a principios formales supra-personales y, por tanto, a reglas y normas de validez general. Esto significaría transferir la validez lógica a la estética y con ella a la realidad de los procesos creadores. La peculiaridad de la obra de arte y de la creación artística quedaría destruida por semejante transferencia.

En todas estas consideraciones Hauser ha planteado las mismas cuestiones de fundamento que Lukács, solo que más visible y plásticamente y sin la decantación gnoseológica y lógica típica de aquel. Hauser ha abordado estas cuestiones de múltiples maneras en su obra, e investiga sobre gran cantidad de casos singulares. Ejemplos frecuentemente citados por él de la incidencia de lo social en la forma artística son *Nathan el Sabio*, de Lessing, y el *Príncipe de Homburgo*, de Kleist. Si el *Nathan* no hubiese sido escrito en el siglo XVIII, la obra habría resultado formalmente de otra manera. El pacifismo, la elusión de la tragedia, están concebidos liberalmente en el sentido del ilustrado siglo XVIII, con lo que el clima social de la época incide así en el final de la obra y, por tanto, en su forma. Lo mismo ocurre con el *Príncipe de Homburgo*: solo un romántico podía consumir el suicidio. En ello se manifiesta la incidencia sobre Kleist del sentimiento romántico de la vida.

A diferencia de Lukács, a Hauser se le plantean las mismas cuestiones siempre de modo concreto. Pero el reconocimiento de los factores psicológicos por Hauser le proyecta por encima de Lukács, cuya adhesión a la estética marxista-leninista desde los años treinta no le dejó adaptarse a más de alguna nueva tendencia en la evolución del arte y la literatura. Junto con lo social también incide lo psicológico en la forma artística. Como ejemplos se mencionan en su obra, entre otros, los casos de Ibsen y Strindberg. En Ibsen el elemento psicológico es más fuerte que el social; de este modo puede lo personal-psicológico poner límites a la influencia de lo social en la forma artística, como lo demuestra precisamente el arte moderno.

III

Junto a las analogías y hasta coincidencias en las concepciones fundamentales sobre la teoría del arte entre Hauser y Lukács, Arnold Hauser ha demostrado constantemente la antinomia de su trayectoria intelectual desde la *Historia social de la literatura y el arte* (1953), afirmándose de manera especial a lo largo de las ambiciosas obras *Filosofía de la historia del arte* (1958) y *Sociología del arte* (1974). Aunque en la conversación Hauser insista en afirmar que en la *Sociología del arte* sólo ha “reunido impresiones” y que no ha querido presentar una obra de texto o un *opus magnum*, no hay duda de que esta es su obra más madura.

Para poder apreciar la teoría del arte de Hauser en toda su originalidad, hemos de repasar de nuevo brevemente su evolución espiritual. Comienza como historiador de la literatura en Budapest y después, durante su viaje a Italia, pasa a ocuparse de problemas estilísticos, de cambio y ruptura de estilo en la historia del arte. Teóricamente a lo largo de su vida se ha confrontado con dos pensadores fundamentalmente: Heinrich Wölfflin y Karl Mannheim. También Georg Simmel y Max Weber han influido profundamente en él. No obstante, es preciso remitir constantemente a su observación y experiencia con el arte y, sobre todo, a su actividad práctica durante diez años en la compañía cinematográfica, primero en Viena y después en Londres. Junto a esto es necesario mencionar también su apasionado interés por la música. La influencia de Lukács —decisiva seguramente para Hauser en los años 1917-19— palideció en los decenios siguientes.

Las diferencias establecidas hasta ahora entre Hauser y Lukács estriban en la imposibilidad de considerar a Hauser —a quien repele toda clase de ortodoxia y dogmatismo— como un marxista ortodoxo, cualquiera que sea su estilo. Hauser nunca quedó fascinado, como Lukács, ante las posibilidades intelectuales de elaborar, con la ayuda de Hegel, Simmel y Marx, una “unidad dialéctica sujeto-objeto” entre arte, sociedad y política, y aún estaba menos interesado en transferir “verdades” estéticas a la política práctica, pretensión que Lukács, desde 1918, no pudo dejar de intentar una y otra vez a lo largo de toda su vida. No obstante, Hauser

insiste en su obra —y también en la conversación— en ser considerado un *marxista crítico*, en haber elaborado su propia versión del método marxista y en haberla aplicado con éxito. Esta especie de amor desgraciado a la teoría marxista se manifiesta entre otras cosas en sus reflexiones sobre el “concepto de dialéctica”. Solo en su *Sociología del arte* ha dedicado Hauser a este tema más de cien páginas de letra apretada. De la mano de numerosos ejemplos analiza la “dialéctica” y la “contradicción” en sus formas más simples, es decir, como relación entre “base” y “superestructura”, como la “restauración de la unidad de antagonismos aparentemente irreconciliables”: los antagonismos entre las condiciones ideológicas y materiales de la existencia humana.

Todo lector de los escritos teóricos sobre arte de Hauser notará que en ellos, desde un principio, queda excluida la interpretación dogmática del concepto marxista de dialéctica. Para Hauser la Historia *no* es el objetivo. Aquella no tiene fin, está “abierta”. Por ello, tampoco es previsible el fin del arte. Conflictos y “antagonismos” (“contradicciones”) son siempre superables, simplemente a través de su encauzamiento en el eterno cambio de continuidad y discontinuidad. En contraposición a Lukács, acentúa Hauser la *correlación* de los fenómenos en lugar de insistir en la irreconciliable de sus contradicciones. La “dialéctica” es para él un “lenguaje doble; pregunta y respuesta; provocación y reacción; tensión y distensión; conflicto y decisión”. En cambio, en ningún lugar se habla de la agudización de la cadena de “contradicciones” histórico-sociales en el sistema capitalista. El dominante *common sense* de Hauser le hace ver que determinados procesos en el arte, la historia, la política y la sociedad pueden ser explicados “dialécticamente” y otros no.

La ausencia de ortodoxia de Hauser en cuestiones de metodología marxista se manifiesta también en su negativa a hacer cualquier consideración sobre la estructura ontológica de la materia y, en consecuencia, desconfía profundamente de la afirmación marxista-leninista sobre el reflejo de la estructura dialéctica de la realidad en la conciencia humana, o el llamado “aparato conceptual dialéctico”. Por el contrario, Hauser se interesa mucho más por las posibilidades de aplicación de la categoría marxista de dialéctica a la

historia del arte y del estilo. Significativamente emplea en este contexto el concepto de "reciprocidad", sacado de Simmel como sinónimo de "dialéctica". De este modo acentúa la reciprocidad o dialéctica entre forma y contenido en la obra artística, de la cual ha de ser consciente el teórico del arte, aunque no pueda captar con exactitud las transiciones. Considera además que el principio de la dialéctica es aplicable en la historia de los estilos. Así formula en su *Sociología del arte* que todo comienzo histórico de un arte anula las formas estilísticas existentes, "las descompone y transforma en antigüedades en el acto de conservar sus elementos desarrollables".

También es cierto que a este respecto se encuentran manifestaciones contradictorias en la obra de Hauser. Por lo regular rechaza todo hegelianismo y todo marxismo hegelianizante. En otro momento reconoce en el marxismo una facultad estimulante: la doctrina histórico-social del marxismo le dio la oportunidad de demostrar que el arte no "está suspendido en el espacio". En otros textos intenta, nuevamente, como ya dijimos, explicar las tensiones en el arte entre continuidad y discontinuidad, espontaneidad y convención, "reposo" y "movimiento", tradición y antitradición con la ayuda de los conceptos marxistas de "dialéctica", "negación", "contradicción", "anulación" y "reconciliación". Pero en el hecho de contrastar la variedad empírica de las formas artísticas, de las formas y rupturas de estilo, con su realidad, de nuevo se diferencia de la mayoría de los teóricos marxistas del arte y de su pesimismo cultural centrado en el concepto de alienación.

Hauser reconoce con Marx y Lukács el concepto de *alienación* como expresión de la "crisis de las relaciones interpersonales" y de la amenaza para el "enraizamiento social" del individuo, pero igualmente desconfía de las aspiraciones dogmático-universales, tanto latentes como manifiestas, que subyacen en este concepto desde Hegel y Marx. En este punto Hauser se distancia claramente de la famosa tesis de Lukács sobre la "cosificación", ya que a la sociedad alienada correspondería el ideal irrealizable y utópico de la totalidad de un mundo orgánico puro, en el que solo sería accesible el "todo" de la verdad. Para Hauser esta totalidad —digna de todo esfuerzo— no puede ser

abarcada por ninguna teoría. En la *Sociología del arte* escribe que “la totalidad extensiva del saber universal permanece para siempre inconclusa”.

El concepto de alienación lo interpreta Hauser de una manera distinta que Lukács. Como historiador crítico sabía que la “alienación”, la de la forma respecto del contenido, había sido ya reconocida como medio expresivo sobre todo por el Romanticismo. Como historiador *crítico* del arte con una visión amplia advirtió que esta distancia entre forma y contenido en el arte no solo no es irrelevante sino que hasta ha sido altamente fértil para la “cualidad expresiva”. Sin citar a Gottfried Benn, llega, no obstante, a resultados similares: que el padecimiento de la alienación a menudo no destruye la expresividad y la cualidad formal del arte, sino que la potencia hasta el máximo.

Por último, examinaremos el concepto de *ideología* de Hauser a fin de determinar su posición respecto del marxismo. El parte, en un sentido completamente marxista, de la ideología como “conciencia falsa”. No obstante, se distancia desde un principio de la conexión marxista entre conciencia “falsa” y “verdadera”, esto es, entre ideología y verdad en el conjunto de la historia. Se niega también a su transferencia a la teoría del arte. En su *Sociología del arte* escribe: “Una obra de arte en rigor no puede ser considerada ni como verdadera ni como falsa”. En cambio, acentúa el carácter específico de clase y de grupo de las ideologías. Siguiendo a Mannheim, inicia la investigación de la construcción ideológica del pensamiento, en el amplio contexto histórico de las psicologías profundas surgidas en el siglo XIX. Sin entrar en aspectos concretos de la discusión de la ideología, intenta demostrar, apoyándose de nuevo en Mannheim, el efecto *concreto* de las ideologías en la historia del arte. En este contexto remite a la dependencia de los estilos artísticos de las condiciones socio-económicas y pone como ejemplo la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII. Ciertamente que también en este ejemplo mantiene su reserva respecto a la aspiración de la doctrina marxista de la ideología, que pretende poder derivar de aquí conclusiones sobre el “origen de la calidad artística o del talento y la expresión personales”.

De esta exposición del conocimiento del marxismo por Hauser, aunque esquemática, resulta visible su falta de or-

todoxia. Su consideración muy personal de determinadas ideas y términos marxistas conduce directamente al núcleo de su teoría estética. Hauser ha reflexionado más que cualquier otro teórico del arte marxista o influido por el marxismo sobre las cuestiones planteadas por Marx en la introducción a los *Fundamentos de la crítica de la economía política (Esbozo)*, referentes a la relación entre valores artísticos y sociales, a las condiciones sociales del nacimiento del arte y a las condiciones de su recepción por los sucesores. En este sentido completa tanto a Marx como a Lukács cuando escribe que las obras de arte —“si bien no desaparecen definitivamente con las condiciones sociales que les dieron origen”— “no son actualizables en todo tiempo”. El reconocimiento de las obras de arte del pasado depende de presupuestos específicos tan determinados históricamente como el de su nacimiento. Del mismo modo que insiste más consecuentemente que Marx y Lukács en los aspectos *históricos* del análisis teórico del arte, defiende con decisión las peculiaridades *psicológicas* en la vigencia artística contra la teoría de la conciencia de Lukács. Lukács ha afirmado repetidas veces que el observador de una obra de arte que se eleve sobre la “espontaneidad de las meras impresiones”, experimenta a esta simultáneamente en su pertenencia a un género, es decir, como si quedase automáticamente clasificada. Hauser argumenta contra esto que semejantes inclusiones en el acto de recepción no solo no “pertenecen a la esencia estética originaria de la vivencia”, sino que hasta pueden conducir a una “desviación de la norma de la impresión sensible concreta”.

De este modo inicia Hauser su propio camino para una teoría de la recepción de la obra artística, que también le conduce a separar las posibilidades vivenciales del conocedor del arte de las del perceptor primitivo.

No obstante, el núcleo de las reflexiones estéticas de Hauser no lo constituye su discusión de posturas marxistas, sino que siempre se ocupó mucho más de Heinrich Wölfflin y, en parte también, de Alois Reigl y sus doctrinas teórico-artísticas. Del mismo modo que ha acentuado la *forma* de la obra de arte, de la expresión artística, igualmente ha combatido Hauser, desde la *Historia social de la literatura y el arte*, el pensamiento ahistórico, “anti-individualista” de Wölfflin. En su lugar intenta demostrar la unidad insepara-

ble de lo individual y lo social. Para ello sitúa en el primer plano de su interés la personalidad individual del artista, su destino, sus transformaciones, su "irracionalismo". Así, escribe en la *Sociología del arte*: "El individuo es un complejo dinámico que encierra en sí la antinomia de lo propio y lo ajeno, la originalidad y la norma, la permanencia y el cambio, convirtiéndose en el escenario de la lucha y conflicto entre ellos." Y aún más importante: el fenómeno de la individualidad en el arte tampoco debió de ser "nada extraño" en aquellas épocas que desconocían el concepto de individuo y de individualismo.

Hauser se dirige con estas acepciones contra el "determinismo" histórico-artístico de Wölfflin, contra su "historia del arte sin nombre", así como contra la "voluntad artística" de Riegl, que parte de la peculiaridad y desigualdad de todos los fenómenos histórico-artísticos. Hauser intenta moverse entre ambos extremos. La "historia del arte sin nombre", la historia del "ver", que se desenvuelve supuestamente según una lógica interna, según leyes propias de desarrollo inmanente, queda reducida, por un lado, a la representación mecánica de la "histoire sans noms", de Comte y, por otro, al movimiento autónomo de un principio supraindividual según el modelo histórico-filosófico de Hegel. Sin embargo, Hauser acepta la tesis de Wölfflin de que "no todo es posible en todos los tiempos", rechazando con más énfasis la historia de las posibilidades y "formas de ver" pretendidamente propias, independientes tanto del artista como del público.

En esta crítica se muestra la esencial influencia de Mannheim en la formación ideológico-crítica de Hauser. Por otro lado, una perspectiva ideológico-crítica heterodoxa le permitió interpretar profundamente el concepto de evolución "orgánica" de Wölfflin, esto es, de estructura "orgánica" de la historia del arte. Así, escribe en su *Filosofía de la historia del arte*: "El núcleo de la doctrina orgánica radica en la tesis de que toda evolución susceptible de producir fuertes y valiosos ejemplares ha de permanecer en constante relación con el pasado, elaborando lo nuevo de lo viejo y "negando" lo viejo en el sentido hegeliano, es decir, superándolo y conservándolo simultáneamente." A esto contraponen él el individuo creador indeterminable. La situación del artista está permanentemente abierta, dependiendo de numerosos fac-

tores psicológicos y sociológicos. Es posible que también influyan aquí, como pretende el psicoanálisis, momentos neuróticos. Sin embargo, la teoría de Freud, que considera al arte simplemente como una fuente de "compensación", es para Hauser tan inválida, como cualquier otra doctrina de pretendida validez general. En consideración a la infinita multiplicidad de los procesos y expresiones creadores, contra toda reducción dogmática de la perspectiva, Hauser mantiene, casi conjurándolo, su credo: "Cada paso en la historia del arte está unido a un propósito alógico que, sobrepasando la esfera estética, va más allá del sistema, yendo también unido a un acto de voluntad que realiza una elección entre los medios a su disposición. El arte es forma y expresión, su evolución es en parte inmanente y en parte trascendente; no se muestra nunca por completo ni responde demasiado a las presiones exteriores." Este punto de vista se encuentra, sobre todo, en la *Filosofía de la historia del arte*, que es donde las concepciones teórico-artísticas de Hauser están formuladas de la manera más unívoca.

Hauser ha elaborado conceptos completamente originales del estilo, del cambio y de la ruptura estilísticos en la historia de la literatura y del arte, desplazando a Lukács e incluso a Wölfflin y Riegl. Contra las formalizaciones e idealizaciones de Wölfflin y Riegl, que imponen un corsé a la historia del arte, Hauser trabaja con un concepto de estilo que se puede interpretar como *concepto relacional*. Con la ayuda de este concepto tratará de descubrir en la historia del arte el carácter dinámico y mutable de los procesos artísticos individuales. También aquí resulta evidente la influencia metodológica de Mannheim, que llega incluso a la elección de las palabras. También es cierto que se observan influencias ocasionales de Marx Dvorák y Max Weber. La concepción flexible de Dvorák sobre la evolución histórico-artística, en cierto modo, ha ejercido una fuerte atracción sobre Hauser.

Hauser da a su concepto de estilo diferentes denominaciones y significados, entre ellos "categoría sociológica flexible" o "paradigma", y lo pone en relación con el "tipo ideal" de Max Weber. Lo mismo que Weber también él quiere evitar definir el estilo como concepto esencial por un lado, y como pura categoría lógica por otro. Esencialmente el elemento de la "utopía" en el concepto de tipo ideal de

Weber ha atraído a Hauser. La "utopía" inherente a cada estilo no es alcanzable nunca *per definitionem* por ninguna de las obras singulares de arte. El tipo ideal weberiano con el que se ha de "medir" o "comparar" la "realidad" parece cumplir la función que Hauser busca para su concepto de estilo como categoría portadora de la historia del arte. Posteriormente, Hauser, en su *Sociología del arte*, debilitará de nuevo su proximidad a Weber. Un estilo artístico, según él, no es algo estático, sino que, a diferencia del tipo ideal, muestra una tendencia evolutiva, una "voluntad artística" atravesada por rupturas y, por lo tanto, una concepción de la forma. Hauser ha observado en la historia del arte que los representantes de una orientación estilística se comportan como si tuviesen un objetivo que tratasen de alcanzar. Pero esta comunidad no puede considerarse como una "fuerza anónima" que se orienta hacia una meta preestablecida, sino más bien como una intención colectiva, la voluntad plural de individuos creadores que, por lo demás, sucumben de modo diferente a las mismas leyes de su dinámica interna, así como a la influencia de "tradiciones, convenciones e instituciones".

IV

Como hemos visto, Arnold Hauser y Georg Lukács se han planteado infinidad de preguntas similares. Las respuestas, desde luego, han sido diferentes. Lukács es, sin duda, más penetrante, pero también más dogmático. Hauser es más abierto; sus respuestas frecuentemente son vagas y eclécticas, pero también reflexivas y meditadas. Hauser trabaja más directamente unido al material que Lukács y además domina tres dimensiones: literatura, pintura y música. De esta forma no resulta sorprendente que las cuestiones sobre el "realismo" artístico que esboza en el presente tomo sean más abiertas y más orientadas al futuro que las de Lukács. Hauser, con su concepto del realismo, está en perfectas condiciones de abarcar el surrealismo y el arte fantástico, mientras que Lukács, con los conceptos obtenidos de la "gran ética" y del "realismo crítico", puede, quizá, criticar el "realismo socialista", pero en cuanto a lo demás ha bloqueado el acceso metodológico e histórico-artístico a la evolución moderna desde 1945.

¹ La obra *Historia social de la literatura y el arte* se publicó en 1951, primero en Londres y después en Nueva York, y en 1953 en Alemania, en la Editorial C.H. Beck. Entre tanto ha sido traducida a dieciséis lenguas diferentes.

² La obra *Filosofía de la historia del arte* apareció primero en 1958 en Alemania, en la Editorial C.H. Beck (hoy día bajo el título *Métodos modernos de observación artística*), y ha sido, entre tanto, publicada en otras siete lenguas.

³ Se trata de la obra *Sociología del arte* que apareció en 1974, en la Editorial C.H. Beck.

⁴ Esta obra apareció en 1964 bajo el título *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, en la Editorial C.H. Beck y ha sido traducida hasta ahora a siete lenguas. En 1973 se publicó una edición especial de la Editorial C.H. Beck bajo el título *Origen de la literatura y el arte modernos. Origen del Manierismo a partir de la crisis del Renacimiento*.

Sobre Arnold Hauser y Georg Lukács

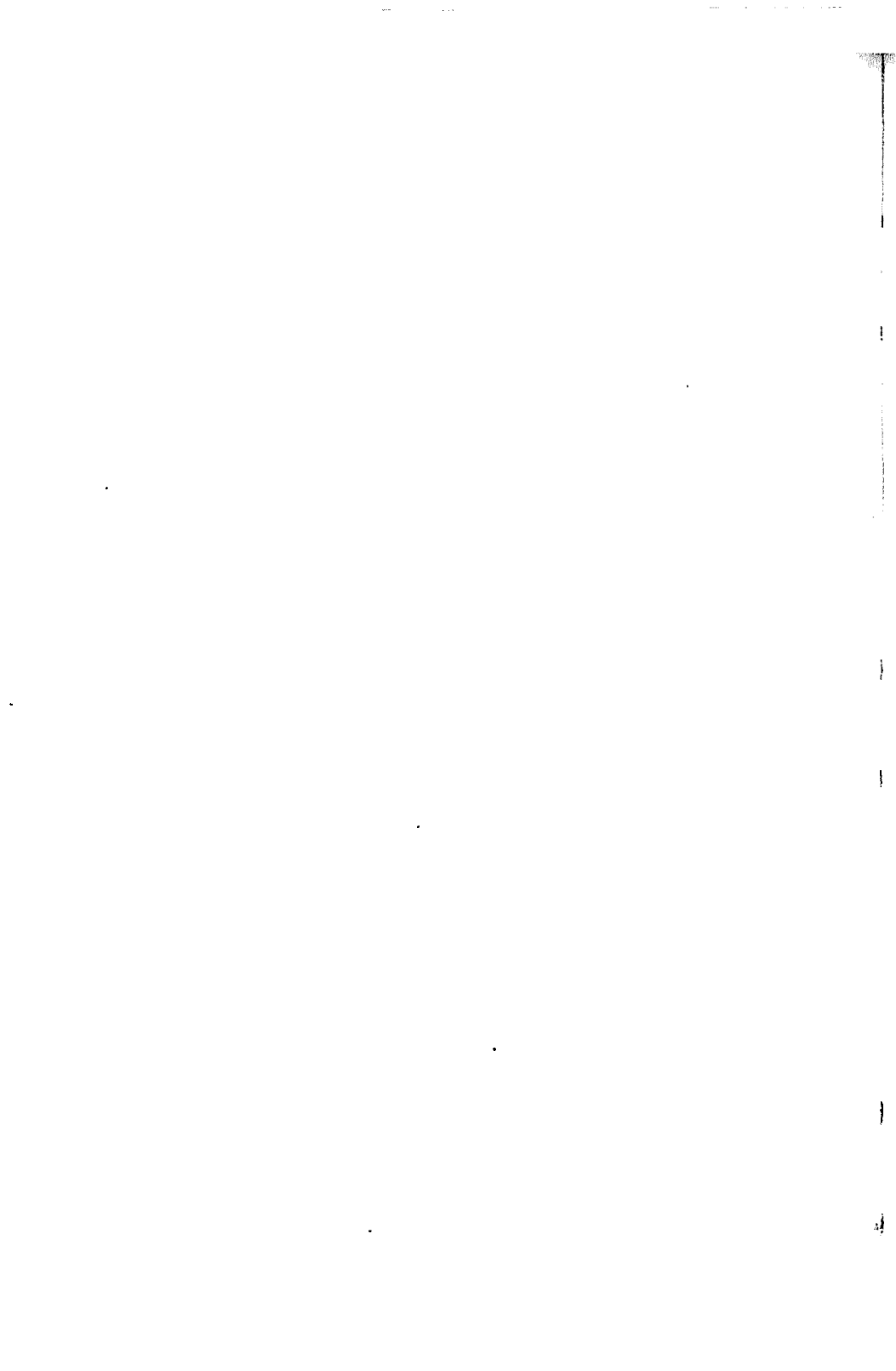
Arnold Hauser (1892-1978) estudió Filosofía e Historia de la Literatura y del Arte en las Universidades de Budapest, París y Berlín. Después de su estancia en Italia y Austria ha vivido en Londres desde 1938. En 1977 regresó a Hungría. Era miembro de honor de la Academia Húngara de Ciencias.

Obras: *Historia social de la literatura y el arte*, 1953; *Métodos modernos de observación artística* (título antiguo: *Filosofía de la historia del arte*), 1958; *Origen de la literatura y el arte modernos* (título antiguo: *El Manierismo*), 1964; *Arte y sociedad* (compendio de cinco capítulos de *Sociología del arte*), 1973; *Sociología del arte*, 1974; *Diálogo con Georg Lukács* (epílogo de Peter Christian Ludz), 1978.

Georg Lukács (1885-1971) estudió Filosofía e Historia en Budapest, Berlín y Heidelberg. En 1918 se afilió al Partido Comunista Húngaro y fue miembro de su Comité Central. Después de residir en Viena, Berlín y Moscú (desde 1933) enseñó en Budapest desde 1944. Fue deportado por los soviéticos en 1956; en 1957, de nuevo en Budapest, fue jubilado.

Obras: *El alma y las formas*, 1911; *Teoría de la novela*, 1920; *Historia y conciencia de clase*, 1923; *Goethe y su tiempo*, 1947; *Peripecias*, 1948; *El realismo ruso en la li-*

teratura mundial, 1949; *Thomas Mann*, 1949; *Realismo alemán del siglo XIX*, 1951; *Balzac y el realismo francés*, 1952; *Esbozo de una historia de la nueva literatura alemana*, 1953; *Contribuciones para una historia de la estética*, 1954; *Problemas del realismo*, 1955; *La novela histórica*, 1955; *Franz Kafka o Thomas Mann*, 1957; *Contra el realismo mal entendido*, 1958; *Escritos sobre sociología de la literatura* (editados por Peter Christian Ludz), 1961; *Estética*, 1963; *Literatura alemana en dos siglos*, 1964; *Sobre la peculiaridad como categoría de la estética*, 1967; *Soljenitsin*, 1970; *Ontología del ser social* (manuscrito).



Indice

Prólogo	7
1. Al cabo de cincuenta años	9
Una conversación por radio entre Georg Lukács, Budapest, y Arnold Hauser, Londres, grabada por la radiodifusión húngara en el año 1969	9
2. Un largo camino	23
Christian Gneuss conversa con Arnold Hauser; grabado en Londres en el año 1973 por la Nord- deutschen Rundfunk (emisora regional del norte de Alemania) de Hamburgo	23
3. El "Círculo Dominical" de Budapest	41
Entrevista con Arnold Hauser, grabada en Lon- dres en el año 1975 por la televisión húngara	41
4. Arnold Hauser: Variaciones sobre el <i>tertium datur</i> , en Georg Lukács	72
Introducción	72
El arte por el arte (l'art pour l'art) y la artesanía bur- guesa	73
Idealismo, Naturalismo, Realismo	74
Bifurcación y ramificación	76
La crisis del Humanismo	78
Las variaciones —"El juego del sabio"	81
El ensayo	82
El tipo	86

Los equivalentes de los valores artísticos	87
Teoría y acción	90
Continuidad y discontinuidad	91
Epílogo de Peter Christian Ludz	95
Determinación de las posiciones teórico-artísticas de Arnold Hauser y Georg Lukács	97
Notas	115
Sobre Arnold Hauser y Georg Lukács	116

Colección Punto Omega

1. Jacques Rueff: **La época de la inflación.**
2. Mircea Eliade: **Lo sagrado y lo profano.**
3. Jean Charon: **De la física al hombre.**
5. E. Mournier: **Introducción a los existencialismos.**
6. J. Bloch-Michel: **La "nueva novela".**
8. N. Sarraute: **La era del recelo.**
9. G. A. Wetter: **Filosofía y ciencia en la Unión Soviética.**
11. K. Papaioannou: **El marxismo, ideología fría.**
12. M. Lamy: **Nosotros y la medicina.**
13. Charles-Olivier Carbonell: **El gran octubre ruso.**
14. C.-G. Jung: **Consideraciones sobre la historia actual.**
15. R. Evans: **Conversaciones con Jung.**
16. J. Monnerot: **Dialéctica del marxismo.**
17. M. García-Viñó: **Pintura española neofigurativa.**
18. E. Altavilla: **Hoy con los espías.**
19. 20 y 21. A. Hauser: **Historia social de la Literatura y el Arte.**
22. **Los cuatro Evangelios.**
23. Julián Marías: **Análisis de los Estados Unidos.**
24. Kurz-Beaujour-Rojas: **La nueva novela europea.**
25. Mircea Eliade: **Mito y realidad.**
27. B. Pasternak: **Cartas a Renata.**
28. A. Bretón: **Manifiestos del surrealismo.**
29. G. Abetti: **Exploración del Universo.**
30. A. Latreille: **La Segunda Guerra Mundial (2 tomos).**
31. Jacques Rueff: **Visión cuántica del Universo.**
32. Carlos Rojas: **Auto de fe (novela).**
33. Vintila Horia: **Una mujer para el Apocalipsis (novela).**
34. Alfonso Albalá: **El secuestro (novela).**
35. S. Lupasco: **Nuevos aspectos del arte y de la ciencia.**
36. Theo Stammen: **Sistemas políticos actuales.**
37. Lecomte d'U Nouy: **De la ciencia a la fe.**
38. G. Uscatescu: **Teatro occidental contemporáneo.**
39. (130 y 131) A. Hauser: **Origen de la literatura y el arte modernos, III.**
40. H. Clouard: **Breve historia de la literatura francesa.**
41. H. Van Ssachno: **Literatura soviética posterior a Stalin.**
42. **Literatura clandestina soviética.**
- 43 y 44. L. Pirandello: **Teatro I; Ensayos, II.**
45. G. de Torre: **Ultraísmo, existencialismo... en literatura.**
46. G. de Torre: **Vigencia de Rubén Darío y otras páginas.**
47. S. Vilas: **El humor y la novela española contemporánea.**
48. H. Jürgen Baden: **Literatura y conversión.**
49. G. Uscatescu: **Proceso al humanismo.**
51. Platón: **El banquete, Fedón, Fedro.** Trad. de Luis Gil.
52. Sófocles: **Antígona, Edipo Rey, Electra.** Trad. de Luis Gil.
53. A. Hauser: **Teorías del arte.**
54. Carleton S. Coon: **Las razas humanas actuales.**
55. A. L. Kroeber: **El estilo y la evolución de la cultura.**
- 57 y 58. E. Ionesco: **Diario I y II.**
59. P. Calderón de la Barca: **El Gran Duque de Gandía.**