

ARNOLD HAUSER

**HISTORIA
SOCIAL DE LA
LITERATURA
Y DEL ARTE**



Arnold Hauser se constituyó en un clásico desde que apareció en 1951 su *Historia Social de la literatura y el arte*. Pocos libros han tenido, en efecto, tal éxito de crítica y público en los últimos años. La perspectiva sociológica que Hauser aplicó a la historia de la cultura es ya parte del sistema conceptual de todo hombre que merezca llamarse "culto". "El arte y la literatura, a partir del paleolítico, hasta el cine moderno y el arte de Picasso y Dalí, es considerado como florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales." El arte y la literatura son un producto social y no pueden estudiarse sino en relación con los demás aspectos de la sociedad en que vive el artista: religión, economía, política...

PREÁMBULO

Al presentar a los lectores de habla hispana la traducción del libro de Arnold Hauser creemos enriquecer nuestra bibliografía moderna sobre temas de arte. En efecto; se trata de una obra nueva, en la que no hay que buscar la utilidad inmediata del manual que sirve para el estudio y el repaso; sino una orientación inédita casi por completo.

El arte y la literatura, a partir del Paleolítico, y hasta el cine moderno, el arte de Picasso y Dalí, es considerado como el florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales. Las raíces sociales del arte y de la literatura es lo que constituye el tema, de esta gran síntesis.

Al llamarla síntesis no hemos querido sino adaptarnos al pensamiento originario del autor. Pero no se entienda bajo esa palabra algo que fuera como un compendio o resumen hecho sobre unas pocas obras fundamentales. Los problemas han sido profundamente pensados, y de largos desvelos sobre libros de historia del arte y de economía y sociología surge una especie de ciencia nueva, que arroja luz sobre el pasado intelectual de la humanidad. En la síntesis, el autor no ha intentado recogerlo todo: estudia al Greco, pero no cita a Velázquez ni a Goya, por ejemplo. Hauser se ha fijado en puntos fundamentales y ha construido un gran cuadro, con pincelada rápida y genial. En ese cuadro cabe situar los creadores y los temas que no han sido desarrollados, y una interpretación sociológica y aun económica del arte podrá completar la síntesis con nuevas monografías.

El autor, hombre ante todo de nuestra época, estudia el pasado como medio de comprender el presente. El libro se va haciendo más rico, más original, más apasionante, a medida que nos acercamos a la edad contemporánea. La mitad de la obra está dedicada a los siglos XVIII y XIX, con una ojeada, que sólo lamentamos sea relativamente breve, a la actualidad. Nacido en Hungría, en 1892, Hauser estudió en Budapest, en París y, ya después de la primera guerra mundial y de una estadía de dos años en Italia, en Berlín. Se establece luego en Viena, y en 1938 se traslada a Londres. Desde 1948 es súbdito británico. Su libro ha surgido, en más amplias proporciones, del encargo de una sociología del arte que ha tiempo le hiciera Karl Mannheim. La obra apareció primero en inglés (1951) y oigo más tarde en alemán (1953). Los traductores hemos tenido presentes ambos textos.

El éxito del libro ha sido mundial verdaderamente. La Asociación de críticos alemanes, de Berlín, le concedió el premio literario de 1953-1954, considerándolo como "una de las más importantes creaciones intelectuales de mediados de nuestro siglo". Thomas Mann, en 1952, escribió al editor norteamericano del libro lo siguiente: "Lo extenso de la erudición del autor es asombroso. A pesar de la necesidad de reducirse que le imponía la tremenda extensión del tema, más de una vez logra panoramas capitales en las descripciones de varios fenómenos con toda su complejidad y su contradicción. Su brillante estudio sobre Shakespeare y su retrato de Tolstoi, por ejemplo, están entre las mejores páginas que yo haya leído nunca sobre la compleja naturaleza del hombre de genio." La edición portuguesa (1954), la italiana (iniciada el año 1955), la holandesa y la ya anunciada en Francia, prueban este éxito extraordinario.

Los maestros de Arnold Hauser, directos o indirectos, los ha citado él mismo: Bergson y Simmel, el historiador del arte Max Dvorak, Wölfflin y Lanson, Goldschmidt y Troelts-

ch, Max Weber y... el cine, al que se ha dedicado asiduamente desde los tiempos de Viena.

La futura historia del arte le deberá más de un concepto: con razón reclama Hauser como una conquista sólo posible en nuestro tiempo la del Manierismo, que él salva de la depreciación que lleva consigo el término amaneramiento, para rotular la época que va del Renacimiento al Barroco, y englobar así en páginas maravillosas a Cervantes, Shakespeare, Tintoretto, Bruegel...

Creemos que el lector de nuestra lengua nos agradecerá el esfuerzo realizado en esta edición. Los traductores confesamos haber efectuado nuestra tarea a trozos, con admiración entusiasta; siempre sin fatiga y sin cansancio. Cuando uno disiente del autor, la lucha con sus ideas y su modo de ver también es fecunda.

LOS TRADUCTORES.

I

TIEMPOS PREHISTÓRICOS

1

PALEOLÍTICO

MAGIA Y NATURALISMO

La leyenda de la Edad de Oro es muy antigua. No conocemos con exactitud la razón de tipo sociológico en que se apoya la veneración por el pasado; es posible que tenga sus raíces en la solidaridad familiar y tribal o en el afán de las clases privilegiadas de basar sus prerrogativas en la herencia. Como quiera que sea, la convicción de que lo mejor tiene que ser también lo más antiguo es tan fuerte aún hoy, que muchos historiadores del arte y arqueólogos no temen falsear la historia con tal de mostrar que el estilo artístico que a ellos personalmente les resulta más sugestivo es también el más antiguo.

Unos —los que creen que el arte es un medio para dominar y subrayar la realidad— dicen que los más antiguos testimonios de la actividad artística son las representaciones estrictamente formales, que estilizan e idealizan la vida; otros —los que creen que el arte es un órgano para entregarse a la naturaleza— afirman que estos testimonios más antiguos son las representaciones naturalistas, que aprehenden y conservan las cosas en su ser natural. Dicho de otro modo: unos, siguiendo sus inclinaciones autocráticas y conservadoras, veneran como más antiguas las formas decorativas geométrico-ornamentales; otros, de acuerdo con sus tendencias liberales y progresistas, veneran como

más antiguas las formas expresivas naturalistas e imitativas^[1].

Los testimonios que todavía quedan del arte primitivo demuestran de modo inequívoco, y en forma cada vez más convincente a medida que progresa la investigación, la prioridad del naturalismo. Por ello resulta cada vez más difícil sostener la teoría de la originariedad del arte apartado de la vida y estilizador de la realidad^[2].

Pero lo más notable del naturalismo prehistórico no es que sea más antiguo que el estilo geométrico, que da la impresión de ser más primitivo, sino que muestre ya todos los estadios de evolución típicos de la historia del arte moderno. El naturalismo prehistórico no es en absoluto el fenómeno instintivo, incapaz de evolución y ahistórico, que los investigadores obsesionados por el arte formal y rigurosamente geométrico quieren presentar.

El naturalismo prehistórico es un arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza —fidelidad en la que las formas individuales están todavía modeladas un poco rígida y laboriosamente— hasta una técnica más ágil y sugestiva, casi impresionista, y que sabe dar una forma cada vez más pictórica, instantánea y aparentemente espontánea a la impresión óptica que pretende presentar. La corrección y la exactitud del dibujo alcanzan un nivel de virtuosismo tal que llegan a dominar actitudes y aspectos cada vez más difíciles, movimientos y gestos cada vez más ligeros, escorzos e intersecciones cada vez más osados. Este naturalismo no es en absoluto una fórmula fija, estacionaria, sino una forma viva y movable, que intenta reproducir la realidad con los medios más variados, y ejecuta sus tareas unas veces con la mayor destreza y otras con mínima habilidad. El estado de naturaleza instintiva y confusa ha sido ya ampliamente rebasado, pero queda todavía un largo trecho para llegar al período de civilización creador de fórmulas rígidas y fijas.

Nuestra perplejidad ante este fenómeno, que es sin duda el más extraño de toda la historia del arte, es tanto mayor cuanto que no existe paralelo alguno entre este arte prehistórico y el arte infantil o el arte de la mayor parte de las razas primitivas actuales. Los dibujos infantiles y la producción artística de las razas primitivas contemporáneas son racionales, no sensoriales; muestran lo que el niño y el artista primitivo conocen, no lo que ven realmente; no dan del objeto una visión óptica y orgánica, sino teórica y sintética; combinan la vista de frente con la vista de perfil o la vista desde lo alto, sin prescindir de nada que consideran atributo interesante del objeto, y aumentan la escala de lo que es importante biológicamente o importante como motivo, pero descuidan todo lo que no juega un papel directo en el conjunto del objeto, aunque sea por sí mismo susceptible de despertar una impresión.

Por otra parte, la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera tan directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior. En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que nos recuerdan ya las modernas instantáneas fotográficas; esto no lo volveremos a encontrar hasta las pinturas de un Degas o un Toulouse-Lautrec. Por ello, a los ojos no adiestrados por el Impresionismo estas pinturas tienen que parecerles en muchos casos mal dibujadas e incomprensibles. Los pintores del Paleolítico eran capaces todavía de ver, simplemente con los ojos, matices delicados que nosotros sólo podemos descubrir con ayuda de complicados instrumentos científicos.

Tal capacidad desaparece en el Neolítico, en el cual el hombre sustituye la inmediatez de las sensaciones por la inflexibilidad y el estatismo de los conceptos, Pero el artista del Paleolítico pinta todavía lo que está viendo realmente;

no pinta nada más que lo que puede recoger en un momento determinado y en una ojeada única. El no sabe nada todavía de la heterogeneidad óptica de los varios elementos de la pintura ni de los métodos racionalistas de la composición, caracteres estilísticos que a nosotros nos son tan familiares por los dibujos infantiles y por el arte de las razas primitivas. Y, sobre todo, el artista del Paleolítico no conoce la técnica de componer un rostro con la silueta de perfil y los ojos de frente. La pintura paleolítica llega, al parecer sin lucha, a la posesión de la unidad de percepción visual conseguida por el arte moderno a costa de esfuerzos seculares; es cierto que la pintura paleolítica mejora sus métodos, pero no los cambia, y el dualismo de lo visible y lo no invisible, de lo visto y lo meramente conocido, le es siempre completamente ajeno.

¿Cuál era la razón y el objeto de este arte? ¿Era este arte expresión de un gozo por la existencia, gozo que impulsaba a repetirla y conservarla, o era la satisfacción del instinto de juego y del placer por la decoración, del ansia de cubrir superficies vacías con líneas y formas, con esquemas y adornos? ¿Era fruto del ocio o tenía un determinado fin práctico? ¿Debemos ver en él un juguete o una herramienta, un narcótico y un estimulante, o un arma para la lucha por el sustento? Sabemos que este arte es un arte de cazadores primitivos, que vivían en un nivel económico parasitario, improductivo, y que tenían que recoger o capturar su alimento y no creárselo por sí mismos; un arte de hombres que, según todas las apariencias, vivían dentro de moldes sociales inestables, casi enteramente inorganizados, en pequeñas hordas aisladas, en una fase de primitivo individualismo, y que probablemente no creían en ningún dios, en ningún mundo ni vida existentes más allá de la muerte.

En esta fase de vida puramente práctica es obvio que todo girase todavía en torno a la nuda consecución del sustento. No hay nada que pueda justificar la presunción de que el arte sirviera para otro fin que para procurar directa-

mente el alimento. Todos los indicios aluden a que este arte servía de medio a una técnica mágica y, como tal, tenía una función por entero pragmática, dirigida totalmente a inmediatos objetivos económicos. Pero esta magia no tenía sin duda nada en común con lo que nosotros entendemos por religión; nada sabía, al parecer, de oraciones, ni reverenciaba fuerzas sagradas, ni estaba relacionada con ningún género de creencias ni con ningún ser espiritual trascendente. Faltaban, por tanto, las condiciones que han sido señaladas como mínimas de una auténtica religión^[3]. Era una técnica sin misterio, un mero ejercicio, un simple empleo de medios y procedimientos, que tenía tan poco que ver con misticismos o esoterismos como nuestra actitud al colocar una ratonera, abonar la tierra o tomar un hipnótico.

Las representaciones plásticas eran una parte del aparato técnico de esa magia; eran la "trampa" en la que la caza tenía que caer; o mejor, eran la trampa con el animal capturado ya, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez. El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación; mejor todavía, estaba ya contenido en ella, puesto que el uno estaba separado de la otra nada más que por el medio supestandamente irreal del espacio y del tiempo. El arte no era, por tanto, una función simbólica, sino una acción objetivamente real, una auténtica causación. No era el pensamiento el que mataba, no era la fe la que ejecutaba el milagro; el hecho real, la imagen concreta, la caza verdadera dada a la pintura eran las que realizaban el encantamiento. Cuando el artista paleolítico pintaba un animal sobre la roca, creaba

un animal verdadero. El mundo de la ficción y de la pintura, la esfera del arte y de la mera imitación, no eran todavía para él una provincia especial, diferente y separada de la realidad empírica; no enfrentaba todavía la una a la otra, sino que veía en una la continuación directa e inmediata de la otra.

El artista paleolítico adoptaba sin duda ante el arte la misma actitud del indio sioux, de que habla Lévy-Bruhl, que dijo de un investigador al que vio preparar unos bocetos: "Sé que este hombre ha metido muchos de nuestros bisontes en su libro. Yo estaba presente cuando lo hizo, y desde entonces no hemos tenido bisontes"^[4]. La idea de que esta esfera del arte es continuación directa de la realidad ordinaria no desaparece nunca completamente, a pesar del predominio posterior de la intención artística, la cual se opone al mundo de la realidad. La leyenda de Pígalión, que se enamora de la estatua que ha creado, procede de esta misma actitud mental. De ella da también testimonio el hecho de que, cuando el artista chino o japonés pinta una rama o una flor, su pintura no pretende ser una síntesis y una idealización, una reducción o una corrección de la vida, como en las obras del arte occidental, sino simplemente una rama o un capullo más del árbol real. También nos hablan de esta misma concepción las anécdotas y fábulas de artistas que nos relatan, por ejemplo, cómo las figuras de una pintura pasan, a través de una puerta, a un paisaje real, a la vida real. En todos estos ejemplos las fronteras entre el arte y la realidad desaparecen. En el arte de los tiempos históricos la continuidad de los dos terrenos es una ficción dentro de la ficción, mientras que en las pinturas del Paleolítico es un simple hecho y una prueba de que el arte está todavía enteramente al servicio de la vida.

Cualquier otra explicación del arte paleolítico —la que lo interpreta, por ejemplo, como una forma ornamental o expresiva— es insostenible. Hay toda una serie de datos que se oponen a tal interpretación. Sobre todo el hecho de

que las pinturas estén a menudo completamente escondidas en rincones inaccesibles y totalmente oscuros de las cavernas, en los que no hubieran podido de ninguna manera ser una "decoración". También habla contra semejante explicación el hecho de su superposición a la manera de los palimpsestos, superposición que destruye de antemano toda función decorativa; esta superposición no era, sin embargo, necesaria, pues el pintor disponía de espacio suficiente. El amontonamiento de una figura sobre otra indica claramente que las pinturas no eran creadas con la intención de proporcionar a los ojos un goce estético, sino persiguiendo un propósito en el que lo más importante era que las pinturas estuviesen situadas en ciertas cavernas y en ciertas partes específicas de las cavernas, indudablemente en determinados lugares considerados como especialmente convenientes para la magia. Estas pinturas no podían tener, pues, una intención ornamental, ni responder a necesidades de expresión o comunicación estéticas, puesto que eran ocultas en vez de ser expuestas a la contemplación.

Como se ha hecho notar, hay, efectivamente, dos motivos diferentes de los que derivan las obras de arte: unas se crean simplemente para que existan; otras, para que sean vistas^[5]. El arte religioso, creado exclusivamente para honrar a Dios, y, más o menos, toda obra de arte destinada a aliviar el peso que gravita sobre el corazón del artista, comparten con el arte mágico del Paleolítico esta tendencia a operar de manera oculta. El artista paleolítico, que estaba interesado únicamente en la eficacia de la magia, seguramente sentiría una cierta satisfacción estética en su labor, por más que considerase la cualidad estética simplemente como medio para un fin práctico. La relación entre mímica y magia en las danzas culturales de los pueblos primitivos refleja más claramente aún este hecho. Así como, en estas danzas, el placer de la ficción y la imitación está difundido con la finalidad mágica, también el pintor prehistórico pintaría los animales en sus actitudes características con gusto

y satisfacción, a pesar de su entrega al propósito mágico de la pintura.

La mejor prueba de que este arte perseguía un efecto mágico y no estético, al menos en su propósito consciente, está en que en estas pinturas los animales se representaban frecuentemente atravesados con lanzas y flechas, o eran atacados con tales armas una vez terminada la obra pictórica. Indudablemente se trataba de una muerte en efigie. Y que el arte paleolítico estaba en conexión con acciones mágicas lo prueba, finalmente, la representación de figuras humanas disfrazadas de animales, la mayoría de las cuales se ocupa indiscutiblemente de ejecutar danzas mágico-mímicas. En estas pinturas, sobre todo en las de Trois-Frères, encontramos reunidas máscaras de animales combinados, que serían por completo inexplicables sin una intención mágica^[6]. La relación de las pinturas paleolíticas con la magia nos ayuda también excelentemente a explicar el naturalismo de este arte. Una representación cuyo fin era crear un doble del modelo —es decir, no simplemente indicar, imitar, simular, sino literalmente sustituir, ocupar el lugar del modelo— no podía ser sino naturalista. El animal que estaba destinado a ser conjurado en la vida real tenía que aparecer como el doble del animal representado; pero sólo podía presentarse así si la reproducción era fiel y natural. Era justamente el propósito mágico de este arte el que le forzaba a ser naturalista. La pintura que no ofrecía una semejanza con su modelo era no solamente imperfecta, sino irreal, no tenía sentido y estaba desprovista de objeto.

Se supone que la era mágica, la primera de la que conocemos obras de arte, fue precedida de un estadio pre-mágico^[7]. La era de pleno desarrollo de la magia, con su ritual fijo y su técnica de conjunto ya cristalizada en fórmulas, tuvo que ser preparada por una época de actividad irregular, vacilante, de mera experimentación. Las fórmulas mágicas debieron demostrar su propia efectividad antes de ser

sistematizadas; no pueden haber sido simplemente el resultado de una especulación; tienen que haber sido encontradas de un modo indirecto y desarrolladas paso a paso. El hombre descubriría probablemente de una manera casual la relación existente entre el original y la reproducción, pero este descubrimiento debió de producir en él un efecto avasallador. Tal vez la magia, con su principio de la dependencia mutua de las cosas similares, brotó de esta experiencia. Pero, de cualquier modo, las dos ideas básicas que, como se ha observado^[8] son las condiciones previas del arte —la idea de la semejanza, de la imitación, y la idea de la causación, de la producción de algo de la nada, de la posibilidad de la creación—, pueden haberse desarrollado en la era de las experiencias y los descubrimientos premágicos. Las siluetas de manos que han sido encontradas, en muchos lugares, cerca de las cuevas con pinturas, y que evidentemente han sido realizadas “calcando” la mano, dieron probablemente por vez primera al hombre la idea de la creación —del *poiein*— y le sugirieron la posibilidad de que algo inanimado y artificial podía ser en todo semejante al original viviente y auténtico. Desde luego este mero juego no tuvo nada que ver al principio ni con el arte ni con la magia; después se convirtió, en primer lugar, en un instrumento de magia; y sólo así pudo más tarde llegar a ser una forma de arte.

El hiato entre estas huellas de manos y las primeras representaciones de animales de la Edad de Piedra es tan inmenso, y es tan total la falta de testimonios de una transición entre las dos, que apenas podemos presumir la existencia de un desarrollo continuo y directo desde las formas del simple juego a las formas artísticas; por ello tenemos que inferir la existencia de un eslabón de conexión, y con toda probabilidad este eslabón fue la función mágica de la imagen. Pero incluso estas formas recreativas, premágicas, tenían una tendencia naturalista, de imitación de la realidad, aunque fuese una imitación mecánica, y de ninguna