

**Para una sociología de la intelectualidad *outsider***  
***Manierismo* (1964), de Arnold Hauser, y los marxismos heterodoxos**

**For a sociology of the outsider intelligentsia**  
**Arnold Hauser's *Mannerism* (1964) and heterodox Marxisms**

**César Saldaña Puerto**  
**Director: Pedro Azara Nicolás**

**Programa de Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura**  
**Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación,**  
**Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona,**  
**Universitat Politècnica de Catalunya**



**Barcelona, julio 2023**









**Para una sociología de la intelectualidad *outsider***  
***Manierismo* (1964), de Arnold Hauser, y los marxismos heterodoxos**

**For a sociology of the outsider intelligentsia**  
**Arnold Hauser's *Mannerism* (1964) and heterodox Marxisms**

**César Saldaña Puerto**  
**Director: Pedro Azara Nicolás**

**Programa de Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura**  
**Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación,**  
**Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona,**  
**Universitat Politècnica de Catalunya**



**Barcelona, julio 2023**



*A Marta, y a mis padres.*



## Agradecimientos

Tengo mucho que agradecer, en primer lugar, a Pedro Azara, sin cuyo apoyo no hubiera podido siquiera comenzar la tesis; el grado de rigor de la misma, lo científicamente conseguida que esté es, sin duda, también mérito suyo, pues siempre supo incidir con su crítica en lo que tendiera a la nebulosidad o a la dispersión; de lo que haya, en cambio, de defectuoso en la tesis, asumo plenas responsabilidades, pues no siempre pude o supe seguir sus consejos. A Jerry Zaslove, de la Simon Fraser University, que nos dejó en 2021, tengo también que agradecer la extensa correspondencia que mantuvimos, y la generosidad con la que orientó mis lecturas de Benjamin y Adorno, así como el entusiasmo con el que acogió el primer artículo que surgió de estas investigaciones. Creo que su influencia se notará en diversos pasajes. Burocracias aparte, Jerry ha sido, para esta tesis, una especie de segundo director.

Me siento afortunado del modo en que, al presentar el plan de investigación, Enrique Granell Trias, Carolina B. García-Estévez y Carmen Rodríguez Pedret desplegaron toda clase de críticas y consejos, que fueron de gran ayuda para el desarrollo posterior de esta tesis.

Agradezco también la amable orientación de Csilla Markója y Deodáth Zuh, de la Academia Húngara de las Ciencias (Magyar Tudományok Akadémia), en toda clase de cuestiones concernientes a Hauser: desde ponerme sobre aviso sobre dónde encontrar información (archivos y publicaciones), a ayudarme a encontrar a los herederos de Hauser, de manera que pudiera pedir los permisos pertinentes para reproducir ciertos documentos. Les agradezco también a ellos, y a Michael Löwy, los comentarios sobre el primer artículo que escribí, sobre Hauser y Benjamin. A David Wallace agradezco su interés en el proyecto, y a David Kettler su orientación en lo que concierne a la figura de Karl Mannheim, a la que dedicase buena parte de su producción intelectual.

Quedo en deuda por mucho tiempo con Ilse Denningmann, del archivo de la editorial CH Beck en Múnich, sin cuya atenta ayuda esta investigación no hubiera contado con las cartas de la correspondencia Hauser-Kracauer, Hauser-Adorno, ni tampoco Hauser-Beck relativas a *Manierismo*. Gracias a Michael Paraskos y Sherman Hayes por su ayuda para localizar a los herederos de Herbert Read y Horst W. Janson. Agradezco el permiso para reproducir aquí las cartas inéditas a los familiares de Meyer Schapiro, Herbert Read, H. W. Janson, Siegfried Kracauer y Arnold Hauser, y también a Gilda Geist por permitir la reproducción de las imágenes de *The Justice*.

Cuentan con todo mi reconocimiento los evaluadores de esta tesis, así como los miembros del tribunal, que a pesar de sus muchas otras responsabilidades accedieron, con enorme generosidad, a la lectura de un manuscrito que no es precisamente corto.

Por supuesto, también me gustaría agradecer a Carmen Botello, de la secretaría de doctorado, y a Imma Branchat, de la secretaría del departamento, su infinita paciencia.

A Antonio Reboredo, y a mis colegas del THATC, les agradezco sus consejos, ánimos e interés en el proyecto.

Por último, mi gratitud a todo el que lea siquiera un fragmento de la misma.



## Abreviaturas

### Archivos y centros documentales consultados

BIR — Archivo de la Universidad de Brandeis [*Brandeis Institutional Repository*].

CHB — Archivo de la editorial CH Beck en Múnich.

DLM — Archivo Literario Alemán de Marbach [*Deutsches Literaturarchiv Marbach*].

HCA — Archivo del Instituto Hornsey [*The Hornsey College of Art archive*]

LoC — Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos [*Library of Congress*].

BFR — Bollingen Foundation records, 1927-1981

MFA — Archivo Filosófico Húngaro [*Magyar Filozófiai Archivum*].

OSUA — Archivo de la Universidad de Ohio [*Ohio State University Libraries University Archives*].

\*

\*            \*

### Obras principales de Hauser (en orden cronológico):

HS — *Historia social de la literatura y el arte*, 1951/1968.

    HS1 — *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, 1951/1968.

    HS2 — *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, 1951/1968.

    HS3 — *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 1, 1951/1968.

TA — *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*, 1958/1969.

M — *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, 1964/1965.

SA — *Sociología del arte*, 1974/1975.

    SA1 — *Sociología del arte*, vol. 1, 1974/1975.

    SA2 — *Sociología del arte*, vol. 2, 1974/1975.

CCL — *Conversaciones con Lukács*, 1978/1979.





# ÍNDICE

Introducción .....	19
--------------------	----

\*

## Bloque I

<b>Arnold Hauser: un <i>outsider</i></b> .....	39
Prólogo del Capítulo 1 .....	44

## Capítulo 1

<b><i>Manierismo</i> como piedra de toque de la cosmovisión de Hauser</b> .....	45
---	----

### 1.1 Aproximaciones a una generación perdida de críticos marxistas heterodoxos .....

Una comparación entre dos <i>outsiders</i> : Hauser y Benjamin	
<i>Antipositivismo, totalidad experiencial y crítica del arte</i> .....	46
El concepto de ‘mediación’ en el marxismo heterodoxo	
«Donde la historia y la magia oscilan».....	59
La mitologización de la historia .....	66
¿Por qué «marxistas»?	
<i>La cultura de masas y la «redención del presente» como «producción de consciencia histórica»</i> .....	77

### 1.2 Genealogía y problemas del marxismo heterodoxo a través de *Manierismo*.....

<i>Manierismo</i> «entre el marxismo y el anticapitalismo romántico»	
<i>Análisis de Andrew Hemingway y Daria Saccone</i> .....	88
La modernidad trágica de Georg Simmel: ¿cínico o pesimista?	
<i>Alienación y autoconsciencia en Hegel, Simmel, Marcuse y Hauser</i> .....	93
«Dualismo inarmónico»	
<i>El ‘marxismo mesiánico’ de Lukács como «fusión entre ética ‘de izquierda’ y epistemología ‘de derecha’</i> .....	97
Del ‘espíritu del mundo’ [Weltgeist] hegeliano a la ‘cosmovisión’ [Weltanschauung] diltheyana.....	99
El estudio de las cosmovisiones a través de la literatura y el arte	
<i>Influencia de las Lebensphilosophien de Dilthey y Simmel sobre Lukács, Dvořák, Mannheim y Hauser</i> .....	101
¿Es posible sintetizar una ‘cosmovisión moderna’ unitaria?	
<i>Manierismo como estudio de la primera cosmovisión moderna</i> .....	104

### 1.3 *Manierismo*, la intelectualidad *outsider* y la búsqueda de modernidades antidogmáticas .....

Modos de concebir la praxis: El marxismo en tiempos de derrota política	
«Lo universal y lo racional pueden hallar mejor cobijo en el individuo aislado».	
<i>El arte nombra «lo que de otra manera es innombrable»</i> .....	117
<i>Manierismo y La dimensión estética</i> como obras ‘comprometidas’	
<i>Alienación y autoconsciencia. Autogénesis de la novela y autogénesis de la forma. Contra el hechizo de lo clásico</i> .....	125
Resumen del Capítulo 1.....	135

## Capítulo 2

<b>Breve biografía del «lector prodigioso»</b> .....	137
--	-----

### 2.1 Timisoara y Budapest.....

Orígenes humildes.....	141
Lukács, Mannheim y el Círculo del Domingo .....	142

<b>2.2</b>	<b>De la República Soviética Húngara al primer exilio.....</b>	<b>158</b>
	Rebeldía y expulsión del Círculo del Domingo .....	158
	De la «pasividad receptiva» (Italia, Berlín) al activismo cultural (Viena).....	161
<b>2.3</b>	<b>Soledad de Hauser en su segundo exilio en Londres (1938-1978) .....</b>	<b>171</b>
	Empleado de baja categoría, intelectual independiente.....	171
	Retorno a Budapest (1976-1978).....	181
	<b>Resumen del Capítulo 2 .....</b>	<b>184</b>
	Prólogo del Capítulo 3 .....	185

### Capítulo 3

#### ¿Por qué un libro sobre el manierismo y no sobre el cine?

	<i>El contexto formativo de Manierismo (1964) .....</i>	<b>186</b>
--	---	------------

<b>3.1</b>	<b>La precariedad económica del intelectual independiente</b>	
	<i>La beca Bollingen (1959-1962) y los orígenes de Manierismo .....</i>	<b>192</b>
<b>3.2</b>	<b>«Servicial y tozudo»</b>	
	<i>La estrategia de publicación del libro y la implicación de Hauser en el diseño de la edición.</i>	
	<i>Las ilustraciones y la narrativa visual .....</i>	<b>209</b>
<b>3.3</b>	<b>La fiebre del manierismo: una enorme competencia .....</b>	<b>223</b>
	Resumen del Capítulo 3.....	241

\* \* \*

### Bloque II

#### Antidogmatismos

	<i>La metodología como campo de batalla.....</i>	<b>242</b>
	Prólogo del Capítulo 4 .....	248

### Capítulo 4

#### Las disputas metodológicas

	<i>Fortunas y desventuras de Hauser en el contexto académico occidental .....</i>	<b>249</b>
--	---	------------

<b>4.1</b>	<b>Rigor y conformismo (1945-1960)</b>	
	<i>Positivismo, institucionalización y Guerra Fría .....</i>	<b>253</b>
<b>4.2</b>	<b>De las metodologías periféricas al giro lingüístico (1960-1990)</b>	
	<i>La sociología del arte humanista, la New Art History, y Hauser .....</i>	<b>266</b>
<b>4.3</b>	<b>¿Anarquía metodológica? (1990-2020)</b>	
	<i>Hauser en los tiempos del pluralismo metodológico .....</i>	<b>279</b>
	Resumen del Capítulo 4 .....	297

## Capítulo 5

### **Manierismo y los paradigmas principales**

#### **de la controversia en torno al manierismo ..... 298**

##### **5.1 El manierismo/crisis (1910s-1940s)**

<i>La omniabarcante Geistesgeschichte diltheyana de Dvořák y el acotado formalismo wölffliniano de Friedlaender</i> .....	<b>301</b>
Algunos hitos historiográficos.....	301
Conceptos generales.....	309
Desarrollo histórico: cronología aproximada y movimientos.....	312

##### **5.2 El manierismo ahistórico (1920s-1950s)**

<i>La ley estilística, deshistorizada y abstracta, de Curtius y su controvertida reelaboración psicológica en Hocke</i> .....	<b>316</b>
---	------------

##### **5.3 El manierismo/maniera (1940s-1960s)**

<i>De la filología de la manera a la construcción del ideal cortesano de Shearman y la tipología formal de Smyth</i> .....	<b>320</b>
Algunos hitos historiográficos.....	320
Conceptos generales: el ideal de la manera .....	327
Desarrollo histórico Cronología aproximada y movimientos.....	332

##### **5.4 La supresión del concepto manierismo (1950s-1970s)**

<i>Alpers, Smudits, Murray y la renuncia a los conceptos estilísticos</i> .....	<b>335</b>
---	------------

##### **5.5 Manierismo, de Hauser, en relación a los paradigmas expuestos..... 337**

Nacionalismo germánico, fascismo y <i>Geistesgeschichte</i> .....	338
Hauser como perpetuador, en clave marxista, de los «anacronismos» del <i>manierismo/crisis</i> .....	344
Hauser y el <i>manierismo/crisis</i> .....	350
Hauser y el <i>manierismo/maniera</i> .....	354

## Capítulo 6

### **Manierismo y la dialéctica hermenéutica..... 361**

##### **6.1 La dialéctica explicada por Hauser, «metodólogo supremo» ..... 365**

De Marx a los marxismos de la subjetividad	
<i>La dialéctica como filosofía del movimiento (Heráclito), de la historia (Hegel), y de la sociedad (Marx)</i> .....	366
Importancia de la interpretación en la «reducción» [ <i>Aufhebung</i> ]	
<i>La contradicción, elemento constitutivo de los fenómenos dialécticos. La «reducción» como «negación de la negación»</i> .....	369
Heteronomía: la superación de la inmanencia	
<i>Diferencias entre la dialéctica de Hauser y la «dialéctica clásica de Hegel y Marx»</i> .....	374
El arte como «prototipo de toda forma dialéctica» .....	377
Autonomía y heteronomía de obra de arte y estilo <i>La dialéctica hermenéutica de Hauser como «teoría multicapa del conocimiento». Críticas de Hauser a Riegl y a Wölfflin</i> .....	380
La función del arte <i>El arte como vehículo de una imagen del mundo la ambivalencia ideológica del arte</i> .....	383
El concepto de «estilo» en Arnold Hauser.....	387

##### **6.2 Destierro y retorno de Hegel**

<i>La dialéctica en la segunda mitad del sXX</i> .....	<b>393</b>
--	------------

Actualidad de la dialéctica a partir del ‘giro cultural’ .....	395
Argumentos y contraargumentos contra la dialéctica	
<i>Popper, Gombrich, y el principio de no contradicción de la lógica clásica.</i>	
<i>Adorno y la Disputa del positivismo. Hegel contra los tres principios de la lógica clásica</i> .....	397
<b>6.3 La dialéctica hermenéutica</b> .....	<b>404</b>
La renuncia al ‘sistema’ (forma cerrada), a través del ‘ensayo’ (forma abierta) .....	407
Para una genealogía de las modernidades antidogmáticas .....	411
<b>6.4 La dialéctica hermenéutica a través de <i>Manierismo</i></b> .....	<b>415</b>
La dialéctica y el problema del manierismo	
‘ <i>Sofística</i> ’, ‘ <i>dialéctica</i> ’, ‘ <i>retórica</i> ’ y ‘ <i>manierismo</i> ’ .....	418
Problemas de la dialéctica hermenéutica.	
<i>Wessely, Saccone y las «aporías irresueltas» de Manierismo: la «doble definición» de la ideología y de la función del arte.</i> .....	420
Tensión manierista y dialéctica marxista (I) .....	430
La dialéctica hermenéutica de <i>Manierismo</i> como «teoría multicapa del conocimiento» .....	435

\*  
\* \*

### Bloque III

#### Hauser y la posmodernidad

<i>Sopesando la vigencia de Manierismo en diálogo con su recepción</i> .....	441
Prólogo de los Capítulos 7 y 8 .....	444

## Capítulo 7

### La recepción de *Manierismo*

<i>Problemas teóricos y metodológicos</i> .....	445
<i>Ediciones de Manierismo</i> .....	445

#### 7.1 Reseñas de Manierismo en los años sesenta (I)

<i>Historia del arte y sociología del arte humanista I</i> .....	446
Bibliografía desactualizada y confusión terminológica .....	446
Hauser y la manera (II) .....	449
Hauser y Hocke (I) .....	451
Circularidad discursiva .....	452

#### 7.2 Reseñas de Manierismo en los años sesenta (II)

<i>Otras disciplinas humanísticas</i> .....	458
Alienación ahistórica (Simmel) e historizada (Marx) (I) .....	459
Yuxtaposición metodológica (I): la «estética unificada» de Hauser como rasgo «manierista» .....	460
Tensión manierista y dialéctica marxista (II) .....	463

#### 7.3 Evaluaciones y comentarios de Manierismo (I) (1970-2010)

<i>Sociología del arte humanista (I): Contra la Geistesgeschichte (I)</i> .....	466
Causalidad y correspondencia (I) .....	472
<i>Manierismo</i> como «exposición definitiva» del manierismo/crisis .....	474
Hauser vs. Shearman: ¿Bajo el signo de Saturno? (I) .....	475

<b>7.4</b>	<b>Evaluaciones y comentarios de <i>Manierismo</i> (II) (1970-2010)</b>	
	<i>Sociología del arte humanista</i> (II) .....	478
	Los estratos del público, los tipos ideales y el espíritu del tiempo .....	478
	El concepto de modernidad y el sujeto posmoderno (I)	
	Alienación ahistórica (Simmel) e historizada (Marx) (II).....	485
<b>7.5</b>	<b>Evaluaciones y comentarios de <i>Manierismo</i> (III) (2010-2020)</b>	
	<i>New Art History</i> y otras disciplinas .....	491
	Contra la <i>Geistesgeschichte</i> (II): contra el concepto de estilo hauseriano .....	491
	Hauser y Hocke (II): ¿Bajo el signo de Saturno? (II) .....	495
	Hauser y el psicoanálisis <i>Manierismo</i> y la teoría del narcisismo .....	503
	Hauser y Marcuse (I): <i>Divergencias en torno a la función terapéutica del arte</i> .....	506
	Hauser y Marcuse (II): <i>Convergencias en torno a la historización de la alienación</i> .....	508
<b>Capítulo 8</b>		
<b>El manierismo/crisis en el contexto posmoderno (1960s-2020s)</b>		
	<i>Interpretando la (pos)modernidad a través de Manierismo</i> .....	514
<b>8.1</b>	<b><i>Manierismo</i> y los orígenes de la modernidad</b> .....	517
	Influencia de <i>Manierismo</i> en la historiografía sobre el sXVI y los orígenes de la modernidad	
	<i>Paradoja, crisis y cambio de paradigmas, alienación y narcisismo,</i>	
	<i>pero omisión del proceso de reificación y de la ontología de la mercancía</i> .....	519
	Matices diferenciadores entre el concepto de manierismo y el concepto de barroco	
	como anticipaciones de lo moderno.....	532
<b>8.2</b>	<b>Para una ‘teología negativa’ de la modernidad</b> .....	540
	Influencia de <i>Manierismo</i> en la historiografía sobre el sXX	
	«Coherencia inesencial»: <i>El sujeto posmoderno, los artistas posmodernos y el cine a través de Manierismo</i>	
	<i>La toma de consciencia en de la configuración del discurso</i> .....	540
	La asimilación del manierismo desde la teoría de la arquitectura	
	<i>Una lectura desde Manierismo, de Hauser</i> .....	562
	El manierismo y el romanticismo como ‘teologías negativas’ de la modernidad.....	577
<b>8.3</b>	<b>Reevaluando la modernidad del sXX a través de <i>Manierismo</i></b> .....	583
	El mito del movimiento moderno (sXX) y el mito del Alto Renacimiento (sXVI): síntesis simuladas para la modernidad ....	584
	Los procesos de institucionalización de las ciencias sociales bajo el paradigma formalista después de la IIGM .....	588
	Preeminencia de las vanguardias susceptibles de una interpretación formalista en nuestra imagen de la modernidad del sXX.....	590
	La elusiva síntesis: continuidades entre los esteticismos y las vanguardias. De la obra de arte total al grado cero del lenguaje.....	593
	Dificultades terminológicas y afinidades entre ‘modernismo’ y ‘posmodernidad’ .....	594
	Paralelos entre el XX como siglo posmoderno y el XVI como siglo posrenacentista .....	597
<b>A modo de conclusión</b> .....		601
	Implicaciones de nuestra investigación para la enseñanza institucionalizada de la arquitectura y el diseño .....	606
	Algunos temas abiertos para futuras investigaciones .....	609
<b>Bibliografía</b> .....		610

<b>Anexos</b> .....	<b>651</b>
<b>A1 Documentos</b> .....	<b>651</b>
A1.1 Correspondencia entre Hauser y la editorial Beck.....	651
A1.2 Correspondencia entre Hauser y Siegfried Kracauer.....	755
A1.3 Correspondencia entre Hauser y la Bollingen Foundation.....	773
A1.4 Correspondencia miscelánea de Hauser.....	817
A1.5 Recortes de prensa y primeras reseñas de <i>Manierismo</i> .....	835
A1.6 Documentos misceláneos.....	855
<b>A2 Tablas</b> .....	<b>865</b>
A2.1 Recepción de Hauser en el contexto académico occidental (Capítulo 4).....	866
A2.2 Paradigmas de la controversia en torno al manierismo (Capítulo 5).....	869
<b>A3 Diagramas</b> .....	<b>873</b>
<b>A4 Diapositivas-resumen</b> .....	<b>881</b>







# Introducción

Siendo el manierismo una de las periodizaciones más difíciles y controvertidas de la historia del arte occidental, resulta significativo que un autor tan polémico como Arnold Hauser (1892-1978) le dedicase una buena parte de sus esfuerzos. El caso particular de definición de este estilo es paradigmático en cuanto al conflicto metodológico de las ciencias sociales: ¿se trata de un estilo o de una pluralidad de estilos? ¿Podemos realmente englobar bajo esta etiqueta la complejidad del arte del sXVI y principios del XVII? El Greco, Brueghel, Tintoretto, Cervantes y Shakespeare... ¿son manieristas? ¿Es un estilo rico y lujoso, o es expresión de una aguda crisis espiritual de la época? Se ha dicho que la tradición historiográfica en la que se basa esta última afirmación, radicada en la *historia del espíritu* [*Geistesgeschichte*] de Max Dvořák (1874-1921) incurre — debido a su tendencia a trazar analogías — en la acentuación de ciertos rasgos del manierismo que, por más que consolidados parcialmente a través de la obra de Walter Friedländer (1873-1966), suponen una distorsión improductiva de los hechos históricos, un paradigma<sup>1</sup> estéril (Cheney, 1997/2004). ¿Hasta qué punto son tolerables las analogías, las correspondencias, los paralelismos (y, sobre todo, con el presente)<sup>2</sup>? La controversia en torno al manierismo es un caso particular de un problema más general: el establecimiento de un marco común de rigor científico para las ciencias sociales. Al mismo tiempo, estos debates epistemológicos corren en paralelo a la encarnizada lucha por la supervivencia<sup>3</sup> que mantuvieron sus protagonistas: intelectuales, en muchos casos, en el exilio, buscando hacerse un hueco en las instituciones académicas de los países de acogida, en un ambiente marcado por la tensión del nuevo orden surgido después de la Segunda Guerra Mundial. El emblemático enfrentamiento entre sociólogos seguidores del

---

<sup>1</sup> En *La estructura de las revoluciones científicas*, Thomas Kuhn (1962/2004: 13) define los ‘paradigmas’ como «realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica». Según Kuhn (1962/2004: 279-280), los paradigmas son «partes constituyentes de la matriz disciplinaria» en torno a la que se articulan las prácticas de las disciplinas concretas. El concepto surgió de las reflexiones de Kuhn en torno a los cambios de consenso en las ciencias naturales, y ha adquirido cierta vigencia también en el ámbito del debate metodológico de las ciencias sociales, ya que posibilita examinar cómo evolucionan los marcos disciplinares.

<sup>2</sup> Estas cuestiones fueron expuestas por Craig Hugh Smyth y John Shearman en 1961 en el Twentieth International Congress of the History of Art, en sus conferencias *Mannerism and maniera* (Smyth), y *Maniera as an Aesthetic Ideal* (Shearman), posteriormente desarrolladas en sus respectivos monográficos sobre manierismo: *Mannerism and maniera* (Smyth, 1962) y *Mannerism: Style and Civilization* (Shearman, 1967).

<sup>3</sup> Si bien la palabra ‘encarnizada’ puede sonar un tanto exagerada, no hay que olvidar que el recuerdo del primer periodo de entreguerras estaba aún reciente: el ascenso del nazismo al poder en los años treinta propició numerosos episodios de sospecha entre antiguos colegas cercanos — Edmund Husserl y Martin Heidegger, o la mermada relación entre Sigmund Freud y Carl G. Jung, son ilustres ejemplos —, mientras que las purgas estalinistas obligaron a los intelectuales huidos a la URSS a delatar, para sobrevivir, a colegas disidentes — como atestigua la historiografía sobre los más tristes episodios de la vida de György Lukács. Por otra parte, la vida en las democracias liberales no fue (salvando las distancias) ningún camino de rosas: citando un ejemplo hallado en el curso de esta investigación, al académico literario Edwin B. Burgum le fue retirada su plaza en la New York University en 1953 debido a su presunta pertenencia al Partido Comunista. Hay una continuidad entre los duros eventos entre los años treinta y la Segunda Guerra Mundial, y la subsiguiente precariedad económica, que no dejó de afectar a los intelectuales: «Adorno does not have the best reputation when it comes to friendships. He somehow monopolized the *Frankfurt Institut für Sozialforschung*, and especially the access to the grand old man of the institute, Max Horkheimer. Erich Fromm, Leo Kofler and numerous others have witnessed that» (Larsen, 1992/2012: 410).

*racionalismo crítico* de Karl R. Popper (1902-1994) y de la *teoría crítica* de Theodor W. Adorno (1903-1968) en un congreso mantenido en 1961 en Tübingen —publicado como *La disputa del positivismo en la sociología alemana* (1969)— ilustra los choques entre lo que se conoce como *filosofía analítica* —«de razón analítica»— y la llamada *filosofía continental* — «de razón dialéctica»:

Nada menos acertado, por otra parte, que suponer reducida esta polémica, de acuerdo con el título de las ponencias de Popper y Adorno, al plano de las disputas metodológicas. La primitiva discusión de divergencias de este orden —nunca definitivamente acotables [...]— cede a la ambiciosa confrontación global de dos concepciones distintas de la sociología, de dos talentos filosóficos y epistemológicos difícilmente reducibles a un común denominador, de dos tipos diferentes, en suma, de razón. Si es que en efecto resulta lícito hablar, como suele hacerse en este contexto, de razón analítica y razón dialéctica, dando así por probada —con el simple recurso a la metáfora— la existencia de dos razones, de las que antes convendría indagar si no vendrán, en definitiva, a constituir funciones distintas (opuestas o complementarias: ésta sería otra cuestión a discutir en una posible desmitificación de tan confuso asunto) de un mismo recurso instrumental<sup>4</sup> (Jacobo Muñoz, cit. en Adorno et al., 1969/1973: 8).

Podríamos añadir que otra de las claves para diferenciar estas dos corrientes está en la vieja oposición entre *mito* y *logos*, *superstición* y *ciencia*: en el sentido atribuido a la palabra *desmitificar*. La oposición entre Popper y Adorno, entre la necesidad de definir *qué no es ciencia* y la de *desconfiar del mito de la ciencia* parece un eco de la vieja oposición entre Voltaire y Rousseau, Kant y Hamann: entre la Ilustración racionalista y la que desconfiaba del *mito de la Razón*. ¿Son la *metáfora* y la *correspondencia*, en las que se basan las metodologías hermenéuticas y heurísticas (como la *Geistesgeschichte*), síntoma inequívoco y determinante del mito, de la superstición? ¿O es posible que las diversas metodologías arraigadas en la academia, radicadas en la epistemología de las ciencias naturales, sean portadoras de riesgos aún más peligrosos, por invisibles? ¿Es lícito el recurso a la analogía, cuando la misma pregunta resuena con idéntica fuerza en dos ámbitos distintos? Un símil asimilable al desglose de la razón en *dos razones* es aquel que compara el concepto de manierismo con un elefante:

Murray Roston, a critic quite sympathetic to the use of the interdisciplinary concept of Mannerism and to the validity of a selective *Zeitgeist*, recently made a fitting comparison. He said the debate over Mannerism has provided «an entertaining spectacle, reminiscent of the elephant and the blind men, one of whom, holding its tail, solemnly declares it to be very much like a snake, while another, grasping the animal's leg, insists on its amazing resemblance to a tree»<sup>5</sup> (Edwards, 1993: 225).

El mismo año del congreso de Tübingen (1961) se celebró en Nueva York el Twentieth International Congress of the History of Art, que repitió la polémica mantenida en congresos anteriores acerca del manierismo<sup>6</sup>, en este caso con el éxito de un nuevo paradigma que desbancaba la visión —fraguada en el periodo de entreguerras, en pleno auge del expresionismo—

---

<sup>4</sup> Nota del filósofo Jacobo Muñoz a la edición española de 1972.

<sup>5</sup> Se trata de una parábola hindú.

<sup>6</sup> En 1960 se celebró un congreso internacional en la Accademia nazionale dei Lincei (Roma), y en 1961 en tuvo lugar el Twentieth International Congress of the History of Art en Nueva York. En 1974, un tercer congreso —Congresso internazionale sul tema “Manierismo in arte e musica”— abordaría la aplicación del concepto a la música del periodo.

de que el manierismo fuese un estilo *de crisis*, argumentando a favor de un concepto menos abierto, más preciso, concreto, y, sobre todo, *definible formalmente*: el manierismo ya no sería la vaga raíz común, expresada de manera multiforme, de una crisis compartida a nivel europeo desde principios del sXVI hasta la primera mitad del XVII; el manierismo sería un *movimiento*, sobre todo, italiano, desde 1520 hasta finales de siglo, caracterizado por la estilización y el lujo, y expresaría los ideales de los más altos entretenimientos cortesanos. *Crisis vs. lujo, y discontinuidad vs. continuidad*: el manierismo aparece, en su interpretación como *crisis*, como una violenta, radical, neurótica, y angustiada reacción a los ideales del Alto Renacimiento; en su interpretación como *lujo*, en cambio, resulta una consecuencia del refinamiento de estos mismos ideales, su continuación directa — ¿revolución vs. conformismo?

Estas polémicas de principios de los sesenta recogen los frutos desiguales de proyectos divergentes de disciplinarización para las ciencias sociales: en ellas encontramos el trauma de la institucionalización (¿burocratización?) del conocimiento, de la necesidad de definir qué es ciencia y qué no lo es, de la imposibilidad de establecer paradigmas absolutos y de la coexistencia de paradigmas contradictorios — o complementarios. ¿Qué los hace excluyentes? La existencia de bandos o partidos (filosóficos, metodológicos, artísticos), en el sentido más literal del término, se constata en el recurso recurrente a la asignación de valores políticos o morales a las doctrinas filosóficas y artísticas en la historiografía del sXX<sup>7</sup>.

Consideramos del mayor interés, en relación a estos conflictos, cambios de paradigma y de lealtades políticas, examinar el éxito ambiguo, y algo sorprendente, de un intelectual exiliado —y, aparentemente, desconectado del mundo— en la escritura de libros de ‘historia social’. Con esto, pretendemos realizar una contribución a los esfuerzos recientes por reevaluar la figura de Arnold Hauser. El contraste entre el número de publicaciones sobre Hauser en los últimos diez años y el poco interés que suscitó entre los noventa y la primera década del siglo, unido al distinto acercamiento —ahora más empático o compasivo— hacia su figura, ha motivado que Deodáth Zuh (2019: 1) afirme que «hay una nueva ola para redimir la relevancia de su modo de pensamiento, que funciona con amplias síntesis». Quizás puedan encontrarse en el supuesto diletantismo de Hauser, en su no pertenencia a ninguna esfera de especialización, y en su persistente orfandad institucional, rasgos que hacen entrever en él un posible modelo en tiempos en los que la omnipresencia de términos como ‘interdisciplinar’ o ‘multidisciplinar’ son el correlato de su ausencia efectiva<sup>8</sup>. La coordinación de distintas técnicas o disciplinas no siempre

---

<sup>7</sup> El solapamiento de los debates científicos con luchas ideológicas es explícito en muchas obras escritas entre finales de los años treinta y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por citar algunos ejemplos, es conocido que Karl R. Popper escribió *La sociedad abierta y sus enemigos* (1945) exiliado en Nueva Zelanda, mientras que el sociólogo Pitirim Sorokin escribió *The Crisis of Our Age* (1940), como Theodor W. Adorno y Max Horkheimer la *Dialéctica de la ilustración* (1944), exiliado en EEUU. Estas obras unen lo político y lo epistemológico. En el ámbito de la arquitectura, los escritos de, por ejemplo, Bruno Zevi (1978/2008: 27-30), también ponen en relación factores políticos con valores formales, como la simetría y la asimetría.

<sup>8</sup> Según algunos defensores del «pluralismo epistemológico», la desiderata de una coordinación interdisciplinar se remonta a los años cincuenta (Miller et al., 2008: 45). Aunque es cierto que el cambio climático está precipitando la necesidad de una coordinación efectiva, el ritmo del avance en este sentido es desigual. Por otra parte, se ha denunciado la descompensación en el desarrollo de las ciencias naturales y las sociales: «Prevailing current definitions of science are largely based on a traditional, positivist paradigm that favors the natural sciences and either denies or downplays the scientific status

logra una comprensión mutua de las esferas de conocimiento que interactúan. ¿Por qué abordar este tema, desde el marco disciplinar del THATC, en la ETSAB<sup>9</sup>? El problema de lo interdisciplinar tiene, en las ciencias sociales —en sociología, antropología, historia, etc.—, mucho en común con los retos inherentes a aquellos medios artísticos cuya ejecución suele ser colectiva, como el cine y la arquitectura: de la misma manera que un arquitecto no puede ser especialista de todas y cada una de las disciplinas implicadas en su labor, el tipo de ‘sociólogo’ concebido por Hauser —rara vez reconocido como tal por las disciplinas bien establecidas— está obligado a familiarizarse con una historiografía que es, de facto, inabarcable. Su respuesta *independiente* a este dilema a través de lo que, a lo largo de este estudio, hemos considerado un *antidogmatismo metodológico*, resulta pertinente en la situación actual, en la que los diversos proyectos de disciplinarización seguidos por las distintas instituciones culturales a lo largo de la segunda mitad del sXX no han podido paliar la fragmentación de un legado cultural inasible. Incluso en una disciplina que, como la arquitectura, había depositado sus esperanzas en una imagen del ‘arquitecto moderno’ capaz de asumir la responsabilidad de re-sintetizar los conocimientos previamente dispersos (Payne, 1999: 294; De Meyer, 2010: 247), va quedando claro que la realidad de la práctica profesional e investigadora depara un futuro mucho menos heroico, e inevitablemente especializado:

Though these developments can still be held together in a discipline as wonderfully amorphous as architecture, the increased pressures toward the scholarly, on the one hand, and the technical and professional, on the other hand, have created the potential for a possibly irrevocable split in architectural education between studio production and advanced intellectual production. Architectural history is, for the most part, still linked to both, but as time goes by, the gap between the academic world of the studio and the academic world of historians will become increasingly difficult to bridge. There will, of course, always be an overlap, but the familiar multidisciplinary of architectural education is fast becoming a residual part of architecture’s humanistic mission (Jarzombek, 1999: 488).

En lo que concierne a la «producción de los estudios» de arquitectura, a su práctica en el presente, parece que los arquitectos titulados están, en su mayoría, condenados a seguir un itinerario profesional bien acotado como renderistas, delineantes, maquetadores de concursos, diseñadores de interiores o gestores de edificios inteligentes, a menudo sin entablar relación directa con la construcción de los edificios cuyas representaciones —puras *fantasmagorías*, en el sentido de Walter Benjamin— manipulan; también pueden optar por ser directores de obra, *project managers*, estructuristas, expertos en instalaciones o en eficiencia climática, etc. — de nuevo, a menudo sin entrar en contacto con otras labores, como puedan ser la concepción, el diseño. La realidad profesional también puede deparar una suerte de especialización en la escala —un arquitecto puede especializarse como urbanista o paisajista— e incluso en la temática —encontrando su nicho únicamente en espacios específicos, como puedan ser las clínicas, las

---

of the social sciences and the humanities. The disciplinary organization and institutionalization of research and systematic inquiry is still the norm. [...] the rigid organization of science and indeed the dominant view that there are hard sciences and soft sciences with the latter occupying an inferior position with regard to their knowledge claims and utility is pretty outmoded and does not fit well the current challenges and global needs» (Chompalov y Popov, 2021: 89).

<sup>9</sup> Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

oficinas o el *retail*<sup>10</sup>. En lo relativo a la «producción intelectual avanzada», el discurso arquitectónico ha tendido a «reforzar su creciente autonomía», separándose de otras esferas humanísticas, y en especial de la historia del arte. Alina Payne (1999: 294), que considera «alarmante» la «ausencia de diálogo y de una problemática compartida entre los dos campos», nos recuerda que «este no siempre fue el caso»:

Indeed, architecture played a prominent role in the imbrication of *Stilgeschichte* (history of style), *Geistesgeschichte* (intellectual history), and *Kulturgeschichte* (cultural history) that shaped art-historical discourse in the first decades of this century (Payne, 1999: 294).

En el mismo artículo, Payne elabora un breve repaso del amplio intercambio entre teoría e historia del arte y teoría e historia de la arquitectura en las últimas décadas del sXIX y las primeras del XX: el concepto de voluntad del arte [*Kunstwollen*] de Alois Riegl (1858-1905) tomaba como punto de partida la arquitectura; Dagobert Frey (1883-1962) y Arnold Spengler (1880-1936) «usaron concepciones del espacio como dispositivos de ordenación histórica»; Heinrich Wölfflin (1864-1945) también volcó su atención sobre la arquitectura al tratar de «traducir sus teorías estéticas y psicológicas a su concepto seminal de empatía» [*Einfühlung*], que fue posteriormente divulgado y aplicado por Bernard Berenson (1865-1959) y Wilhelm Worringer (1881-1965); la *Baugeschichte* (historia de la construcción) impulsada por autores como Heinrich von Geymüller (1839-1909), Hans Willich (1869-1943) y Paul Zucker (1888-1971) influyó decisivamente, debido a su «intensidad técnica como disciplina», a la tradición de la *ciencia del arte* [*Kunstwissenschaft*], a Adolf Goldschmidt (1863-1944) y Wilhelm Vöge (1868-1952), maestros de Erwin Panofsky (1892-1968) y Rudolf Wittkower (1901-1971)<sup>11</sup>. Payne (1999: 295) también destaca el uso compartido de conceptos estilísticos basados en el *espíritu del tiempo* [*Zeitgeist*] hegeliano o en el *Kunstwollen* de Riegl, así como el vocabulario y léxico compartidos. En contraste con estas convergencias de principios del sXX, y además de haberse distanciado de la historia del arte, la producción intelectual arquitectónica cuenta con sus propias subdivisiones internas, de las cuales la más acuciante es la establecida entre el estudio y teorización del periodo moderno (cuyo comienzo, a su vez, se sitúa de maneras muy diversas entre c. 1750, y c. 1900), y otros periodos más tempranos (Payne, 1999: 293) — existiendo también, por supuesto, fragmentaciones adicionales en base a consideraciones temáticas, técnicas, o de escala.

A pesar de todo, parece que persiste una cierta vocación holística de lo arquitectónico, que es en sí mismo metáfora —por ejemplo, en el ámbito de la programación: ‘arquitectura’ de java, etc.— de todo lo que parece o pretende constituir una totalidad, una síntesis. Quizás no sea, por ello, meramente casual que el método sintetizador de Hauser comparta raíces con algunos de los hitos historiográficos más significativos en teoría e historia de la arquitectura, siendo el ejemplo más prominente la obra de Sigfried Giedion (1888-1968), discípulo directo de Wölfflin — cuyo hegelianismo fue, por cierto, duramente criticado por Hauser (1952). Podría decirse que las

---

<sup>10</sup> Como ejemplo de esta divergencia, véase la tesis doctoral de Ana Puig-Pey Claveria (2017: 10), donde «sin perder de vista la figura del arquitecto generalista», se trata de ofrecer análisis y herramientas para paliar la divergencia entre esta figura tradicional y la «necesaria especialización del mundo profesional del arquitecto».

<sup>11</sup> Y, en el caso de Goldschmidt, también de Hauser.

‘tentaciones’ hegelianas<sup>12</sup> cobran, tanto en teoría e historia crítica de la arquitectura como en el tipo de sociología crítica practicado por Hauser, una importancia prominente: la visión totalizante, macroscópica,  *sintética* (en oposición a la  *analítica*) se impone al buscar una respuesta al problema del arte (y de la arquitectura y del diseño) en relación con la sociedad. Pero el desarrollo, por momentos paralelo y desconectado, de la miríada de disciplinas académicas puede deparar suertes muy distintas a ideas metodológicas afines, de manera que es posible encontrar obras de talante fuertemente sintético y amplio barrido histórico que recibieron una calurosa acogida en el ámbito de la teoría e historia de la arquitectura<sup>13</sup>, en contraste con la resistencia que la historia del arte tradicional opuso a las propuestas sintetizadoras, a favor de las analíticas, a partir de la Segunda Guerra Mundial (como se examina en el Capítulo 4). ¿Por qué fue Hauser denostado, en virtud de su hegelianismo, por las más grandes eminencias de la historia del arte, mientras que otros historiadores y críticos (también imbuidos de una visión hegeliana) pudieron desarrollar sus investigaciones obteniendo éxito en disciplinas como historia y teoría de la arquitectura? ¿Quizás porque, como concluimos en el Capítulo 8, éstas, al contrario que las de Hauser, contribuyen a reforzar ciertos optimismos, necesarios para el buen funcionamiento de la disciplina en el contexto tardocapitalista? Encontramos en Hauser a uno de aquellos intelectuales  *outsiders* que quedaron institucionalmente huérfanos durante la Guerra Fría, en unas décadas marcadas por la rígida consolidación de un proceso de disciplinarización proyectado a principios de siglo, ya sin el empuje utópico original de dichas propuestas. En palabras de Jerry Zaslove:

We poor who survived the war were faced with the alternative of becoming political demonoids or conformists: splitting the household and its precarious existence into private consumer acts of commodity desire —«To each according to his desires»— or to redressing the war, Auschwitz, Hiroshima, Stalinism, national-ethnic civil wars and the segmentation of the population into what was left of the social state, where private happiness forgets any remembrance of the lost world in which poetics might take place. This is the loss of the  *imago mundi* (Zaslove, cit. en Angus, 2001: 372).

Los desencuentros de dicho periodo —y su contraste con las esperanzas de principios de siglo— no son ajenos al ámbito de la arquitectura, esfera bajo la influencia directa de lo social: el movimiento moderno comparte, en su plural punto de partida, el espíritu utópico, multiforme y efervescente de las vanguardias de principios de siglo, buscando cambiar, a un tiempo, arte y sociedad; pero a medida que las décadas revolucionarias fueron quedando atrás, el paradigma que pregona el fin de los estilos se consolidó bajo el irónico nombre de Estilo Internacional: la institucionalización del antiacadémico movimiento moderno derivó en nuevos academicismos. Mientras tanto, al otro lado del telón de acero, el experimentalismo utópico de los constructivistas había sucumbido al neoclasicismo impuesto por las instituciones estalinistas. ¿Es casual que

---

<sup>12</sup> «The early historians of the subject [modern architecture] were perhaps clearer on this last point than it is possible to be today. For one thing Pevsner, Giedion, perhaps even Hitchcock, were influenced by that brand of style history which seeks to divine in any epoch what Wölfflin might have called ‘the most general representational forms’» (Curtis, 1981: 168).

<sup>13</sup> Entre las cuales podrían contarse *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941), *La mecanización toma el mando* (1948) y *El presente eterno* (1962), de Giedion, pero también obras como *Historia de la arquitectura moderna* (1960) de Leonardo Benevolo, *De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura moderna* (1972), de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, o *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980), de Kenneth Frampton, por citar algunos ejemplos.

algunos de los más importantes críticos y teóricos de arquitectura del sXX se interesasen por la ambigua cuestión del manierismo? Colin Rowe, Robert Venturi y Denise Scott-Brown, Bruno Zevi, o Manfredo Tafuri, estudiaron el manierismo (u obras manieristas) para confrontar situaciones (o analizar obras) contemporáneas; a esto debemos, en parte, el que se hayan caracterizado algunas fases de la obra de Le Corbusier, James Stirling, Paul Rudolph, I. M. Pei, Arata Isozaki o Rem Koolhaas (por citar algunos ejemplos) como manieristas (Davidovici, 2004: 100, 120; Drew, 1982/1983). ¿Es, como afirman Venturi y Scott-Brown (2004), la nueva moral de la arquitectura una «moral manierista»<sup>14</sup>? A menudo encontramos mención al manierismo en el contexto de afirmar la actitud antidogmática necesaria para afrontar una situación de relativismo, así como para superar una situación en la que la variedad de disciplinas y medios técnicos desborda al sujeto concreto que ha de operar con ellos. En palabras de Denise Scott-Brown:

As makers and doers, our process is triangular: we look and learn; write and theorize; design and build. We jump from one to the other in no good order and need all three to produce our work. I have been a circus horse rider between my two professions, architecture and urban planning, most of my life. This position has its ups and downs, and I have perhaps needed a shot of mannerism to interpret its contradictions (Venturi & Scott-Brown, 2004: 2).

Architects are as scared of the social sciences as social scientists are scared of the arts, and each stereotypes the other as lacking relationship with their interests (Venturi & Scott-Brown, 2004: 3).

Del lado de los *medios*, la cuestión del manierismo no sólo supone un caso límite especialmente ilustrativo del *problema de la totalidad* en las ciencias sociales —¿es posible encontrar el denominador común de un arte tan multiforme? ¿Puede hablarse de o reconstruirse un *sujeto moderno*, a pesar de la esquizofrenia del presente contemporáneo?—, sino que, además, el arte de los manieristas se define como confrontación de un legado cultural fragmentado, inasible — esto es: en el arte manierista se toma conciencia explícita, por primera vez, del problema de la síntesis, de cómo abordar la imposibilidad racional de una síntesis que, no obstante, debe operarse (M: 43, 53-55). Del lado de los *fines*, ¿qué alcance *social* puede alcanzar el antidogmatismo de Venturi y Scott-Brown, cuando el manifiesto seminal del primero — *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966)— está formulado desde una perspectiva netamente *formalista*, y cuando rara vez confrontan en sus libros (como sí harán, por ejemplo, Richard Sennett o Tafuri) la problemática del capitalismo avanzado en toda su dimensión, o (como en Rowe) las fisuras (más que las posibilidades de juego) de la mitología moderna heredada? La arquitectura posmoderna de la generación representada por los Whites y los Grays, ¿es, como afirma Tafuri (1980/1987: 267-290), una emulación *cínica y lujosa* del experimentalismo de las vanguardias, ya vaciado de todo contenido utópico, renunciando a efectuar cambios efectivos? La cuestión del manierismo entronca, aquí también, con acuciantes polémicas morales: la división entre teoría y práctica, presentida con preocupación por algunos autores y negada programáticamente por Venturi y Scott-Brown, es estimada como necesaria por Tafuri: el crítico de arquitectura, para realizar su labor con probidad, no debería ejercer de arquitecto, sino evaluar la praxis arquitectónica desde fuera, desinteresadamente (DAH: TM).

---

<sup>14</sup> En esta línea, más cerca y más recientemente, encontramos el libro de Francisco González de Canales, *El manierismo y su ahora: una aproximación optimista para un presente incierto* (2020), que comentamos en el Capítulo 8.

¿Deben permanecer los críticos de la cultura, para serlo de manera adecuada, en una situación de aislamiento similar al de la «intelectualidad flotante» [*freischwebende Intelligenz*] concebida por Alfred Weber (1868-1958) y posteriormente desarrollada por Karl Mannheim<sup>15</sup> (1893-1947)? En lo que concierne a Hauser, ¿podemos encontrar en él, en virtud de su condición de *outsider*, un ejemplo paradigmático del crítico desinteresado, o le empujaron su aislamiento y necesidad de éxito y aceptación a un pragmatismo camaleónico que sólo pudo resultar en inconsistencias metodológicas (y morales)<sup>16</sup>? — ¿Heredó, a pesar del fervor (o fanatismo) de Lukács, el cinismo que éste atribuía a Georg Simmel? ¿Qué relación puede tener el manierismo, tan ligado a la extrema individualización estilística, con el marxismo, tan a menudo caricaturizado en base a concepciones colectivistas de la unión entre teoría y praxis?

Que el carácter polémico adquirido por la figura de Hauser a partir de la publicación de su primera obra, *Historia social de la literatura y el arte* [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*] (1951), siga en gran medida asociado a esta primera publicación no es algo que deba extrañarnos: la historia detrás de este libro es la de un intelectual alienado —sin dinero, y cercano a la cincuentena— que, trabajando como oficinista, emplea prácticamente «todo su tiempo de ocio y fines de semana» (Congdon, 2004), durante diez años, en ir a la biblioteca pública del British Museum —lugar donde, célebremente, Karl Marx hizo lo propio cuando escribió *El Capital* (CCL: 55)— para escribir y documentarse (en varios idiomas) hasta producir un manuscrito de algo más de mil páginas (Wessely, 1995). El ambicioso proyecto esperaba ofrecer «por primera vez» al lector una visión, según su autor, «sociológica» de la historia del arte occidental, desde el Paleolítico a la «Era del Cine». Su desproporción épica —sobre todo, en contraste con el proceder monográfico y cuidadosamente acotado predominante en la academia—, así como el valor anecdótico de su gestación, sin duda han contribuido a que esta obra siga siendo (como hemos podido comprobar al desarrollar el Capítulo 4) la más comentada, criticada y debatida de su bibliografía<sup>17</sup>, a pesar de que se conocen otros tres libros de este autor, y de que él mismo considerase el último, *Sociología del arte* (1974), como su contribución más importante, madura y conseguida<sup>18</sup>. No habiéndose dado, entre los estudios pioneros de historia social, ninguno de intenciones tan monumentales y de tema tan inabarcable, se ha dicho que la primera obra de Hauser, particularmente ambiciosa —y, por tanto, vulnerable— sirvió en aquel entonces de «chivo expiatorio» a los autores

---

<sup>15</sup> La famosa definición de Mannheim, desarrollada en *Ideología y utopía* (1929), se inspira en la situación de aislamiento político vivida por la intelectualidad húngara progresista de principios de siglo — los autodenominados *szellemkek*, «de la palabra húngara *szellem*, ‘espíritu’; traducción aproximada: ‘los pequeños espíritus’» (Löwy, 1976/1979: 88-89).

<sup>16</sup> A esta cuestión responde el Capítulo 3, donde examinamos las circunstancias de la gestación de *Manierismo*.

<sup>17</sup> Analizaremos esta cuestión en el apartado 1.1. Adelantamos que el peso de los autores que comentaron esta obra, tanto a favor como en contra, es considerable: Ernst H. Gombrich (1997: 370-374), J. P. Hodin (1953: 103-109) y Pierre Francastel (1970/1984: 7-8) la atacaron con fiereza, y Theodor Adorno (1956/1969: 103-109), Thomas Mann (1951/Zuh, 2017b: 140) y Clement Greenberg (1951: 7, 14) la elogiaron calurosamente; en comparación, las demás obras de Hauser no encontraron comentaristas tan ilustres, y esto quizás tenga algo que ver con la tendencia a seguir analizándolo a través de su célebre primer libro.

<sup>18</sup> A pesar de la relativa indiferencia que suscitó este último libro, autores como Peter Ludz coinciden con Hauser en que es su obra más madura (CCL: 107). Jerry Zaslove también expresó la misma opinión: «Hauser was put in the same position, say, as Benjamin: both never had a really secure and fulfilled academic position. His ‘Belesenheit’ [erudición] was prodigious and it is hard to imagine how he found the time to put together *The Sociology of Art*, which in my view surpasses Lukács. Maybe that was his motive» (Zaslove, comunicación personal al autor, 26/01/2021).



antimarxistas en el contexto de la Guerra Fría<sup>19</sup> (Saccone, 2016: 74; Tanner, 2003: 16; Hemingway, 2006a: 8, 2009: 255). Podrían destacarse las críticas de académicos partidarios del falsacionismo de Karl R. Popper, como Ernst H. Gombrich<sup>20</sup> (Tanner, 2003: 14), contrarios a un uso indiscriminado de las periodizaciones y al establecimiento de relaciones holísticas entre economía, arte y sociedad en base a conceptos de origen hegeliano (Edwards, 1993: 34) — especialmente, teniendo en cuenta la relación, denunciada por estos autores, entre las filosofías idealistas y el totalitarismo (tema que atraviesa los Capítulos 4, 5 y 6). Por otra parte, la particular manera que tuvo Hauser de concebir la sociología del arte ha sido ocasionalmente criticada y comentada por sociólogos, historiadores de arte, e incluso teóricos literarios<sup>21</sup>, partiendo de los preceptos teóricos expuestos en *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna* [*Philosophie der Kunst*] (1958) y *Sociología del arte* [*Soziologie der Kunst*] (1974), sus dos libros dedicados a cuestiones filosóficas y metodológicas. Algunos autores de la New Art History<sup>22</sup>, considerando antes la puesta en práctica de sus ideas, se han basado ampliamente en su *Historia social de la literatura y el arte* para criticar su método, declarándolo obsoleto (Saccone, 2016: xii, 137); reconociéndole, en algunos casos, el mérito de un uso pionero de la etiqueta «historia social del arte» (Boime, 1987: 18-19); pero lamentando también, en otros, la obra de Hauser como un lastre más al prestigio, ya de por sí delicado, de la historia social del arte como disciplina académica (Harris, 2001: 66, 89; Saccone, 2016: 136).

Hauser empleó en torno a diez años (c. 1941-1951) para escribir *Historia social* (análisis); siete (c.1951-1958) para el conjunto de ensayos —publicado en castellano bajo diversos títulos— *Teorías del arte* (teoría); otros siete (c.1957-1964) para *Manierismo* (análisis); y otros diez (c.1964-1974) para *Sociología del arte* (teoría). Como veremos, puede argumentarse que la imagen de este autor y de su método permanecen unidas, en primer y prominente lugar, a *Historia social de la literatura y el arte*<sup>23</sup>, especialmente en el ámbito académico de la historia del arte (Hemingway, 2006a: 8; Saccone, 2016: 303). En un segundo lugar podrían considerarse *Teorías del arte* y *Sociología del arte*, ya que han suscitado una mayor atención —y se han citado más— en relación a inmersiones en su teoría estética. Y, en definitiva, podría argumentarse que *Manierismo* (1964), su tercer libro, ocupa también un tercer (y último) lugar en cuanto al interés motivado por la bibliografía de nuestro autor, al menos en lo que respecta a evaluar su figura o su método, a su pertinencia en el contexto contemporáneo.

---

<sup>19</sup> En el estudio realizado por Daria Saccone (2016: 71-94) con motivo de su tesis doctoral *Arnold Hauser: biografía intelectual de un marxista romántico*, ilustra en detalle dicha situación.

<sup>20</sup> Gombrich fue el encargado de buscar editorial para *La sociedad abierta y sus enemigos*, de Popper. Ver “Personal recollections of the publication of *The Open Society*” (Gombrich, 1995/2003: 17-27).

<sup>21</sup> A lo largo de los capítulos 1, 4 y 7 abordamos las críticas de Terry Eagleton, Anna Wessely o Néstor García Canclini a las teorías artísticas y sociológicas de Hauser desde distintos puntos de vista.

<sup>22</sup> Autores como Timothy J. Clark, Otto Werckmeister, Peter Klein, Griselda y Parker Pollock, y Jonathan Harris arremeten contra Hauser en base a su carácter despolitizado, juzgándolo reaccionario.

<sup>23</sup> El segundo libro de Hauser se tituló, en su primera edición alemana, *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958); en su primera edición inglesa, *The Philosophy of art history* (1959); y, en su primera edición española, *Introducción a la historia del arte* (1961). En algún punto, el libro se empezó a editar también bajo el título *Methoden moderner Kunst betrachtung* en alemán; en español, pasó a llamarse *Teorías del arte - Tendencias y métodos de la crítica moderna*; en inglés, siguió llamándose *The Philosophy of art history*.

Es cierto que, en estudios sobre el Renacimiento, y significativamente en su variante literaria, sí se ha prestado algo más de atención a *Manierismo*, pero suele ser un interés limitado a la controversia manierista, sin extraerse de ello una visión del lugar ocupado por dicho libro en el proyecto intelectual o vital del autor — esto es, al sentido último, moraleja, o finalidad hacia el que se encaminan sus investigaciones. Sí se ha citado más *Manierismo* en relación a un punto: la supuesta retirada de Hauser del marxismo, o la puesta en duda de que pueda considerársele marxista en absoluto. Los autores que más espacio han dedicado a estudiar *Manierismo* han llegado a la constatación de sus puntos oscuros, «aporías» e inconsistencias, sin clarificar su «confuso» método — o, en todo caso, acentuando antes lo que debe a una historiografía «desfasada» que lo que pueda encontrarse en él de potencialmente innovador o netamente creativo, neutralizando de esta manera la *diferencia* que lo aleja de sus fuentes. Ahondar, en cambio, en esta diferencia supondría encontrar lo que pueda haber en *Manierismo* de respuesta concreta a la situación cultural que se vivía en el presente de su escritura, marcado por fenómenos como el triunfo del arte pop o la incesante problematización del legado moderno que, en ámbitos como el arquitectónico, daba por comenzada la posmodernidad en la década de los sesenta. No en vano, el presente trabajo culmina abordando conjuntamente la recepción del libro y la vigencia de su paradigma, el del manierismo como crisis, en el contexto posmoderno, en los Capítulos 7 y 8.

Para llegar a ese punto, para construir la problemática que rodea al autor, a su obra y su contexto, en toda su complejidad, hemos precisado de una serie de investigaciones que, según esperamos, el lector llegue a encontrar tan necesarias como nosotros. Una problemática que la tesis busca interrogar es la de la relación entre pasado y presente a través de la hermenéutica histórica. Se trata de una cuestión internamente relacionada con aquella otra que hemos venido introduciendo: el problema metodológico de la síntesis en las ciencias sociales. Hauser constituye un caso ejemplar de este problema no sólo porque su obra interroga el pasado para preguntarse sobre su propio presente, sino porque, a su vez, el ‘presente’ al que pertenece propiamente Hauser —esto es, los paradigmas con los que opera— son los del primer tercio del sXX, con lo que su vigencia en el contexto posmoderno vendría a reforzar las tesis —sostenidas, por ejemplo, por Tafuri (1980/1987)— que plantean una continuidad mucho más directa entre la situación posmoderna y la de principios de siglo. Es por ello que gran parte de los Capítulos 1, 2, 4, 5 y 6 dedican bastante espacio a este contexto: aunque Hauser comenzase a escribir *Manierismo* a finales de los años cincuenta, el libro entronca con una problemática que maduró en la década de los años veinte, manteniendo una vigencia en ocasiones relegada a los márgenes de las narrativas institucionalmente hegemónicas en la posguerra. Es por ello, también, que la tesis culmina, en el Capítulo 8, examinando conjuntamente lo que Tafuri escribiera acerca del sXX, y lo que Hauser escribiera acerca del sXVI, como momentos en los que una síntesis ilusoria eclipsa nuestra imagen del periodo en su conjunto, y de nosotros mismos.

El Capítulo 1 ya introduce algunos de los puntos clave de esta problemática a través de un estado de la cuestión. El diagnóstico vigente acerca de *Manierismo*, como síntoma de una supuesta «retirada del marxismo» por parte de Hauser, lo conecta con la sociología alemana de principios de siglo y con la cosmovisión *romántico-anticapitalista resignada* (Saccone, 2016) con la que se ha caracterizado a autores como Georg Simmel (1858-1918) y Max Weber (1864-1920), así como al joven György Lukács (1885-1971), que en obras como *El Alma y las Formas* (1911) aún lamentaba la escisión

del ser moderno entre lo auténtico (siempre ausente) y lo inauténtico (cotidiano), contraponiendo este ser «problemático» y escindido al ser «integrado» de una proyectada Arcadia clásica:

La noción de *Kultur* posee una significativa genealogía en el pensamiento clásico alemán. En período más reciente, el *Kulturpesimismus* y la *tragedia de la cultura* sintetizan dos formulaciones de un ideal cultural idéntico: la nostalgia de una vida más feliz. La bondad, la alegría, la verdad, son ideales distintos de los exigidos para la realización cotidiana. Semejante apelación absolutizadora asume sin reservas la resistencia del intelectual tradicional *fin de siècle* a transigir con las transformaciones que la consolidación del capitalismo industrial impuso a la sociedad agraria. Los valores de la Arcadia patricia y terrateniente aparecen reproducidos en la ideología del intelectual libre, que se desvincula del destino del presente mediante su desprecio hacia la vida inesencial del comercio y de la competencia (Yvars, 2007: 18).

El Lukács hegelianizado de *Teoría de la novela* (1916/2012), y el inmediatamente posterior, ya decididamente hegeliano-marxista, ejercieron también una gran influencia sobre Hauser a través de *Historia y conciencia de clase* [*Geschichte und Klassenbewusstsein*] (1923/2013), pero incluso este libro fue caracterizado por el Lukács (1969/2013: 52) de madurez (cuando permitió volver a editarlo después de décadas) como una «irresuelta lucha entre contrapuestas orientaciones del pensamiento» — orientaciones que, en su prefacio de 1962 a *Teoría de la novela*, el mismo Lukács (1962/2012: 18-20) de madurez había definido como «la fusión entre ética ‘de izquierda’ y epistemología ‘de derecha’ (ontología, etc.)», y por tanto, impregnadas del pensamiento anticapitalista, pero también romántico-idealista, resignado y trágico (o, en el peor de los casos, cínico), de sus viejos maestros. La interpretación que encuentra en Hauser más una indecisión que una vía propia resulta acertada en muchos aspectos. No obstante, creemos que las palabras de Michael Löwy al respecto de la cuestión de *cómo definir el romanticismo* ilustran lo que suele suceder con los heterodoxos como Hauser:

In our opinion, however, [...] these interpretations are one-sided; neither one is entirely false, but each gives only a partial explanation and needs to be integrated into a more complete explanatory framework (Sayre y Löwy, 1984: 89).

Además de las significativas diferencias, teóricas y políticas, que mantuvieron Lukács y Hauser desde el principio y hasta el final de sus vidas, creemos que la caracterización de Hauser en base a los atributos de la generación precedente —digamos, de la generación *mentora* de Lukács, ejemplificada en el círculo en Heidelberg en torno a Max Weber— incurre en una multitud de inexactitudes, no siendo capaz de dar cuenta del significado especial de la metodología o del significado histórico de la *tradición huérfana* a la que Hauser pertenece. Rara vez se considera que los libros en los que se apoya *Manierismo* —como *Filosofía del dinero* (Simmel, 1900/2014), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Weber, 1905/2001), *Teoría de la novela e Historia y conciencia de clase* (Lukács, 1916/2012, 1923/2013), o *Ideología y utopía* (Mannheim, 1929/2019)— también inspiraron a otras figuras quizás más similares y cercanas política y generacionalmente a Hauser, como Walter Benjamin (1892-1940), Siegfried Kracauer (1889-1966), Herbert Marcuse (1898-1979) o Herbert Read<sup>24</sup> (1893-1968), cuyas posturas

---

<sup>24</sup> En el caso de Read hay que matizar que se declara anarquista en contra del marxismo, si bien el marxismo («vulgar»,

difieren, asimismo, sustancialmente de la de Lukács a pesar de la importancia común atribuida a algunas de sus obras<sup>25</sup>. ¿Por qué no relacionar *Manierismo* con la manera de ver las cosas de otros intelectuales más cercanos a su propia posición? Y es que, a pesar de las explicaciones ofrecidas por Hauser con respecto a su método<sup>26</sup>, y de las diferencias entre *Manierismo* e *Historia social*, persiste una imagen poco matizada del autor, y una cierta confusión con respecto a su peculiar acercamiento al marxismo<sup>27</sup>, que él denominó «teórico» y «científico», es decir, «no político» (CCL: 18), y que trató de aclarar en términos de *dialéctica*<sup>28</sup>. Por otra parte, ¿qué tipo de compromiso político o moral *socialista*<sup>29</sup> puede tener un intelectual que rechaza involucrarse en el activismo de manera directa? (Al respecto del activismo, en el Capítulo 2 se introduce la idea de activismo cultural que sí cabe achacar a Hauser; un activismo relacionado con la noción, cercana también a Marcuse y a Read, de una educación de las masas a través del arte.) Hauser, húngaro de origen judío, tuvo que exiliarse varias veces; en Inglaterra, donde pasaría la mayor parte de su vida, además de recibir duras críticas por parte del *establishment* académico en virtud de su método hegeliano, llegó a ser acusado de comunista<sup>30</sup>, pese a no haber militado jamás en formación política alguna. ¿Qué tipo de causa política defienden los que, como Hauser o Benjamin, pasaron sus vidas recluidos en grandes bibliotecas públicas y museos, apartados de todo activismo? ¿En qué radica la insistencia de estos ‘místicos’ del arte en autodenominarse *marxistas*? *Manierismo* resulta especialmente interesante para afrontar el problema que representa Hauser debido a lo difícil que es etiquetar este libro como marxista en un sentido ortodoxo, en comparación con lo fácil que resultaba hacerlo con su *Historia social*.

Una vez comprobamos que las simplificaciones de su metodología estaban construidas, en su mayor parte, en torno a su *Historia social de la literatura y el arte*, como nivelación de esta tendencia, y en sintonía con el interés reciente por recuperar a este autor<sup>31</sup>, propusimos un estudio dedicado al análisis de *El manierismo, la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* [*Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*] (1964) y a las

---

«positivista», «unilateral», «unidimensional») que ataca es el mismo que critican también Hauser y Marcuse. En “Existentialism, Marxism, and Anarchism”, Read (1949/1971: 151) escribe: «Lukács seems above all concerned to disallow the possibility of a third way in philosophy and politics. There is idealism and there is dialectical materialism; if you are not a dialectical materialist, you must be an idealist of some sort [...]».

<sup>25</sup> La definición del concepto de *reificación* [*Verdinglichung*] presente en *Historia y conciencia de clase* fue crucial para multitud de pensadores, entre ellos, Benjamin o Adorno; autores cuya posición difiere de la de Lukács en muchos puntos.

<sup>26</sup> En *Teorías del arte* (1958) y *Sociología del Arte* (1974), y de manera más informal, en *Conversaciones con Lukács* (1978).

<sup>27</sup> Hay diferencias significativas entre la aproximación al arte del marxismo ortodoxo y la de Hauser. Una de ellas sería el de la autonomía del aspecto formal de la obra de arte. A este respecto, Wallace (1996). Otra, la doble condición del arte como ideología y, a la vez, fuente de conocimiento, Gelfert (2012). Por otro lado, la poca claridad con la que estas duplicidades están formuladas le valieron duras críticas por parte de Wessely (1995).

<sup>28</sup> En particular, en *Sociología del Arte* (1974) y en *Conversaciones con Lukács* (1978), esto se expresa explícitamente.

<sup>29</sup> Otros términos que Hauser usó para definirse fueron «socialista» y «progresista».

<sup>30</sup> Según Rozsa Borus, la última esposa de Hauser, reveló en una entrevista telemática a Jerry Zaslove (2001-2005).

<sup>31</sup> Balogh (2013) y Zuh (2015) buscan una recuperación de su figura con vistas a una posible interdisciplinariedad futura en el marco de la historia de la cultura. Tanner (2003), Congdon (2004), Roberts (2006), Stirton (2013), Hemingway (2014) y Saccone (2016) estudian su trayectoria intelectual dentro del marxismo occidental, así como su mala acogida en el contexto académico anglosajón. Tuinen (2012, 2017, 2018) y König (2015), desarrollaron trabajos a partir de conceptos de *Manierismo* (1964), e historiadores como Nichols (1999/2015) han mostrado interés por una recuperación parcial de algunas de sus tesis.

circunstancias de su escritura, habiendo reparado en que no existía un monográfico sobre esta obra en el que se considerase más de cerca, en relación con la cuestión de la *modernidad* (las disputas filosóficas, metodológicas y políticas), su particular enfoque del concepto de *estilo* (en general) y del *manierismo* (en particular). A medida que fuimos avanzando en la investigación, quedó claro que la perspectiva unificadora, capaz de dotar de coherencia al conjunto de su vida y de su obra, de sus fines y sus medios, se traducía en un *marxismo heterodoxo*, en una visión antidogmática y *outsider*, que hemos tratado de reconstruir como parte de una tradición huérfana. Tafuri, que comenzó su carrera con una tesis sobre la arquitectura del manierismo<sup>32</sup>, se esforzó en obras posteriores por reconstruir las continuidades, a menudo borrosas, entre la situación de principios de siglo y la posmodernidad: ¿es el libro de Hauser, como «monumento tardío» a las tradiciones de principios de siglo (Wessely, 1995: 40), un puente también entre el antidogmatismo revolucionario de las vanguardias y el arte (pos)moderno, o es su libro síntoma del retiro oportuno a una torre de marfil (Burgum, 1968: 315) y afín, por tanto, al cinismo denunciado por Tafuri (1980/1987: 285-289) en los formalistas posmodernos? Se ha afirmado que *Manierismo*, y no *Sociología del arte* (como afirma el propio autor), constituye, en cierta medida, la verdadera *summa teórica* o testamento espiritual de Hauser<sup>33</sup> (Saccone, 2016: xvi), así como que *Manierismo* podría constituir el ejemplo más claro y maduro de su metodología entendida como «teoría multicapa del conocimiento» [«multilayer theory of knowledge»], empleando una pluralidad de perspectivas en su argumentación de una determinada cosmovisión definitoria del manierismo<sup>34</sup> (Zuh, 2015: 17). Al ser la investigación sociológica más desarrollada de nuestro autor sobre un periodo concreto, los rasgos contradictorios y complejos de dicho periodo están desarrollados más extensamente, resultando ser un ejemplo muy ilustrativo de la dialéctica, tal como la entendía Hauser, aplicada a las ciencias sociales, y que hemos dado en denominar *dialéctica hermenéutica*. El propio Hauser creía que la especial complejidad del problema estilístico del manierismo se correspondía con la especial complejidad del significado histórico del sXVI como momento en el que se consolidan la germinación de las instituciones capitalistas modernas (las academias, el ejército regular, los mercados bursátiles, la burocracia estatal...) y el *pathos* psicológico del sujeto moderno (la alienación que supone el conflicto con la cultura heredada y las nuevas instituciones, el narcisismo como mecanismo de defensa solipsista; el humor). Si el problema estilístico del manierismo no podía solucionarse por los métodos usuales de la historia del arte esto era debido a que, en este caso límite, sólo la yuxtaposición dialéctica de diversas capas históricas puede contribuir a encontrar el sentido conjunto de manifestaciones artísticas formalmente dispares pero espiritual o históricamente emparentadas:

---

<sup>32</sup> *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo* (1966).

<sup>33</sup> Sí es cierto que *Manierismo* tiene connotaciones más autobiográficas, pero concordamos, con Zaslove en que Hauser estaba en lo cierto en considerar *Sociología del arte* como su verdadera *summa teórica*: «Hauser was put in the same position, say, as Benjamin both never had a really secure and fulfilled academic position. His 'Belesenheit' was prodigious and it is hard to imagine how he found the time to put together *The Sociology of Art*, which in my view surpasses Lukács» (comunicación personal de Zaslove a Saldaña, 26/01/2021).

<sup>34</sup> Zuh sugiere que también sus análisis sobre el cine (publicados en *Historia social*, pero gestados años antes, en Viena, para su inédita *Dramaturgia y sociología del film*) podrían servir a este propósito.

Una cuestión compleja y amplia, que afecta a la historia del arte como parte del proceso cultural, no puede nunca ser puesta en claro utilizando simplemente el material histórico-artístico respectivo, ni con un método adecuado exclusivamente a este material. [...] La formulación y la solución de los problemas conexos con el manierismo presupone, en gran medida, la capacidad de realizar síntesis históricas y de retrotraer a sus orígenes los elementos que componen una totalidad histórica (M: 23).

Orígenes para los que será muy importante, como veremos, el concepto lukácsiano de reificación — que para Hauser puede suponer, como para Adorno, raíz de los peligros, pero también de las esperanzas: la reificación llega a devenir «un concepto positivo, es decir valorizado, una inversión de su posición convencional en la tradición marxista» (Jameson 1990/2007: 180). Al igual que Hauser, en *Manierismo*, despliega diversas problemáticas a partir de su objeto de estudio, en esta tesis hemos desarrollado y abordado diversos temas — que, sin embargo, y según entendemos, constituyen una única constelación, aspectos diversos de un mismo complejo, de una misma problemática: el viraje, en el momento post-utópico, a los diversos marxismos heterodoxos (Capítulos 1 y 6) y cómo éste puede relacionarse con el momento post-utópico de los manieristas (Capítulos 1, 5, 6 y 8); las condiciones materiales de producción de Hauser en tanto que *outsider* (Capítulos 2 y 3), y la importancia de esta perspectiva *periférica* para compensar la burocratización del conocimiento (Capítulos 4 y 6); las disputas metodológicas, y la resistencia a la propia burocratización y reificación de la cultura en sus procesos de institucionalización (Capítulos 4 y 6); la controversia en torno al manierismo como caso paradigmático, especialmente ilustrativo, de la disputa metodológica (Capítulo 5); y, finalmente, la íntima relación entre las distintas identidades o modos de concebir al sujeto moderno, y el modo de concebir sus orígenes (Capítulos 7 y 8), relato que se verá afectado, a su vez, por la metodología en que este relato es desplegado (como habremos ido avanzando en los Capítulos 5 y 6).

A pesar de la variedad de cuestiones, el objeto tentativo de estudio, que ha constituido el punto de arranque de la tesis, es *Manierismo, la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno* (1964), de Arnold Hauser (1892-1978), en tanto que producto de una metodología dialéctica, pluralista y antidogmática, enmarcándolo dentro de una cierta tradición historiográfica *outsider* que busca usar las ciencias sociales para comprender qué es la modernidad y criticarla de manera que podamos orientarnos en ella — sin derivar, de manera directa, directrices o dogmas explícitos para el presente. La intención de partida de la tesis era, sencillamente, estudiar este libro, a través de una inmersión en sus conceptos y metodología, para ayudar a dar una visión menos sesgada de nuestro autor. En un principio entendíamos, con Zuh (2015: 3-4), que en esta obra el marxismo se limitaba a constituir un marco conceptual dialéctico, desde el que coordinar psicoanálisis y formalismo (que también recibirían un tratamiento dialéctico) para construir una «ficción histórica»<sup>35</sup> del sXVI capaz de iluminar nuestra propia condición posmoderna. A medida que avanzamos en nuestro estudio, fuimos encontrando, en Benjamin, Lukács, Adorno y Marcuse, algunas nociones que nos ayudaron a entender que esta metodología, y la definición del manierismo que de ella aflora, es indisoluble de una determinada manera de comprender la modernidad, en conjunción con las crisis contemporáneas que sempiternamente afectan a las sociedades capitalistas.

---

<sup>35</sup> Csilla Markója (2019: 1) citando a Gombrich.

De ahí la importancia creciente, a medida que avanzábamos en nuestro estudio, de aquello que hemos dado en llamar *marxismo heterodoxo*, y que, como se verá en el Capítulo 1, tiene como uno de sus máximos condicionantes el tomar plena consciencia de vivir un momento post-utópico. Es decir: a lo largo de la investigación, y al contrario que en otros estudios recientes sobre la figura de Hauser, en esta tesis hemos realizado lo que este autor sigue teniendo, a pesar de todo, de marxista.

Otra cuestión importante, que arranca de Lukács (1923/2013: 100), es la problemática de la totalidad, y del marxismo entendido como un método cuyo punto de partida y «clave misma del conocimiento histórico de las relaciones sociales» sería «la sentencia de Marx ‘las relaciones de producción de toda sociedad constituyen un todo’». En los conflictos metodológicos, recrudecidos a partir de la segunda mitad del sXX en el seno de las llamadas ciencias humanas, primero el neopositivismo<sup>36</sup> y luego el giro lingüístico<sup>37</sup> pondrán en duda la validez de las llamadas generalizaciones, visiones totalizadoras, o grandes metarrelatos, en contextos como el de la historia del arte o la sociología, conectándolas con el dogmatismo y, en última instancia, con el totalitarismo. *Manierismo* (1964), a pesar de constituir uno de los trabajos de mayor envergadura dedicados a la investigación del periodo en cuestión, fue tachado de anacrónico por parte de la crítica académica, cuando no completamente ignorado por importantes exponentes de la historiografía posterior sobre manierismo. Como observó Andrew Hemingway:

Despite all his efforts to connect the sixteenth century to the present, when Hauser’s *Mannerism* was published in English in 1965, it seemed a book out of time — as Francis Haskell observed in an acerbic review. Seemingly unaware of much recent literature, Hauser appeared locked in the mindset of an earlier age of German language art historical scholarship. Historians in the English-speaking world were becoming increasingly skeptical of mannerism as a category; John Shearman’s 1967 study —which made no reference to Hauser’s work— seems like the concept’s last hurrah (Hemingway, 2014: 3).

¿A qué se debió este rechazo? ¿Puede ser considerada, efectivamente, esta obra como secundaria e irrelevante en lo que a estudios sobre manierismo se refiere, participe de una visión caduca y superada del periodo en cuestión? ¿Se trata de un trabajo meramente divulgativo, sin aportaciones de valor para la investigación posterior? ¿Desarrolla Hauser esta investigación a través de un método bien fundamentado, merecedor de algún tipo de consideración científica, o incurre en una cierta falta de rigor? ¿Se pueden extrapolar las críticas hechas a su *Historia Social* a esta obra? ¿Se ha malinterpretado *Manierismo* en virtud de un marxismo demasiado heterodoxo? Nuestro punto de partida fueron estas preguntas, que implicaban dilucidar qué había de original en esta obra con respecto a la historiografía precedente<sup>38</sup>, esto es, cuáles eran sus aportaciones originales con respecto a la conceptualización del manierismo. Si bien es cierto que, finalmente, estas preguntas nos

---

<sup>36</sup> Usamos el término *neopositivismo*, como hiciera Adorno, para referirnos a ciertas tendencias dentro del extenso abanico que configura la miríada de posturas conocida como *filosofía de la ciencia*, también llamada *filosofía analítica*; al usar este término en lugar de los precedentes pretendemos abstraer unos rasgos en concreto, sin condenar por ello a la totalidad de estas doctrinas filosóficas (lo cual sería una reducción absurda).

<sup>37</sup> El escepticismo *moderno ilustrado, racional, neopositivista*, duda de todo aquello que no sean *hechos*, tildándolo de metafísica; el escepticismo *posmoderno* de la filosofía del lenguaje (imperante a partir de la influencia colosal de la historiografía francesa en el mundo anglosajón) duda que podamos establecer estos *hechos*, constituyendo la radicalización definitiva del escepticismo: el posestructuralismo de Roland Barthes o el deconstruccionismo de Jacques Derrida son ejemplos paradigmáticos.

<sup>38</sup> Y en especial con la historiografía de la *Geistesgeschichte*, heredada por Hauser.

llevaron a plantear otras, más fundamentales, que atañen al marxismo heterodoxo como cosmovisión, como combinación de *finés* y *medios* ligados a una cierta posición social, la de la intelectualidad *outsider*, esperamos no haber dejado sin responder, en el camino, ninguna de estas otras preguntas. En los Capítulos 1, 3, 4, 5, 6 y 7 hemos ahondado en las metodologías *hibridadas* en esta obra, tal como se hacen patentes en los conceptos que toma prestados (de Marx, Freud, Dilthey, Simmel, Weber, Dvořák, Lukács...); las hemos contextualizado en el marco de irresueltas disputas epistemológicas (Capítulo 4), y de la controversia en torno al manierismo (Capítulo 5), como síntoma de disputas ideológicas y políticas subyacentes, de distintas respuestas ante la pregunta de *qué significa la modernidad* (Capítulo 8). Ello, por un lado, permite ahondar en los motivos de su ambigua recepción académica en la época en que se publicó, y por otro, en si podría volver a constituir, a día de hoy, una obra ‘ejemplar’ metodológicamente en el estado actual de estos conflictos, en un momento en el que términos como ‘pluralismo epistemológico’ o ‘investigación interdisciplinar’ encuentran renovada vigencia. La primera hipótesis de trabajo, que permitió vertebrar (si bien con cierta ingenuidad) el plan de investigación, fue el estudio de *Manierismo* «como producto de una tradición dialéctica». Cuando, al haber comprobado la existencia de cismas y variedades dentro de aquello que se llama ‘dialéctica’, hubimos de ir acotando la posición de Hauser, esto nos llevó a conectarlo con la noción de una dialéctica ‘hermenéutica’, entendida en su sentido antidogmático, y en oposición a la pretensión de una dialéctica ‘sistemática’ — cuestiones que se abordarán, debidamente, a lo largo de los Capítulos 4 y 6, al considerar el influjo del marxismo estructuralista (‘sistematizador’) de Louis Althusser sobre la New Art History y la oposición (‘hermenéutica’) a éste por parte de Edward Palmer Thompson, y en los Capítulos 1, 2 y 6 al contraponer —siguiendo a Peter Ludz (1978)— las tendencias más ‘sistematizadoras’, ‘dogmáticas’ u ‘ortodoxas’ de Lukács con aquellas más ‘asistemáticas’, ‘antidogmáticas’ o heterodoxas de Hauser, Benjamin, Adorno y Marcuse. Lo cual ayuda a comprender, a fin de cuentas, la defensa que Hauser despliega a favor de los manieristas (M: 43) como precedente de los marxismos heterodoxos.

Otras preguntas iniciales, que sirvieron de punto de partida: ¿en qué consiste un enfoque dialéctico? ¿Qué queremos decir con *dogmático* y *antidogmático*? ¿En qué consiste la dialéctica, al menos tal como la entiende Hauser? ¿Es que no equivale hablar de *dialéctica* a hablar de *marxismo*, o de *materialismo histórico*<sup>39</sup>? Para un lego en la materia, toda esta terminología puede resultar un tanto esotérica, lo que no hace de su exposición un problema sencillo. Hay diversas confusiones terminológicas, derivadas de solapamientos en el modo en que estas palabras varían al ser usadas por un autor u otro. En un primer momento, consideramos tentativamente el espectro en que se ubicarían todas estas definiciones como extendido entre dos polos: próximas a un extremo, encontraríamos aquellas concepciones que, como la del marxismo estructuralista de Althusser (1918-1990), apuntarían a un mayor grado de sistematización (Thompson, 1978/1995: 153); próximas al otro, aquellas que, como las de Thompson (1924-1993), apuntarían a una condición hermenéutica ineludible<sup>40</sup>, pero no sistematizable (Thompson, 1978/1995: 153). Estos dos autores son marxistas; Anthony Giddens (1938-), que no lo es, incorpora conceptos que participan de nociones dialécticas, también apuntando a un alto grado de sistematización (Meštrović, 1998: 204).

---

<sup>39</sup> Así lo entendía Ernst H. Gombrich (1953/1997).

<sup>40</sup> En este sentido califica Zuh como «dialéctica» la metodología de Hauser (Zuh, 2015: 2, 4-6).



Simmel, que tampoco es marxista, es, sin embargo, dialéctico, en el sentido de una dialéctica que se resiste a toda sistematización. Estas diferenciaciones nos llevaron a vincular, orientativamente y de manera general, la *voluntad de sistematización* a la noción de *lo normativo*, de *lo dogmático*: a la premisa de que, *para superar el relativismo moderno, la ciencia debe seguir un camino determinado, una epistemología bien definida*. A la variada nebulosa que supone la actitud contraria —esto es, aceptar que las cosas deben seguir, simultáneamente, caminos excluyentes, aceptando el eclecticismo epistemológico (Feyerabend, 1995)— la vinculamos, tentativamente, con el término ‘antidogmático’. Ambas nociones han sido debidamente matizadas según el caso. Por el momento, basta con subrayar que aunque el término *dialéctica* de por sí parta de una noción de confrontación, transformación, proceso histórico, despliegue o movimiento, cualquier metodología puede hacer del medio un fin, y anquilosarse. A la inversa, existen tradiciones en la filosofía analítica, de supuesta ‘razón analítica’, que apuntan a un pluralismo metodológico antidogmático (podría decirse: dialéctico), de la misma manera que se pueden identificar tradiciones en la filosofía continental, de supuesta ‘razón dialéctica’, cuya vocación positivista (‘analítica’) es innegable<sup>41</sup>. En el caso de Hauser, el problema se complica cuando equipara la dialéctica a su personal concepción del materialismo histórico, contribuyendo a la confusión imperante acerca de un método que, según se ha dicho, debe más a la *Geisteswissenschaften* de Wilhelm Dilthey (1833-1911), a la sociología de Simmel o a la de Mannheim, que al marxismo (Hemingway, 2014: párr. 7). Pero, ¿es idéntica —como se ha sugerido— a la de estos autores, o es otra cosa? ¿Existen más figuras como él, aisladas de las corrientes metodológicas contemporáneas, desarrollando una labor solitaria e incomprendida — o se le puede englobar, en cambio, dentro de una corriente más amplia? ¿Estamos ante la protesta semisubterránea de una *tradición huérfana* e invisibilizada por la burocratización del conocimiento? ¿Qué diferencia la posición de los antidogmatismos en general (p. ej., Simmel) de la de los llamados marxismos heterodoxos? A estas preguntas hemos tratado, propiamente, de responder con esta tesis; nótese que no son sino reformulaciones, en terminologías quizás más complejas, o simplemente más específicas, de la pregunta que nos hacíamos más arriba: ¿qué tiene que ver el manierismo con el marxismo? O, precisando un poco más: ¿qué tiene en común el antidogmatismo de ciertos, variados, manieristas (no todos) con las posiciones, también variadas, de ciertos marxistas heterodoxos? ¿Por qué, a pesar de todo, seguir llamándolos marxistas? ¿Qué compromiso *social* puede haber en quien reconoce o incluso cultiva su propia autonomía hasta límites exacerbados?

Aunque iremos ahondando en conceptos y nociones metodológicas (sobre todo, en los Capítulos 1, 6 y 7) avanzaremos aquí que la dialéctica tiene, según Hauser, su punto de partida en el supuesto de que, en lo humano, todo hecho concreto está determinado por una constelación de tendencias opuestas y contradictorias (SA2: 11). El concepto de dialéctica resultó la primera clave para comenzar a tantear qué había de nuevo en el libro, ya que, por ejemplo, si Friedländer enfatizó lo «anticlásico» del manierismo, la aportación de Hauser estuvo en esclarecer cómo puede ser *anticlásico* y profundamente *clasicista* al mismo tiempo, remitiendo ambas respuestas a un mismo complejo de problemas (M: 40), a un mismo proceso histórico. Es cierto que Friedländer

---

<sup>41</sup> Este último caso sería, según la historiografía consultada, la del materialismo histórico de la Comintern, que consideraba ‘burgués’ (y, por tanto, execrable) toda la producción cultural previa a Lenin (Reitz, 2000).

ya vio que las dos tendencias las encontramos, a veces como momentos aislados dentro de una misma obra, a veces como fases dentro de la evolución de un mismo artista; que, siguiendo este movimiento de *zoom out*, el término *manierismo* alude tanto a la postura extremadamente individualista y radical del último Miguel Ángel o del Greco, que buscan una vuelta anticlásica a la espiritualidad medieval, como al academicismo de Vasari, que apunta a la sistematización (que él denomina, no olvidemos, *moderna*) de la actividad artística en un arte hedonista, estereotipado y profundamente clasicista — según John Shearman (1967/1990), *ultraclásico*. Pero Friedländer remitía este contraste a una explicación un tanto ingenua, por ahistórica: la renuncia generacional de los padres, a favor de las tendencias de la generación de los abuelos. Como veremos, Hauser se esforzará por construir el complejo *concreto* de la época en cuestión, en su íntima relación con el presente, en consonancia con lo que Benjamin escribiera acerca del materialista histórico:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia. El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única (Benjamin, 1942/1989: 189)

Una anécdota ilustrativa sería la falta de éxito cosechada por el Greco en la corte de Felipe II (M: 281-282), que favoreció en cambio a artistas anónimos (en comparación con la fama internacional del Greco) como Juan de Herrera y Juan Bautista de Toledo, curtidos en la férrea disciplina impuesta por los tratados (Chueca Goitia, 1986/1999: 42-43). Ante el problema del relativismo estilístico imperante en el sXVI, encontramos estas dos tendencias, radicalmente opuestas, excluyentes y contradictorias, próximas en tiempo y lugar, en la corte de Felipe II: el Greco, inclasificable —en palabras de Francisco Pacheco, «paradójico» (M: 282)— culto y transgresor, irreverente hacia figuras de la talla de Miguel Ángel; Juan de Herrera, antiguo soldado, disciplinado y seguidor, como Felipe II, de la idea *arcaizante* de un orden universal, impersonal, ahistórico (Chueca Goitia, 1986/1999: 37). ¿Delatan estas personalidades la existencia de un mismo problema vital, localizado históricamente, y en el que se reflejan nuestros propios problemas, o son mera expresión de una diversidad de carácter que podría darse también, ahistóricamente, en cualquier otro tiempo y lugar? Se ha dicho que la dialéctica (o, más bien, sus practicantes) tiende más bien a acentuar lo primero. La dialéctica no disimula las contradicciones inherentes a la historia creando un relato explicativo en el que se las excluya o sitúe en etiquetas (en catálogos) que son compartimentos estancos y sin relación; antes bien, la dialéctica consiste en resaltarlas, señalarlas, usarlas para el análisis histórico, notando sus interacciones, y tratando de imaginar bajo qué perspectiva las incongruentes yuxtaposiciones *tendrían sentido* — ¿Es esta una labor imaginativa «demasiado fácil» para el historiador, consistente en la creación de «ficciones históricas» (Gombrich, 1953/1997)? En cualquier caso, Hauser expone cómo el estilo clásico del Alto Renacimiento, con su rigor y su verdad, su armonía y sus esquemas áureos, con su predilección por una diligencia *sobrehumana*, precipitó su propia crisis, rompiendo sus moldes apenas los hubo establecido. Su análisis del manierismo se despliega a partir de un concepto amplio y dinámico de estilo artístico (en general) que no sólo merece ser explicado, sino que, en virtud de comprender bien este trabajo, debe ser explicado; si bien podríamos resumirlo, en lo que concierne al ámbito de lo artístico, en la idea wölffliniana de que todo estilo lleva en sí los

fermentos de su disolución, es indispensable también notar la importancia del arte como portador de la cosmovisión del artista, de sus patrones y allegados, de las utopías proyectadas a través de la palabra y de la imagen. La diferencia fundamental con Dvořák a este respecto sería el énfasis en la inserción de estas consideraciones en una narrativa histórica fundamentalmente preocupada por examinar la evolución de las sociedades humanas bajo el capitalismo.

A medida que hemos ahondado en lo metodológico, hemos ido respondiendo también a la cuestión de las implicaciones *morales* o *políticas* del libro —¿realmente puede considerarse *Manierismo* una obra reaccionaria?—, contribuyendo con ello a esclarecer las incógnitas que rodean a la ambigua figura de Hauser — cuestión también íntimamente relacionada con la de la dialéctica. Salvando las distancias, no hay que olvidar que Sócrates (célebre pionero, si bien de otra dialéctica) también suscitó en su propio tiempo opiniones en extremo divergentes: elevado a la categoría de héroe moral por Platón, Aristófanes —si bien en el contexto de una comedia— lo retrata como un charlatán sin valores, *como un sofista más*<sup>42</sup>. ¿Merecen los retóricos, sofistas y dialécticos invariablemente estos apelativos? Contrastando con su mala fama, Hauser los tiene, como a los manieristas, en alta estima (HS1: 127-136). Por otro lado, ¿cuál es la relación —peligro denunciado por Popper (1945/2013)— entre las filosofías totalizantes (Platón, Hegel y Marx) y el totalitarismo? Si los dialécticos, retóricos o sofistas *antidogmáticos* —esto es, carentes de sistema— aparecen como cínicos o diletantes sin capacidad de compromiso, sobre los dialécticos *dogmáticos* (notablemente, Platón y Hegel, pero podríamos añadir al inflexible Lukács<sup>43</sup>) pesan sombrías acusaciones.

\* \* \*

Frente a la dificultad de abordar las rizomáticas implicaciones de nuestro objeto de estudio, hemos tratado de compartimentar nuestra investigación de *Manierismo* de la manera más sistemática posible, lo cual ha dado como resultado la división del texto en tres bloques bien diferenciados: I) Arnold Hauser: un *outsider*, II) Antidogmatismos: la metodología como campo de batalla, y III) Hauser y la posmodernidad: sopesando la vigencia de *Manierismo* en diálogo con su recepción. Desde el Capítulo 1 iremos construyendo la noción del marxismo heterodoxo, como hilo argumental que articula el recorrido de la tesis.

---

<sup>42</sup> «ESTREPSÍADES: No sé bien cómo se llaman. Son personas buenas dedicadas a la meditación. FIDÍPIDES: ¡Ah, los conozco, miserables! ¿Hablas de aquellos charlatanes pálidos y descalzos, entre los cuales se encuentran el perdido Sócrates y Querefón? [...] ESTREPSÍADES: Dicen que enseñan dos clases de discursos: uno justo, cualquiera que sea, y otro injusto; con el segundo de éstos afirman que pueden ganar hasta las causas más inicuas. Por tanto, si aprendes el discurso injusto, no pagaré ni un óbolo de las deudas que tengo por tu causa» (Aristófanes, 423aC/2020: 14-15).

<sup>43</sup> En el caso de Platón y Hegel, la aspiración a un sistema irrevocable podría parecer más evidente que en el caso de Lukács, en cuya *Historia y conciencia de clase* (1923/2013: 89) se defiende que «En cuestiones de marxismo, la ortodoxia se refiere exclusivamente al método», entendiéndose por esto un método altamente flexible, cuyo precepto principal sería que «El conocimiento de los hechos no es posible como conocimiento de la realidad más que en ese contexto que articula los hechos individuales de la vida social en una totalidad como momentos del desarrollo social» (1923/2013: 99). No obstante, el rigor con el que Lukács desarrolla sus ideas *a través del plano lógico-conceptual* a menudo resulta, como veremos, contraproducente para su análisis en, por ejemplo, el plano artístico, donde sus juicios resultan mucho más inflexibles que los de Hauser (Ludz, 1978).



## Bloque I

# Arnold Hauser: un *outsider*

Hay muchas inexactitudes y tergiversaciones en los léxicos y resúmenes sobre la historia de la vida de Hauser<sup>1</sup> (Zuh, 2017: 33).

La distancia que separa los hechos de la ‘figura’ —o digamos, el ‘mito’— de una persona es algo siempre ineludible; en el caso de Hauser, el problema adicional es que ambos resultan ambiguos o poco fiables. Existen extremos en la consideración de su persona, de la misma manera que en la consideración de su relevancia como intelectual: en los relatos más superficiales o distraídos, Hauser pasa por revolucionario, como también por académico — esto es, por alguien que hizo ‘carrera académica’<sup>2</sup>. Empero, Hauser no fue ni lo uno ni lo otro. Por otro lado, se ha hablado también —y en conexión con el escepticismo hacia la relevancia de su figura como intelectual o científico— del oportunismo de Hauser (Burgum, 1968: 318, 320; Congdon, 2004: 48-50), que habría hecho uso de la picaresca en la vida y de la retórica en los libros para lograr salir del paso, a costa de plagiar —consciente o inconscientemente— a su amigo Karl Mannheim y a sus antiguos maestros (György Lukács, Max Dvořák, etc.), eludiendo «habilidosamente» [«dexterously»] solucionar los problemas latentes en su trabajo (Wessely, 1995: 40).

Nuestra investigación no abordará una labor que ya están realizando actualmente en Budapest académicos como Csilla Markója y Deodáth Zuh, que recientemente han abordado la investigación de los documentos de la vida de Hauser<sup>3</sup>, aún en proceso de catalogación<sup>4</sup>. Pero sí recogeremos algunas de sus conclusiones al respecto, ya que ayudan a matizar, en muchos sentidos, la interpretación de su biografía y de su obra.

Es cierto que lo biográfico ni ‘explica’ ni agota en modo alguno la interpretación de las obras —en este caso, el libro *Manierismo*—, pero ofrece un contexto desde el cual comenzar a aventurar su relación con el ‘todo’ social — esto es, con la respuesta implícita dada por el autor a su situación histórica, a cómo deberíamos orientarnos en aquello que llamamos ‘modernidad’. Hauser, que entiende el arte como «arma en la lucha por la vida» (SA1: 23-29), dedica especial atención, en *Manierismo*, a la precariedad vivida por Cervantes, extrayendo en base a la mediación que supone el *Quijote* (entre la vida de Cervantes y la sociedad coetánea) algunas conclusiones significativas acerca de la sociedad española del sXVI:

---

<sup>1</sup> «Hauser élettörténetével kapcsolatban sok pontatlan, illetve téves információt is közölnek a lexikonok és összefoglalások»

<sup>2</sup> Gluck (1985: 2) escribe que Lukács, Mannheim y Hauser «establecerían importantes carreras académicas» en la posguerra.

<sup>3</sup> Destacamos el número 91 de la revista *Enigma* (2017), íntegramente dedicado a Hauser, sin olvidar otros artículos recientes: Zuh, 2019; Markója, 2019.

<sup>4</sup> Hauser pasó su último año de vida en Budapest, donde fue nombrado miembro de la Academia Húngara de las Ciencias en 1977 (CCL: 116). Muchas de las investigaciones recientes de Hauser proceden del Centro de Investigación en Ciencias Sociales de esta institución. Aunque una parte de los nuevos hallazgos se basa en los documentos contenidos en el archivo de dicha academia —es el caso de los primeros artículos de Hauser, publicados en un periódico de Timisoara (Markója, 2019)—, el grueso de su correspondencia, manuscritos, y demás documentos personales sigue bajo custodia de sus herederos — hecho que (nos apresuramos a añadir) no cabría achacar a los mismos, sino a una convergencia entre el poco interés historiográfico que ha suscitado Hauser hasta ahora, y los pocos documentos personales que el circunspecto Hauser legó a las instituciones.

La reacción contra el nuevo culto de la caballería se manifiesta de la manera más aguda en España, el país en que los ideales caballerescos habían alcanzado la más alta valoración. Aquí, donde en siete siglos de lucha contra los árabes, los dogmas de la fe y las máximas del honor se habían fundido indisolublemente con los intereses y el prestigio de la clase señorial, donde las guerras de conquista contra Italia, las victorias sobre Francia, la fabulosa colonización de América y la explotación de sus tesoros se había convertido en una propaganda para la clase militar, aquí, en España, no sólo brilló de la manera más viva el nuevo espíritu caballeresco, sino que fue también donde más intensa iba a ser la desilusión al ver que las virtudes caballerescas no resistían al choque con la realidad práctica. [...] Pese a sus victorias y a sus tesoros, los españoles tuvieron, al fin, que inclinarse ante los holandeses, más progresivos económicamente, y ante los piratas ingleses, de mentalidad más realista. Llegó un momento en que los españoles no estaban siquiera en situación de alimentar a sus héroes retornados de los campos de batalla, y el hidalgo se convierte en un ser hambriento, cuando no en pícaro y vagabundo. Las novelas de caballería se mostraron como la peor preparación para los cometidos que aguardaban a los héroes guerreros que, de vuelta a la patria, tenían que insertarse en el mundo burgués. La vida de Cervantes, una vida típica de la época en que tiene lugar el tránsito del romanticismo caballeresco al nuevo realismo capitalista-burgués, muestra de la manera más clara el abismo que separa ambos mundos. Sin conocer esta vida, es imposible comprender a *Don Quijote* en su verdadera significación sociológica. [...] Cervantes mismo tuvo que despertar de la ilusión de un sueño a la realidad —a este despertar y desilusión debemos su obra— y tuvo que percatarse de la naturaleza de la actitud unilateral, adialéctica<sup>5</sup>, excluyente por principio de toda modificación y reforma, que había llevado a la catástrofe a su héroe y a su nación (M: 342-343)

De la misma manera que con Cervantes, comprender el lugar que ocupa un intelectual huérfano como Hauser en su contexto social (en este caso, el exilio durante la Guerra Fría) puede llevarnos, más allá del caso aislado, a la cuestión más general del antagonismo entre los intelectuales independientes y las instituciones culturales de los estados-nación, conflicto mediado (a favor de las instituciones) por la controversia metodológica de las ciencias sociales —esto es, por la cuestión de la *legitimidad científica* de los críticos culturales independientes. Seguimos en esto una idea parecida a la puesta en práctica en el libro de Michael Löwy *Hacia una sociología de los intelectuales revolucionarios: la evolución política de Lukács 1909-1919* (1976): mediante la investigación de un caso particular —la conversión política de Lukács al marxismo en ese periodo—, que es estimado como paradigmático, Löwy pretende contribuir a la consideración de un fenómeno social más general — como indica el título, el hecho de que un sector importante de los intelectuales adoptase una cosmovisión marxista en el periodo de entreguerras (Löwy, 1976/1979: 11-16). En nuestro caso, Hauser constituye también (según creemos) un caso paradigmático del intelectual exiliado durante la Guerra Fría: independiente, pero económicamente precario; erudito, pero sin medios o lazos institucionales; famoso, pero

---

<sup>5</sup> Hay que notar que, en *Manierismo*, Hauser defiende constantemente lo ‘dialéctico’ frente a lo ‘unilateral’, achacando a muchos manieristas la primera. De la afinidad entre lo ‘antidogmático’ y lo ‘dialéctico’ tal como lo entiende Hauser se hablará con mayor profundidad el Capítulo 2.

huérfano de una comunidad académica capaz de conferirle reconocimiento científico<sup>6</sup>. Esperamos entonces, rindiendo homenaje a Löwy, que la presente tesis pueda constituir, especialmente en este Bloque I, una contribución *para una sociología de la intelectualidad outsider*, considerando el carácter *marginado* de esta subcategoría como especialmente representativo del avance imparable de la burocratización y precarización vinculados a la institucionalización del conocimiento y de la cultura en dicho periodo<sup>7</sup>. No obstante, antes de hablar de los ‘intelectuales *outsiders*’, haríamos bien en preguntarnos «qué es un ‘intelectual’»; Löwy ofrece, al comienzo de su estudio, algunas concreciones que nos pueden resultar útiles:

Sin duda se trata de un ser singular y difícil de clasificar. La primera evidencia es que el intelectual puede ser reclutado de todas las clases y capas de la sociedad; puede ser aristócrata (Tolstoi), industrial (Owen), profesor (Hegel) o artesano (Proudhon). En otros términos: los intelectuales no son una clase sino una categoría social: igual que los burócratas y los militares se definen por su relación con lo político, así los intelectuales [...] son los productores directos de la esfera ideológica, los creadores de productos ideológico-culturales. [...] Los intelectuales así definidos comprenden grupos como los escritores, artistas, poetas, filósofos, sabios, investigadores, publicistas, teólogos, algunos tipos de periodistas, algunos tipos de profesores y de estudiantes, etc. Constituyen el sector ‘creador’ de una masa más amplia de ‘trabajadores intelectuales’ (por oposición a ‘trabajadores manuales’) que incluye las profesiones liberales, los empleados, los técnicos, etc. Son también el sector de esa masa que está más distante de la producción económica (Löwy, 1976/1979: 17).

Por así decirlo, ‘intelectual’ es todo aquel que contribuye a la construcción de los *mitos* que operan en el presente<sup>8</sup>. ¿En qué situación admite una institución que lo producido en su seno no es inequívocamente ‘ciencia’ o ‘verdad’? ¿Bajo qué circunstancias nos avisa de que, inevitablemente, podría ser partícipe de ciertos mitos, *al mismo tiempo* que legitima y certifica ‘científicamente’ con la mayor de las solemnidades? La compleja (y no siempre excluyente) relación entre ciencia y mito suele omitirse del discurso institucional a favor de una postura más unificada, sistematizada, unilateral. Está dentro de la lógica de legitimación y autoconservación de las instituciones el que exista en su seno una resistencia tanto a denunciar las propias faltas y parcialidades como a reconocer los méritos ajenos — todo lo desconectado con las mismas parece caer, de esta manera, del lado del diletantismo. Aunque estas afirmaciones constituyen una generalización, no podemos obviar su pertinencia al abordar un contexto tan problemático como el de la Guerra Fría, donde el peso —o el abandono— de ciertas instituciones culturales cayó con especial fuerza sobre aquellos intelectuales *sui generis* que no encajaban con la línea establecida. ¿Por qué al final figuras ‘superadas’ o ‘sospechosas’ como Georg Simmel, Max Raphael, Frigyes Antal, Gustav René Hocke, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin o Arnold Hauser no han caído

---

<sup>6</sup> Gelfert (2012: 127) ha señalado cuánto debió influir en la desestimación general de Hauser el hecho de que no contase con una «red de colegas y estudiantes que, de otra forma, hubieran saltado en su defensa».

<sup>7</sup> Y podríamos añadir: «...y en el actual».

<sup>8</sup> Aunque hemos preferido reproducir la definición de Löwy por su precisión clara y tajante, Hauser no anda muy lejos de esta definición, diciendo que «lo que se ha de entender por un intelectual en el mejor de los sentidos» es alguien «asentado en el mundo del espíritu» (Hauser, 224)

en el olvido que les deparaba la indiferencia (cuando no el ataque) de los más ilustres representantes de las instituciones científico-culturales<sup>9</sup>? El «extraño» o «extranjero» del que habla Simmel (1908/2012), la «intelectualidad flotante» (mejor dicho: *desarraigada*) definida por Alfred Weber y abordada por Karl Mannheim (1929/2019) o el tipo de crítica cultural sin ataduras al que Kracauer y Benjamin aspiraban parecerían encontrar, al cabo, en la precariedad y la desconexión institucional uno de sus rasgos comunes; rasgos que, después de todo, quizás resulten inseparables de la independencia intelectual. En *Manierismo*, Hauser sopesa a menudo las posibilidades y los riesgos de la desconexión del tutelaje de las instituciones — considerándolo, a lo largo del libro, una de las clave para entender la modernidad:

Los artistas de la época manierista habían perdido todo cuanto había prestado sostén a los artesanos-artistas medievales, y en muchos aspectos, también a los artistas del Renacimiento emancipados del artesanazgo: la posición firme en la sociedad, la protección del gremio, la relación inequívoca con la Iglesia, la actitud sin problemas frente a las reglas de la fe y frente a la tradición artística. El individualismo les abrió incontables posibilidades cerradas antes al artista, pero les situó en un vacío de la libertad, en el que, a menudo, estuvieron a punto de perderse. Dada la conmoción espiritual del siglo XVI, [...] no podían éstos confiarse, sin más, y en todo sentido, a una dirección desde fuera, ni tampoco entregarse a sus propios impulsos. El artista se encontraba desgarrado entre la coacción y la anarquía y se hallaba, a menudo, frente al caos que amenazaba el orden del mundo del espíritu (M: 63).

Uno de los puntos importantes de esta investigación es aproximarnos a una nueva definición del hogar intelectual de Hauser, que no se encuentra exactamente (según creemos) en las etiquetas que suelen asociársele: ‘marxista ortodoxo’<sup>10</sup>, ‘historiador del arte’<sup>11</sup>, ‘historiador de las ideas’<sup>12</sup> (en el sentido del término *Geistesgeschichte*), ‘sociólogo del arte’<sup>13</sup>, ‘neorromántico’, etc. A lo largo de este trabajo hemos intentado, sobre todo, dilucidar en base a qué perspectivas aparecen estos veredictos, y desde qué perspectiva su obra podría dejar de aparecer como una colección de «aporías», «contradicciones», o «incongruencias teóricas» (Saccone, 2016: xv, xviii, 97, 179-180). Creemos, en definitiva, que las etiquetas usuales impiden ver en Hauser ciertos rasgos que lo acercarían a otras figuras coetáneas que le son, en ciertos aspectos, mucho más afines en la actitud, a pesar de las diferencias en el marco metodológico: Herbert Read, que le apoyó en la publicación de *Historia social*; Siegfried Kracauer, que le ayudó a conseguir la beca Bollingen gracias a la cual pudo escribir *Manierismo*<sup>14</sup>; o Walter Benjamin, en cuyas fricciones con la Escuela

---

<sup>9</sup> Saccone se plantea si existen las figuras superadas al abordar la figura de Hauser. Todos estos autores han figurado en libros sobre metodología de historia o sociología del arte como *superados*: Dvořák, Antal, Hauser y Hocke en el manual de Kleinbauer, pero también en la compilación de Cheney; también Georg Simmel (Schermer, 2013), y Max Raphael (Healy, 2007).

<sup>10</sup> Durante mucho tiempo fue, como comprobaremos en 1.2, una de las etiquetas más empleadas para ubicar a Hauser.

<sup>11</sup> Hauser figura como tal en muchos manuales universitarios recientes, por ejemplo, en *Estudios sociales del arte: una mirada transdisciplinaria* (Capasso, Bugnone y Fernández, 2020).

<sup>12</sup> Por ejemplo, en Kleinbauer, 1970; 1971.

<sup>13</sup> A partir de la consolidación de la sociología del arte como disciplina —o, más bien, de los esfuerzos institucionales por instituirlo—, se suele hacer referencia a Hauser como sociológico del arte. Jerry Zaslove expresa reiteradamente, en la correspondencia mantenida con el autor de estas líneas, que lo encuentra un «término equivocado» [«*misnomer*»] (28/08/2020).

<sup>14</sup> El apoyo de Read y el de Kracauer son examinados en los Capítulos 2 y 3 en base a la evidencia documental.



de Frankfurt encontramos puntos en común con Hauser<sup>15</sup>. Es por ello que este apartado está enfocado a sopesar si la clasificación de su figura como un cruce entre *anticapitalista romántico resignado* y *marxista romántico*<sup>16</sup> nos aclara de manera suficiente sus intenciones, o si no sería, en cambio, provechoso aventurar su conexión —ideológica, si no biográfica— con otros intelectuales de la posguerra y con los contextos institucionales de dicho periodo<sup>17</sup>, de modo que podamos superar el solipsismo en que se encuentra su figura actualmente<sup>18</sup>.

En primer lugar (Capítulo 1) abordaremos de manera detallada los problemas que acabamos de introducir, y que podrían clarificarse en base a un estudio de *Manierismo*. Dado que varias de las incitaciones provienen de la historiografía reciente, adelantaremos en este apartado algunos de los comentarios y análisis más importantes del libro, a pesar de que, según la lógica expositiva de nuestro estudio, examinamos las evaluaciones, comentarios y análisis de *Manierismo* más adelante (Capítulos 7 y 8). En concreto, examinaremos los comentarios de Andrew Hemingway (2014), Deodáth Zuh (2015) y Daria Saccone (2016). Aunque en los de Hemingway y Saccone se formula con precisión la problemática de la que parte nuestra tesis, creemos que no ahondan lo suficiente en su solución. El trabajo de Zuh, en cambio, aunque apunta a una tentativa de solución que pasaría por redefinir y reinterpretar el trabajo y la figura de Hauser en base a *Manierismo*, sugiere una recuperación kantiana.

El Capítulo 1 precisa las premisas de la tesis —sobre todo, en relación al estrecho vínculo entre *Manierismo* y la puesta en valor de la intelectualidad *outsider*—, y aclara por qué en el Capítulo 2 nos permitimos apartarnos de nuestro objeto principal de estudio (el libro *Manierismo*) para esbozar, de manera general, una biografía de Hauser en la que se recogen puntos tratados hasta ahora a la ligera, y que, sin embargo, documentan y esclarecen su actitud en relación al tipo de compromiso que estuvo dispuesto a asumir a lo largo de toda su vida como intelectual independiente. Por último, en el Capítulo 3 examinamos las circunstancias personales de Hauser durante la escritura de *Manierismo* (1958-1965), es decir, su realidad material o contexto biográfico en relación a esta obra. El Bloque I nos permitirá, pues, adentrarnos en las controversias que rodean a Hauser, que posteriormente, en el Bloque II, pondremos en relación con la controversia metodológica y con la controversia en torno al manierismo, encontrando en ambas la lucha entre las diversas maneras de entender la modernidad que entran en conflicto a lo largo del siglo XX — y que, huelga decirlo, aún se encuentran en conflicto.

---

<sup>15</sup> Aunque dedicamos un apartado posterior a ello, baste recordar que el *Proyecto de los pasajes* no pudo ser financiado más que exigüamente por el *Institut für Sozialforschung*, ya que ni Theodor W. Adorno ni Max Horkheimer se encontraban cómodos con la metodología que Benjamin estaba desarrollando (Benjamin, 1978/1994).

<sup>16</sup> Clasificación vigente en la historiografía o, al menos, muy reciente (Hemingway, 2014; Saccone, 2016).

<sup>17</sup> El Capítulo 4, más general, sobre su recepción académica, debe verse como una continuación del Bloque I, ya que complementa la visión general de Hauser en tanto que *outsider* elaborada aquí (desde su ámbito privado, interno), con una visión, también general, de la consideración de su figura como intelectual (desde el ámbito público, externo, de su recepción académica).

<sup>18</sup> Mientras que tanto *Historia social* como *Teorías del arte* contribuyeron a la expansión de ideas poco divulgadas en el ámbito anglosajón, *Manierismo* y *Sociología del arte* parecieron aportar poco al debate académico; de estos dos últimos, al segundo sí se le ha reconocido ocasionalmente el mérito de enfatizar las cuestiones de la recepción de la obra de arte en tiempos en que estas no se encontraban en el primer plano del debate académico (Silbermann, 1971; Scherke, 2017). En cambio, podría decirse que *Manierismo* constituiría una prueba fehaciente del carácter desfasado y «no coetáneo» de Hauser (Wessely, 1995).

## Prólogo del Capítulo 1

Ya hemos adelantado que el Capítulo 1 precisa las premisas de la tesis, en relación al estrecho vínculo entre *Manierismo* y la puesta en valor de la intelectualidad *outsider*. Saccone (2016) describe *Manierismo*, creemos que muy acertadamente, como «testamento espiritual» de nuestro autor, subrayando su «rebeldía», pero quedando ésta, sin embargo, en el mero gesto de un «revolucionario sin revolución». Creemos que este y otros análisis análogos no ubican a Hauser adecuadamente en la tradición que le corresponde: la del marxismo heterodoxo (o, mejor dicho, marxismos heterodoxos), varias de cuyas corrientes sustituyeron la *problemática, utópica, de la revolución*, por la *problemática, post-utópica, de la alienación*: como recoge una conversación entre Horkheimer y Adorno recientemente publicada (2014), la revolución universal resultaba ya manifiestamente imposible en el escenario de Guerra Fría, y también es cierto que las esperanzas revolucionarias estaban ya un tanto debilitadas desde los años treinta, con el ascenso de los fascismos y del estalinismo; contexto de ascenso de la *Realpolitik* y abandono de las aspiraciones utópicas de los años veinte. Los pensadores que pondremos, a lo largo del Capítulo 1, en diálogo con el pensamiento de Hauser —especialmente, Walter Benjamin y Herbert Marcuse; también Adorno y Horkheimer— comparten este creciente interés por la cuestión central del libro *Manierismo*: si bien la alienación ocupa un lugar central en las patologías que asolan al ser humano en el estadio *moderno* de su desarrollo, es en la alienación misma —o, podríamos precisar, *en cierta clase de alienación*— donde se encuentran las posibilidades *emancipadoras* que pueden llevar al ser humano moderno a un *despertar de su autoconsciencia*. Si las posiciones del marxismo ortodoxo —y de nuestro referente del mismo, y al mismo tiempo, irónicamente, origen de toda esta tradición heterodoxa: György Lukács— conducían a un punto de partida *colectivo* (la renuncia de sí a través de la entrega a la revolución) para la superación de los males individuales, estos marxismos heterodoxos sitúan sus esperanzas, paradójicamente, en el individuo aislado, en cierto tipo de *outsider*. El diagnóstico más certero del presente ya no estará, como en el marxismo ortodoxo de Lukács, en la consciencia de clase del proletariado, sino que incorpora, como Benjamin analiza en el caso de Baudelaire, la consciencia de individuos *en conflicto con su propia clase*. Aunque es cierto que, en *Manierismo*, Hauser rara vez trata directamente temas políticos, el tema central de los ensayos del libro es este *estar en conflicto consigo mismo*: las paradojas del arte manierista son fértiles cuando devienen crítica, estimulando la certera aproximación a la problemática moderna. Son, sin embargo, mero amaneramiento, cuando estimulan la huida, la falsa síntesis.

# Capítulo 1

## ***Manierismo* como piedra de toque de la cosmovisión de Hauser**

Hay que juzgar cada método, como cada obra de arte, según resuelva la tarea que tiene planteada (SA1: 95).

La valoración de un intelectual nunca se limita del todo a cuestiones metodológicas, sino que penetra, velada o explícitamente, en las aspiraciones morales, en la visión de conjunto, en el proyecto de modernidad que, en definitiva, late en dicho autor. La frase citada implica que las metodologías y los autores incomprendidos lo son en virtud de desconocerse la «tarea», la «finalidad» pretendida. No se sabe muy bien para qué sirven los libros de Hauser. En caso de que no sirviesen para nada, caerían dentro de lo que él mismo denominaba «puro placer de índole culinaria, sibarítica» (SA2: 147), encontrándose en consonancia con lo que Borges (1952/1997: 32) dijera de los tratados filosóficos de Quevedo — que «el lector distraído puede juzgarse edificado». Parece razonable tomar como premisa que siempre podrá encontrarse una relación estrecha entre la «tarea» que un autor se ha propuesto, y la postura político/ideológica, la cosmovisión en la que ésta se enmarca. La dificultad de saber para qué sirven los libros de Hauser corre en paralelo a la dificultad de elucidar su postura. Así, se quiso ver en *Historia social* un libro marxista de un escritor políticamente marxista, y en *Manierismo*, un libro wölfliano —o weberiano, en el mejor de los casos— de un escritor políticamente pequeñoburgués — esto es: ambivalente, cínico y conformista. Lo que nos hemos propuesto a lo largo de la tesis es, empero, subrayar la unidad de intención de la obra de Hauser en su conjunto, y tratar de elucidarla abordando su punto más ambiguo, enigmático y confuso: *Manierismo*.

## 1.1 Aproximaciones a una generación perdida de críticos marxistas heterodoxos<sup>1</sup>

¿Qué es el marxismo ‘heterodoxo’? Si bien resulta evidente que nunca hubo ‘un’ marxismo, en las discusiones del primer tercio de siglo entre los distintos marxismos se pugnaba por estar en posesión de la ortodoxia. Por eso no deja de resultar irónico que György Lukács, que en *Historia y conciencia de clase* (1923) cifraba dicha ortodoxia en *el método*, resultara una influencia decisiva para aquella amalgama de marxismos heterodoxos que suelen asociarse a términos como ‘teoría crítica’ o ‘Escuela de Fráncfort’— marxismos, por otra parte, más ocupados con el análisis de la alienación y la crítica de la sociedad de masas que con organizar a las mismas para la revolución. Parece que hoy, deshechas también las ilusiones de muchos de los proyectos de disciplinarización emprendidos después de la segunda guerra mundial<sup>2</sup> —tiempos en los que términos como ‘interdisciplinar’, ‘multidisciplinar’ o ‘sinergia’ parecen querer sacar lo mejor de una situación que Paul Feyerabend caracteriza como «anarquía metodológica»—, la heterodoxia resulta un rasgo ineludible de lo contemporáneo. Es por ello que hoy lo que antaño fuera periférico se encuentra en el centro de atención, y figuras ignoradas o superadas de una época anterior (como Walter Benjamin o Max Raphael) reciben una atención renovada.

Siendo la hipótesis principal que recorre la tesis el vínculo entre 1) la condición *outsider* de Hauser, 2) su marxismo heterodoxo, y 3) el manierismo como tema predilecto de quien busca los orígenes de una concepción antidogmática y plural de la modernidad (el manierismo, por tanto, como *espejo* de lo *outsider*, lo heterodoxo y lo antidogmático *hasta el presente*), resulta pertinente examinar: 1) el relato biográfico: en qué consiste este aislamiento de Hauser; 2) qué es el marxismo heterodoxo, cómo se llegó a esta metodología y qué problemas implica; 3) cómo intenta Hauser construir una genealogía de varias ideas clave del marxismo heterodoxo en este libro (tales como el concepto de ideología, las funciones del arte en un entorno cultural cosificado, la arriesgada y ambivalente emancipación económica de los artistas e intelectuales, el problema del relativismo de los valores, etc.). Creemos que lo más esclarecedor sería comenzar por una comparación entre dos *outsiders*, ambos marxistas heterodoxos, ambos ocupados con buscar los orígenes del arte moderno en episodios del pasado afines entre sí: Hauser y Walter Benjamin 1892-1940).

### Una comparación entre dos *outsiders*: Hauser y Benjamin *Antipositivismo, totalidad experiencial y crítica del arte*

Benjamin nunca logró entrar formalmente en el marco académico, y nunca fue profesor contratado en el Instituto de Investigación Social [*Institut für Sozialforschung*] de Fráncfort, cuya revista —la *Zeitschrift für Sozialforschung*— publicó algunos de sus trabajos durante su vida.

---

<sup>1</sup> Publicamos una primera versión de este apartado en *Journal of Art Historiography* (Saldaña Puerto, 2020).

<sup>2</sup> Esto valdría tanto para la historia del arte, como para la sociología del arte humanista, como también para la New Art History marxista. En todas estas disciplinas se intentó instaurar algún tipo de método estable, sin éxito a largo plazo.

Aunque Benjamin recibió —gracias a Theodor W. Adorno y Max Horkheimer— algunos fondos de la institución, con los que luchó por sobrevivir, su correspondencia atestigua que su metodología iba a menudo más allá de lo que sus colegas del instituto consideraban académicamente aceptable, llegando a dedicar ingentes esfuerzos a obras que, o bien no resultaban publicables, o bien debían acabar publicándose en medios no académicos. En este sentido, Benjamin cumple con la condición de intelectual *outsider* (no adscrito a ninguna institución y, por tanto, libre de la influencia de cualquier institución) y precario que nos interesa. Con respecto al Instituto de Investigación Social de Fráncfort, Adorno aparece en relación a algunos extractos sobre metodología en las ciencias sociales, y Herbert Marcuse en relación a la función ideológicamente emancipadora del arte. Estas y otras figuras —tales como Siegfried Kracauer o Herbert Read— reaparecerán en otros lugares de la tesis, pero en relación más directa con el desenvolvimiento fáctico de la vida de Hauser (es decir: su biografía). Si, a pesar de que no los une ningún vínculo biográfico, hemos ahondado más en la comparación con Benjamin, ello se debe a que parecen darse afinidades entre ambos en cada una de las tres cuestiones vinculadas en la hipótesis central de la tesis.

Se dan conspicuos paralelismos —y simetrías— entre los destinos académicos de Walter Benjamin y Hauser. Si bien el primero no logró ningún tipo de éxito durante su vida (Steiner, 2003: 7-24, 11), la difusión generalizada e instantánea del segundo fue de la mano de una recepción académica ambigua. Sin embargo, Benjamin ha crecido póstumamente hasta convertirse en un autor que casi ensombrece a la Escuela de Frankfurt —con la que suele asociarse—, mientras que Hauser siguió siendo un extraño, cuya figura, desde entonces, se ha desvanecido y resurgido con dudosa fortuna<sup>3</sup>. A pesar de sus suertes opuestas, ambos autores estuvieron marcados por una fuerte actitud antipositivista que buscaba establecer una metodología específica para las ciencias sociales, esforzándose por comprender el presente a través de la crítica del arte. Partiendo de un esbozo de sus bagajes filosóficos, compararemos sus similitudes y diferencias examinando las acusaciones compartidas que pesan sobre ellos: sus controvertidas formas de marxismo apuntan, en ambos casos, a una concepción particular de las *mediaciones* como *saltos* y de la *ideología* en términos del concepto psicoanalítico de *racionalización*. Al comparar sus conceptos de totalidad, el propósito que los guio, y algunas afinidades significativas en lo que concierne al proceso de investigación, el estilo de escritura y la elección del tema, se evidencia que su crítica del arte maneja la narrativa histórica como mitos, acercando sus métodos a la interpretación de sueños psicoanalítica.

Su antipositivismo es un rasgo general, pero significativo. La actitud que caracterizamos como ‘antipositivista’ se vincula con metodologías que tratan de captar la totalidad —lo ‘macroscópico’—, en oposición a las que se ocupan únicamente de los hechos —o ‘microscópico’<sup>4</sup>. La mejor manera de introducir esta diferenciación metodológica sería haciendo referencia a las palabras de Adorno con respecto a *Historia social*:

---

<sup>3</sup> Casi todas las investigaciones sobre Hauser abordan esta situación. Algunos ejemplos: Wallace, 1996: 28-46; O’Brian, 2008; Hemingway, 2006a, 2006c, 2014; Saccone, 2016; Berryman, 2017: 494-506.

<sup>4</sup> En *Constructing a Sociology of the Arts*, Zolberg (1990/1997: 18) distingue entre metodologías «microscópicas» y «macroscópicas».

Se suele explicar la ausencia de las llamadas ‘grandes síntesis’ en las actuales ciencias morales y sociales, por la progresiva extensión de la materia que es necesario dominar; los conocimientos de detalle que el investigador se ve obligado ahora a poseer serían tantos, que le impedirían una visión total de su disciplina y le impondrían una forma monográfica de trabajo. Pero esta tesis recuerda demasiado la antigua y dudosa premisa de la sociología, en el sentido de que podría ofrecer, algún día, luego de suficientes investigaciones, la inteligencia del todo social; por consiguiente resulta difícil creer que el motivo señalado sea el verdadero, y que la ausencia de síntesis no se reduzca, en cambio, [...] a la disolución de la actitud filosófica y, en general, teórica [...] en una palabra, al dominio del positivismo como ideología paralizante (Adorno, 1956/1969: 104)

Adorno alude aquí a las pretensiones del positivismo de Auguste Comte (1798-1859), que fundó una sociología basada en la premisa de tal «dudosa promesa». Temía que, al emular a las ciencias naturales, las ciencias sociales sólo lograrán fragmentarse, viéndose limitadas a acumular conocimientos hasta el infinito, por precisos que éstos fueran, en campos separados y especializados, postergando la síntesis a un futuro siempre indefinidamente lejano. La misma idea resuena en Hauser, que en *Sociología del arte* (1974) afirmó que «el desconocimiento del papel que la unidad y la totalidad de la sociedad desempeñan en todos los esfuerzos humanos arrebató su sentido a la vida y a la cultura» (SA1: 34), y en *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna* (1958) expresó:

[...] no hay que perder de vista [...] lo problemático desde el punto de vista de la sociología de una separación radical entre arte y ciencia. La concepción del mundo de una generación, o más exactamente, de un grupo histórico y socialmente homogéneo es siempre indivisible. El intento, por eso, de delimitar los distintos sectores de sus manifestaciones espirituales, puede tener su sentido en el campo gnoseológico pero representa siempre desde el punto de vista sociológico una operación arbitraria. Filosofía, Ciencia, Derecho, usos sociales y arte son, en cada momento histórico, sólo aspectos diversos de una actitud unitaria frente a la realidad: los hombres buscan en todas esas formas una respuesta a la misma cuestión, la solución al mismo problema vital (TA: 38)

El objeto de estudio, si bien es referido a través de una cierta variedad de conceptos — «totalidad», «sociedad», «cosmovisión»— implica, en definitiva, indagar en la solución dada al problema de cómo vivir. Benjamin pensaba, al igual que Hauser, que delimitar campos de especialización mejora la acumulación en esferas autónomas; pero este proceso de autonomización progresiva contribuye a lo que estos autores llamaban la «reificación del conocimiento»: la precisión en los detalles se produce a expensas de la capacidad de interpretación sintética, que es retrasada, trayendo también consigo una rigidización de la metodología que Adorno (1969/1973: 16-19) describe en términos de parálisis. Como recuerda Jürgen Habermas, Benjamin expresó una angustia similar hacia la acumulación de conocimiento:

«Cultural history, to be sure, increases the weight of the treasure which accumulates on the back of humanity. Yet cultural history does not provide the strength to shake off this burden

in order to be able to take control of it»<sup>5</sup>. It is precisely here that Benjamin sees the task of criticism (Habermas, 1979: 32).

Benjamin, como Hauser, pensaba que las ciencias sociales debían tener fines prácticos; en concreto, ayudarnos a conocernos, para saber cómo vivir. Dado que el conocimiento se vuelve *inasible* por el poder de su mera cantidad, sólo mediante el desarrollo de la crítica, del método crítico, puede contrarrestarse el proceso mecanicista de la acumulación científica. ¿Crítica de qué, sin embargo? Tanto Benjamin como Hauser vieron el arte como una fuente de conocimiento, pero ninguno de ellos lo formuló estrictamente en los términos de la crítica marxista de la ideología. Michael Rosen (2004: 40-41) ha señalado cómo la *teoría crítica* de Adorno se deriva de la temprana influencia de Benjamin. Sin embargo, las teorías de Adorno abrieron el camino a la crítica de la ideología de la New Art History —que o bien bebía de la sistematización estructuralista del marxismo de Louis Althusser, o bien la confrontaba—, mientras que la crítica redentora de Benjamin permaneció distanciada e incomprensible. Por lo tanto, deberíamos diferenciar entre la «crítica» de Benjamin, la «teoría crítica» de Adorno, y las metodologías posteriores basadas en la «crítica de la ideología» realizadas por la New Left alemana y anglófona, como Otto Werckmeister y T. J. Clark. Renunciando al papel principal que le atribuyen otros marxistas como medio en el que desarrollar una crítica de la ideología, ¿cómo interpretar el arte como *fuerza de conocimiento*? La incisiva revisión de Anna Wessely de la obra de Hauser abordó con fuerza este punto<sup>6</sup>:

As to the connection between the cognitive and the aesthetic values of an artwork, Hauser cleverly manoeuvres his way around the horns of the dilemma that vexed Marxist theoreticians. He claims a cognitive function for art in spite of its ideological character, insisting that «it would be wrong to deny art all claim of achieving truth, to deny that it can make a valuable contribution to our knowledge of the world and of man». At the same time, he maintains that the dichotomy of true and false does not apply to art. Artworks aspire to aesthetic validity only, which is «utterly different from validity in science». The «value of knowledge gained and propagated by art», we are told, «is not at all impaired by its ideological character». The nature of this knowledge remains a mystery (Wessely, 1995: 40).

Según Wessely (1995: 40), Hauser no llegó a articular respuesta a esta pregunta, recurriendo a «lugares comunes u oráculos desconcertantes» [*platitudes or puzzling oracles*] al formular sus teorías sociológicas sobre el arte. Quizá sea sintomático de la afinidad entre Hauser y Benjamin que las intenciones del primero puedan esclarecerse recurriendo al pensamiento del segundo:

Already at the time when Benjamin, as a student, still believed he could sketch the “Program of Coming Philosophy”, the concept of an unmutated experience stood at the center of his considerations. At that time Benjamin directed his polemic against an «experience reduced as it were to degree zero, to the minimum of significance», i. e., against the experience of physical objects underlying the paradigmatic orientation of Kant’s attempt to analyze the

---

<sup>5</sup> Habermas cita aquí el texto de Benjamin “Eduard Fuchs: Collector and Historian”, trans. Knut Tarnowski, *New German Critique*, No. 5 (Spring, 1975) [1937], 27-58.

<sup>6</sup> Podemos encontrar una descripción más reciente, y diametralmente opuesta, de la concepción del arte de Hauser como fuente de conocimiento, en Gelfert, 2012.

conditions of possible experience<sup>7</sup>. In opposition to this Benjamin defends the more complex types of experience common to primitive peoples and madmen, seers and artists. He still had hopes of recovering from metaphysics a systematic continuum of experience. Later he imputed this task to the critique of art; this critique should transpose the beautiful into the medium of truth, wherein «truth is not an unveiling, which annihilates the mystery, but a revelation and a manifestation that does it justice»<sup>8</sup> (Habermas, 1979: 44).

Planteamiento que coincide plenamente con las intenciones de Wilhelm Dilthey (1833-1911), cuya hermenéutica resultó, como se verá más abajo, de crucial importancia para el desarrollo del marxismo heterodoxo a través de la obra de György Lukács<sup>9</sup>. Dilthey remite todo conocimiento al *comprender* [*Verstehen*], y teoriza este comprender en base al concepto de *conexión* [*Zusammenhang*] entre fenómenos disímiles que se da en toda *vivencia* [*Erleben*]. Benjamin confía, como Dilthey, en que las experiencias complejas revelarán más acerca de la complejidad de la experiencia misma que el «caso simple», aislado en condiciones de laboratorio, de experimentar objetos físicos propuesto por Kant — paradigmático para las ciencias naturales. Se pueden encontrar síntomas de la misma actitud en el argumento de Hauser a lo largo del prefacio de *Manierismo* (1964), cuando defiende el método sociológico para su objeto de estudio argumentando que las cuestiones complejas deben abordarse de manera correspondientemente compleja (M: 25-26). Y podría encontrarse un correlato de esta postura, un razonamiento análogo, en el rechazo categórico del clasicismo que permea todo *Manierismo*; que reformula, para el caso del manierismo, lo que Hegel dijera a propósito de la comparación entre el arte clásico y el romántico: mientras que el arte clásico consigue una coincidencia entre cuerpo y mente, materia y espíritu, a costa de una simplificación de lo anímico, el arte manierista, como el romántico, y precisamente gracias a la ruptura de este equilibrio, consigue expresar de manera más fiel el verdadero estado de cosas (M: 37). En Benjamin y en Hauser, la crítica se esfuerza por obtener del arte, de la consideración del valor estético —o «lo bello»— un conocimiento más profundo sobre un ámbito más general y complejo. En el caso de Hauser, lo «sociológico» y lo «psicológico» están, como en Benjamin, incrustados en lo experiencial, que aborda la totalidad del sujeto, por más que nuestra reconstrucción de éste sólo pueda ser aproximativa y ficticia: el concepto de *cosmovisión* [*Weltanschauung*], tomado de Dilthey, explica la «verdad de la experiencia no mutilada» para un grupo social o individuo —compartida, como el idioma, entre el grupo social y el individuo—, y es abordado por Hauser (como hará Simmel en algunos ensayos) a través del concepto de *estilo* [*Stil*], que desempeña para Hauser una función similar a los conceptos generales de Benjamin *proto-historia* [*Ur-geschichte*] y *tiempo-ahora* [*Jetztzeit*]. Los tres son altamente esotéricos, ya que la demostración y esclarecimiento de la cadena completa de mediaciones —reflexionando sobre la *causalidad* de todos los hechos y eventos involucrados—

---

<sup>7</sup> Habermas cita aquí las obras completas de Benjamin. *Gesammelte Schriften*, I-IV, eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1972, 159.

<sup>8</sup> Habermas cita la primera obra de Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, trad. de Osborne (1977: 31).

<sup>9</sup> *El alma y las formas* (1911), primer libro de Lukács, será su obra más diltheyana. En *Teoría de la novela* (1920) encontramos una re-hegelianización decidida del método de Dilthey, y en *Historia y conciencia de clase* (1923), una reinterpretación de las *Geisteswissenschaften* ya plenamente hegeliano-marxista.



no es importante para interpretarlos heurísticamente a partir de una situación histórica dada. Quizás, si como dice Wessely, la naturaleza del valor cognoscitivo del arte «sigue siendo un misterio», esto tiene que ver con el hecho de que la naturaleza de esta interpretación «no es un desvelamiento, que aniquila el misterio, sino una revelación y una manifestación que le hace justicia» — matiz cercano a la distinción entre *comprensión* [*Verstehen*] y *explicación* [*Erklärung*] que Dilthey (1927/2000: 95-98) se esfuerza por precisar, en su interrelación, en sus *Esbozos para una crítica de la razón histórica* [*Entwürfe zur Kritik der Historischen Vernunft*]<sup>10</sup>.

Benjamin y Hauser pueden identificarse como miembros de la misma generación intelectual, y comparten un trasfondo filosófico similar. Ambos autores, nacidos en 1892, se formaron bajo la influencia de enfoques neokantianos y se vieron profundamente afectados por la filosofía de Georg W. F. Hegel (1770-1831), incorporando finalmente, a través de diversas influencias, elementos del marxismo y el psicoanálisis. En ambos casos, Lukács juega un papel importante. Benjamin, que había leído y citado al Lukács premarxista, llegó a su propio giro marxista influido por la directora de teatro y actriz letona Asja Lacis en el momento en que estaba leyendo *Historia y conciencia de clase* (1923) de Lukács<sup>11</sup> (Steiner, 2003:10). Hauser, por su parte, consideraba que Lukács había llegado, en esta obra, a la cumbre de su desarrollo, quedando inigualada por sus obras posteriores<sup>12</sup>. En el caso de Benjamin, su filosofía ha sido descrita como «basada en tres fuentes muy diferentes: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo», no siendo una «síntesis' combinatoria o ecléctica de estas tres perspectivas (aparentemente) incompatibles, sino [...] la invención de una concepción nueva y profundamente original a partir de todas ellas» (Löwy, 2001/2005: 4). Como veremos, el trabajo de Hauser también ha sido etiquetado como una mezcla de romanticismo alemán y marxismo (Hemingway, 2014; Saccone, 2016). En ambos casos, su autodenominación como marxistas ha resultado engañosa, produciendo una categorización siempre problemática de su trabajo. Su uso de la filosofía de Marx fue profundamente pragmático y se subordinó a propósitos que los distanciaron tanto de Lukács como de las generaciones marxistas posteriores, a las que comúnmente se hace referencia como New Art History, y cuyo trabajo gira, en muchos casos, en torno a la crítica de la ideología. Pero la ideología como tal, aparentemente, no jugó un papel tan exclusivo para Hauser:

La dificultad radica, como ya Engels vio, en la explicación del proceso que tiene lugar con el paso «por la cabeza» de los hombres de los motivos ajenos a la conciencia y extrapsicológicos. Ni Marx ni Hegel encuentran una respuesta satisfactoria a esta cuestión. Freud la responde, pero sólo en relación con el limitado sector histórico al que él prestaba atención (TA: 239).

Hauser encuentra insatisfactorios todos los intentos de reducir la forma en que somos influenciados por nuestras circunstancias a un solo concepto. Sin embargo, sí toma nota de varios intentos de hacerlo:

---

<sup>10</sup> Escritos ca. 1910, y publicados póstumamente en 1927.

<sup>11</sup> No obstante, Eagleton (1981a: 22) señala que la influencia de Brecht sobre Benjamin fue mayor que la de Lukács.

<sup>12</sup> «Creo que la cima de su desarrollo se alcanzó en *Geschichte und Klassenbewusstsein*, y que todo lo que siguió es menos bueno que este libro. Este es su mejor libro, el más positivo, el más elevado, el más maduro, el mejor escrito. Luego hubo esa extraña interrupción en su desarrollo, cuando una vez comenzó a escribir mal» (Hauser, cit. en Vezér, 2004: 106).

Según la filosofía de Bergson, el lenguaje es la máscara del pensamiento, de una manera semejante a cómo, según la sociología de Marx, la ciencia ideológicamente condicionada es la caricatura de la verdad<sup>13</sup>, y a cómo, según la filosofía de Freud, la vida anímica manifiesta es la ocultación de los verdaderos motivos psíquicos. Todos estos conceptos —el concepto romántico-espiritual de la forma, el concepto histórico-materialista de la ideología, el concepto psicoanalítico de la racionalización— se hallan en conexión con aquella psicología del desenmascaramiento que ve en las obras culturales una alienación frente a los contenidos anímicos, y que con su idea del extrañamiento domina todo el pensamiento romántico y posromántico. Según esta psicología, una curación sólo es posible por un retorno de las formas objetivadas o de las convenciones rígidas a la espontaneidad, originalidad y autenticidad del alma. Sin embargo, ni el diagnóstico ni la terapia recomendada aparecen suficientemente convincentes (TA: 487).

Hauser no parece dar mucho crédito al camino que lleva de regreso a la espontaneidad, la inmediatez y la autenticidad del alma, es decir, las terapias basadas en la salud por develamiento y catarsis —ya sea catarsis psicológica o revolución social—, que son de importancia clave tanto para Freud como para para muchas formas de marxismo basadas en una crítica de la ideología. En efecto, a juzgar por lo que escribe en *Manierismo*, Hauser no cree en tales estados de pureza, de *naturalidad* armoniosa — o, al menos, no cree que puedan darse sin ser forzados:

Las épocas de arte clásico, de dominio total de la vida por la disciplina de las formas, de plena penetración de la realidad con principios ordenadores, de identificación absoluta de la expresión con el ritmo y la belleza, son épocas de duración relativamente breve. Comparado con la época del geometrismo y arcaísmo o del helenismo, el clasicismo griego no se afirma durante largo tiempo, y el clasicismo del Renacimiento no es, en realidad, más que un episodio fugaz, que ha desaparecido apenas comenzado. Aquellos clasicismos —como los de la Roma imperial y de finales del siglo XVIII— que, al contrario del clasicismo, sólo son estilos de segunda mano, unilateralmente formalistas y rigurosamente hieráticos, duran más tiempo, pero, pese a su unilateralidad y rigor, no crean formas tan puras como el arte clásico en sí. A causa, por una parte, de la anarquía o romanticismo que los amenaza, y contra la cual se defienden, y a causa, por otro lado, del carácter imitativo de sus obras, estos clasicismos no presentan la unitariedad ni la inmediatez del clasicismo. Quizá lo clásico va contra la naturaleza del hombre y presupone una autodisciplina a la que éste no puede someterse durante largo tiempo. Más que expresión de una paz interna, de un poder seguro de sí, de una relación directa y sin problemas con la existencia, tal como nos sale al paso en los fugaces momentos del arte clásico, el arte, es, sin duda, un grito espontáneo, a menudo salvaje y desesperado, en ocasiones apenas articulado; la expresión, unas veces, de un anhelo incontenible de poseer la realidad, otras, del sentimiento de encontrarse, inerme y desamparado, en manos de esta misma realidad (M: 32-33).

Quizás, por eso mismo, Hauser identifica las terapias derivadas de Marx y Freud basadas en la salud por develamiento, tales como la catarsis psicológica y la revolución social, con la

---

<sup>13</sup> Hemos modificado ligeramente la traducción de Felipe González Vicen, donde dice: «la ciencia de raíces ideológicas es la caricatura de la verdad».

pretensión de resolver de una vez por todas los misterios de la vida recurriendo a una solución unilateral, incurriendo en una tendencia a la simplificación que debe mucho a la herencia positivista presente en estos autores<sup>14</sup>. Por el contrario, en la tendencia de Marx y Freud a referirse a la materialidad de la realidad económica y biológica, respectivamente, ve el lado valioso de la contribución del positivismo. La teoría del arte de Hauser no se basa exclusivamente en los conceptos de forma, ideología o racionalización, sino que los incorpora como herramientas. Con respecto a la recepción del marxismo por parte de Benjamin, Habermas afirmó que

[...] he had to bring [Marxism] together with the messianic interpretation of history he developed on the model of redemptive criticism. This domesticated historical materialism was supposed to provide an answer for the open question concerning the subject of the history of art and culture, an answer which was to be materialist and yet compatible with Benjamin's own theory of experience. To believe this had been successfully accomplished, was an error on Benjamin's part — and the wish of his Marxist friends (Habermas, 1979: 50).

Habermas sitúa la «teoría de la experiencia» de Benjamin en el centro de su «modelo de crítica redentora». El marxismo es, como en Hauser, una herramienta «domesticada» que aborda algunos aspectos del «sujeto de la experiencia». En relación con esto, Michael Rosen (2004: 41) subrayó que «la más importante de las continuidades entre el pensamiento temprano y maduro de Benjamin es su lealtad a una forma distintiva de filosofía kantiana», cuya «revolución copernicana» podría definirse mejor como «un alejamiento de pretender investigar la naturaleza de la realidad, hacia una investigación de nuestra experiencia de esa realidad». Como la experiencia no es reducible a la razón o a los sentidos, el escepticismo antidogmático de Kant se dirige contra cualquier fuente única de conocimiento, y se encuentra en el centro de lo que Adorno (1969/1973: 17) llamó su «cuestión epistemológica constitutiva», es decir, «la de la posibilidad de la ciencia». Respecto a Hauser, Zuh (2015: 2) afirma que sus «principios epistemológicos son en su mayoría de origen kantiano», algo que el propio Hauser recalca de manera recurrente<sup>15</sup>:

La filosofía kantiana contiene, en cambio, una exposición mucho más realista del mal en cuestión y un camino mucho más prometedor para su curación. El cometido consiste, no en el desenmascaramiento de una «cosa en sí» del alma, sino en el conocimiento de que las formas en que se mueven todo pensamiento, sentimiento y acción<sup>16</sup>, constituyen los límites y, a la vez, las condiciones de estas funciones. Si no se puede ver más que con ayuda de una lente, no sólo es absurdo meditar sobre los efectos refractores de la lente, sino que también es absurdo especular sobre las posibilidades de una visión sin la lente. Los medios convencionales de expresión artística pueden restringir todo lo que se quiera la representación directa de las vivencias, pero constituyen, no obstante, un camino hacia las

---

<sup>14</sup> Aunque diversos autores atribuyen esta vertiente positivista exclusivamente a Engels, Hauser no era, en realidad, tan filológicamente versado en estos filósofos, y afirmó esto explícitamente tanto en relación al marxismo como en relación al psicoanálisis.

<sup>15</sup> Hauser (TA: 315, 487; M: 46, 90-91; SA1: 44-45, 245, SA2: 24) afirma la importancia del giro copernicano de Kant en tres de los cuatro libros por los que es ampliamente conocido, y equipara ideología y racionalización, relativizando la importancia de ambas, ya en su primera gran obra (HS3: 262).

<sup>16</sup> Hay que notar que esta tríada coincide con los tres tipos de *manifestación vital* identificados por Dilthey (1927/2000: 154-163) como base de la interpretación hermenéutica.

cosas, las cuales serían sin ellos inaccesibles. El signo no es indudablemente la cosa misma, pero sólo por el signo sabemos de la cosa (TA: 487-488).

La paloma de Kant, que es capaz de volar gracias a la resistencia del aire, o la afirmación de Dilthey de que podemos entender la historia gracias a que nuestra propia naturaleza es histórica, son otras formas de expresar la misma idea. La centralidad de Kant también queda patente en la breve genealogía del concepto de ideología construida por Hauser en *Manierismo* — que tanto recuerda a la construida por Mannheim<sup>17</sup> en *Ideología y utopía* (1929):

No hay ningún problema con el que el Renacimiento esté más próximo al espíritu de nuestro tiempo que el problema de la ideología. Maquiavelo, de quien procede la primera formulación inequívoca de la noción de ideología, inicia así un proceso que, desde entonces, no va a sufrir ninguna interrupción sensible o larga [...]. Marx es sólo el último representante, y sin duda, el más radical de esta noción, el pensador que dio al concepto de ideología su sentido más unívoco y concreto, pero que, a la vez, redujo tan esencialmente su significación, que la ideología como desplazamiento perspectivista de las cosas, que puede tener los más diversos fundamentos, se convierte en él en una deformación específica de la imagen del mundo, en una visión condicionada principalmente por intereses económicos, con el tono implícito de falseamiento de la verdad. Si se tiene en cuenta, que el descubrimiento de la subjetividad de las categorías del pensar constituye una de las peripecias más decisivas en la historia del concepto de ideología, habrá que afirmar, que Kant desempeña en este desenvolvimiento un papel tan decisivo como el de aquellos pensadores a cuyo nombre se halla íntimamente ligada la noción de ideología. Tanto Marx como Kant, [...], tienen, empero, como antepasado espiritual a Maquiavelo, y no sólo porque éste fue quien primero descubrió que había más de un orden de valoraciones morales, sino porque Maquiavelo echó de ver ya, que las valoraciones se rigen por la posición social y los fines políticos del sujeto que valora. Con su deducción del Derecho y de la idea de lo bueno de la noción de lo útil, Maquiavelo se aproxima grandemente a la moderna concepción de la ideología, aun cuando ésta, desde luego, no reviste todavía en él carácter clasista (M: 117).

La concepción de ideología de Hauser está modelada a partir del concepto de racionalización, y no de otro modo. La historiografía<sup>18</sup> señala que coincide con la «concepción total en sentido general» de Mannheim —*todo pensamiento es ideológico*— en oposición a la concepción de Lukács y otros marxistas, que al concebir la ideología como falsa conciencia, teorizan la existencia de un punto del proceso de producción desde el cual pueda surgir una conciencia no ideológica —y, por tanto, verdadera y adecuada— de la situación presente: la conciencia de clase del proletariado. Aunque examinaremos esto más adelante, hay que señalar que Mannheim concibió *Ideología y utopía* como respuesta y superación de *Historia y conciencia de clase*, y que el punto de partida de su argumento contra Lukács es, precisamente, la terminología que desarrolla en torno al concepto de ideología, con la intención de matizar el alcance de los descubrimientos de su antiguo mentor. A Lukács corresponderá teorizar el aspecto epistemológico de la ideología, que servirá de punto de partida a la *sociología del conocimiento*

---

<sup>17</sup> En *Ideología y utopía* Mannheim (1929/2019: 53-57) también traza una genealogía del concepto de ideología, situando también a Maquiavelo como primer germen de la formulación explícita del concepto.

<sup>18</sup> No sólo Wessely (1995), sino también Swanson (1996: 2201-2202), Hemingway (2014) y Saccone (2016) señalan esto.

[*Wissenssoziologie*] de Mannheim, y que coincide, en buena medida, con su «concepción general»: una cosa es reparar en que un pensamiento o acción están motivados por intereses distintos a los proferidos, lo que sería, en Mannheim, una «motivación ideológica en sentido parcial» (aunque se acusa, aquí, al sujeto, de actuar interesadamente, no lo acusamos de ser *incapaz* de pensar correctamente, de manera no distorsionada), y otra muy distinta afirmar que, en virtud de un aparato categorial cosificado, el sujeto en cuestión es incapaz de pensar correctamente. A lo largo de *Historia y conciencia de clase*, Lukács construye una narrativa de cómo las categorías *deshistorizadas* sobre las que se edifica el conocimiento a partir de Kant van penetrando en todas las esferas de la vida cotidiana — proceso que Max Weber llamaba «racionalización», «burocratización» o «desencantamiento del mundo». La ideología es definida como «consciencia cosificada», lo que quiere decir que construye su conocimiento en base a categorías cosificadas que, desligadas de la totalidad, *toman la parte por el todo*, imposibilitando una visión de conjunto. Mannheim llama, a esta extensión al plano noológico y ontológico, «concepción total del concepto de ideología». Pero, además de esto, Mannheim también señala (con un pequeño guiño a la teoría de la relatividad de Einstein...) que se puede hacer uso de este concepto «en sentido especial» y «en sentido general»: en el primer caso (que él asimila a Lukács y a los marxistas), se toma como ideológico sólo el pensamiento «de los adversarios», sin analizar el propio; en el segundo, se considera que todo pensamiento, el de los adversarios, pero también el propio, es ideológico. Hauser, que dice aplicar su «fuerza y capacidad críticas hasta al mismo marxismo» (CCL: 18), parece, entonces, coincidir con Mannheim en gran medida, y encontramos en su obra (como en la de Mannheim) apelativos como «progresista» o «reaccionario», en su caso en relación a las distintas formas de arte (y, por tanto, de ideología). Sin embargo, a diferencia de Mannheim, se declara marxista, ¿En qué estriba, entonces, la diferencia? La ideología, al igual que la racionalización psicoanalítica de los impulsos biológicos, no es una enfermedad que pueda curarse, punto de vista ya implícito en *Historia social* (HS3: 65, 262-263) y explícito en *Teorías del arte* (TA: 487-488). No obstante, ambos conceptos proporcionan los medios para comprender la distorsión que imponen sobre el sujeto de la experiencia: aunque no haya una forma ‘correcta’ de ver —no hay una ideología ‘correcta’— es posible comprender mejor los límites impuestos a nuestra perspectiva, podemos llegar a *conocernos a nosotros mismos* — llegar, por tanto, a lo que Dilthey llamaba *autorreflexión* [*Selbstbesinnung*], en oposición a una teoría del conocimiento «intelectualista y ahistórica» (Lessing, 2000: 242-246). Situando a Kant en sus cimientos, Zuh encuentra en las teorías de Hauser una sólida «teoría multicapa del conocimiento»:

As a Kantian, he tried to take into account the philosophical consequences of two (or even more) different sources of cognition that are equal in value, correlative and necessarily cooperating. Giving exclusive priority to only one of these leads to classical philosophical errors such as psychologism and intellectualism. As a Marxist, Hauser was anti-dogmatic and anti-deterministic, because he adopted an interpretive-hermeneutical meaning of Marxism and considered it an aid against distorting tendencies in our thinking. His basic insight that the different sources of value-equal and cooperating cognitive layers are in an everyday-life perspective intertwined, so that a kind of *reservatio mentalis* is needed to methodically separate them for the sake of better understanding, makes him a distant

relative of classical phenomenology. This web of epistemological investigations is what I call the multilayer theory of knowledge (Zuh, 2015: 1).

Tanto en Benjamin como en Hauser, la instrumentalización del materialismo histórico y el psicoanálisis al servicio de una teoría de la experiencia más amplia fue de la mano de la concepción de lo teórico como una praxis no desprovista de valor ético o revolucionario, una concepción arraigada en la noción de Marx de que la teoría y la praxis son indisolubles, y en la centralidad que la cosificación de la consciencia tiene en el marxismo de Lukács. Aunque Hauser (SA1: 271-272) diferenció entre marxismo «teórico» y «político», negando explícitamente su adhesión a lo que consideraba como principios mesiánicos y teleológicos del marxismo, y renunciando a toda vida política activa, está claro que, como mínimo, quería concebir su propia actividad intelectual como parte de la lucha contra el avance implacable del olvido de sí bajo el capitalismo — si, como afirma Saccone (2016: 316-317), esto es plenamente asimilable a la postura del anticapitalismo romántico, «donde la lucha era capitalismo vs. espíritu», quizás se trate de una cuestión algo más compleja. Como señala Slavoj Žižek (2017: 114) a propósito de la Realidad Aumentada (AR) (y, en concreto, de la App Pokémon GO), el capitalismo avanzado no presupone, a pesar de la fragmentación del sujeto, la destrucción de las mistificaciones, sino una alianza con los medios tecnológicos, que actúan como «marco para la fantasía». La dificultad radica en que estas fantasías reencantan el mundo — «la proyección de información directamente sobre los objetos reales con los que interactúo crea un efecto casi mágico y desconcertante»; «todo sucede en el gran Otro digital, por lo que la aparición del animismo (nos comunicamos con una rosa) es una ilusión generada mecánicamente» (Žižek, 2017: 115-116). Aquel mundo que Weber encontró en proceso de desencantamiento: frente a las pretensiones (esteticistas) de una recuperación de la pérdida de la unidad orgánica del sujeto (aquello que Marcuse llama «cultura afirmativa», por *afirmar* un determinado relato), Hauser defiende, más bien, como veremos, que el autoconocimiento llega a través de una doble-alienación. No se trata, pues, como en el caso de ciertas variantes del anticapitalismo romántico, de reespiritualizar el mundo, o de recuperar la integridad orgánica de la experiencia. Tal vez sea precisamente la postura ética y revolucionaria del marxismo — que Popper consideraba «variante moral del historicismo»— la que reemplaza a la (abstracta) ética de Kant en estas filosofías kantianas, y de ahí la importancia de la etiqueta «marxista» para ambos. En el caso de Benjamin, esto está claro; en el de Hauser, se trata de aquello que, precisamente, buscamos esclarecer. Baste por el momento señalar que, en todos sus libros, Hauser identifica lo sofisticado, lo manierista y lo romántico con una suerte de inconformismo que demanda un cambio — usando a menudo las palabras «progresista» o «revolucionario» para hablar de estos fenómenos. Hauser no cree que la revolución política, violenta, usualmente concebida como revolución proletaria en los términos del marxismo clásico o del marxismo ortodoxo de Lukács, lleve de manera inapelable a avanzar hacia un mundo más justo, pero sí cree necesaria una revolución permanente de los valores, y sí cifra el avance en términos marxistas cuando lo mide en función de la situación cultural y educativa de las clases bajas (una cosa es medir el progreso en función del bienestar de las clases bajas, y otra muy distinta cifrar el avance hacia este bienestar en los movimientos revolucionarios de masas). No obstante, a pesar de sus posturas políticas socialistas, Hauser y Benjamin siguieron siendo autores muy independientes —tan aislados, a ratos, en lo teórico como en lo práctico—, siendo su obra considerada, en conjunto, como una

especie de esfuerzo pionero que no logró alcanzar valor científico (compromiso académico) ni político (compromiso moral). ¿Es una consecuencia de la naturaleza dialéctica de su pensamiento que la aceptación de su éxito en cualquiera de estos dominios implique la aceptación de su éxito en ambos? La relación ambigua de Benjamin con el marxismo resultó en los siguientes comentarios de Gershom Scholem:

I disputed neither the special nature of your situation in a bourgeois world, nor your (self-evident) right to side with the revolution [...] And you are, of course, correct in saying that your letter provides no answer to the issue I raised: namely, not that you are fighting, but that you are fighting under a disguise; that you issue a currency in your writing that you are increasingly simply incapable of redeeming, incapable precisely because of the most genuine and most substantial thing you have or are. I, of course, do not dispute that a person could possibly write like Lenin. I am attacking only the fiction of pretending to do this while doing something totally different. I would maintain that it is indeed possible to live in the tension of this ambiguity (indeed, this is precisely what I fear) but, to express it very harshly for once, the person who does so will be destroyed because —and this is a point on which I place the most weight as it pertains to you— the morality of any insights achieved in such an existence must degenerate (Scholem, cit. en Benjamin, 1978/1994: 379).

Scholem escribió estas palabras en 1931. En 1938, y repasando también el trabajo de Benjamin para su *Obra de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*] (1927-1940), Adorno sería igual de duro en un fragmento que no pasó desapercibido para Habermas — quien, como se ha visto, también afirmaba que Benjamin fracasó:

I believe that this brings me to the heart of the matter. The effect emanating from your work as a whole, [...] is that you have done violence to yourself in it, [...] in order to pay a tribute to Marxism that does justice to neither you nor Marxism. It does not do justice to Marxism, because mediation by means of the total social process is missing and you almost superstitiously ascribe to the enumeration of materials a power of illumination, but this power is never reserved for a pragmatic reference but only for theoretical construction. It does not do justice to your most personal substance, since you have denied yourself your boldest and most productive thoughts in a kind of precensorship, even should it be in the form of a postponement, based on materialist categories (which in no way coincide with Marxist categories) (Adorno, cit. en Benjamin, 1978/1994: 583)

Aquí podría ser relevante una comparación entre la *Obra de los pasajes* de Benjamin y *Manierismo*. El sentido de «precensura» o «aplazamiento» que denuncia Adorno podría considerarse análogo a la observación de Edwin Burgum (1968: 317) de que el libro de Hauser «representa la interesante tensión entre la intención de escribir sobre el manierismo y una exigencia obsesiva y contradictoria de no hacerlo», acusándolo él también en este caso de haber abandonado las consideraciones sociológicas en favor del aspecto psicológico de la cuestión. Volviendo a la crítica de Adorno, éste se mostró preocupado por la noción de un «inconsciente colectivo» sobre la que Benjamin estaba construyendo su «protohistoria [*Ur-geschichte*] del siglo XIX». Adorno consideraba que el argumento de Benjamin era inmanentista y, por lo tanto, no dialéctico (Benjamin, 1978/1994: 495-499). Ciertamente, podrían trazarse más paralelismos, ya que el rechazo de Hauser por parte de numerosos sociólogos e historiadores del arte obedece a

argumentos que son —atendiendo cada uno a su marco teórico correspondiente— de naturaleza similar a las anteriores denuncias de Adorno. En primer lugar, la carencia del tipo de rigor científico fundamentado en la sistematización —«que en nada coincide con las categorías marxistas»—, problema quizás derivado de la fusión de conceptos de fuentes heterogéneas. Wessely, por ejemplo, escribe:

Hauser seems to have relied on his common sense to judge the plausibility of the various explanations which historians, critics, philosophers or artists proposed, while disregarding the significant differences in their theoretical premises (Wessely, 1995: 30).

Encontramos otro ejemplo similar en *La producción simbólica* (1979), de Néstor García Canclini, que afirma a propósito de *Sociología del arte*:

En general, la parte teórica se organiza alrededor de problemas surgidos de la reflexión inmediata sobre la experiencia vivida y no de conceptos elaborados científicamente en un nivel más alto de abstracción. Pero además esa experiencia vivida corresponde a un período superado en el estudio de la historia y de la estética. Las nociones de «rutina», «improvisación» y «espontaneidad» pertenecen a la época de surgimiento de la sociología del arte, a polémicas en las que la incipiente reflexión sociológica de los historiadores se enfrentaba a las resistencias más ingenuas de las estéticas idealistas. Con el desarrollo de la investigación sociológica, y de ciencias como la lingüística, la semiótica y la teoría de la comunicación, se dejó atrás la elementalidad de aquellas controversias. Para dar un ejemplo, ya no se puede encarar el «origen y evolución de las convenciones» que rigen la representación artística con meditaciones impresionistas y «de sentido común», sin aludir ni una vez a la dialéctica entre estructura y acontecimiento, entre código y mensaje, a los diversos códigos (perceptivos, de transmisión, tonales, icónicos, iconográficos, retóricos, estilísticos) hoy reconocidos en la significación visual.

La imprecisión conceptual, la adopción caprichosa del marxismo y la desactualización bibliográfica de Hauser vuelven inconsistente su desarrollo de problemas centrales en la sociología del arte (García Canclini, 1979/2006: 58-59)

[...] su empleo poco riguroso del marxismo deja subsistir nociones idealistas y prejuicios aristocráticos. Por último, sus tendencias especulativas se agudizan al no apoyar las constantes generalizaciones más que en la erudición histórica sobre épocas pasadas, nunca en investigaciones empíricas desarrolladas por sociólogos del arte (García Canclini, 1979/2006: 62)<sup>19</sup>

Resulta significativo que Canclini identifique la «experiencia vivida» como fundamento de Hauser, ya que es en la vivencia, como dijimos más arriba, donde Dilthey —pero también el llamado «marxismo de la subjetividad» que arranca de él: Lukács, Benjamin, Adorno, Marcuse— fundamentaba su hermenéutica. Por otro lado, el último reproche a propósito de los «prejuicios aristocráticos» de Hauser nos llevaría al segundo grupo de críticas: la de no lograr un verdadero

---

<sup>19</sup> Más críticas: «[...] el hecho de que idéntico cuidado no se observa siempre en el manejo de los conceptos científicos nos lleva a preguntarnos si en efecto estamos ante un tratado de sociología» (García Canclini, 1979/2006: 56). «Variadas características de su tratamiento del marxismo son sugestivas: salvo Benjamin, ninguno de los autores que cita son más jóvenes que Hauser (los más recientes Bloch y Lukács). Por otra parte, suele diluir los conceptos científicos en afirmaciones tan vagas como ésta [...]» (García Canclini, 1979/2006: 56)



compromiso político, con resultados que rayarían en lo reaccionario — y, en concreto, en posturas elitistas con respecto al arte, derivadas de un idealismo filosófico no superado, e incapaz de aceptar o comprender la cultura popular<sup>20</sup>. En tercer lugar (y en estrecha conexión con el primer grupo de reproches), no establecer, demostrar o dilucidar claramente *una cadena de mediaciones* en la relación entre arte y sociedad, sin saltar «supersticiosamente» de un ámbito a otro. Este último punto podría resultar lo suficientemente confuso como para exigir alguna aclaración, ya que Adorno aparentemente aprobó el enfoque macroscópico de Hauser en *Historia social*, mientras que posteriores sociólogos del arte marxistas, como T. J. Clark, no lo hicieron.

## El concepto de ‘mediación’ en el marxismo heterodoxo «Donde la historia y la magia oscilan»

En la introducción a su *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (1973), titulada “On the Social History of Art”, así como en su ensayo “The Conditions of Artistic Creation” (1974/1996), T. J. Clark define el propósito de la historia del arte marxista como elucidar las mediaciones precisas presentes en períodos muy breves, es decir, una metodología que encajaría en la definición de monografía (y, por tanto, microscópica), apuntando al conocimiento preciso de la cadena de acontecimientos que determinan las transferencias ideológicas entre obras de arte y sociedad<sup>21</sup>. Aparentemente, en la edición inglesa de 1981, lamentó la existencia del primer libro de Hauser<sup>22</sup>. ¿Habría aprobado Adorno la noción de Hauser, articulada explícitamente en sus dos libros teóricos, de que las mediaciones *no pueden teorizarse*<sup>23</sup>? En *Sociología del arte*, Hauser (SA1: 13) incluso afirmó su carácter «ficticio». Terry Eagleton, al

---

<sup>20</sup> Ver también: Burgum (1968: 315), García Canclini (1979/2006: 60), Eagleton (1982: 1168), y Wessely (1995: 31, 41).

<sup>21</sup> «What I want to explain are the connecting links between artistic form, the available systems of visual representation, the current theories of art, other ideologies, social classes, and more general historical structures and processes. What the discarded theories share is the notion that all artists experience, answer and give form to their environment in roughly the same way - via the usual channels, one might say. That may be a convenient assumption, but it is certainly wrong. If the social history of art has a specific field of study, it is exactly this - the processes of conversion and relation, which so much art history takes for granted. I want to discover what concrete transactions are hidden behind the mechanical image of ‘reflection’, to know how ‘background’ becomes ‘foreground’; instead of analogy between form and content, to discover the network of real, complex relations between the two. These mediations are themselves historically formed and historically altered; in the case of each artist, each work of art, they are historically specific» (Clark, 1973/1983: 250).

<sup>22</sup> Harris, 1999/2001: 66, 89. Volveremos sobre este punto en el Capítulo 4.

<sup>23</sup> Eagleton, como vemos, enfatizó esta noción como una novedad de *Sociología del arte*. Empero, en el ensayo “Objetivos de la sociología del arte”, escrito por Hauser con motivo de un congreso de sociología al que fue invitado por Adorno, leemos: «Sea cual sea, sin embargo, la decisión, la transformación de las condiciones económicas en ideologías continuará siendo un proceso imposible de revelar plenamente, un proceso que siempre nos aparecerá vinculado a una solución de continuidad, a un salto. Sería, eso sí, un error pensar que este salto sólo se da en el tránsito de lo material a lo espiritual. No menos comprensibles plenamente y con no menos ‘saltos’ se nos presentan la transformación de una forma espiritual en otra, un cambio de estilo o de moda, la desaparición de una vieja tradición y el nacimiento de una nueva, la influencia de un artista sobre otro, e incluso las fases en el desenvolvimiento de un solo artista. El carácter paulatino y sin lagunas de una transformación es una experiencia subjetiva y puramente interior que no puede ser reconstruido en la objetividad» (IHA: 25).

igual que Adorno, defendió la «brillantez hauseriana» de su «pionera» *Historia social*, pero expresó fuertes reservas hacia su *summa* teórica:

The theoretical model with which Hauser works, here as elsewhere, is familiarly Hegelian-Marxist: social classes, born of economic struggle and seen as relatively cohesive entities, are history's dynamic agents, generating homogeneous forms of consciousness which in turn give rise to forms of art. It is a model crucially dependent on the Hegelian notion of «mediation», not least if it is to avoid an intolerable reductiveness: but Hauser tells us rather abruptly, as early as his Preface, that he now believes the whole concept of mediation to be «fictional», and argues instead for the significance of untheorizable «leaps» from one level to another. How far his method can accommodate such mysterious leaps without scuppering itself entirely is a question the book fails adequately to answer (Eagleton, 1982: 1168).

Para Eagleton, así como para Burgum, Hauser resulta aceptable, siempre que se le considere un pionero (pero pasado de moda) marxista ortodoxo — una visión de su *Historia social* que, de hecho, permea el prólogo de su edición de 1999, escrito por Jonathan Harris<sup>24</sup>. ¿Hasta qué punto la «mediación» microscópica, en consonancia con los paradigmas académicos que favorecen lo pormenorizado, define la aprobación, cuando los autores marxistas *establecidos académicamente* evalúan a otros autores marxistas? ¿Cuál es la relación entre la «mediación» y la «crítica de la ideología» que ha predominado en buena parte de la historiografía sobre sociología del arte marxista (especialmente de la New Art History)? Quizás Benjamin y Hauser podrían considerarse afines, a pesar de sus muchas diferencias, en base a que ambos conciben las mediaciones como inevitablemente mitológicas —o «ficticias»—, como un concepto construido para llenar un vacío tan indecible como la conciencia misma, eligiendo mediar hechos, teorías e interpretaciones a través de saltos esotéricos. Aquí encontramos, de nuevo, ecos de Dilthey, que buscaba superar conjuntamente a Kant y a Hegel con su crítica de la razón histórica: si, para Hegel, la *Razón* [Vernunft] es capaz de mediar entre las disímiles esferas culturales a través del concepto del *espíritu del mundo* [Weltgeist], para Dilthey el vínculo subyacente a la *interconexión* [Wirkungszusammenhang] de las variadas esferas culturales, la *cosmovisión* [Weltanschauung], no puede sistematizarse racionalmente, por lo que resultaría accesible únicamente mediante un acto de *comprensión* [Verstehen]. La diferencia entre la *explicación* [Erklärung], propia de la sistematización racional, y *comprensión* [Verstehen], propia de una hermenéutica no irracional, pero sí asistemática, debe entenderse en este sentido: mientras que la primera supone una *deducción pormenorizada* a través de un proceso de *construcción ideal* [Ideale Konstruktion], la segunda supone un salto, la aparición de una conexión holística que puede prepararse metódicamente, pero no inferirse de manera sistemática.

Habiendo esbozado algunas afinidades teóricas entre Hauser y Benjamin, puede ser útil definir más concretamente en qué sentido convergen sus estrategias, o qué procedimientos dentro de sus procesos de indagación podrían considerarse similares. Pero antes de pasar a sus metodologías particulares para fundamentar esta comparación, conviene seguir examinando la valoración que hace Adorno de cada uno de sus métodos, y en particular, del papel que las

---

<sup>24</sup> Harris, 1999/2001: xx. Ver la “General introduction” de Harris a cada uno de los cuatro volúmenes de la reedición de *Historia social* lanzada entonces por Routledge.

mediaciones tuvieron en sus respectivos discursos críticos. En el caso de Benjamin, la crítica de Adorno a las versiones avanzadas del borrador de la *Obra de los pasajes* —expuestas en el contexto de su correspondencia privada con Benjamin— se articula, a través de multitud de argumentaciones, hacia las siguientes severas observaciones:

[...] my objection by no means purely concerns the dubiousness of «abstaining» in relation to a subject that, precisely because of your ascetic attitude toward interpretation, appears to enter a realm to which asceticism is opposed: where history and magic oscillate. Rather, I see the moments in which the text lags behind its own a priori as being closely related to its connection to dialectical materialism [...] Let me express myself here in as simple and Hegelian manner as possible. If I am not mistaken, this dialectic lacks one thing: mediation. The primary tendency is always to relate the pragmatic content of Baudelaire's work directly to proximate characteristics of the social history of his time, and preferably economic characteristics when possible (Adorno, cit. en Benjamin, 1978/1994: 581).

Aquí, como en el pasaje anterior, Adorno subraya a su amigo la importancia de las mediaciones, que Benjamin resuelve saltando del material a la interpretación sin recurrir a la «totalidad social». Benjamin salta *de un particular a otro* a través de una totalidad difícil de captar, adscribiendo a estas oscuras relaciones o correspondencias «un poder de iluminación». Por otro lado, la evaluación de Adorno del procedimiento de Hauser en *Historia social* fue diametralmente opuesta:

[...] su método [de Hauser] es dialéctico en el sentido más preciso, y le permite derivar las formas artísticas —a través de todas las mediaciones y en todas sus diferenciaciones específicas— de las condiciones sociales, tanto del trabajo como de las relaciones de dominio en las diversas fases históricas. La primacía sigue perteneciendo a la producción, sin que distribución y recepción queden en segundo plano; el arte es explicado a partir de la totalidad social. Pero el lugar y la función específica de los fenómenos individuales no resultan sacrificados (Adorno, 1956/1969: 104-105).

Estos comentarios de aprobación se encuentran en una conferencia de mediados de los años cincuenta que se publicó décadas después. En la correspondencia entre Hauser y Adorno, que ha sido descrita como un intercambio «de halagos mutuos» en el que «en realidad se dice poca cosa intelectualmente sustantiva» [«little of intellectual substance is actually said»], la diferencia de estatus hace que el tono de Adorno sea de «generosidad patricia» [«patrician largesse»], mientras que Hauser se muestra cauteloso, dada su necesidad de encontrar trabajo (Roberts, 2006: 162). Un tono mucho más distante y cordial que en la correspondencia entre Benjamin y Adorno, que, como íntimos amigos, discutían estos temas de forma más profunda y audaz. En todo caso, se puede afirmar que Adorno sí aprobaba el método de crítica de Hauser porque se apoyaba explícitamente en la narrativa de la lucha de clases marxista para interpretar las mediaciones a través de un concepto de totalidad social. Pero Hauser no se basó tanto en la lucha de clases en *Manierismo*, donde «casi todo lo que ocurrió en el siglo XVI en relación a las crisis económicas, políticas o religiosas se considera característico del manierismo» (Haskell, 1965: 79), en lo que se ha considerado un regreso a su herencia idealista romántica: un regreso a Georg Simmel y al «todo social circular» de Max Weber (Hemingway, 2014: párr. 31; Saccone, 2016: 176, 182). Pero, ¿cambió realmente Hauser sus conceptos de mediación y totalidad social? La respuesta no es tan evidente como se ha afirmado. En varios pasajes de su primera obra, Hauser ya descarta la teoría

marxista de la ideología como único medio de conocimiento histórico-social, y aunque el libro ha sido interpretado en ocasiones (según creemos, erróneamente) como un trabajo pionero en la tradición de la crítica de la ideología, otros análisis sugieren que esta crítica de la ideología ya estaba sirviendo a un propósito diferente. Como afirma David Wallace:

Yet what concerns Hauser is less the contemporary significance of past works of art than the relevance of the historically developing forms of artistic culture to the seemingly incompatible ideals of cultural democracy. [...] It is this uneasy relationship between politics and art as conflicting spheres of activity within the social-historical, the space and time of modernity, that a 'social history of art' aims to interrogate (Wallace, 1996: 29).

De manera similar, en *Utopic Modernism — Arnold Hauser between Exile and Utopia toward a Sociology of the Modern*, la fallida monografía sobre Hauser editada por David Wallace<sup>25</sup> y Jerry Zaslove en 1996 (que no logró encontrar un editor), Zaslove escribe:

[...] moving from Budapest to Italy, Vienna, Berlin and finally London gave him the chance to interrogate and deepen the relationship of the «new» art history that he was becoming familiar with and the sociology of the modern that he encountered in his own thinking and through Georg Lukács, Ernst Bloch, Georg Simmel, Max Weber and most importantly Karl Mannheim. All were wrestling with the problem of a methodology for an art with its own history and the place of sociology of art and literature inside of a democratic, radical or «utopian» outlook. [...] His essayistic style of writing, his continuous interest in the film and alienated naturalism, and his acute sense that only in a man's inner psychic life can continuity be registered gives *The Social History of Art* its personal and historical meaning as a work that breaks the «facade of an uninterrupted art history» where the art work simply illustrates conflict and crisis, will and reality. Hauser is determined to show that the artist sets the problem while the art historian and sociologist only reconstruct it as a problem of modernity (Zaslove y Wallace, "Hauser, Exile, Utopia And Critical Theory").

La importancia de este fallido monográfico estriba en que parece tratarse del único empeño, hasta la fecha, por *comprender a Hauser en sus propios términos*, y no aplicándole una perspectiva externa según la cual se distorsionen sus fines y, por tanto, los medios desplegados para conseguirlos. No es casual que este monográfico incorpore en su título la palabra «exilio», término muy ligado a una condición de *outsider* que, no obstante su aplicabilidad a toda una generación de científicos sociales formados en Centroeuropa, implica en el caso de Hauser más dimensiones, como su procedencia de una familia de clase baja — hecho que, en cierta medida, condicionó tanto su escepticismo hacia la lucha proletaria, como su reticencia a lo académico, a lo institucional, prefiriendo (como constatamos en varios puntos del Capítulo 2) el camino del autodidacta. La conexión entre el «exilio» sufrido por gran parte de la intelectualidad

---

<sup>25</sup> No comprendemos por qué Daria Saccone afirma que Wallace «se detenía en afear las aporías del discurso teórico del autor», alineándolo con Wessely. En cambio, su artículo resulta una defensa concienzuda de Hauser, al aclarar que desafía los «conceptos de autonomía y heteronomía del arte» de cara a nuestra «era post-estética» (Wallace, 1996: 29). La simpatía de Wallace hacia Hauser queda patente en pasajes como: «the central dilemma of modern art: is artistic freedom commensurable with democracy? Hauser's answer to this question can be considered his most significant contribution to a sociology of art» (Wallace, 1996: 39); o también: «while his answers may not always be convincing, Hauser's work becomes a provocation to respond to questions that have not lost their contemporary relevance» (Wallace, 1996: 40).

centroeuropea del sXX, y la derivada condición del extranjero, del *outsider*, será examinada, en relación a Hauser, en el Capítulo 2, y en relación a su generación y a cómo precisamente de éstos esfuerzos periféricos afloraron algunos importantes cambios de paradigma, en el Capítulo 4; en el Capítulo 3 se examina cómo esta condición se ve reflejada e incide, de manera directa, en las circunstancias que rodearon a la concepción y escritura de *Manierismo* como proyecto. Los tres capítulos se hacen necesarios para comprender *Manierismo* en toda su dimensión: el Capítulo 2 aporta el contexto necesario para verlo como expresión de un particular escepticismo y rebeldía que no cesa en sus esfuerzos por esclarecer el presente en un contexto de derrota del proyecto colectivo, mientras que el Capítulo 4 aporta el necesario correlato de esta historia desde el punto de vista de los paradigmas metodológicos disciplinares, tratando de comprender dónde pueda estar la relevancia de *Manierismo* en tanto que obra en la que se elogia, precisamente, al individuo aislado, en busca de un paradigma antidogmático al margen de unas instituciones que representan, como las primeras academias artísticas, un síntoma del proceso de reificación de la cultura. En este sentido, aún otra instancia, también inicialmente prevista para el fallido monográfico sobre Hauser, sería el artículo de G. W. Swanson, “Marx, Weber, and the Crisis of reality in Arnold Hauser’s sociology of art” (1996), que comprende perfectamente que el proyecto de Hauser no perseguía, como tal, el tipo de ‘sistematización’ que tan a menudo se echa en falta en sus obras desde el ámbito disciplinar y académico:

Guided by the primacy of this commitment to experience, whatever the costs to methodological consistency, he had to develop a sociological perspective appropriate to its object. This perspective, Hauser insists, is not transhistorical but specifically modern (Swanson, 1996: 2199).

Así, lo que «sociología del arte» significa para él es, en realidad, una suerte de hermenéutica de las cosmovisiones modernas basada en la crítica del arte y la literatura. La totalidad que constituye el objeto de estudio de Hauser podría definirse de manera más acertada como *la relación entre sociedad y arte* (Wallace, 1996: 34-5, 39-40; Swanson, 1996: 2203), entendiéndola como una *unidad dialéctica*. Una unidad dialéctica no es un objeto, sino un *proceso* cuyos polos son indisolubles, mutuamente constituyentes — el arte es, pues, entendido por Hauser en su sentido más amplio: como indisoluble de lo social, y como tal, un aspecto —cambiante— de lo humano. Sin embargo, el mero hecho de que Hauser continuase usando el concepto de arte ha sido interpretado como síntoma de un «idealismo residual»:

Hadjinicolaou replanteaba incluso el uso del lenguaje: sustituía con «producción de imágenes» aquellos términos como ‘arte’ y ‘obra de arte’ que seguían perpetuando significados vinculados a la lógica burguesa, de defensa y enmascaramiento de los privilegios de clase. Incluso un historiador del arte marxista como Hauser no había logrado construir una historia del arte que fuera realmente materialista. Apoyándonos en las consideraciones de Hadjinicolaou podemos reflexionar sobre cómo Hauser, en efecto, había caído en la trampa de la ideología burguesa, jugando sin saberlo al mismo juego que esta clase imponía tradicionalmente. Cuando Hauser, por ejemplo, seguía preguntándose qué era el arte y para qué se necesitaba, demostraba que seguía enquistado en una lógica idealista, porque como explicaba Hadjinicolaou, había que cambiar los términos de la cuestión: «Esto significa que es preciso desde ahora sustituir la cuestión idealista ‘¿Qué es lo bello?, o ‘¿Por qué es esta

obra bella?», por la siguiente cuestión materialista: ‘¿Por quién y por qué es esta obra sentida como bella?». De esta manera, Hadjinicolaou cambiaba finalmente el objeto de la cuestión, la pregunta y la respuesta, es decir, que la producción de imágenes era en sí una práctica ideológica [*idéologie imagée*] (Saccone, 2016: 134).

En este y otros puntos Saccone (2016: 171) sostiene que Hauser, al usar el concepto de ‘arte’, no consigue eludir el sentido estático e inmutable que las posturas idealistas supuestamente atribuyen a este concepto. En este sentido, la crítica que Marx hiciera al humanismo de Feuerbach —«la esencia humana no es algo abstracto inherente a cada individuo. Es, en su realidad, el conjunto de las relaciones sociales» (Marx y Engels, 1932/2014: 501)— es extrapolada a Hauser a propósito del concepto de arte, que caería, a pesar de sus intenciones declaradamente marxistas, en el tipo de universalismo estático (esto es: transhistórico) propio del idealismo alemán precedente:

Este enfoque político, en un sentido marxista, que tenía en cuenta la colectividad y la sociedad dividida en clases, convivía —en aparente contraste— con una idea de arte que, no perdiendo la responsabilidad ética, asumía sin embargo una connotación subjetivista e individual. [...] el arte era [para Hauser] compensación, consolación y compromiso respecto a los problemas de la existencia y de la humanidad entendida, en este caso, como algo universal (Saccone, 2016: 96).

Sin embargo, esto incurre, según creemos, en varios errores que también se repiten para buena parte del llamado marxismo occidental — al que en ocasiones se denomina, significativamente, «marxismo de la subjetividad». En primer lugar, hay que conocer muy bien lo que las estructuras de la consciencia subjetiva suponían para Lukács, punto de arranque de esta corriente. Siguiendo a Dilthey y a Simmel, Lukács (como después también Mannheim y Hauser), concebirá la estructura de la mente individual como algo transindividual, colectivo, en el mismo sentido en que el idioma lo es: de la misma manera que, para Simmel, la cultura subjetiva sólo puede autoformarse tomando como referencia la cultura objetiva, y para Dilthey la estructura de las consciencias individuales queda patente (siguiendo, aquí sí, la idea de *espíritu objetivo* [*objektive Geist*] de Hegel) en sus objetivaciones institucionales, para Hauser conceptos tan ‘sospechosos’ como la «autenticidad» de una obra artística remiten siempre a su grado de conexión con la colectividad, de manera que el artista genuino es aquel que es capaz de desarrollar una obra que trascienda su propia particularidad (siendo una cosa un diario personal, de uso terapéutico, y otra muy distinta una obra literaria). En este sentido, llama la atención cómo en *Manierismo* Hauser reclama la importancia del diagnóstico colectivo contenido en obras eminentemente individuales, personalísimas: paradójicamente, serían aquellos artistas peor integrados en las instituciones, los más alejados de la realidad efectiva, cuya obra opera una disonancia mayor con la manera en el que arte era concebido, los que mejor habrían captado en sus obras (o, mejor dicho: en la tensión de sus obras con la tradición) la esencia del estado de cosas real — argumentos que, como veremos más adelante, conectan perfectamente con lo que, una década después, escribiría Marcuse en *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista* (1977), donde se argumenta que la «doble alienación» que supone la autonomía del arte supone, precisamente gracias a su *autonomía*, una fisura del principio de realidad vigente, por la cual asomarnos a una problemática *heterónoma* que, de otra forma, permanecería oculta.

El segundo error en que, según nuestro punto de vista, incurre Saccone cuando realiza estas afirmaciones acerca de cómo se concibe el arte en Hauser, estriba en pensar que, por el mero hecho de usar un aparato conceptual convencional, éste es usado convencionalmente. El arte, tal como lo entiende Hauser, no comenzó con los griegos; lo que comenzó con los griegos fue el proceso de pérdida de la unidad orgánica de los valores espirituales. Un proceso que derivó, mucho más tarde —en el sXVI y, según Hauser, explícitamente, con el manierismo— en la autonomización o cosificación del arte (M: 95). En este sentido, hay que notar que el arte no es concebido por Hauser bajo una definición estática, propia del idealismo, sino bajo una conceptualización tan dinámica como la atribuible a lo social. En este sentido, podemos invocar lo escrito por Karel Teige —otro marxista heterodoxo y antidogmático que también otorgaba al arte un papel y una importancia centrales— en su artículo “El constructivismo y la liquidación del arte” (1925):

Si por arte entendemos productos que responden precisamente a determinadas necesidades materiales o espirituales, que satisfacen al ser humano en toda su complejidad, entonces el arte es en este sentido eterno [...] pero de esto no se sigue que siempre vaya a haber necesidad de pintura de caballete, orquestas sinfónicas y literatura. [...] El hombre moderno siente la insuficiencia del arte contemporáneo. [...] El rasgo básico de la mente moderna es el escepticismo sobre todo dogma, toda validez absoluta y todos los valores eternos (Teige, 1925/2002: 585).

A este respecto, en el Capítulo 8 ahondamos en cómo Fredric Jameson (1990/2007: 129) analiza la pervivencia del concepto de arte en la *Estética* de Adorno, donde dicho concepto ya no subsume en sí, como categoría general, las obras de arte particulares, sino que la *tensión* entre ambos, *entre arte y obra de arte*, visibiliza la tensión entre lo general y lo particular en el tardocapitalismo. Para Adorno, que critica las constricciones microscópicas de la sociología neopositivista (o dicho más llanamente: su miopía), la indagación en las mediaciones —esto es: en la cadena de transmisiones a través de las cuales se concatena la relación entre arte y sociedad— debe referirse siempre a una totalidad crítica macroscópica que haga posible el análisis: el relato definido por esta totalidad acomodaría las mediaciones. Si valoró de manera diferente el método de Benjamin en la *Obra de los pasajes* y el de Hauser en *Historia social*, ello se debe explícitamente a las diferencias entre sus respectivas totalidades: mientras que Hauser recurría a un andamiaje hegeliano-marxista para interpretar *las mediaciones y la unidad dialéctica arte/totalidad social* recíprocamente —es decir, apoyándose en conceptos convencionales, ya existentes—, Benjamin operó esta reciprocidad hermenéutica empleando conceptos místicos de su propia invención: el *tiempo-ahora* [*Jetztzeit*] y la *proto-historia* [*Ur-geschichte*], que, además, tenían sus raíces en la cábala judía y que Benjamin explicó recurriendo a una «conciencia colectiva» que, según Adorno, no podía distinguirse del concepto homónimo de Carl G. Jung<sup>26</sup>, afinidad que le inquietaba. A medida que Benjamin desarrolló y perfeccionó gradualmente su concepción de estos conceptos en la *Obra de los pasajes*, asociándolos con una conceptualización dialéctica de los «sueños» y la

---

<sup>26</sup> Aunque Benjamin sí usó explícitamente la noción de un «inconsciente colectivo», lo que quiso decir con ella era completamente diferente del uso que hace Jung del concepto: algunos autores han señalado la naturaleza «biológicamente heredada» de los arquetipos de Jung como una diferencia clave (Mourenza, 2012: 4). En la *Obra de los pasajes*, Benjamin opina que «la doctrina de las imágenes arcaicas» tenía para Jung una «función inequívocamente regresiva. Frisby (1969/1977: 201) escribe que Benjamin, para «afianzar sistemáticamente ciertos elementos básicos de los pasajes de París», en 1937 «todavía estaba decidido a combinar el ataque a Jung con la *Obra de los pasajes*», algo que finalmente no pudo cumplir.

consciencia, Adorno expresó su preocupación por que el método de Benjamin se estuviera volviendo cada vez más inmanente y, por lo tanto, menos dialéctico (Benjamin, 1978/1994: 496-499). Adorno veía el análisis materialista de Benjamin como incorporaciones a posteriori a una interpretación inmanentista que estaba fijada (como suele achacarse al idealismo) desde el principio — queja presente, con especial intensidad, en las reseñas de otros autores sobre *Manierismo*, donde la *circULARIDAD* de sus análisis resultaba más evidente que en *Historia social*<sup>27</sup>. O, en palabras de Wessely (1995: 37), en la «preferencia [de Hauser] por explicaciones del tipo de la ‘mano invisible’».

Podría aventurarse que el carácter *convencional* de los conceptos de totalidad de Hauser pudo haber ayudado en la evaluación entusiasta de Adorno, ya que los conceptos de Benjamin son altamente idiosincrásicos. Sabemos que Adorno aprobaba *Historia social*, pero no su opinión sobre *Manierismo*, donde el marco filosófico de Hauser es, según algunos autores (Zuh, 2015: 12; Saccone, 2016: vii), más explícito. Dado que otros autores han condenado *Manierismo* como una maniobra para llamar la atención y encajar mejor en el mundo académico (Burgum, 1968: 318; Congdon, 2004: 56), surgen puntos de vista opuestos: según sus partidarios, Hauser habría perfeccionado una «teoría multicapa del conocimiento» —que todavía confiaba en el marxismo como herramienta y garantía de antidogmatismo (Zuh, 2015)— al probarla en el caso extremo de un episodio histórico muy problemático (el manierismo<sup>28</sup>); según sus detractores, Hauser se hizo pasar por marxista cuando publicó su primer libro para llamar la atención y evitar que se reconociera que había adoptado —que estaba plagiando— la sociología del conocimiento de Mannheim, para luego diluir lentamente su marxismo (empezando por su segundo libro) a medida que el estatus de académico iba pareciendo estar al alcance de la mano. La historia de Benjamin con Adorno muestra una estructura de decepción similar: a medida que Benjamin alcanza gradualmente una metodología que, según él, refleja fielmente su pensamiento, su amigo lo critica duramente. Quizá la simpatía de la relación de Hauser con Adorno se fundara en un feliz malentendido, pero dado que Adorno nunca publicó una reseña de *Manierismo*, sólo podemos conjeturar que habría sido congruente de su parte criticar ciertos aspectos del libro que son cercanos a los que criticó en la última obra inconclusa de Benjamin. O, quizás, como señaló Eagleton (1981a: 91-92), Adorno fue, con el paso de los años, cayendo él mismo en las dificultades que había criticado previamente en Benjamin. Hubo una emisión de televisión el 19 de agosto de 1965 —que habría incluido a Adorno, Hauser, Gustav René Hocke, Franz Jaeger-Walden y Benno Reifenberg—, con motivo de la publicación de *Manierismo*, en la que Adorno podría haber expresado su punto de vista sobre el libro, pero finalmente no pudo asistir al evento<sup>29</sup>.

## La mitologización de la historia

---

<sup>27</sup> Volveremos sobre ello más adelante. Por lo pronto, baste mencionar los análisis de Halewood (1968: 99), Kleinbauer (1971: 97) y Saccone (2016: 180-181).

<sup>28</sup> Podría decirse que el concepto de manierismo no es, como la historia general de la sociedad y el arte occidentales, tan susceptible de interpretaciones marxistas reduccionistas. Muchos interpretaron el primer libro de Hauser como centrado esencialmente en la lucha de clases, mientras que sería difícil afirmar lo mismo sobre *Manierismo*.

<sup>29</sup> Tampoco Gustav René Hocke. Cartas de Hauser a Beck, 26/07/1965 y 21/08/1965, CHB.



Aunque a veces se le llama «filósofo», es raro encontrar a Hauser elaborando nuevos conceptos. Esto ha provocado quejas que bordean las acusaciones de plagio, especialmente en relación con Karl Mannheim (Wessely, 1995: 40; Congdon, 2004: 45, 46, 49, 51). Como vamos viendo, todo su aparato filosófico es una amalgama de filosofía idealista romántica y marxismo. Por el contrario, la incorporación por parte de Benjamin de elementos del misticismo cabalístico a su perspectiva filosófica constituye un logro muy idiosincrásico, casi como si hubiera elaborado una metodología completa para sí mismo. Pero quizás sea permisible afirmar que, además del contraste entre la naturaleza altamente convencional de los conceptos de Hauser y la originalidad de los de Benjamin, ambos autores elaboraron una metodología para sí mismos; quizás la aprobación de Hauser por parte de Adorno esté, después de todo, fundada en un malentendido, posible gracias a la superficialidad de su relación. Sería clarificador comparar algunos aspectos cruciales de sus metodologías: sus *conceptos de totalidad* en relación con el *propósito general* que se propusieron y su *proceso de investigación, estilo de escritura* y orientación similar del *tema de estudio*.

Los conceptos de totalidad de Hauser son muy convencionales, estereotipados. Un concepto clave es la *totalidad* [*Totalität*], que Lukács toma de Dilthey y reinterpreta en términos marxistas<sup>30</sup>, concepto que remite al tipo de conocimiento que se expresa en el arte. En la práctica, sin embargo, el *estilo* [*Stil*] es el concepto vehicular de sus análisis, entendiéndolo no como (meramente) una definición formal, sino como la expresión de una «actitud ante la vida» que podría describirse mejor recurriendo a la *cosmovisión* [*Weltanschauung*] diltheyana. Es, por tanto, erróneo asumir, con gran parte de la historiografía, que Hauser opere con el *espíritu de la época* [*Zeitgeist*] hegeliano, que Hauser evita «habildosamente» [*dexterously*]<sup>31</sup>. ¿Por qué? Para Hauser, como para Dilthey y los neokantianos (y podríamos añadir: como para sus detractores), estos conceptos no son ‘reales’, ya que el único agente real de la historia es el individuo; sin embargo, son necesarios para referirse a la realidad indecible que pesa sobre el individuo y, por tanto, deben ser contruidos por el historiador. En esto, se asemejan al concepto de «tipo ideal» [*Idealtypus*] de Max Weber, una afinidad que Hauser (TA: 36, 279-281) explicitó en diversas ocasiones. Es importante recalcar este punto, pues aunque muchos autores lo han caricaturizado como adepto del *Zeitgeist* hegeliano en el sentido más literal (y vulgar), Hauser (1952: 252), de hecho, criticó «asumir que existe algo parecido al espíritu impersonal de un grupo social o período histórico, la mente de una nación o un ‘alma popular’, un *Zeitgeist* autónomo o cualquier entidad supraindividual similar», considerándolo «el peor tipo de metafísica» — críticas que encontramos en su severa reseña del libro de Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command* (1948). De hacer una comparación superficial y apresurada entre el antipositivismo de Hauser y el de Max Dvořák, podría llegarse a la conclusión, errónea, de que el talante de Hauser al defender la ‘causa’ del manierismo es, como el de Dvořák (1924/2004) en su ensayo sobre el Greco, decididamente

---

<sup>30</sup> Que, no obstante, ya se encuentra presente en Dilthey (1927/2000: 184-185): «Sobre la base de este transponer [*Hineinversetzens*], surge, entonces, el modo supremo en el que la totalidad de la vida psíquica [*Totalität des Seelenlebens*] es efectiva en el comprender [*Verstehen*] — reproducir [*Nachbilden*] o revivir [*Nacherleben*].»

<sup>31</sup> Comparando el libro de Frigyes Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (1947) con Hauser, Wessely (1995: 40) escribe: «Hauser’s *Mannerism*, published in 1964, is a belated monument to the same tradition: it is less cramped and anxious, but moves (however dexterously) within the same old constrictive limits.»

«espiritualista» en el sentido de buscar un «reencantamiento del mundo» (Smith, 2014/2017: 11-12), lo que implicaría la defensa de una nueva metafísica guiada por las Ciencias del Espíritu [*Geisteswissenschaften*]<sup>32</sup>. Sin embargo, en contra de lo que cabría esperar, en el Capítulo 2 veremos cómo, de hecho, los más interesados en una restauración de la *integridad orgánica de la cultura* bajo los auspicios de las *Geisteswissenschaften*, interpretadas como nueva metafísica, eran el Lukács premarxista y el Mannheim previo al giro empirista que dio en su exilio anglosajón, ya que ambos conciben la posibilidad de operar, a pesar de la dispersión fruto del avance de la cosificación de la cultura, lo que Mannheim denominaba «síntesis dinámica», y Lukács proyectaba, en obras como *Teoría de la novela*, en la Grecia clásica, y en obras posteriores, en la sociedad sin clases. A diferencia de los dos pensadores con quien más suele relacionársele, Hauser insistirá en que las totalidades supraindividuales son herramientas hermenéuticas, y no la fuerza motriz de la historia. Punto en el que Benjamin (1928/2006: 236-237) también insiste, ya desde su primer libro, partiendo de una escéptica cita de Konrad Burdach «contra la hipóstasis de conceptos generales», quien expresa objeciones hacia los abarcantes conceptos de estilo parecidas a las que Svetlana Alpers articularía décadas después (lo que no impide, sin embargo, que Benjamin culmine el pasaje recalando la «necesidad», que Burdach «no advierte en absoluto», de «una teoría de la ciencia platónica orientada a la exposición de unas esencialidades»). Construcciones, y no verdades metafísicas; son, en definitiva, una forma de comprender mejor las constricciones (colectivas) impuestas a las mentes individuales<sup>33</sup>. El concepto de ‘barroco’ sería, como el concepto weberiano de ‘ciudad feudal’, una ayuda heurística. Pero hay una diferencia significativa: mientras que Weber niega al concepto de ‘pueblo feudal’ la capacidad de pesar — como factor real— sobre sus habitantes, Hauser sostiene que la cosa en sí a la que se refieren los conceptos de *estilo* y *cosmovisión*, a pesar de constituir —como también sus correspondientes ayudas heurísticas, *estilo* y *cosmovisión*— totalidades ficticias, pesan en las personas que los portaron como si fueran reales — y que, de hecho, todavía pesan sobre nosotros<sup>34</sup>. El famoso

---

<sup>32</sup> «Over the course of his late career, with what has been described as an almost ‘missionary’ zeal, Dvořák seemed convinced that ‘after the collapse of the materialistic culture, the human sciences [*Geisteswissenschaften*] would assume the responsibility of leading into a new, spiritual age’» (Smith, 2014/2017: 12).

<sup>33</sup> En *Ideología y utopía*, Mannheim (1929/2019: 34-35) ilustra el vínculo entre colectividad e individuo implícito en el concepto de cosmovisión comparándolo al concepto de idioma: al margen de la idiosincrasia y particularidad del modo de expresión de un individuo, éste siempre habrá de hacer uso de un sistema de convenciones compartido para comunicarse de manera eficaz.

<sup>34</sup> La postura revolucionaria dentro de la historia del arte que aboga por un cambio hacia la «cultura visual» y prescindir por completo del concepto de estilo, tal y como nos sale al paso en las obras de Svetlana Alpers, puede verse como un intento heroico de confrontar la mitología de los estilos occidentales: términos como ‘Renacimiento’, ‘posrenacentista’, ‘barroco’ y similares. Este no es el lugar para discutir este asunto, pero debe enfatizarse que el desprecio del estilo por parte de los defensores de la historia de las artes visuales no reconoce completamente —ni valora adecuadamente— el significado cambiante de los estilos como fuente de conocimiento histórico, en defensa de la precisión de «la apreciación crítica y la interpretación de obras individuales» (Alpers, 1979/1987: 134). A pesar de la alta estima de Alpers por la exactitud — interpretable en sí misma como una variante de la fetichización positivista de la ciencia—, ella lucha contra «la nominación de estilos y subestilos de época» como una actividad que adolece de fetichismo científico: su premisa fundamental es que esta labor de categorización a la que tradicionalmente se dedicó la historia del arte resulta «más honorífica (porque es científica)» (Alpers, 1979/1987: 134). Ella argumenta sólidamente contra las categorizaciones inventadas y carentes de sentido, luchando por encontrar un todo significativo a pesar de su propia defensa del análisis microscópico; la propuesta de Alpers es

teorema de Thomas, según el cual «si las personas definen las situaciones como reales, éstas son reales en sus consecuencias», parece bastante cercano a la manera en que Hauser concibe la influencia que los mitos (que el investigador debe reconstruir con tipos ideales) habrían tenido sobre los propios agentes históricos<sup>35</sup>. El objetivo final de su método es la aprehensión de la ficticia<sup>36</sup> «solución [dada] al mismo problema vital» (TA: 38) — soluciones aprehensibles sólo en la medida en que guardan una cierta relación con nuestro presente, que las vuelve *accesibles* a nuestra interpretación y, a la vez, nos ayuda a autoexaminarnos. Los conceptos de *forma*, *ideología* y *racionalización* están, como sus mediaciones, subordinados a una reconstrucción arqueológica, donde la sociología es entendida como la ciencia de su interpretación coordinada:

Al reconocerse que el ser humano lleva una existencia esencialmente social, la sociología se instaló en el centro del pensamiento científico, se convirtió en la ciencia central y, dentro del sistema cultural, se apropió la función integradora que hasta entonces había correspondido a la teología y a la filosofía. A esta nueva orientación tiene que agradecer el arte la creciente conciencia de su unidad con el resto de las formas culturales (SA1: 32-33).

Dado que la realidad es indecible, su representación es siempre una forma de ficción, «una totalidad de visión asequible únicamente bajo un aspecto imaginativo» (SA1: 9). El hecho de que la ‘sociología del arte’ de Hauser, tal como nos sale al paso en la práctica en obras como *Manierismo*, no sea ‘científica’ —en el sentido disciplinar de ‘sistemático’, cuyo contexto será examinado más detenidamente en el Capítulo 4 sobre las disputas metodológicas— está relacionado con su concepción del pensamiento sociológico como algo inherente a las cosmovisiones de la modernidad — como el concepto central o, por así decirlo, el eje en torno al que se articulan todas las demás cuestiones. Como antipositivista, Hauser niega a la ciencia esta función integradora y, por lo tanto, concibe la ‘sociología’ como la conjunción de todas las herramientas parciales disponibles para el crítico. La ‘proto-historia’ de Benjamin, que en la *Obra de los pasajes* tomó «como punto de partida la ‘mitología latente’ de la arquitectura urbana parisina»<sup>37</sup>, es, en el mismo sentido, un concepto para el tipo de reconstrucción histórica que se logra en un acto de recreación crítica:

Benjamin’s intention [...] was to grasp such diverse material under the general category of *Urgeschichte*; signifying the «primal history» of the nineteenth century. This was something that could be realized only indirectly, through «cunning»: it was not the great men and

---

comprometer las obras de arte en una «forma modal de pensar» [*modal way of thinking*] que se asemeja al tipo de interpretación empática propuesta por Hauser, ya que también intenta reconstruir el sujeto de la experiencia: «In taking on a modal way of thinking, we realistically link the maker, the work, and the world and leave the fiction of the stylistic problematic to be just that — one of the many modes in which man makes meaning of his experience» (Alpers, 1979/1987: 162).

<sup>35</sup> Hauser menciona en su currículum americano a Thorstein Veblen como influencia importante, aunque sólo lo cite ocasionalmente en sus libros. Veblen fue discípulo directo de William Isaac Thomas.

<sup>36</sup> Irónicamente, coincidimos con la observación de Ernst H. Gombrich: «however, this is not social history, but historical fiction», con la que Csilla Markója (2019) abre su reciente artículo sobre los primeros escritos de Hauser, recientemente redescubiertos. Algunos extractos fueron publicados previamente en la revista *Enigma*, nº 91 (2017).

<sup>37</sup> Rosen, 2004: 4. También, en Frisby (1985/2013: 208): «Even in these early notes to the *Arcades Project*, a dialectical image of the new and the primal or mythical is very much in evidence. So too is the juxtaposition of modernity with antiquity which is one of the central keys to Benjamin’s analysis of modernity. The world of myth permeates the modern world of newness in such a way that, along with the surrealists, one can speak of the creation of modern myths of urban life».

celebrated events of traditional historiography but rather the «refuse» and «detritus» of history, the half-concealed, variegated traces of the daily life of «the collective», that was to be the object of study, and with the aid of methods more akin, above all, in their dependence on chance: to the methods of the nineteenth-century collector of antiquities and curiosities, or indeed to the methods of the nineteenth-century ragpicker, than to those of the modern historian. Not conceptual analysis but something like dream interpretation was the model (Eiland y McLaughlin, 2002: ix).

De hecho, considerando retrospectivamente las críticas que pesan sobre ambos autores, parece que su muy especial variedad de marxismo no sólo fue agregada como *software* a un *hardware* kantiano, sino que también se reprogramó a imagen del psicoanálisis<sup>38</sup>: el concepto de *ideología* fue concebido por ambos autores en los términos del concepto psicoanalítico de *racionalización*, y no al revés. Esto significa que el mecanismo por el cual la ideología «pasa por las cabezas» de las mentes individuales —es decir, la *mediación*— queda bajo el conocido principio psicoanalítico de la asociación libre. Establecer que las mediaciones son ficticias, impredecibles y, en ocasiones, incluso inextricables, es establecer que *ideología* y *racionalización* —siendo una misma cosa, pero referida a fuentes o planos distintos— deben comportarse de la misma manera. César Lorenzano (2005) sugiere que, en la teoría de Hauser, la capa psicológica es la mediación entre la capa social y la estética, afirmación que es congruente con la idea de que sus «saltos en las mediaciones» están íntimamente relacionados con el hecho de que sus análisis se asemejan, como los de Benjamin, a «algo parecido a la interpretación de los sueños». Como veremos en el Capítulo 6, los esfuerzos de Hauser (SA1: 79, 93-101, 254-256) por evitar que su método cayera en las «mistificaciones» de la «astucia de la razón» de Hegel y del concepto de reflexión (entre base y superestructura) que tan a menudo se atribuye a Marx y Engels, le llevaron a la premisa de que «todo en la historia es obra de los individuos» (TA: 10); premisa que apuntaría también a la concepción de la mente individual como mediación última entre arte y sociedad. Más aún, si se tiene en cuenta «su agudo sentido de que sólo en la vida psíquica interna del individuo se puede registrar la continuidad»<sup>39</sup>. A la observación de Burgum (1968: 316) de que, en *Manierismo*, «todo el argumento de Hauser tiene una base psicológica», debemos agregar el de William Johnston, para quien el libro constituye una reconstrucción onírica:

The key to Hauser's sensibility lies in his affinity with mannerism. He sees its differentia as the juxtaposing of discordant elements to create a dream-world. [...] To a casual reader, Hauser, with his antitheses and plaudits for all points-of view, may seem the quintessence of objectivity, but it is the objectivity of a mannerist fascinated by life's incongruities. Beneath his prose pulses a capacity to empathize with all artists and all thinkers, a negative capability of astounding proportions. Sympathy for all styles creates on his pages a kind of 'fictional space', a scholar's dream-world in which all styles and all thinkers co-exist and contribute to a greater whole, as in a Tintoretto or a Beccafumi. Upon examination, however, the greater whole turns out, as in those painters, to be nothing more than the sum of its parts: there is little redeeming vision or message to motivate Hauser's heroic display of

---

<sup>38</sup> Quizás las afinidades con Kant puedan leerse como afinidades con Dilthey. No en vano,

<sup>39</sup> Zaslove y Wallace, 1996 (inédito): «Hauser, Exile, Utopia and Critical Theory».

insights. His book resembles a Brueghel canvas teeming with individuals — a closed world with no absolutes to guide or exalt it (Johnston, 1966: 104-105).

¿Es, como señala Johnston, *Manierismo* un libro sin absolutos, sin mensaje, sin moralejas? Nos proponemos explicitar lo que Hauser no dice, pero está, según creemos, implícito en el texto. Es imposible reconstruir completamente la historia o los sueños, como también lo es reconstruir completamente la apariencia de una ciudad antigua a partir de la parcialidad de sus ruinas. Pero al completar lo que falta, Hauser y Benjamin esperaban vislumbrar, más que el pasado reconstruido, una nueva definición de la misma modernidad desde la que se reconstruye esta visión. Sus obras intentan articular su propia postura ante la modernidad respondiendo a la pregunta: ¿cuál de las muchas caras de la modernidad se interesa por este preciso episodio del pasado? Como estos autores eran profundamente conscientes de que la *ilusión de la propia identidad* se basa en continuidades mitológicas que no siempre se reconocen plenamente, sus obras sobre los siglos XVI (*Manierismo*), XVII (*El origen del drama barroco alemán [Ursprung des deutschen Trauerspiels]*) y XIX (*Obra de los pasajes*) implican procedimientos similares que ahondan en las mitologías de la modernidad.

Si las teorías psicoanalíticas de Freud, que fueron ilustradas recurriendo a los tipos de la mitología griega, pueden considerarse una ‘mitologización de la psicología’ moderna, entonces, de manera similar, la locución ‘mitologización de la historia’ podría ser adecuada para describir procedimientos afines en el ámbito de la historia tal como la concibieron estos autores: la ‘proto-historia’ de Benjamin como ‘mitologización de la historia’ se basa en la suposición de que la modernidad no se haya exenta de mitos históricos, de la misma manera que la reconstrucción de la progresión estilística de Hauser resulta mitologizante. Según Hauser, los estilos no están definidos ‘científicamente’ atendiendo a hechos o características formales —ya que las mismas formas pueden servir a propósitos sociales divergentes—, sino que están sujetos a cambios de significado según cuándo y dónde se encuentren en la historia. A este respecto, vale la pena recordar que Hauser (TA: 108) afirmó que los mitos psicoanalíticos de Freud carecían de dimensión histórica. En una época en que los académicos contemporáneos aspiran a prescindir del concepto de estilo y sus ambigüedades, el uso que hace Hauser del mismo se asemeja a la mitología egipcia: parece que los nombres de todos y cada uno de los estilos —romanticismo, naturalismo, etc.— podrían significar algo completamente diferente dependiendo de dónde los encontremos, un aspecto de su método que seguramente está relacionado con su admiración juvenil por el filósofo húngaro Béla Zalai, cuyo trabajo giraba en torno a la teoría de sistemas. De acuerdo con el «punto de vista de Zalai, [...] los mismos elementos asumían diferentes funciones en sistemas diferentes» (Congdon, 2004: 42), un argumento que Hauser trató de aplicar al problema de la sistematización estética en su tesis doctoral de 1918 (Markója, 2019: 8). En una entrevista posterior, explicó:

The system is none other than the connectedness of the elements. In different spheres, in different areas of knowledge or intellectual creation and thinking identical elements may assume different functions, and individual disciplines, sciences evolve from these systems (Hauser, cit. en Markója, 2019: 5).

Como señala Zaslove, a los malentendidos inherentes a esta rama exiliada y ‘sin hogar’ del marxismo hay que añadir, en el caso de Hauser, el hecho de que optase por llamar a su método ‘sociología del arte’ en una época en la que podría haber sido menos controvertido bajo un término diferente<sup>40</sup>. Al construir el «mundo onírico de un erudito» [*a scholar’s dream world*], Hauser se esfuerza, como Benjamin, por comprender los cambiantes mitos que operan en el presente. Pero mientras que Hauser eludió formular un concepto para el presente, Benjamin lo hizo con su ‘tiempo-ahora’ [*Jetztzeit*]. En palabras de Michael Löwy:

The central Benjaminian concepts, such as the ‘now-time’ —that authentic instant that interrupts the continuum of history— which seems to him to be manifestly inspired by a ‘mixture’ of Surrealist experiences and motifs from Jewish mysticism (Löwy, 2001/2005: 2)

La reinterpretación del ‘tiempo-ahora’ y de la ‘proto-historia’ precedente se interpenetran, así como la interpretación de los sueños presentes y pasados se complementan entre sí<sup>41</sup>. Son, como los de Hauser, conceptos dialécticos, ya que en ellos se funde lo incompatible, como cuando en los sueños el «trabajo onírico», superando la yuxtaposición, anula momentáneamente la incompatibilidad de elementos discordantes<sup>42</sup>. En el Capítulo 8, en que abordamos la pertinencia de *Manierismo* en el contexto posmoderno, volvemos sobre la relación entre marxismo y psicoanálisis en la obra de filósofos más recientes como Mark Fisher, que en *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009) escribe:

If memory disorder provides a compelling analogy for the glitches in capitalist realism, the model for its smooth functioning would be dreamwork. When we are dreaming, we forget, but immediately forget that we have done so; since the gaps and lacunae in our memories are Photoshopped out, they do not trouble or torment us. What dreamwork does is to produce a confabulated consistency which covers over anomalies and contradictions, and it is this which Wendy Brown picked up on when she argued that it was precisely dreamwork which provided the best model for understanding contemporary forms of power (Fisher, 2009: 60).

Lo que nos hace volver sobre las fundamentales diferencias entre la manera en que los anticapitalistas románticos conciben la lucha «capitalismo vs. espíritu», y cómo ésta es concebida

---

<sup>40</sup> Zaslove menciona esto en nuestra correspondencia personal, por la cual estamos muy agradecidos y con la cual esta tesis doctoral está muy en deuda. Otros autores, como Saccone (2016: xiv-xv), también consideran que al llamar a su método ‘sociología del arte’ Hauser motivó muchas duras críticas por parte de autores que querían establecer la sociología del arte como una disciplina sistematizada, de rango académico.

<sup>41</sup> A este respecto, hay varios pasajes en *La interpretación de los sueños* en que se hace hincapié en la relación entre la infancia como origen de la personalidad del individuo y como fuente común de los ciclos o series de sueños (Freud, 1900/1991: 207-212; 257-258; 368).

<sup>42</sup> Aunque excedería el propósito de este apartado abordar esto en detalle, Freud trata de delimitar una mecánica del funcionamiento de las imágenes en los sueños, reduciéndola a cuatro factores: la «condensación», el «desplazamiento», la «figurabilidad» y la «distorsión onírica» (Freud, 1900/2013: 289-349). La percepción del sueño como real depende, además, de un relajamiento de la autoobservación crítica del entendimiento (Freud, 1900/2013: 22-38, 415-519). Tanto Hauser como Benjamin asimilan el funcionamiento de la *Aufhebung* de la dialéctica hegeliana (entendida como *negación de la negación*), a esta clase de mecanismos mediante los que el sueño nos induce a percibirlo como ‘congruente’. En efecto, Freud sostiene que la rotura del hechizo de coherencia de la realidad del sueño, el pensamiento de ‘Esto es un sueño’ tenido dentro del sueño, suele anteceder al despertar, o implicar que la realidad del sueño ha superado los límites de lo que el sujeto podía soportar, haciéndose necesaria su disolución (Freud, 1900/2013: 83-93, 578-625).

desde el marxismo heterodoxo. La incongruencia en la descripción estilística de Hauser es como la incongruencia en los sueños; la totalidad es siempre dialéctica en tanto que nunca puede dejar de ser paradójica: una yuxtaposición de elementos heterodoxos, derivados de distintas fuentes, como la experiencia misma — comprender la ficción bajo la que han sido armonizados requiere, por tanto, un acto de reconstrucción ficticia. Así, el concepto de ‘constelación’ es, para ambos escritores, radicalmente importante, pues destierra la concepción vulgar de una dialéctica limitada a dos polos<sup>43</sup>. Se distinguen dos significados principales para el concepto de ‘constelación’ en este contexto filosófico-histórico: el primero sería la situación total en un momento dado, un corte transversal en la línea de tiempo de la historia<sup>44</sup>. El segundo sería la relación de esa situación total con la situación total dada en otro momento diferente: un corte longitudinal en la línea de tiempo de la historia. El ‘tiempo-ahora’ implícitamente aborda tanto el corte transversal de la historia en el presente como la ‘constelación’ que éste forma con el pasado, mientras que la ‘proto-historia’ aborda la misma idea para distintos momentos del pasado. Elucidaciones parciales, que podrían llamarse sub-constelaciones, son exploradas por Benjamin para clarificar la constelación presente total, que sentaría las bases para el conocimiento —o elaboración— de una perspectiva factible para la ‘experiencia significativa’ en nuestro ‘tiempo-ahora’. La frase de Benjamin «cada época sueña la siguiente» [«chaque époque rêve la suivante»], —que Adorno le animó a eliminar del borrador (Benjamin, 1978/1994: 495)— revela el motivo de tal interés por los mitos que moldearon la mentalidad decimonónica: también ayudaron a moldear la nuestra. Pero, dado que estamos condicionados por los mitos del pasado, muchas suposiciones y rasgos son olvidados, así como muchos recuerdos lo son en el proceso de la mente individual que se esfuerza por forjarse una identidad: la ‘experiencia significativa’ es aquella en la que hemos despertado del hechizo que operaba en nosotros desde una fase histórica anterior, aquella en que lo heredado es redimido de tal manera que pueda tornarse material utilizable de cara al futuro. Tanto en Benjamin como en Hauser, situar a Kant en el centro de sus teorías implica que sus respectivas totalidades se refieren, a pesar de la aparente disparidad, al sujeto de la experiencia:

The nineteenth century was the collective dream which we, its heirs, were obliged to re-enter, as patiently and minutely as possible, in order to follow out its ramifications and, finally, awaken from it (Benjamin, 1978/1994: 495).

No es que nuestra cosmovisión —nuestra mitología— sea, literalmente, una especie de ‘equivalente’ de una particular cosmovisión del pasado; es más bien que, dada una intensa empatía entre dos cosmovisiones históricamente distintas, a través de la comparación entre las dos surgen convergencias —algunas de las cuales, para Benjamin, retendrían su «poder redentor» para el presente, salvando así del peligro del olvido que es inherente a la cultura— y también a las divergencias — mitos que no pudieron ser identificados como tales en el pasado: el mito del genio,

---

<sup>43</sup> Y acerca también la dialéctica al concepto de «sobredeterminación» psicoanalítica, que viene a negar una relación de causalidad estricta en la figuración del sueño, al encontrarse en éste siempre más determinantes de los necesarios para establecer una relación lineal de causa-efecto.

<sup>44</sup> A este respecto, el corte transversal vendría a relacionarse con lo que Hegel llamaba ‘espíritu del tiempo’ [*Zeitgeist*], mientras que el corte longitudinal estaría en consonancia con lo que este mismo filósofo llamaba ‘espíritu del mundo’ [*Weltgeist*]. Sólo que, en ambos casos, el concepto de ‘constelación’ lleva implícito un alcance de por sí más limitado que los respectivos conceptos hegelianos.

del progreso vulgarmente entendido como sometimiento de la naturaleza, o de la omnipotencia de la ciencia, la lógica y la razón. A este respecto, tiene sentido enfatizar que «la afirmación fundamental de Hauser» en *Manierismo* es que no hay que buscar los orígenes de la modernidad «en el Renacimiento, sino en la crisis o ‘ruptura’ del humanismo renacentista» (Hemingway, 2014: párr. 23):

El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento ha sido inventado por el liberalismo del siglo XIX; éste enfrentó el Renacimiento natural y amigo de la naturaleza con la «Edad Media extraña a la naturaleza», como un argumento contra el romanticismo reaccionario. La tesis del «descubrimiento del mundo y del hombre» en Michelet y Burckhardt es [...] una reacción contra la propaganda del romanticismo a favor de la Edad Media y contra el espíritu de la revolución. La teoría del origen del naturalismo en el Renacimiento procede del mismo impulso que la construcción histórica, de que la lucha contra el espíritu de autoridad y jerarquía, la idea de libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia, son todo ello conquistas del Renacimiento. En la exposición del proceso histórico contrastan, por doquiera, la luz de la Edad Moderna con las tinieblas de la Edad Media. La conexión del concepto de Renacimiento con la ideología del liberalismo se echa de ver en Michelet, el inventor del tópico de la «*découverte du monde et de l’homme*», de modo aún más patente que en Burckhardt. [...] lo que a Michelet le importaba era, sobre todo, trazar un árbol genealógico del liberalismo (M: 60).

Hauser enfatiza que esto supone pasar por alto las muchas continuidades entre los valores de la Edad Media y los del Renacimiento, y que «de una cultura moderna sólo puede hablarse, en efecto, desde que los valores creados o desarrollados por el Renacimiento comienzan a hacerse problemáticos» (M: 61). Cada época descubre algo nuevo —pues sí hay, aunque debe matizarse en qué medida y mezclado con qué tendencias, un despertar progresivo de los rasgos que Michelet reclama a lo largo de los siglos XV y XVI—, pero cada autor exagera aquellos atributos del pasado que le ayudan a construir su propia identidad, mientras distorsiona o ignora otros. Comprender en qué se fundamenta la empatía existente entre distintos momentos históricos es necesario para juzgar mejor la distancia entre ellos; ya que, como afirma Hauser (IHA: 254), «toda dirección artística constituye [...] el resultado de todo el desenvolvimiento precedente, y este desenvolvimiento se encuentra, cada vez, en un estadio distinto del proceso histórico total del arte».

Habiendo examinado los fines respectivos de Benjamin y Hauser, hay que señalar que, al mismo tiempo, sus metodologías (los medios con los que persiguen estos fines) tienen un esquema similar, afín al «círculo hermenéutico» postulado por Dilthey: interpretar una totalidad factible a partir de las particularidades y luego reinterpretar las particularidades a través de la totalidad. Habiendo visto cómo se construye la ‘proto-historia’ de Benjamin, es pertinente esbozar un esquema para el proceso de indagación de Hauser. Para cada investigación, Hauser parte de una inmersión erudita en el material de estudio, a partir del cual construye una hipótesis general de totalidad, respaldada por varias subhipótesis de diversos ámbitos culturales, que también son bastante generales; estas son, en muchos casos, interpretaciones ya disponibles en la historiografía precedente. En el proceso de armonizar el material disponible en un todo convincente, algunos son refutados, otros se dan por sentados; algunas refutaciones y validaciones están respaldadas por hechos y otras no. Una vez lograda una perspectiva general —lo que podría asimilarse a una *Weltanschauung*, entendida como *tipo ideal*—, que defina la relación entre arte y sociedad, Hauser



procede a aplicarla a fenómenos singulares —obras de arte, episodios y acontecimientos históricos, hechos biográficos—, matizando, a medida que avanza, las premisas originales. Esta interpretación del caso a través de la totalidad sirve para iluminar posibles relaciones, saltos entre las esferas, que son indemostrables y materialmente irrastreables; muy a menudo, se dan, mencionan o consideran varias posibilidades, sin argumentar explícitamente ninguna de ellas. Según Adorno, Hauser no impone un esquema «desde arriba», sino que corrige y matiza la totalidad a medida que avanza su indagación:

Hauser defiende constantemente a la cosa misma y logra corregir, a lo largo de su trabajo, sus propias tesis, cada vez que éstas tienden a permanecer, por así decirlo, como residuo abstracto, más allá de la efectiva obra interpretativa. Ello es lo que documenta la autenticidad del procedimiento (Adorno, 1953/1969: 109).

Es defendible que Hauser, como «cosechador tardío», escribiese sus dos trabajos analíticos bajo premisas similares. Quizá no se haya examinado suficientemente si las diferencias entre ellos surgen en mayor medida de la escala de la empresa, más que de un marco teórico divergente: *Historia social* se centra en la constelación longitudinal de la historia occidental, mientras que *Manierismo* lo hace en una constelación transversal especialmente relevante para el presente. De manera similar, puede ser justo afirmar que si bien Benjamin modificó profundamente la articulación teórica de su propósito a lo largo de su vida, el núcleo de su pensamiento permaneció igual. A pesar de las diferencias «externas», el propio Benjamin caracterizó la empresa más colosal de sus años de madurez, la inacabada *Obra de los pasajes*, como similar en su procedimiento a su trabajo temprano sobre el drama barroco alemán [*Trauerspiel*], su único libro terminado:

I periodically succumb to the temptations of visualizing analogies with the baroque book in the book's inner construction, although its external construction decidedly diverges from that of the former. And I want to give you this much of a hint: here as well the focus will be on the unfolding of a handed-down concept. Whereas in the former it was the concept of *Trauerspiel*, here it is likely to be the fetish character of commodities (Benjamin, 1978/1994: 482).

No es casualidad que ambos autores hayan sido tildados, por su concepción y uso de la dialéctica, de hegeliano-marxistas: dejando de lado las diferencias de marco conceptual y terminología, sus procedimientos discursivos podrían describirse —como la *Fenomenología del espíritu* de Hegel— como el «despliegue de un concepto dado»<sup>45</sup>. A pesar de su aversión por el estilo de Hegel<sup>46</sup>, está claro que Benjamin procede, como Hauser, de una generalización vislumbrada a partir de hechos acumulados de fuentes heterogéneas, y luego regresa al material histórico, que finalmente es reinterpretado a través del concepto original, mientras que este concepto es, al mismo tiempo, revisado y explorado a través del material. El esquema sería: (1) lo macroscópico a través de lo microscópico, (2) lo microscópico a través de lo macroscópico. Además, aunque ambos transforman el concepto de ideología a imagen y semejanza de la

---

<sup>45</sup> George Steiner (2003: 12) desarrolló esto a propósito de Benjamin, relacionando este rasgo con la poética subjetiva de su estilo, un punto también presente en los autores que discuten la prosa de Hauser (Saccone, 2016: 305-307).

<sup>46</sup> En palabras de Benjamin: «Hegel seems to be awful!» (Benjamin, 1978/1994: 109); «The Hegel I have read, on the other hand, has so far totally repelled me. If I were to get into his work for just a short time, I think we would soon arrive at the spiritual physiognomy that peers out of it: that of an intellectual brute, a mystic of brute force, the worst sort there is: but a mystic, nonetheless» (Benjamin, 1978/1994: 112-3).

racionalización psicoanalítica, como fruto del esfuerzo por aplicar una lógica similar al marxismo y al psicoanálisis a medida que ambos son integrados como capas de sus respectivas teorías de la experiencia basadas en Kant, también transformaron ciertos aspectos del psicoanálisis a imagen y semejanza del marxismo, tratando de hacerlo más dialéctico, y de ahí la conceptualización que hizo Benjamin del ‘sueño’ en términos dialécticos — y, como le reprocha Adorno, de la dialéctica en términos oníricos. ¿Transfiere también Hauser a la dialéctica, como Benjamin, algunos de los mecanismos descritos por Freud en *La interpretación de los sueños* — tales como la ‘condensación’, la ‘sublimación’, la ‘sobredeterminación’, etc.? A diferencia de Adorno (1953/1969: 105), que considera que Hauser «no niega» la autonomía de lo artístico, sino que la «reconstruye en términos sociales» —y de Zuh (2015: 10), que interpreta el análisis formalista como una de las capas autónomas, pero interrelacionadas, de su teoría multicapa del conocimiento—, Burgum (1968: 320), a propósito de *Manierismo*, afirma —como también Saccone (2016: 171) en términos más generales—, que «desafortunadamente, al tratar con la tradición estética, Hauser es corrompido por ese mismo Wölfflin que toma como su principal enemigo», debido a que asume la autonomía del ámbito artístico. Y por razones parecidas (demasiada autonomía del ámbito psicológico: «un creciente énfasis en lo introspectivo»), Burgum (1968: 320) también dice que «no creo que [Hauser] haya manejado adecuadamente su interés por el psicoanálisis», estando «demasiado influido por Freud». En conjunto, todos estos reproches afloran en conjunción con una observación fundamental, derivada de su estudio de *Manierismo*:

It may be an odd surmise that what probably led Hauser to his subject may have been a sort of relation between his concept of Mannerist tension and Marxist dialectic. An ordinary Marxist (and I find myself such a one for the moment) would have defined Mannerism as such a satisfaction with the conflict between thesis and antithesis that there is a total distraction from the necessity for a synthesis. But Hauser has never been an ordinary Marxist. So it is not surprising to find him deviating in a second area, that concerned with the Marxist theory of history (Burgum 1968: 317-8).

En efecto, pueden encontrarse muchos puntos en los que Hauser relaciona, como sostiene Burgum, la dialéctica y el manierismo, ya que habla de la «estructura dialéctica» del manierismo, «de su pensamiento en antítesis» (M: 155), y atribuye a lo que Burgum llama sus «héroe manieristas» un pensamiento que, por primera vez, deviene autoconsciente de la propia estructura dialéctica gracias a su alienada condición de *outsider* (M: 123) — posibilitando, de esta manera, la autocrítica. Como en el caso de Benjamin, los puntos de contacto entre la crítica dialéctico-materialista de la historia y lo onírico, van de la mano de la capacidad de cuestionar — como señalaba Swanson (1996) a propósito de Hauser— el mismo principio de realidad:

El sueño no es sólo un motivo dilecto de la literatura manierista, no sólo la expresión más precisa y significativa del sentimiento vital manierista, sino que, con su fluctuación entre apariencia y realidad, con su preferencia peculiar por crear relaciones abstractas entre hechos concretos, expresa un principio fundamental del arte manierista, el cual experimentaba, a menudo, con insólita agudeza en un espacio denodado, irreal, fantástico, y representaba con máxima fidelidad natural detalles percibidos, manteniéndose así rigurosamente fiel a la estructura del sueño (M: 58).

De la capa psicológica puede argumentarse, a pesar de la crítica de Burgum, y como hace Adorno a propósito de la capa artística, que Hauser también «reconstruye su autonomía en términos sociales»: en el Capítulo 7 volveremos sobre este tema examinando cómo la conceptualización que hace Hauser en *Manierismo* de las patologías del sujeto de Freud —y más concretamente, del *sujeto narcisista* que Christopher Lasch (1979/1991) considera epicentro de la cultura posmoderna— a partir del concepto marxista de reificación [*Verdinglichung*], tomado de Lukács.

## ¿Por qué «marxistas»?

### *La cultura de masas y la «redención del presente» como «producción de consciencia histórica»*

Dado que tanto Hauser como Benjamin concibieron sus procedimientos como dialécticos<sup>47</sup>, y su dialéctica como hegeliano-marxista, esto también ayuda a explicar su autoproclamación como «marxistas» (y no como, digamos, «psicoanalistas con intereses marxistas»). Pero aún hay otro sentido relevante bajo el cual ambos se consideraban marxistas: el presente que se esforzaban por comprender era el de la fase más reciente del capitalismo, la cultura de masas del siglo XX. ¿Cómo podría la cultura de masas ser «redimida» de los resultados alienantes derivados de su servidumbre hacia el capital? ¿Cómo podrían revertirse las tendencias que la llevan a este sometimiento? Está claro que tanto Hauser como Benjamin condenaban las simplificaciones didácticas<sup>48</sup>. Pensar que *los problemas complejos deben abordarse de una manera compleja* los llevó, en consecuencia, a estilos de escritura que han sido percibidos como eruditos y, a veces, laboriosamente difíciles, cuando no directamente farragosos<sup>49</sup>. A pesar de ello, se podría argumentar que sus obras estaban pensadas, paradójicamente, para un público no especializado. Hauser articuló explícitamente que *Manierismo* estaba destinado tanto al «lector con intereses generales» como al erudito (M: 27), una actitud que se remonta a su primer libro<sup>50</sup>. Por otro lado, se ha afirmado que el intento de Benjamin de trascender el discurso académico, muy a la manera de *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* (1872) de Nietzsche, impidió que *El origen*

---

<sup>47</sup> A propósito del carácter dialéctico del método de Hauser, ver Capítulo 6.

<sup>48</sup> En esto, contra lo que podría suponerse, su pensamiento se alinea con el de Lenin, cuya idea acerca de cuál debiera ser la relación entre las masas y los intelectuales estaba bastante clara: «[Los obreros] no participan más que en la medida en que consiguen adquirir el conocimiento más o menos perfecto de su época [...]. Ahora bien, para que los obreros *lo consigan más a menudo*, hay que esforzarse lo más posible para elevar el nivel de la conciencia de los obreros en general; es preciso que los obreros no se confinen en el cuadro artificialmente restringido de la *literatura para obreros*, sino que aprendan a comprender cada vez mejor la *literatura para todos*. [...] porque los obreros leen y quieren leer todo lo que se escribe para los intelectuales, y sólo algunos (piadosos) intelectuales piensan que es suficiente con hablar ‘a los obreros’ de la vida en la fábrica y con machacar lo que ellos saben desde hace mucho tiempo» (Lenin, 1957/1975: 81-82). Extracto de “¿Qué hacer?” un artículo de 1902.

<sup>49</sup> Si ha habido (como se verá más adelante) falta de consenso acerca de la legibilidad de Hauser desde la publicación de *Historia social*, en el caso de Benjamin no parece haber dudas sobre los desafíos de su estilo (Osborne, 2003: 5; Steiner, 2003: 7; Eiland, 2019: párr. 4, 14; Eiland y McLaughlin, 1999/2002: x, xiv).

<sup>50</sup> A pesar de ello (y como se verá más adelante), también se criticó la legibilidad de *Historia social*, como deja claro la carta de Thomas Mann a Alfred Knopf (editor estadounidense del libro): «The fact that you heard it said that this work is hopelessly difficult I am quite unable to understand» (Mann, 1952/2017: 143).

*del drama barroco alemán* (1928) tuviera éxito como *Habilitationsschrift* (Steiner, 2003: 12-13). En una carta a Hugo von Hofmannsthal (2 de agosto, 1925), Benjamin afirma lo siguiente al respecto de su primer (y único) libro publicado:

For my part, the idea that it would be easier to find a publisher who puts out books of general interest than one who does purely scholarly books, in the narrow sense of the word, also played a role in choosing Rowohlt. For a 'scholarly' stance, in the contemporary sense, is certainly not the main thing in my study. From the perspective of a clearly scholarly publisher, therefore, that could diminish the value of the text, whereas it is precisely where its interest for me lies (Benjamin, 1978/1994: 281).

En cualquier caso, lo que sí puede afirmarse es que ambos rechazaron enérgicamente la idea de adecuar su trabajo a un público reducido, por erudito y especializado que éste fuera. Su independencia metodológica no logró satisfacer las demandas de la práctica académica en ambos casos, pues hemos visto cómo el matiz cabalístico —y psicoanalítico— de Benjamin lo distanció, metodológicamente, incluso de Adorno. Quizás sea permisible sostener que tanto Benjamin como Hauser vieron cumplida hasta cierto punto —como también, y de manera mucho más explícita, aquel otro marxista heterodoxo, Herbert Marcuse (Reitz, 2000)—, la combinación de teoría y práctica en esta suerte de finalidad pedagógica que permea su trabajo. Llevándolo al extremo, podría inferirse que su superación de la especialización por medio de la complejidad didáctica podría haber sido considerada, por ambos autores, como parte de su propia contribución al engrandecimiento de la cultura de masas en el largo plazo. En el Capítulo 2 ahondamos en cómo, en el caso de Hauser, esta afirmación puede sustentarse en las actividades que realizaba en Viena: tiempo después de ser expulsado del Círculo del Domingo por su mala disposición hacia el activismo político de parte del grupo, Hauser se comprometió con asociaciones independientes en lo que podría denominarse una suerte de activismo cultural pedagógico — en aquel caso, buscando promover la *Filmkultur*. En cuanto a Benjamin, su lealtad a la noción de 'teatro épico' [*Episches Theater*] o revolucionario de Bertolt Brecht (1898-1956) se dirige explícitamente contra la cultura del entretenimiento dominante, a la que Hauser también se opuso rotundamente. Como veremos más detenidamente en el Capítulo 3, el hecho de que Hauser volviera su mirada al manierismo, que en principio se relaciona con manifestaciones artísticas altamente individualistas, parece indicar una ruptura radical con aquel interés declarado por el cine y el arte de masas que permea *Historia social*; empero, como en el caso de *La dimensión estética* (1977) de Marcuse, este regreso a lo 'esotérico' tras las decepciones con lo 'exotérico' no supone un abandono, una huida, sino un intento por reformular la problemática de la cultura contemporánea. A este respecto, en el Capítulo 8 examinamos las moralejas de *Manierismo* —en cuanto a las esperanzas depositadas en el potencial de lo *outsider*— en relación al contexto actual. Volviendo a Benjamin, incluso el libro sobre el *Trauerspiel* puede interpretarse, retrospectivamente, como un síntoma de su interés por el tipo de cultura consumida por la gente común, ya que el libro es un intento de rescatar del olvido una forma de arte subestimada y tomada de la cultura popular del sXVII — una forma de arte que, como dice Hauser a propósito de ciertas obras de Shakespeare y Cervantes, se encuentra a caballo entre lo refinado y lo vulgar (M: 345). A propósito de las obras estudiadas por Benjamin en el libro sobre el *Trauerspiel*, Eiland afirma:

The works themselves, as performed by adolescent schoolboy actors from Protestant academies, were at once cannily theatrical and the product of a learned school culture [*Schuldrama*]; intricately wrought on a rhetorical level, such as only the educated could appreciate, they were nonetheless staged with elaborate spectacle calculated to appeal to a wider audience (Eiland, 2019: párr. 10).

Tanto Hauser (HS2: 82-88; M: 69, 274) como Benjamin (1928/2006: 246, 339) encuentran en Shakespeare un ejemplo paradigmático de esta mezcla de motivos cultos y populares. ¿Estaba Benjamin buscando, ya en aquel entonces, un pariente lejano del arte de masas, a partir del cual encontrar estrategias para redimirlo? Yendo un paso más allá, en la *Obra de los pasajes* se plantea explícitamente la tarea de rescatar momentos redentores de la cultura de masas del sXIX<sup>51</sup>, que él consideraba seminales para la cultura de masas del sXX. Este cambio del refinado arte popular del *Trauerspiel* al arte de masas como tal va acompañado del cambio de lo «esotérico» a lo «exotérico», lo que acentúa aún más el objetivo de Benjamin de facilitar una noción de cómo podrían redimirse las masas en el sXX (Habermas, 1979: 31). De haber sobrevivido a la guerra, ¿hubiera regresado su interés, como en el caso de Marcuse y Hauser, a buscar la redención de las masas en tipos de formas de arte altamente individuales?

Una de las premisas de este estudio es que es, precisamente, el aislamiento, la desconexión de Hauser —en definitiva, su condición de *outsider*— la que hace de él una figura cada vez más actual, y la que mejor nos ayuda a comprender las esperanzas de la ética que subyace a *Manierismo*. Quizás la idea del intelectual independiente y precario es cada vez más actual debido, entre otras cosas, a que

After the collapse of the Eastern Bloc in 1989, it is clear enough that the Left must embrace the decentralizing and anti-authoritarian impulses that have informed its anarchist variants more profoundly than its Marxist or social democratic ones. An anarchist sensibility to particularities, a suspicion of rules and law-like procedures, ties such a political inclination (which always remains a tendency rather than a program) to the playful, primitive aesthetic sensibility of modernism (Angus, 2001: 9).

Quizás ciertas figuras del marxismo heterodoxo, como Hauser, Benjamin y Marcuse —pero también Teige— encuentren, en cierto sentido, un hogar intelectual más aproximado en lo que Jerry Zaslove ha denominado «anarco-modernidad» o «modernidad utópica»<sup>52</sup>:

The anarchist's enemy was and still is the internalization of predatory capitalism. Not just totalitarian communism or genocidal fascism gave shape to the story of the world, but the myths associated with capitalism breeding the myth of history as a final totalizing ideology of the future (Zaslove, 2007: 67).

Zaslove (1996: 37) usa a Herbert Read (1893-1968) como piedra de toque de la «anarco-modernidad» [«anarco-modernism»], con la cual relaciona también a «Benjamin, Adorno,

---

<sup>51</sup> Benjamin fue uno de los primeros en abordar seriamente el estudio de la cultura de masas (Buck-Morss, 1989: ix).

<sup>52</sup> En inglés, *anarcho-modernism* y *utopic modernism*, respectivamente. Hemos traducido *modernism* como 'modernidad', y no 'modernismo', ya que este último término suele asociarse, en la historiografía española, a los movimientos de finales del XIX y principios del XX —tales como el *arts & crafts*, el modernismo catalán, el *art nouveau*, o el *Jugendstil*.

Marcuse y Hauser». Dicho término sintetiza las tendencias descentralizadoras y antidogmáticas de la modernidad, tal como son observables en el rupturismo utópico y libertador de los movimientos de vanguardia, antes de la institucionalización de estos impulsos. Se trata de un enfoque más orientado hacia la cuestión del impacto ideológico («espiritual<sup>53</sup>») del capitalismo — lo que Zaslove llama aquí «los mitos asociados al capitalismo»—, que hacia la posibilidad de implantar, ahora o en un futuro próximo, una sociedad utópica e ideal. Esto se ve reflejado en uno de los intereses que Zaslove identifica como constantes en dicha corriente, y que podemos constatar como uno de los muchos puntos en común entre Read y Hauser: frente a la perspectiva *a medio o corto plazo* de posiciones más afines a la ortodoxia marxista entendida como crítica de la ideología —como, por ejemplo, la de algunos exponentes de la New Art History (Clark, Werckmeister)—, ambos autores se preocuparon más por desarrollar una perspectiva *a largo plazo* de la historia, lo cual les lleva a plantear en sus investigaciones

[...] a panoramic view of art history — [...] the cultural memory of the many modernisms that he [Read] wanted to share with others mediated by an anarchistically reinforced pragmatics of the communal. There was always an aura of the sacred to his inner life that certainly contributed to confusion about him: why not go all the way with T.S. Eliot's solemn religiosity? (Zaslove, 2007: 55)

Uno de los puntos importantes del Capítulo 5 será la diferenciación entre la visión espiritualista que Dvořák tiene del manierismo, y la visión materialista de Hauser. En el Capítulo 8 terminaremos de aclararlo, a través del análisis que Jameson hace de algunas nociones adornianas: la negativa a representar o definir la utopía es análoga a la prohibición teológica de las imágenes. Benjamin, Adorno, Marcuse y Hauser mantienen la distancia frente a la representación, frente a la afirmación, y se centran en la *negatividad*. El nexo entre dicha necesidad de una «visión panorámica de la historia del arte» y el «aura de lo sagrado de su vida interior», está en esta búsqueda negativa de la totalidad<sup>54</sup>. Descubrir la particularidad, la singularidad última de los distintos matices en el significado del arte a través de las épocas, está estrechamente relacionado con la *función redentora* de la crítica del arte, con reconstruir «la historia del arte en torno a la capacidad del objeto de arte autónomo para cambiar las percepciones sobre la evolución y los costes de la civilización» (Zaslove, 1998: 299). Esto supone un punto crucial, ya que una de las mayores confusiones en torno a *Manierismo* deriva de cómo pueda el individualismo exacerbado de ciertos maestros manieristas interpretarse *como heroísmo moral moderno* (Burgum, 1968). Si el misticismo de Benjamin también constituyó una fuente de sospecha,

---

<sup>53</sup> Debido al abismo que puede mediar entre las connotaciones de 'espiritual', y las del término 'espíritu' entendido como *sujeto de la experiencia*, creemos conveniente recordar que aquí nos referimos a lo segundo. Por otra parte, también el término 'ideología' irá siendo progresivamente matizado, ya que no es lo mismo abordarlo desde la perspectiva de la «historia totalizadora» de Hauser, donde se acerca —como en la sociología del conocimiento de Mannheim— al concepto de 'cosmovisión' [*Weltanschauung*], que desde la «ruptura [o disección] ideológica» de la *New Art History* althusseriana tal como nos la encontramos en T. J. Clark (Steele, 2007: 118-119).

<sup>54</sup> En *Arte y alienación*, Read (1967/2000: 154-155) escribe acerca de cómo ciencia y arte buscan aprehender la totalidad.

a Hauser se le ha criticado su «tono religioso al describir obras de arte»<sup>55</sup>, reproche relacionado con su cercanía al *anticapitalismo romántico resignado* propio del idealismo *fin de siècle*:

Hauser no creía en el potencial revolucionario del proletariado —de hecho no creía ni siquiera en la solución igualitaria del socialismo— y ello colisionaba con los postulados marxistas, tal como apuntaba, por ejemplo, Walter Benjamin —autor que Hauser citaba a menudo en sus obras— en “El autor como productor” (1934): «la lucha revolucionaria no es una lucha entre el capitalismo y el Espíritu sino entre el capitalismo y el proletariado». En síntesis, la lucha de Hauser se resumía en «capitalismo versus espíritu», donde por espíritu él entendía la interioridad del hombre, el significado más profundo de la existencia humana que el capitalismo estaba amenazando (Saccone, 2016: 100).

A pesar de conceder que «su postura no se puede definir de ‘resignada’ *tout court*, sin que ello sea problemático», y de ubicarla en una intersección entre el *romanticismo resignado* y el *marxismo romántico*, el análisis que Saccone (2016: 11-12) realiza de las «aporías» de Hauser lleva más a menudo a considerarlo del lado del primero que del segundo (Saccone, 2016: 97-98, 179-184). Por otra parte, es significativo que se cite al también equívoco Benjamin para clarificar la postura de Hauser, ya que mucho se ha debatido si su marxismo —en sí una extraña fusión de «misticismo cabalista, marxismo, y romanticismo alemán» (Löwy, 2005: 4)— puede considerarse como tal en absoluto —constituyendo, como la de Hauser, una variante polémica y, según se ha dicho, «inclasificable» (Löwy, 2005: 2). La prueba más clara de esto es que tres de sus más ilustres interlocutores (Scholem, Brecht y Adorno) fueron los primeros en poner en duda la conexión de su lucha «teológica» con la lucha del proletariado (Rosen, 2004). La obra escogida por Saccone —“El autor como productor”— resulta, además, especialmente problemática, ya que pertenece al *impass* «soviético-productivista» (1933-1935) en el que Benjamin, en contraste con la tendencia más general de su obra hacia el «pesimismo revolucionario», se mostró particularmente optimista, en consonancia con la noción de ‘progreso’ propia del marxismo ortodoxo productivista de la URSS<sup>56</sup>. A esto hay que añadir que pueden encontrarse en su obra momentos tan alejados de la cuestión fáctica de la lucha proletaria como la obra de Hauser en su conjunto; como señala Löwy (2001/2005: 12), su conversión al marxismo en 1924 no supuso el abandono de su trayectoria filosófica anterior, ni de su vertebración en torno a las «formas de alienación propias del capitalismo». Esto último constituye, además, un rasgo discernible en numerosos autores asociados a lo que se conoce como Escuela de Frankfurt: así, Marcuse también se ocupó en

---

<sup>55</sup> «The religious tone of Hauser’s descriptions of artworks is pointed out by J. Scharfschwerdt in his contribution to A. Silbermann» (Wessely, 1995: 43).

<sup>56</sup> Michael Löwy, uno de los estudiosos que más se han esforzado en poner en relieve la profunda coherencia del peculiar marxismo de Benjamin, reivindicando su transformación del legado romántico, escribe: «For a brief ‘experimental’ period between 1933 and 1935, during the years of the Second Five-Year Plan, some of Benjamin’s Marxist texts seem close to ‘Soviet productivism’ and an uncritical adherence to the promises of technological progress. However, even in these years he had not quite lost his interest in the Romantic problematic» (Löwy, 2005: 11). Y añade: «He seems tempted by a Soviet variant of the ideology of progress, though reinterpreted in his own way. Some Marxist readings of Benjamin’s works foreground just these texts that are closer to a ‘classical’, if not orthodox, historical materialism. [...] After 1936, this kind of ‘progressive parenthesis’ closes again and Benjamin increasingly reintegrates the Romantic moment into his *sui generis* Marxist critique of the capitalist forms of alienation» (Löwy, 2005: 12). En una nota a pie de página, aclara que los textos inusualmente ortodoxos (en el sentido de declarar un cierto optimismo revolucionario) son “Experiencia y pobreza” (1933), “El autor como productor” (1934) y —«sólo en cierta medida»— “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1935) (Löwy, 2005: 119).

profundidad del despliegue psicológico de los mitos del capitalismo. A pesar del pasaje benjaminiano citado por Saccone, diversos autores convergen en situar al «sujeto de la experiencia» como centro en torno al que se articula el pensamiento de Benjamin (Löwy, Habermas) — razón, quizás, por la cual Zaslove (2007: 67) los relaciona a ambos (a Benjamin y a Hauser) con el anarco-modernismo de Read.

Pero, ¿qué significa «redimir»? ¿No se trata, acaso, de una terminología peligrosamente afín a los existencialismos cercanos a Heidegger, como a menudo se señala en el caso de Marcuse (Reitz, 2000: 120)? En el contexto de la praxis de la historia, «redimir» significa tomar consciencia de las distorsiones inherentes a la percepción dada de la situación actual, pero también de aquellos momentos del pasado largamente olvidados que podrían, en el estado actual de cosas, detonar nuevas interpretaciones de la situación en el presente — lo cual implica, por un lado, nuevas perspectivas críticas, y por otro, la liberación de nuevas potencialidades. No significa, por tanto, el acceso a una «verdad objetiva» libre de distorsiones, sino más bien la liberación de perspectivas «paralizantes» (como Adorno decía del positivismo a propósito de las ciencias sociales) y la apertura de nuevas perspectivas. Zaslove (2008: 57, 64) utiliza los términos «anarco-modernidad» [*«anarcho-modernism»*] y «modernidad utópica» [*«utopic modernism»*] para referirse a la obra de una rama exiliada y difusa de autores marxistas no ortodoxos<sup>57</sup>, enfatizando su interés por la «función utópica» del arte, y su objetivo de recuperar perspectivas generales para el presente, e incluso alguna esperanzadora, a través de «iluminaciones emancipatorias del futuro del arte». El historiador marxista (heterodoxo) facilita, de esta manera, como el «anarco-moderno» descrito por Zaslove, la creación de una *consciencia del presente*, unificando teoría y praxis. En palabras de Benjamin:

Marx said that social being determines consciousness, but at the same time that only in a classless society will consciousness become appropriate to that being. It follows that social being in the class state is inhuman in so far as the consciousness of the different classes cannot correspond to them appropriately, but only in a very mediated, inauthentic and displaced fashion. And since such false consciousness results, among the lower classes, from the interests of the upper, among the upper classes from the contradictions of their economic position, the production of a proper consciousness —and precisely first among the lower classes, who have everything to expect from it— is the primary task of Marxism (Benjamin, 1930/2002: 110).

Estos comentarios explicitan la razón fundamental aducida por algunos de estos heterodoxos (Hauser, Benjamin, Marcuse) para proclamarse marxistas: todos ellos vinculan la modernidad que buscan esclarecer con el capitalismo, esforzándose por desentrañar sus interrelacionados orígenes a través de la crítica del arte, para contribuir a la producción de una «consciencia apropiada» —¿un mito apropiado?— que nos permita a nosotros, como sujetos de la experiencia moderna, responder a la pregunta de cómo vivir<sup>58</sup>. G. W. Swanson considera que el diagnóstico cultural en Hauser relaciona la modernidad con una «crisis de la realidad»:

---

<sup>57</sup> En el artículo “Herbert Read as touchstone for anarcho-modernism: aura, breeding grounds, polemic philosophy” (2008), y también en el frustrado monográfico sobre Hauser, editado en 1996 con David Wallace: *Utopic Modernism — Arnold Hauser between Exile and Utopia toward a Sociology of the Modern*.

<sup>58</sup> Pero, ¿significa esto ayudarnos a entablar una experiencia ‘significativa’ con el mundo? A pesar de lo cerca que esto



While Hauser does not, of course, construct a full sociology in the sense that Marx and Weber do, his interpretation of culture as a crisis of reality, in which the experiences of modernity threaten the potentialities of its project, seems as pertinent today as ever. [...] In the end, Hauser's sociological perspective, like any other, posits a world. This is a world in which, counter to the illusions of ultimate 'unities' achieved through the acquisition of heteronomous powers or ultimate 'freedoms' of garrisoned isolations, we engage the resources of freedom and creativity that are drawn upon by an experience that accommodates the effects of differentiation. Here, resisting the urge to exchange the present for a past or future 'other' world, we focus our efforts on discerning and engaging possibilities of change suggested by the defense of the dialectic of autonomy and democracy. Refusing either to fetishize or escape modern experience, we rather seek the emancipatory potentialities of the indeterminate social and historical present (Swanson, 1996: 2210).

De ahí la importancia del arte de masas como última consecuencia de la dialéctica de arte y sociedad bajo el capitalismo. Subrayamos que 'arte' es, para Benjamin y Hauser, una palabra que cambia de significado según la época a la que se aplica: comprender sus transformaciones en el sXX —la era de su «reproducibilidad mecánica»— es crucial para ser conscientes de sus riesgos y de sus posibilidades. Si bien Adorno enfatizó sus riesgos, sería injusto llamar a Hauser o Benjamin pesimistas, ya que creían en sus posibilidades y esperaban contribuir a ellas sin imponer una doctrina, como hizo Lukács cuando trató de definir qué debiera ser el realismo en el arte (Roberts, 2006: 165-166) — por ejemplo, en *Situación actual del realismo crítico* [*Wider den missverstandenen Realismus*] (1958), libro que Hauser critica en *Manierismo* (M: 317). En el caso de Hauser (HS3: 301), *Historia social* culmina con la consideración del cine como medio idiosincrásico del arte de masas, mientras que *Manierismo* concluye con la relación entre el manierismo y el surrealismo, considerando cómo la forma de ver cinematográfica coincide con la narrativa surrealista (M: 400-403). En cuanto a Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* establece varios paralelismos entre el arte barroco alemán [*Trauerspiel*] y el arte moderno, cuyo movimiento más radical era, en ese momento, el expresionismo (Steiner, 2003: 14, 54-55). Pronto, sin embargo, el surrealismo —que impregna la *Obra de los pasajes*—, se convirtió también para él en un movimiento clave para la comprensión del arte de masas moderno. Aunque ninguno de ellos postula cómo debe entenderse el arte moderno, ni cuál es el papel preciso del arte de masas en el presente, está claro que ambos se esforzaron por proporcionar los fundamentos antidogmáticos de ese conocimiento. En este sentido, y en relación a las acusaciones de elitismo que pesan sobre Hauser, concordamos con la interpretación de Wallace:

For Hauser, cultural democracy does not mean choosing between popular culture and art, but preserving the tension between them. On the one hand, art becomes more deeply entwined with popular or mass culture. Not only do new art forms receive their impulse from popular culture, and here film becomes paradigmatic of such contemporary developments as performance art, but, by appropriating high art, popular culture «opens

---

pueda parecer del estar en el mundo 'auténtico' al que aspira el desvelamiento en la fenomenología ontológica de Heidegger, hay que notar —como Lukács (1953/1976: 406-408)— que se trata, en rigor, de su opuesto, dado que la 'verdad' que tanto Hauser como Benjamin buscan encuentra siempre su fundamentación última en el ser social.

many people's eyes to things and values of which they were never before aware [...] [and] smooths the path to criticism and opposition» (Wallace, 1996: 40).

Lo cual nos llevaría, de nuevo, a Read y a Marcuse, que —además de su cruce de caminos con Hauser<sup>59</sup>— depositaron, precisamente, en las potencialidades pedagógicas del arte, sus esperanzas de un cambio hacia una sociedad más crítica y políticamente consciente.

En conclusión, las pretensiones tanto de Benjamin como de Hauser de unificar teoría y praxis apuntarían a lograr el mismo objetivo: esclarecer las mitologías de la modernidad del sXX examinando la constelación que forman con las mitologías del capitalismo moderno temprano — en su caso, la de los siglos XVI, XVII y XIX, pero en el caso de Antal (*Fuseli Studies*, 1957), el XVIII<sup>60</sup>. El propósito de las indagaciones históricas microscópicas de base marxista, desarrolladas por la New Art History, es estudiar la cadena de mediaciones para rastrear los intereses de las clases hegemónicas, diagnóstico que busca contribuir a la toma de conciencia y, eventualmente —y con suerte—, a la acción política. El propósito de las indagaciones macroscópicas de base kantiana de Benjamin y Hauser es, en cambio, proporcionar los fundamentos antidogmáticos para comprender las potencialidades utópicas del presente a través del arte: su poder de «redención», que es moral, y se sirve de mitologías para develar mitologías. Aquí, toda mediación es un esbozo imaginativo —pero documentado— del funcionamiento de un todo no sistematizable. El objetivo no es averiguar qué clases son oprimidas por cuáles, ni la cadena de racionalizaciones que conduce a la patología mental, pero se incorporan ambas perspectivas como procedimientos complementarios. La 'proto-historia' de Benjamin y el concepto de estilo como cosmovisión utilizado por Hauser ejemplifican la reconstrucción arqueológica de las mitologías operantes en la historia: como todo acto hermenéutico, estas construcciones iluminan algo hasta entonces olvidado o no previamente constatado del pasado y, al mismo tiempo, evidencian los rasgos del *propio presente que interpreta* más fácilmente que las obras históricas escritas de manera seca, rigurosa y académica<sup>61</sup>. La revisión del pasado tiene para Benjamin, como para Hauser, el propósito de encontrar lo que fue oportunamente olvidado: su poder redentor yace latente en estilos y episodios culturales largamente desestimados<sup>62</sup>. Por lo tanto, no deben ser considerados

---

<sup>59</sup> La relación entre Read y Hauser volverá a abordarse en el Capítulo 2 y en el Capítulo 3. Aunque no hemos podido averiguar mucho al respecto de su relación, Hauser y Marcuse coincidieron en Brandeis (1957-1959), como veremos en el Capítulo 3.

<sup>60</sup> En comparación con Hauser (y quizás debido a su postura más cerca al marxismo *ortodoxo* de Lukács), Antal, sin embargo, se muestra de todo menos entusiasta al respecto de los paralelismos entre manierismo, romanticismo, y arte moderno: «However, before seeking the answer, I must call attention to the fact that Fuseli's art is fashionable nowadays because of its kinship with tendencies in the art of the last few decades. The same is true, and for the same reason, of mannerism of the 16th century. Yet this book has been written not because, but in spite, of this present conscious predilection for Fuseli and for mannerism. An historical approach should give us a certain balance and prevent our being swept away in too one-sided a manner by our natural penchant for tendencies in art of the past sympathetic to contemporary art. Although I consider Fuseli to be a most spirited artist, this book has not been written in the vein of hero-worship but as an attempt to clarify his place within his own epoch» (Antal 1957: 2).

<sup>61</sup> Hauser (HS3: 59-69, TA: 19-21) destacó la importancia que Marx y Engels otorgaron a Balzac, cuyas obras, según ellos, contenían un conocimiento sociológico más amplio que todos los libros de los historiadores franceses de la época (SA1: 20). Ideas que deberían haber sido importantes para Benjamin, quien comienza su "Paris, Capital del siglo XIX" citando a Balzac, y utilizó ampliamente sus ideas a lo largo de la *Obra de los pasajes*.

<sup>62</sup> Una mayor prueba y aclaración de esta tesis debe lograrse comparando los trabajos de estos autores sobre los orígenes de la modernidad: sobre el manierismo, sobre el Trauerspiel y sobre las arcadas de París.

como meros pioneros de una historia del arte marxista dominada por la crítica de la ideología, sino —a pesar de las diferencias superficiales— como exponentes de una rama del marxismo coherente, aunque ampliamente ignorada y descuidada, que no logró establecerse institucionalmente debido, entre otras cosas, a su heterodoxia. Esta situación, que constituye una de las premisas principales de nuestra investigación ya ha sido abordada: respecto a Hauser, autores como Jerry Zaslove, David Wallace, G. W. Swanson, John O'Brian y, más recientemente, Axel Gelfert, Katharina Scherke, Csilla Markója y Deodáth Zuh apuntan en esa dirección. Respecto a Benjamin, la cantidad de investigaciones que tratan este punto es tan grande, que bastaría mencionar las investigaciones de Michael Löwy o de Eagleton. Lo que esperamos esclarecer partiendo de ellas es, empero, el vínculo entre lo heterodoxo y lo *outsider*. A este respecto, *Manierismo* reivindica el papel desempeñado por la intelectualidad *outsider* como fuente antidogmática y heterodoxa de consciencia histórica a lo largo de toda la modernidad.

## 1.2 Genealogía y problemas del marxismo heterodoxo a través de *Manierismo*

De manera similar a como sucede con la definición estilística del manierismo, que suele resultar más fácil de definir tomando como referencia aquello que no es, o aquello de lo que deriva, o aquello con respecto a lo cual supone una herejía —en el caso del manierismo, el estilo clásico del Alto Renacimiento; o, en el del concepto de ‘posmodernidad’, el concepto de modernidad—, también el concepto de ‘marxismo heterodoxo’, como tipo ideal, como paraguas bajo el que subsumir a toda una serie de figuras, resulta más claro si convenimos primero qué entendemos por ‘marxismo ortodoxo’. Para ser más exactos, deberíamos hablar de *los* ‘marxismos ortodoxos’, en plural. De entre los que nos interesará distinguir, por lo menos, dos tipos:

- 1) El llamado marxismo ‘vulgar’, ‘positivista’ o ‘dogmático’, propio de los folletines y la versión *más popularmente divulgada* de la obra de Marx y Engels, que suele relacionarse con la coetánea Segunda Internacional (y con sus líderes: Kautsky, Bernstein, etc.); pero también, posteriormente, con la razón instrumental, tecnocrática, propia del burocratismo estalinista.
- 2) El marxismo ortodoxo hegeliano y antipositivista de Lukács.

A lo largo de la tesis, se describirá a Lukács como ‘marxista ortodoxo’; al mismo tiempo, el método en que Lukács cifró su ortodoxia resulta el origen genealógico de buena parte de lo que venimos considerando como marxismo heterodoxo. Al hablar de Antal y Balázs, sucede como con Lukács. El marxismo ‘vulgar’ se caracterizaría por compartir con el positivismo su fe en la ciencia y en el progreso — la fe en los hechos, sin reparar en que éstos han sido contruidos gracias a un aparato de categorías que, en sí mismo, es también histórico. Se trata, por tanto, de un marxismo ‘científico’ (o, más bien, ‘cientificista’), en el carácter ahistórico de que se confiere a las categorías del conocimiento<sup>63</sup> (en este caso, las de la sociología marxista), dándoles tratamiento de ley natural, lo que se traduce en una metodología ‘economicista’: se presupone un determinismo casi mecánico, una relación *causal* (como las de las ciencias naturales) entre ‘base’ y ‘superestructura’<sup>64</sup>. En la teoría del arte, esto conllevaría una unilateral teoría del reflejo.

---

<sup>63</sup> Horkheimer y Adorno (1947/1998: 61) hablan de «las categorías mediante las cuales la filosofía occidental definía el orden eterno de la naturaleza», argumentando que esta ahistoricidad —atribuible también a la lógica, a los números y a la calculabilidad— es extrapolada *mitológicamente* por la Ilustración a todo lo conocido: «La lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. Ella ofreció a los ilustrados el esquema de la calculabilidad del mundo. La equiparación mitologizante de las ideas con los números en los últimos escritos de Platón expresa el anhelo de toda desmitologización: el número se convirtió en el canon de la Ilustración. Y las mismas equiparaciones dominan la justicia burguesa y el intercambio de mercancías» (Horkheimer y Adorno, 1947/1998: 63).

<sup>64</sup> «En el cálculo científico del acontecer queda anulada la explicación que el pensamiento había dado de él en los mitos. El mito quería narrar, nombrar, contar el origen: y con ello, por tanto, representar, fijar, explicar. Esta tendencia se vio reforzada con el registro y la recopilación de los mitos. Pronto se convirtieron de narración en doctrina. [...] Los mitos, tal como los encontraron los Trágicos, se hallan ya bajo el signo de aquella disciplina y aquel poder que Bacon exalta como meta» (Horkheimer y Adorno, 1947/1998: 63)

En el marxismo clásico, la teorización de la revolución ocupa un lugar central; esto es algo común tanto a su versión vulgarizada, como a la versión que Lukács construirá más adelante. Así, la ‘unión de teoría y praxis’ proclamada por Marx se orienta a menudo, en estas tendencias, a la revolución<sup>65</sup>. Al mismo tiempo, el lugar que debe ser escrutado por la teoría, para responder a la pregunta de *qué hacer*, es el del proletariado, que en virtud de ocupar el lugar más desfavorecido dentro del proceso de producción, constituye el único punto de vista susceptible de liberarse de la ideología, entendida como falsa consciencia fundamentada en los intereses de clase. Esto implica la posibilidad de una *posición universal* en tiempos en que se llega a ser conscientes —como, según defiende Hauser, sucedió en el sXVI— del absoluto relativismo imperante en el mundo moderno.

Hay, sin embargo, fuertes diferencias entre cómo concibe Lukács el marxismo, y cómo se concebía predominantemente a principios de siglo. La novedad de la posición de Lukács está en evidenciar el carácter dialéctico (esto es: historizado, sujeto al devenir histórico) de las categorías del marxismo clásico, que en su versión vulgarizada recibían un tratamiento ahistórico. Buena parte de *Historia y conciencia de clase* (1923) está dedicado a enfatizar el carácter histórico de todas las categorías del conocimiento, reconstruyendo su genealogía desde Kant al fordismo, y mostrando cómo el tratamiento deshistorizado de las categorías kantianas (y de las ciencias sociales influidas metodológicamente por éstas) contribuye a un ocultamiento del verdadero estado de cosas (‘falsa consciencia’). En consecuencia, en Lukács el problema de la revolución resultaba inseparable del *proceso de formación de la consciencia a partir de sus categorías*, un problema que dejaba la puerta abierta a que el énfasis virase, de la cuestión de la lucha de clases, a la cuestión de la consciencia alienada, enajenada, cosificada. En Lukács, el proceso de desalienación de la consciencia y el de la revolución se convierten en un mismo problema, complejizando enormemente cuestiones que, bajo los términos del marxismo vulgar, devenían maniqueas. Ejemplos de este maniqueísmo los encontramos en todos los ámbitos, pero parece oportuno recurrir a algún ejemplo sacado de la historia del arte: si una obra de arte es ‘burguesa’, bajo el marxismo vulgar se entendería que su efecto sólo puede ser, en última instancia, pernicioso; en cambio, marxistas heterodoxos como Herbert Marcuse y Walter Benjamin afirmaron el carácter revolucionario de Baudelaire, a pesar de su esteticismo. Otro ejemplo sería, en el plano metodológico, afirmar que la base condiciona la superestructura, pero ignorando que la superestructura también condiciona la base.

Lo que nos lleva a tratar de delimitar un poco más claramente qué es el ‘marxismo heterodoxo’ — o, al menos, dar algunas nociones de partida. Siguiendo a Lukács, para muchos marxistas heterodoxos, la ‘ortodoxia’ está en un método que consiste en «articular los hechos individuales de la vida social en una totalidad como momentos del desarrollo social» (Lukács, 1923/2013: 99). Esto supone una lectura profundamente antipositivista del método maduro de Marx, que trata de acercarlo a la dialéctica hegeliana. La relación unilateral entre base y superestructura queda diluida en la relación circular de interdependencia entre los distintos

---

<sup>65</sup> Curiosamente, la misma asimetría que observamos entre Lukács (revolucionario) y el marxismo occidental que surge de él (menos o poco revolucionario) puede observarse, a la inversa, en la relación de Kautsky y Bernstein (que son los que el propio Lukács considera representantes del marxismo vulgar, y que no apoyaban la revolución, sino el reformismo en un marco socialdemócrata) y las formas posteriores de marxismo cientificista influenciadas por ellos (fuertemente dependientes de la retórica revolucionaria).

ámbitos del todo social. El concepto de ‘reificación’ o ‘cosificación’ [*Verdinglichung*] preside el vínculo entre los distintos ámbitos y el desenvolvimiento del capitalismo, ya que Lukács lo concibe como un mismo proceso, cuya lógica se despliega de maneras diversas en ámbitos distintos. De hecho, el giro determinante de un marxismo de revolución a un marxismo de alienación viene dado, en el plano teórico —es decir, más allá del fracaso táctico de la revolución universal a partir de la posguerra— en que el concepto de reificación es aplicado a la consciencia: la ideología es *consciencia reificada*. Así, el problema de la alienación se convierte, en Lukács, en una parte central del problema de la revolución.

La historiografía identifica dos cosmovisiones predominantes entre las que oscilaba el joven Lukács, cuya evolución personal no sólo influyó en el resto, sino que resultó modélica o, al menos, bastante representativa de la intelectualidad europea, que transitó del anticapitalismo romántico resignado, al marxismo romántico. La primera de estas cosmovisiones, propia de figuras como Max Weber, reconoce el avance del capitalismo, así como la fragmentación de la sociedad en múltiples cosmovisiones, como algo ineludible; la segunda proyecta las condiciones de superación del capitalismo, así como la posibilidad de una superación del relativismo — del que Weber era bastante consciente. Las soluciones al problema de la ideología como falsa conciencia, y al problema de la superación del relativismo o desde dónde podría fundamentarse una perspectiva ‘más objetiva’, tienen su correlato en cuestiones metodológicas. Algunos de los problemas latentes, comunes a los diversos planteamientos del marxismo heterodoxo, pueden esclarecerse examinando su genealogía a través de Lukács y Hauser.

## ***Manierismo «entre el marxismo y el anticapitalismo romántico»*** *Análisis de Andrew Hemingway y Daria Saccone*

El análisis más extenso sobre *Manierismo* hasta la fecha lo encontramos en la tesis doctoral de Saccone (2016: xviii): *Arnold Hauser (1892-1978): biografía intelectual de un marxista romántico*. La primera parte de esta tesis está dedicada a reconstruir el recorrido biográfico e intelectual de Hauser, y la segunda, a una «sistematización a posteriori» de su teoría del arte en base a la consideración de varios «puntos neurálgicos» —«el arte como superestructura ideológica, el arte como condición ética y subjetiva», y «el análisis del arte de masas y del mercado del arte»— que son reexaminados en el apartado final sobre «la investigación sobre la época del manierismo»<sup>66</sup>:

*Manierismo* resulta, de esta forma, una suerte de espejo en el cual podemos recapitular la topografía teórica de Hauser que hemos abarcado hasta ahora y encontrar sus elementos más relevantes: el problema de la ideología, la alienación, la teoría del arte como consuelo a una sociedad hostil, el papel menos influyente de la economía en los análisis sociológicos, etc. (Saccone, 2016: 264)

En cada uno de estos puntos neurálgicos, Saccone encuentra una dualidad, «aporía» o «contradicción irresuelta», situando la raíz de dichas incongruencias en una premisa importante,

---

<sup>66</sup> El análisis de *Manierismo* ocupa, en la tesis de Saccone, 62 páginas de un total de 325.

que condiciona el enfoque general de su estudio: el carácter dual de la cosmovisión de Hauser, a medio camino entre el «romanticismo resignado» y el «marxismo romántico». Saccone enfatiza que, a diferencia de otras variedades de marxismo romántico, «el marxismo ‘crítico’ de Hauser no presupondría la esperanza de una revolución del proletariado ni de una sociedad sin clases». A propósito de los subtipos de anticapitalismo romántico construidos por Michael Löwy en “Figures of Romantic Anti-Capitalism” (1984), escribe:

El autor [Löwy] hablaba de la categoría de «Resigned Romanticism», en la cual cabría situar a autores no marxistas como Ferdinand Tönnies, Max Weber, Georg Simmel y Karl Mannheim —todos ellos autores que influenciaron decisivamente en el pensamiento de Hauser<sup>67</sup>— y que describiría la postura intelectual de resignación que estos pensadores adoptarían frente al estado trágico de las cosas: «In spite of its reformist bent, this current has a profoundly tragic dimension, insofar as its pre-capitalist social and cultural values appear as condemned to decline and extinction». A su lado, se contraponía otra categoría, la de «Marxist Romanticism», de la que serían exponentes, por ejemplo, William Morris, el joven Lukács, Bloch, y la Escuela de Frankfurt —especialmente Walter Benjamin y Herbert Marcuse—, para aludir a aquellos que intentaron construir una alternativa a la acelerada degradación de la sociedad en la que vivían. Desde nuestro punto de vista, Hauser fue una figura que debemos situar en una intercesión [sic] entre estas dos categorías: a diferencia de los románticos marxistas no proyectaba la utopía de la lucha de clase, y no creía en el proletariado en tanto que arma de emancipación, aunque por otro lado su postura no se puede definir de ‘resignada’ *tout court*, sin que ello sea problemático. Si bien es cierto que Hauser rehuía de la postura revolucionaria leída en términos de lucha de clase, este sí que proponía, como alternativa, la idea de una rebelión que debía darse a través de un trabajo ético individual así como del «llamamiento moral y el mensaje humanista del arte» (Saccone, 2016: 11-12).

En este sentido, Saccone recoge y amplía mucho de lo escrito previamente por Andrew Hemingway, que también es apoyado en las categorías expuestas por Löwy. Hemingway (2006a: 8) menciona que «raramente» los historiadores de la New Art History marxista habían analizado *Manierismo* o las otras obras de Hauser, concentrándose toda la atención en su *Historia social*. Quizás con intención de remediarlo, en un artículo posterior —“Arnold Hauser: Between Marxism and Romantic Anti-Capitalism” (2014)—, él mismo dedica cierta extensión a *Manierismo*. Hemingway (2014: párr. 31) ofrece herramientas para una evaluación más equilibrada del libro, ya que la corriente de pensamiento en la que se inscribe «era bastante extraña [*alien*], en toda su complejidad filosófica, al pensamiento empirista de la historia del arte inglesa»<sup>68</sup>. Algunos de los pensadores de esta corriente alemana serían Max y Alfred Weber, Georg Simmel, Werner Sombart y Ernst Troeltsch, todos ellos categorizados por Löwy como «resignados», con un anticapitalismo aún dependiente del romanticismo. Aunque Hemingway (2014: párr. 5, 6, 31) parezca tener la intención de poner en valor «ciertos tipos de análisis cultural productivo», sus conclusiones son las mismas de quienes critican el tipo de «crítica holística», tildada de idealista, que suele relacionarse con esta corriente.

---

<sup>67</sup> Tönnies, el más inequívocamente pesimista y nostálgico de la *Gemeinschaft* feudal, es el menos citado por Hauser.

<sup>68</sup> Ver cita del artículo de Hemingway (2014: párr. 21), reproducida en la “Introducción” de la tesis.

A este respecto, una primera objeción a Hemingway (y a Saccone, que fundamenta en él muchos de sus argumentos) sería señalar que Löwy matiza de manera más rigurosa el amplio abanico de posturas dentro del romanticismo (así como sus vasos comunicantes con el marxismo), lo cual no llega a verse reflejado ni en el artículo de Hemingway (que destaca, sobre todo, la «simultánea aversión y resignación ante el desarrollo capitalista» del anticapitalismo romántico) ni en la tesis de Saccone<sup>69</sup>. Löwy presta atención a la curiosa vigencia del romanticismo, a su resurgir como moda definitoria de buena parte de la cultura popular en pleno periodo posmoderno, y no es el único. Vigencia de la que cabe hablar, a propósito del mundo ‘culto’, relación al manierismo, como veremos al final del Capítulo 3. Las afinidades entre manierismo y romanticismo también serán señaladas por Hauser (M: 138-139). De manera muy similar a lo argumentado en el prefacio de *Manierismo*, Löwy argumenta que la dificultad para definir correctamente el romanticismo estriba en tratar de construir dicha definición en torno a sus atributos, sean éstos formales o políticos, sin encontrar la matriz común en su postura con respecto al capitalismo moderno. Löwy enfatiza la necesidad de un enfoque no unilateral, capaz de acomodar las contradicciones y ambigüedades de su objeto de estudio:

El Romanticismo político ha sido asimilado frecuentemente a las doctrinas reaccionarias, pero se trata de una interpretación unilateral y reduccionista del fenómeno, incapaz de dar cuenta de su riqueza, su ambigüedad y sus contradicciones. Desde Rousseau hasta hoy, siempre ha existido una corriente *romántica revolucionaria*, en la que la nostalgia del pasado alimentó una aspiración utópica y cuyo objetivo no era el *retorno* a la *Gemeinschaft* [comunidad] precapitalista, sino un desvío a través el pasado y en dirección hacia el mundo nuevo del porvenir (Löwy, 1985/2015: 4).

Pero «Benjamin, Bloch y Lukács» llegan a posicionarse a favor del bolchevismo, adoptando una actitud *mesiánica*, a diferencia de Hauser. ¿Significa esto que no cabe hablar de utopía o de visión hacia el futuro en su caso, y sólo de resignación? No es cierto que Hauser proyecte, como Tönnies, deseo alguno de *retorno* a la *Gemeinschaft* precapitalista (M: 59-63, 126-127). Por lo pronto, no conviene entrar en esto<sup>70</sup>, sino constatar que existe una variedad de matices muy amplia, y en ningún caso subsumible a etiquetas que son como compartimentos estancos — como se hace cuando, por ejemplo, se traza una equivalencia entre el «romanticismo» (común a todos estos autores pero, como señala Löwy, de tendencias muy variables) y la «resignación» (variable, incluso, dentro de una misma tendencia<sup>71</sup>). En este sentido, Hemingway y Saccone también trazan constantemente una equivalencia implícita entre «romanticismo» e «idealismo», sin matizar que (como sucede con Lukács, Benjamin, Marcuse o Hauser) las herramientas conceptuales de raigambre idealista puedan estar al servicio de otro tipo de análisis — que, como sostenía Zalai, el

---

<sup>69</sup> En *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios: la evolución política de Lukács, 1909-1929* (1976/1979) ya se da esta complejidad, pero también el artículo “Figures of Romantic Anti-Capitalism” (1984) o en “El Romanticismo revolucionario de Bloch y Lukács” (1985/2015).

<sup>70</sup> Diremos algo más al respecto hacia el final del Capítulo 7.

<sup>71</sup> Como paradigma de sociólogo de ideología romántica anticapitalista resignada, idealizador de la *Gemeinschaft* [comunidad] medieval y, a un tiempo, pesimista en su resignación ante el avance del capitalismo, Löwy (1976/1979) señala a Ferdinand Tönnies y al Lukács premarxista. Sin embargo, algunos de los que Löwy cataloga como anticapitalistas románticos resignados, como Simmel o Mannheim, no deberían considerarse, en absoluto, pesimistas.



elemento pudiera desempeñar una función distinta dependiendo del contexto, de la estructura en la que se enmarca, y del propósito perseguido. En este sentido deberían entenderse tanto nuestra comparación entre Hauser y Benjamin, como la diferenciación que trazamos en el Capítulo 7 entre la sociología de Hauser y la de Max Scheler (1874-1928) a través de una comparación entre el libro de Gustav René Hocke, *El manierismo en el arte* [*Die Welt Als Labyrinth*<sup>72</sup>] (1957), y *Manierismo*. ¿Qué se entiende por «idealismo»? En general, las acusaciones de idealismo implican denunciar un modo de ver las cosas abstracto y *deshistorizado*, y soluciones ingenuas (por ficticias) a problemas reales, lo que se traduce en (y se deriva de) un alejamiento de la realidad: «[...] la mayoría de sus reflexiones estaban profundamente impregnadas por un sentimiento supraindividual y transhistórico —que él mismo criticaba— en el cual además desaparecía cualquier diferencia —e injusticia— de clase» (Saccone, 2016: 44). Críticas que acercarían a Hauser al «cinismo complacido consigo mismo» que Lukács (1953/1976: 371) achacaba a Simmel. No obstante, es cierto que Hemingway (2014: párr. 7-24) se esfuerza por situar el libro en un marco teórico adecuado, examinando las continuidades y diferencias entre el estudio de las ‘cosmovisiones’ [*Weltanschauungen*] planteado por Dilthey y la reformulación que Mannheim llevaría a cabo de los principios de las ‘ciencias del espíritu’ [*Geisteswissenschaften*] para su ‘sociología del conocimiento’ [*Wissenssoziologie*]. El artículo proporciona uno de los más claros, concisos y mejor documentados análisis del «entretejimiento» [«weave»] de motivos marxistas y romántico-anticapitalistas en el pensamiento de Hauser, examinando su génesis histórica. Hemingway se concentra en precisar cómo el pensamiento de Dilthey llegó a Hauser mediado por Mannheim, Ernst Troeltsch, Max Dvořák y el Lukács premarxista. Los motivos marxistas estarían, en Hauser, pragmáticamente al servicio de un marco teórico distinto, que Hemingway (2014: n. 21, párr. 8) asimila al de la *Wissenssoziologie*, si bien matizando que esto también resulta problemático, ya que Hauser «rechazó explícitamente la noción de Mannheim de una ‘intelectualidad flotante’» —que ocupa en la *Wissenssoziologie* un lugar similar al del proletariado en el marxismo, en tanto que grupo social portador de una perspectiva privilegiada del desarrollo total—, y que, además, «no rehusó del calificativo de ‘marxista’», cosa que Mannheim sí haría. A pesar de la genealogía trazada por Hemingway de algunos conceptos particularmente relevantes para el discurso teórico de Hauser y del marxismo heterodoxo en general, su caracterización sigue siendo problemática, no pudiéndose adscribir su postura de manera totalmente inequívoca, ni a la *Wissenssoziologie* (Mannheim) heredera de la *Geisteswissenschaften* (Dilthey, Lukács premarxista), ni a la *Geistesgeschichte* (Dvořák), ni tampoco al marxismo ortodoxo<sup>73</sup> (Lukács). La solución de Hemingway pasa por asignar un peso mayor a los artículos tempranos de Mannheim y al Lukács premarxista de *Teoría de la novela* (1916<sup>74</sup>) sobre *Manierismo*, con lo que se matiza o reduce el marxismo de Hauser en esta obra, considerándola, sobre todo, como un estudio enmarcado en el anticapitalismo romántico de las *Geisteswissenschaften* o de la *Wissenssoziologie*

---

<sup>72</sup> La traducción española de *Die Welt Als Labyrinth* se proyectó en dos volúmenes, uno sobre arte y otro sobre literatura, del cual el segundo nunca llegó a publicarse.

<sup>73</sup> El marxismo ortodoxo de Lukács en *Historia y conciencia de clase* no debe confundirse con las variantes más extendidas de marxismo-leninismo.

<sup>74</sup> «El trabajo apareció publicado por primera vez en 1916 en *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, de Max Dessoir y P. Cassirer lo publicó en forma de libro en 1920, en Berlín» (Lukács, 1916/2012: 7).

(orientadas ambas, como también la filosofía de Simmel, a la búsqueda de una cosmovisión para el presente), meramente complementado con la perspectiva marxista. En este sentido, no se entiende cómo ni Hemingway, ni Saccone, trazan más paralelismos con Benjamin —que comparte con Warburg (Rampley, 2000), pero también con Dilthey (1900/2000: 176-177), el interés por la noción de la ‘pervivencia’ [*Nachleben/Nacherleben*] de los productos culturales— y, muy especialmente, con Marcuse —cuyas raíces diltheyanas fueron precisadas por Reitz (2000), bajo acusaciones muy parecidas a las que Wessely, Burgum, Hemingway y Saccone prodigaron a Hauser.

Una premisa importante en ambos estudios, el artículo de Hemingway y el capítulo de tesis de Saccone, es la consideración de Hauser desde la perspectiva de una New Art History que privilegiaba el establecimiento de un rigor microscópico en detrimento de la posibilidad de síntesis macroscópicas, paradigma que trataremos de contextualizar (y relativizar) en los Capítulos 4 y 6: las premisas de este renacer de la historia del arte marxista se declararon en crisis ca. 2010, encontrándose actualmente en revisión, en un presente escéptico con respecto a la seguridad que ciertos sectores habían mostrado en los años setenta, influidos por el marxismo estructuralista francés. Como veremos en el Capítulo 4, la innegable coexistencia de enfoques hace del presente algo parecido a la «anarquía metodológica» anhelada por Paul Feyerabend (1975/1993: 9-14) (entre otros, contra Popper) en *Contra el método* [*Against Method*]; y como veremos en el Capítulo 5, lo dicho por Feyerabend en este libro guarda asombrosas afinidades con el antidogmatismo hacia el que Mannheim y Hauser apuntan, respectivamente, en *Ideología y utopía* y en *Manierismo*; ¿por qué, entonces, no explicitar estos vínculos entre posiciones que desempeñaron un papel afín (antidogmáticos) en debates afines (metodológicos)? Hemingway comienza y culmina su artículo citando, por un lado, a T.J. Clark (quien postuló un paradigma de *crítica de la ideología* para la New Art History en los setenta, basado en el rastreo microscópico de las mediaciones), y por otro, a Francis Haskell (sociólogo del arte humanista pionero en documentados y elaborados estudios de patronaje):

But Haskell was certainly correct that Hauser’s grand generalizations needed to be tested against detailed research of individual cases. Confident in the principle of holistic critique Mannheim had laid out in the early 1920s, Hauser had delivered a tour de force of premature totalization. The immediate future of the social history of art lay not with such grand «intuitive analogies between form and ideological content» as T.J. Clark put it, but with detailed studies of «the network of real complex relations» between them and the «concrete transactions» on which they rested.

Yet despite the seeming anachronisms of Hauser’s argument and his failure to support his claims with detailed analyses of patronage relations or other evidence, even Haskell acknowledged that the problems he tried to tackle «are amongst the most interesting and important that can face any student of cultural history». And the challenge of what Clark called Lukács’s «difficult and fertile thesis» remains for us today. If its realization seems more difficult than ever —and vastly more complex than Hauser imagined— that may be because the acute fragmentation of our own world has made us too leery of totalizing critique despite the elusive truths it promises (Hemingway, 2014: párr. 31-32).

La consideración de lo que implicaba la dialéctica<sup>75</sup> de aquel Lukács citado por Clark, y que constituye el modelo teórico que Hauser se esfuerza en reconstruir y seguir en sus trabajos (además de un motivo de importancia capital para considerarlo marxista) es, en cambio, marginal, tanto en el artículo de Hemingway como en la tesis de Saccone, además de que tampoco se considera la diferencia entre el uso (más ortodoxo, más sujeto a un fin definido, más consecuente con respecto al plano principal del análisis) que hace Lukács de su propio marco teórico, y el uso (heterodoxo, ambiguo, de perspectivas oscilantes) al que lo somete Hauser. En consecuencia, tanto Hemingway como Saccone llegan a la conclusiones ambivalentes: por más que resulta implícita una cierta simpatía hacia su figura (calificándola de «interesante», etc.), se rechaza su metodología (en base al criterio de bandos metodológicos que, sin embargo, se encuentran hoy en crisis).

Saccone comienza y culmina sus análisis de la teoría hauseriana argumentando que los citados «puntos neurálgicos» de la teoría de Hauser, «irresueltos», deben necesariamente derivar, como ya se señaló, en «aporías», «incoherencias» o «contradicciones». Dichas «aporías» desempeñan un papel importante en el estudio de Saccone, y son usadas para apoyar y expandir la serie de reproches ya presentes en Hemingway, que en Saccone cristalizan en los adjetivos «idealista», «romántico», o «pensador *fin de siècle*» alineado con aquellas figuras catalogadas como «anticapitalistas resignados»: de nuevo, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Troeltsch, Karl Mannheim, y el joven Georg Lukács. A lo largo de la tesis nos esforzaremos por precisar qué nos parece acertado y qué desacertado de esta manera de entender a Hauser, que tanto se parece a la manera en que Reitz (2000) interpretó a Marcuse. Para ello, tratamos de apoyarnos en el concepto de ‘marxismo heterodoxo’ (que venimos construyendo), pero también en la noción de una ‘dialéctica hermenéutica’ como locución que mejor describe los rasgos comunes de las metodologías de los autores que venimos incluyendo bajo esta corriente en nuestra comparación con Hauser (Benjamin, Marcuse, etc.). El problema de tener un pie en la tradición romántica alemana (o en la fenomenología, el existencialismo, etc.), y otro en el marxismo, es un problema compartido por estas figuras.

## La modernidad trágica de Georg Simmel: ¿cínico o pesimista?

### *Alienación y autoconsciencia en Hegel, Simmel, Marcuse y Hauser*

Jürgen Habermas is right when he states that Simmel's effects are wide-spreaded but in most cases anonymous, and indeed, pre-World War I art history, *Jugendstil*, philosophy of life etc. are nearly ‘infected’ by Simmel (Meyer, 2018: 13).

La historiografía recoge la considerable influencia de Simmel sobre Lukács y Mannheim, además de otras figuras que consideramos relacionadas con el marxismo heterodoxo<sup>76</sup>. De todas las figuras que influyeron sobre Hauser, Saccone dedica una especial atención, precisamente, a

---

<sup>75</sup> Sea ésta la dialéctica de Simmel, bajo la cual cada concepto sociológico es definido como *relación* entre polos diversos, o la dialéctica hegeliano-marxista de Lukács, afín a la de Bloch y Benjamin, y sobre la cual iremos profundizando a lo largo de la tesis para poder entender mejor a Hauser *en sus propios términos*.

<sup>76</sup> P. ej., Benjamin incorporó, a pesar de las advertencias de Adorno, extractos de Simmel a su *Obra de los pasajes*.

Simmel, que en el artículo de Hemingway se encuentra en un segundo plano con respecto a Dilthey. A propósito de *Manierismo*, escribe:

En estas reflexiones la figura intelectual de Georg Simmel tenía un peso fundamental; el sociólogo había acuñado la noción de ‘tragedia de la cultura’ (1911), describiendo una situación cultural que no tenía salida (Saccone, 2016: 200)

Sin embargo, a diferencia de la imagen construida por Saccone (2016: 11-12, 190, 199-200, 295), buena parte de la historiografía insiste en que no está en la esencia de Simmel la «resignación» o el «pesimismo» (Ramos Torre, 2000: 43-44, 69). La doblez de la dialéctica simmeliana —y eso le reprochará Lukács en *El asalto a la razón* (1953/1976)<sup>77</sup>— hace de la tragedia de la cultura una oportunidad para el desarrollo de un vitalismo nietzscheano, esteticista e individualista —Simmel llega a decir que el dinero es «el guardián de las puertas de la interioridad» (Lukács, 1953/1976: 408)—, y no tanto para una lamentación atemporal. A pesar de la valoración recurrentemente negativa de Simmel en la posguerra, la historiografía reciente, al reevaluar sus teorías, se aleja de su categorización como ‘trágico’, en el sentido de meramente *resignado* (Kaern, Philips & Cohen, 1990: 168, 185-6, 187, 283-4, 290, 293-4). Desde una gran variedad de enfoques, la consideración de los rasgos dialécticos de su teoría, así como de los conceptos bajo los que se engloban las distintas oposiciones que la configuran —notablemente el concepto de ‘vida’ [*Leben*]—, llevan a matizar su supuesto pesimismo trágico: no es lo mismo hablar de la *inseparabilidad de conflicto y vida*, que postular una visión necesariamente pesimista de la existencia. La reevaluación de los rasgos *vitalistas* de filósofos tan críticos como Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche apunta en esta dirección (Kaern, Philips & Cohen, 1990; Schermer y Jary, 2013). De esta manera, la tragedia de la cultura de Simmel no sería necesariamente, si se profundizamos en ella, *trágica* en el sentido moderno de *pesimista*, sino más bien en el sentido antiguo de catárquica —ideas cercanas al concepto de *redención* de Benjamin. Sin entrar en estas consideraciones, pero reparando en que aún no se ha estudiado en profundidad la influencia de Simmel sobre Hauser, Saccone toma la valoración actualmente dominante —la visión de que, en última instancia, del anticapitalismo romántico resignado es lo que predomina en la cosmovisión de Hauser— y centra su atención en las afirmaciones de Hauser en *Manierismo* al respecto de la *inevitabilidad de ideología y alienación* — sin ahondar lo suficiente, como hemos procurado hacer en esta tesis, en la noción, compartida también por Marcuse (1977/2007: 110), y arraigada en Hegel, de que el camino a una *consciencia adecuada del presente* (hacia lo que, según se dijo más arriba, Benjamin llama «redención») pasa *no por una evitación, o por una ‘cura’ que lleve a la espontaneidad, sino por una intensificación de cierto tipo de alienación*. Estamos de acuerdo en que *Manierismo* puede servir como piedra de toque de la cosmovisión, de la ideología de Hauser, constituyendo su «*summa* teórica» y la «quintaesencia de su ética y de su identidad

---

<sup>77</sup> «La superficialidad que aquí reclama, como receta final, la filosofía de la vida estatuye una actitud de comodidad espiritual dentro de la autodisolución nihilista del relativismo. Y así, el matiz simmeliano del relativismo y el escepticismo añade algo nuevo a la conciencia filosófica alemana: el cinismo complacido consigo mismo. En el mismo Simmel, esto no es sino un resultado de su metodología filosófica, un reflejo moral de la situación de sus aspiraciones a lograr una concepción del mundo, en las condiciones de la Alemania guillermina. De la mezcla de un radicalismo puramente discursivo y de una adaptación absolutamente práctica a las circunstancias nace esa vacuidad de la personalidad del pensador, incluso en hombres tan inteligentes y bien dotados como Simmel lo era» (Lukács, 1953/1975: 371).

intelectual», pero matizaríamos los términos utilizados por Saccone (2016: viii, xvii, xx, 175) para argumentarlo, ya que expanden la noción de que se trata de «un manifiesto político, *romántico* y *anticapitalista*» en base, entre otras cosas, a una lectura *pesimista* de Simmel:

El ensayo *Manierismo* (1964) es la *summa* teórica de Hauser, el gran testamento romántico de nuestro autor: es ahí donde retomaba la idea de la crisis espiritual de su época para expresar las inquietudes, los problemas y los temas que más le interesaban a través de la perspectiva que, según hemos visto, siempre le acompañó, la de una cosmovisión trágica de la existencia y de la sociedad cuyo origen se debía buscar en el sistema económico capitalista (Saccone, 2016: 264).

A pesar de que se insiste en el valor ético y político de *Manierismo*, así como en la importancia pionera del carácter interdisciplinar de este estudio, Saccone «reconoce» las contradicciones de su pensamiento como algo que el autor no supo resolver, reproduciendo la crítica de Anna Wessely (1995: 40), para quien Hauser «diluyó las demandas específicas» de Benjamin y Adorno al leerlas «con gafas prestadas por Simmel»<sup>78</sup>. Y, a pesar de que reconoce que, en *Manierismo*, se sitúa «en el sistema económico capitalista» el origen de la «cosmovisión trágica» construida por Simmel para la metrópolis moderna, Saccone insiste, como Wessely, en identificar en *Manierismo* una postura «idealista», especialmente patente en aquellos pasajes de influencia simmeliana:

[...] su manera de hablar sobre la alienación se acercaba a las reflexiones de Georg Simmel, en su *Filosofía del dinero* (1900). La cercanía del enfoque consiste en el hecho de que, como en Simmel, en Hauser las consideraciones sobre la alienación en el sistema capitalista van acompañadas de un sentido trágico de las cosas y de la existencia [...] En ambos autores es evidente, más allá del análisis sociológico, una reflexión, tal vez resignada, sobre la inevitabilidad de la pérdida de humanidad del individuo en la sociedad [...] según Michael Löwy, Simmel en *La filosofía del dinero* (1900) había llegado a soluciones idealistas, interpretando el problema de la alienación en clave metafísica. Como también hemos visto en Hauser, Simmel había traducido la problemática socioeconómica del marxismo en el conflicto entre el sujeto y el objeto, la vida y las formas culturales, la cultura subjetiva y la cultura objetiva (Saccone, 2016: 295-6).

Esta lucha intestina hacía trágico el destino del hombre en el contexto del inevitable e irresistible progreso de la sociedad moderna, y le hacía patente otro aspecto idealista de esta cultura romántica de *fin de siècle*: la ‘impotencia del espíritu’ (*Ohnmacht des Geistes*). Estas cuestiones no dejarán de estar presentes en el pensamiento de Hauser: su visión del arte llevaba consigo el sello de una existencia individual y trágica en lucha con un mundo alienado. Además, Hauser reflexionaba sobre la sociedad masificada, inculta, bárbara y materialista —leitmotiv de su teoría sobre el arte de masas [...]— con cierto sentimiento de resignación elitista (Saccone, 2016: 12).

La presente investigación podría verse como el intento de construir un sentido alternativo para esta «existencia individual y trágica en lucha con un mundo alienado», resignificando y matizando el sentido de esta extrañeza (mejor expresada en el término *outsiderness*). La consideración de Simmel —y, por extensión, de Hauser— como «resignado», «trágico», e «idealista» se deriva de la teoría de la «tragedia de la cultura» (Saccone, 2016: 296). En lo que

---

<sup>78</sup> Es curioso que Wessely (1990) defendiera en otro lugar la vigencia de Simmel como sociólogo.

concierna a la acusación de idealismo que pesa sobre Simmel, si bien habría que matizar las diferencias con el idealismo hegeliano (y con las caricaturas que suelen hacerse de él), además de tener en cuenta que Simmel consideraba sus investigaciones sociológicas como desarrolladas sobre una base de observaciones empíricas, sí podría concederse que también admitía él mismo operar, metodológicamente, en un plano metafísico — por ejemplo, en la introducción a *Filosofía del dinero*, donde especifica que su método es «filosófico» por operar, precisamente, en el plano de las ideas, a lo que añade:

Desde una perspectiva metodológica, podemos formular nuestra intención primaria del modo siguiente: echar los cimientos en el edificio del materialismo histórico de forma tal que se mantenga el valor explicativo de la importancia de la vida económica en la causación de la cultura espiritual y, al mismo tiempo, se reconozca las formas económicas como resultado de valoraciones y corrientes más profundas, de presupuestos psicológicos y hasta metafísicos. En la práctica del conocimiento todo esto se desarrolla en una reciprocidad sin fin: en toda interpretación de una construcción ideal por medio de otra económica hay que respetar la exigencia de comprender ésta, a su vez, en razón de otras profundidades ideales para las que, por otro lado, hay que encontrar de nuevo la infraestructura económica general y, así, hasta lo infinito (Simmel, 1900/2013: 36).

Desde nuestro punto de vista, el proyecto de Hauser aprovecha los «cimientos» materialistas que el Lukács de *Historia y conciencia de clase* (1923/2013) había echado, a su vez, bajo los «cimientos» «metafísicos» que Simmel (pero también, en cierto sentido, Dilthey y Weber) echara bajo «el edificio del materialismo histórico». Lukács partía del aparato terminológico de las *Geisteswissenschaften*, pero volviendo a situar las cuestiones económicas como factor decisivo «en última instancia» sobre el ser social. En lo que concierne a la matización o refutación de lo «resignado» que suele achacarse a lo «trágico», se hace indispensable ahondar un poco en qué consiste la *teoría de la tragedia de la cultura*, que si bien en el ámbito de la cultura moderna describe la dificultad de conciliación entre *cultura objetiva* y *cultura subjetiva*, también viene a expresar la idea —de origen hegeliano— de que en todas las formas de sociedad se da, *por definición*, un cierto grado de alienación<sup>79</sup> — que, como expresa el propio Hegel (1807/2003: 2, 287-311) en su *Fenomenología del espíritu*, la *conciencia de sí* implica ya una toma de distancia con respecto a la totalidad de lo inmediatamente dado. Lo cual no constituye, en absoluto, una concepción destructiva de la alienación, sino al contrario, su definición como precisamente aquello que se encuentra en la base del proceso histórico de nuestra propia humanización, entendida como la formación de autoconsciencia y, en última instancia, de consciencia histórica. A este respecto, tiene sentido enfatizar que también Marcuse (1977/2007: 63) distinguió entre dos tipos de alienación, una *alienación estética* («sólo como alienación realiza el arte una función *cognitiva*»), capaz de propiciar la distancia necesaria para volvernos conscientes acerca de nosotros mismos y nuestra situación, y una *alienación cosificadora* o *reificadora*, cuyo efecto

---

<sup>79</sup> Dicha postura podría ponerse en relación con la sostenida por Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* (1949), ensayo en el que se postula que todos los arquetipos culturales arcaicos están destinados, en su origen, a la «negación del presente», mediante el recurso a un pasado o a un futuro remotos, implicando esto que el presente es siempre sentido como esencialmente «irreal».

consiste en precisamente el opuesto: volvernos absolutamente ciegos e insensibles con respecto a nosotros mismos y a nuestra situación, que veremos *naturalizada, deshistorizada*<sup>80</sup>. Lo «idealista» en las soluciones de Simmel, Hauser y Marcuse consistiría en considerar, por un lado, la alienación, y por el otro, el arte, desde un punto de vista *atemporal y metafísico*, es decir, *desde la perspectiva de las ideas*, consideradas éstas *como algo inmutable*. Frente a estas acusaciones de atemporalidad, podría argüirse que Simmel es considerado, precisamente, como uno de los grandes filósofos de la metrópolis moderna, y por tanto, como uno de los que con mayor precisión han sabido caracterizar la historicidad concreta de la modernidad reciente<sup>81</sup>. En los Capítulos 7 y 8 nos esforzaremos por especificar más concretamente cómo Hauser hace lo propio en *Manierismo*, construyendo una visión fuertemente historizada, no atemporal, de la alienación propia de las sociedades modernas, cuya proto-historia él sitúa en el sXVI (lo cual, teniendo en cuenta la larga historia del ser humano desde el Paleolítico, no puede considerarse como una franja ‘eterna’ o ‘intemporal’ en ningún sentido de la palabra, máxime cuando su análisis se centra en las sociedades europeas del capitalismo moderno).

## «Dualismo inarmónico»

### *El ‘marxismo mesiánico’ de Lukács como «fusión entre ética ‘de izquierda’ y epistemología ‘de derecha’»*

A pesar de que aceptamos gran parte de las observaciones de Saccone y Hemingway, hay una importante premisa —compartida por ambos y extensamente desarrollada por Saccone en la forma de un estudio de las «aporías» de Hauser—, a través de la cual, según creemos, se imposibilita la adecuada comprensión de este autor: ambos estudios adoptan el juicio que Lukács hiciera de sí mismo en el prefacio de 1969 a *Historia y conciencia de clase* (1923) para aplicarlo, sin más, a *Manierismo*. En este sentido, hay que señalar que también Löwy parte de Lukács, a quien había dedicado buena parte de sus investigaciones, en su elaboración de los subtipos de anticapitalismo romántico (ya que la locución ‘anticapitalismo romántico’ es la que usa el propio Lukács para referirse a su etapa premarxista). En el caso de Hemingway, se hace hincapié en el rechazo proferido por el Lukács de madurez hacia la mezcla de motivos diltheyanos y marxistas de *Historia y conciencia de clase*:

Lukács’s critique of Dilthey was not new. He had attacked the idealist tendencies in German thought as preparing the ground for the «fascist counterrevolution» twenty years before in a self-criticism of *History and Class Consciousness* delivered before the philosophical section of the Soviet Academy of Sciences, and explicitly associated Dilthey with the course of reaction in a manuscript essay on the historical origins of German fascist philosophy written contemporaneously. [...] Lukács’s change of mind on Dilthey belongs with the renunciation of his greatest work for its «disharmonious dualism», that is for the way in which it registered

<sup>80</sup> Para cómo el arte es concebido como posible atenuación o incluso la solución de dicho dilema según la tradición de la *Bildung*, ver Hernández Sánchez, 2002.

<sup>81</sup> Lukács (1953/1976), en cambio, le reprochaba una consideración ahistórica de su objeto de estudio.

«the objective internal contradictions» that marked his transition from what he called the «romantic anti-capitalism» of his ethical critique of bourgeois society in the pre-1917 period to his embrace of Marxism in December 1918 (Hemingway, 2014: párr. 5).

¿Es, como Lukács opina al respecto de las *Geisteswissenschaften*, inevitable que las herramientas construidas desde el vitalismo romántico desemboquen en el fascismo? Lukács opinaba lo mismo al respecto del expresionismo, así como de todas las variedades del arte moderno: suponían, en su inarmónico dualismo, en su irresolución, una fase de la transición al relativismo cultural, substrato del fascismo<sup>82</sup>. Saccone (2016: xviii) también recoge las palabras de esta famosa autocrítica, en la que Lukács se refería a la «existencia simultánea de contrastes netos» en su pensamiento, para extrapolarlas a Hauser, justificando así hablar de una *incoherencia teórica de base* en la doble raíz de sus teorías, sustentadas en una doble cosmovisión. En cambio, a la hora de hablar de Herbert Marcuse —autor que, según recoge Charles Reitz (2000), también fue acusado de idealismo encubierto, encontrando en Dilthey a una de sus influencias decisivas, y que también se apartó considerablemente de la cuestión de la lucha de clases en sus últimas obras—, Saccone (2016: 172) considera que su punto de vista «era mucho más coherente y sólido que el de Hauser». ¿Por qué no analizar a Hauser tomando a Marcuse (más cercano, además a su generación) como punto de partida, y no a Lukács? También en 1962, con motivo de la reedición de su *Teoría de la novela*, Lukács (1916/2012: 19) había escrito que su «visión del mundo» en el periodo premarxista (anticapitalismo romántico, en su caso, muy explícitamente resignado) y en su periodo de marxismo romántico (lo que también se llama a veces «marxismo mesiánico») «apuntaba a la fusión entre ética ‘de izquierda’ y epistemología ‘de derecha’ (ontología, etc.)», atribuyendo este dualismo a autores como Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Jean-Paul Sartre.

Esta tesis se propone, precisamente, intentar comprender a Hauser en sus propios términos, lo cual implica poner el acento en sus diferencias con respecto a Lukács —cosa que, como vemos, ya han hecho Hemingway y Saccone—, pero hacerlo, además, desde un punto de vista que no sea el del propio Lukács — lo cual se ha hecho sólo a medias, ya que tomar como referencia a Mannheim (como también hacen Congdon, Kettler, Wessely, Hemingway y Saccone) quizás sea más contraproducente que tomar como referencia a autores que, a diferencia de este sociólogo, sí insistieron, a pesar de todo, como Hauser, en el calificativo de marxistas (como sucede con Benjamin y Marcuse). De esta manera, al ahondar en la figura de Hauser a través de *Manierismo*, creemos que podemos contribuir a iluminar y clarificar también aspectos clave de la genealogía y problemática del marxismo heterodoxo en su conjunto — muy influido, como Hauser, por Lukács, pero sin llegar a la misma toma de posición que éste.

---

<sup>82</sup> No en vano, un reciente volumen sobre Dvořák y sobre otros tantos historiadores del arte que, según la cita de Habermas, podrían contarse entre los influenciados por Simmel (Aparte de Max Dvořák, el volumen se ocupa de Wilhelm Worringer, Fritz Burger, Ernst Heidrich, Heinrich Wölfflin y Carl Einstein), lleva por título *The Expressionist Turn in Art History* (2017).



## Del ‘espíritu del mundo’ [ *Weltgeist*] hegeliano a la ‘cosmovisión’ [ *Weltanschauung*] diltheyana

Sería conveniente introducir a Dilthey. En *The German Conception of History* (1968), Georg Iggers (1968/1983: 138) habla de una «contradicción» que recorre la *Introducción a las Ciencias del Espíritu* [*Einleitung in die Geisteswissenschaften*] (1883) de Dilthey: «cree firmemente que es posible estudiar científicamente la historia y la sociedad, pero también que toda cognición es altamente personal». «Científicamente» quiere decir aquí que Dilthey comparte con otros neokantianos, como Heinrich Rickert, Emil Lask o Max Weber, la pretensión de no rebasar los límites epistemológicos establecidos por Kant en su *Crítica de la Razón Pura* (1787); pero mientras que estos autores buscaron «categorías tan racionales para estos estudios como las de las ciencias naturales, y formular conceptos de causalidad aplicables al estudio del comportamiento humano y social», Dilthey «no solo sacrificó el concepto de causalidad; yendo más allá, comenzó a cuestionar la posibilidad misma de un enfoque racional» (Iggers, 1968/1983: 134). Dilthey concebía la filosofía que trataba de construir como una «crítica de la razón histórica»<sup>83</sup>: de manera similar a la paloma de Kant, que es capaz de volar gracias a la dificultad que le opone el aire, nuestro propio *estar en la historia* nos permitiría comprender y estudiar la historia. El punto de partida de Dilthey —premisa que, como hemos visto, seguiría siendo importante en los autores del marxismo heterodoxo, a los que influyó directa o indirectamente— sería la indivisibilidad y complejidad de la experiencia: «toda experiencia tiene su conexión original [*Zusammenhang*] en las condiciones de nuestra conciencia en la que aparece, en la totalidad de nuestra naturaleza» (Dilthey, cit. en Iggers, 1968/1983: 135). La estrategia para superar la «aparente contradicción» entre la *objetividad del conocimiento histórico-social* y su *origen subjetivo* sería, como en Simmel, «referir sujeto y objeto a un substrato común, la Vida [*Leben*]» (Iggers, 1968/1983: 139). Debido a la centralidad del concepto de ‘vida’, las filosofías de Dilthey y Simmel suelen adscribirse a la corriente de las filosofías vitalistas<sup>84</sup> [*Lebensphilosophien*], para las que suele señalarse como hito importante el pensamiento de Schopenhauer y de Nietzsche — lo que no impide que tanto la manera de pensar de Dilthey como la de Simmel estén profundamente afectadas por Hegel, contra quien Schopenhauer levantó su filosofía. Sin embargo, como los demás neokantianos, Dilthey y Simmel buscan alejarse de la noción de un ‘espíritu del mundo’ [*Weltgeist*] con la que el idealismo hegeliano operaba la unión de sujeto y objeto que, en ellos, se opera en el concepto de ‘vida’ [*Leben*]. Y es que Dilthey y Simmel comparten con los demás neokantianos la intención de establecer una metodología ‘científica’ para las ciencias sociales, tomando como punto de partida al individuo concreto — punto en el que también Hauser insiste en sus trabajos teóricos (TA: 10; SA: 93-101). Al hablar de ‘sujeto’, hablamos de la ‘interioridad’ de la propia consciencia; al hablar

---

<sup>83</sup> Aunque, en estudios más recientes, se ha hecho más hincapié en la paulatina transformación de esta concepción en una «crítica de la razón *hermenéutica*» (Lessing, 2000: 247).

<sup>84</sup> Partiendo de la crítica de Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche al racionalismo objetivista de la Ilustración, las denominadas filosofías vitalistas suelen caracterizarse por tendencias subjetivistas (radicadas en la experiencia del individuo) y por la centralidad del concepto de ‘vida’. Aunque el marco de esta tradición es el romanticismo alemán, suele relacionarse también con el vitalismo de Henri Bergson.

de 'objeto', de la 'exterioridad', del mundo de objetos y formas percibido. Aunque un abismo separa ambas, Dilthey (y también Simmel) sostiene que la 'vida', insondable en su interioridad, se «objetiva» en una multitud de formas exteriores, tales como «la familia, el estado civil, las leyes, el arte, la religión y la filosofía» (Iggers, 1968/1983: 139):

He presentado el significado del espíritu objetivo para la posibilidad del conocimiento de las ciencias del espíritu. Entiendo por tal espíritu objetivo las múltiples formas en las que se ha objetivado en el mundo sensible la comunidad existente entre los individuos. En este espíritu objetivo, el pasado es presente permanente y duradero para nosotros. Sus dominios alcanzan desde el estilo de vida, las formas de trato, hasta la conexión de los fines que la sociedad se ha formado, a la costumbre: el Derecho, el Estado, la Religión, el Arte, las Ciencias y la Filosofía (Dilthey, 1927/2000: 165).

Punto en el que aparece en toda su dimensión su cercanía con Hegel, cuya noción de 'espíritu objetivo' [*objektiven Geist*] adopta — si bien queriendo distanciarse de cualquier atisbo de metafísica, a través de una concepción más materialista de este espíritu objetivo como conjunto de «formas» [*Formen*] que se dan en el mundo de los sentidos [*Sinneswelt*]. En *La estructuración del mundo histórico* [*Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*], Dilthey escribe:

Pero los supuestos sobre los que montó Hegel este concepto no pueden mantenerse ya. Construyó las comunidades (*Gemeinschaften*) sobre la voluntad general racional. Hoy tenemos que partir de la realidad de la vida; en la vida opera la totalidad de la conexión anímica. Hegel construye metafísicamente; nosotros analizamos lo dado. Y el análisis actual de la existencia humana nos llena a todos con el sentimiento de la fragilidad, del poder del impulso oscuro, del sufrimiento en las tenebrosidades y en las ilusiones, de la finitud en todo lo que es vida, también en ese punto en que surgen de ella las formaciones más elevadas de la vida común. Por eso no podemos comprender el espíritu objetivo por la razón, sino que tenemos que tornar a la conexión estructural de las unidades de vida, que se prolonga en las comunidades. Y no podemos acomodar el espíritu objetivo en una construcción ideal, sino que tenemos que poner como base su realidad en la historia. Tratamos de comprender ésta y de expresarla con conceptos adecuados. Al desprender así el espíritu objetivo de su fundamentación unilateral en la razón universal, que expresa la esencia del espíritu del mundo, desprendiéndolo también de la construcción ideal, se hace posible un nuevo concepto del mismo (Dilthey, 1928/2014: 154)

Mientras que Hegel remite la coherencia última entre todas las esferas disímiles del 'espíritu objetivo' (o lo que es lo mismo: entre las disímiles objetivaciones del espíritu en distintas esferas) a un único 'espíritu del mundo' [*Weltgeist*] objetivo y racional, para Dilthey «semejante creencia en la racionalidad de la vida y de la historia ya no es sostenible»; por lo tanto, ya no podemos «comprender este espíritu objetivo [como quería Hegel] a través de la razón [*aus der Vernunft*]» (Dilthey, cit. en Iggers, 1968/1983: 139), sino a través de una reconstrucción que ya no sería un acto de racionalización objetiva, sino un «acto de comprensión subjetiva, a través de 'la experiencia, la expresión y la comprensión' [*Erleben, Ausdruck und Verstehen*]» (Dilthey, cit. en Iggers, 1968/1983: 140). Dicho acto de comprensión subjetiva de la cosmovisión se apoyaría en la

previa comprensión de los «nexos efectivos» [*Wirkungszusammenhang*<sup>85</sup>] de los mencionados sistemas parciales de la cultura, en la comprensión en aquellos «sistemas estructurales de las unidades vitales colectivas [*Strukturzusammenhang der Lebenseinheiten*] que encuentran su continuidad en las comunidades» y grupos humanos, para inferir, a partir de ellos, aquel sustrato experiencial indiviso, aquella *cualidad histórica determinada* atribuible a todas estas diversas objetivaciones. La cosmovisión, a diferencia del ‘espíritu del mundo’ hegeliano, no resultaría del todo definible o sistematizable mediante una «sistematización de ideas» [*ideale Konstruktion*], lo que significa que tampoco se podría acceder a ella especulativamente. Por tanto, aquella totalidad, la cosmovisión, resultaría un todo orgánico *comprensible* [*Verstehen*], pero no *explicable* [*Erklärung*]. No entraremos aquí a considerar el hecho de que la manera en que Hegel concibe la ‘racionalidad’ dista mucho de ser ‘racional’ en el sentido formal kantiano en el que Dilthey usa el término<sup>86</sup>; nos basta con reparar en que, de esta manera, Dilthey sustituye el concepto de ‘espíritu del mundo’ [*Weltgeist*] hegeliano, discernido por un acto de la razón, por el concepto de ‘cosmovisión’ [*Weltanschauung*], discernido por un acto ‘irracional’, que constituye el fundamento de las *Geisteswissenschaften*. El rechazo de Dilthey por parte de Lukács, su consideración de este hermeneuta como fase indispensable en el avance hacia los ideólogos de Hitler, descansa sobre este hecho.

Se dice que el acto de comprensión de la cosmovisión es ‘irracional’ porque, como pasaba con los ‘saltos’ en la obra de Hauser y Benjamin, no es posible construir ‘racionalmente’ una cadena de proposiciones que logren mediar entre las diversas esferas culturales, regidas por sus propios «nexos efectivos» [*Wirkungszusammenhang*]. En este sentido, se admite la noción, aparentemente incoherente<sup>87</sup>, de que una misma cosmovisión [*Weltanschauung*], vinculada estructuralmente a una sola y específica conexión original [*Zusammenhang*] experiencial, pueda dar lugar a manifestaciones disímiles en esferas disímiles.

## **El estudio de las cosmovisiones a través de la literatura y el arte** *Influencia de las Lebensphilosophien de Dilthey y Simmel sobre Lukács, Dvořák, Mannheim y Hauser*

Hemingway nos remite a aquellos artículos del Mannheim de los años veinte que, según interpreta, mejor sintonizan con la metodología hauseriana: “Zur Interpretation der Weltanschauung” [“Sobre la interpretación de la cosmovisión”] (1923), e “Historismus” [“Historicismo”] (1924). En estos artículos se cita a Ernst Troeltsch (1865-1923), sociólogo de las religiones que sostenía que la cosmovisión de la modernidad es el historicismo, la consciencia histórica, y a cuyas clases asistió Hauser (de oyente) en Berlín en los mismos años en los que

---

<sup>85</sup> Los sistemas parciales de la cultura son abordados desde el concepto de *Wirkungszusammenhang*: traducido como «sistema dinámico» o «nexo efectivo», se refiere a los ‘efectos’ [*Wirkungs*] de la ‘conexión original’ [*Zusammenhang*] al desplegarse ésta en las distintas esferas de la cultura.

<sup>86</sup> Véase Lukács, (1923/2013; 1953/1976).

<sup>87</sup> En los Capítulos 4 y 5, al tratar el tema de la dialéctica, se hará

Mannheim publicaba estos artículos. Lo cual suscita la siguiente pregunta: ¿estaba Hauser simplemente influido por Mannheim, o lo estaban ambos por Troeltsch (sólo que el primero no publicó nada en aquel entonces y el segundo sí)? Al examinar el recorrido vital de Hauser en el Capítulo 2, queda patente cómo, en diversos momentos de su biografía, Mannheim y él se encontraban en un punto similar de desarrollo intelectual, lo que nos lleva a plantear si lo que se viene interpretando como la influencia unidireccional de Mannheim sobre Hauser no podría tratarse, en realidad, de una influencia mutua, o de un desarrollo en paralelo.

Hemingway examina la evolución metodológica de Dilthey a Mannheim, enfatizando el cambio respecto del *objeto de estudio* predilecto para la interpretación de las cosmovisiones [*Weltanschauungen*], operado a principios de siglo bajo la influencia de la historia del arte vienesa:

If, as Mannheim claimed, *Weltanschauung* was a kind of «submerged culture which also is meaninglike in structure», then it was «located beyond the level of cultural objectification» and could not be «conveyed by any of the cultural spheres taken in isolation». This left the problem of how to develop concepts that would be applicable across the whole range of cultural spheres, and be pertinent to «art as well as literature, philosophy as well as political ideology, and so on». Dilthey's model of *Weltanschauungen* was too narrowly philosophical to be of much use in the «elucidation of a-theoretical fields» such as the visual arts and in any case Dilthey had explicitly denied the validity of philosophical models in interpreting the visual arts of the modern period. To Mannheim, it seemed more promising to «start from art and analyze all other fields of culture in terms of concepts derived from a study of plastic arts» (Hemingway, 2014: párr. 18).

Las *Geisteswissenschaften* de Dilthey estaban basadas, sobre todo —y al igual que sucede con Lukács en gran parte de sus obras y, especialmente, en *Teoría de la novela*— en la hermenéutica de textos y en la crítica literaria, buscando en las estructuras metapsicológicas de los *sujetos literarios* las claves principales de la cosmovisión de cada época, mientras que la *Wissenssoziologie* de Mannheim, como la *Geistesgeschichte* de Dvořák, tomaba como punto de partida el arte — en el caso de Mannheim (no así en Dvořák), explícitamente como *documento sociológico*<sup>88</sup>. A la exposición de Hemingway podríamos añadir lo recogido por Lucía Wegelin (2017) al respecto de otro filósofo, también influido por Dilthey, y que ejerció a su vez una gran

---

<sup>88</sup> Hemingway (2014: párr. 17) apunta que Mannheim «se adelanta al esquema de análisis tripartito de Panofsky», postulando «tres tipos de significado en el 'objeto intencional': «(1) an 'objective meaning', which in the visual arts is the 'purely visual content' as defined by Konrad Fiedler's notion of 'pure visibility' [...] (2) 'Expressive meaning', [...] arising from the specific experiences of the individual subject. It is inescapably historical and has to be analyzed as such. (3) 'Documentary meaning,' which is distinguished from 'expressive intentional' meaning by the fact it is unlikely to be wholly present to our consciousness and may indeed appear strange to us. This is the *Weltanschauung*, the totality that represents the "genius" or "spirit" of an epoch, as it is present in the "ethos" of the subject which manifests itself in artistic creation'. Documentary meaning pervades the work in its entirety and can be arrived at through fragmentary aspects of it, since in documentary interpretation, 'we understand the whole from the part, and the part from the whole.'<sup>56</sup> Such interpretations are so 'profoundly influenced' by the positioning of the interpreter in his or her own culture that they must be 'performed anew in each period'». Hay que apuntar que dicho esquema tripartito también se corresponde con el establecido por Dilthey para las manifestaciones de la vida, que pueden darse de tres modos diferentes: «como lenguaje», «como acción» o como «expresión de una vivencia» (Dilthey, 1900/2000: 155-157; Gómez Ramos, 2000: 160-161).

influencia sobre Lukács, Mannheim y Hauser: de nuevo, Georg Simmel<sup>89</sup>. Wegelin (2017: 5) enfatiza el «fundamento estético de la perspectiva relacional [sociológica] de Simmel», que en ensayos como “Erinnerung an Rodin” [“Memoria de Rodin<sup>90</sup>”] (1917) o en *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte* (1916/1950) parte de la forma artística para analizar las contradicciones del alma moderna: «ambos, el estilo de vida y el arte coetáneo a él, arrancan de la misma raíz profunda» (Simmel, cit. de Wegelin, 2017: 5):

En el texto sobre Rembrandt, Simmel también sostiene que, en la realidad cotidiana, la vida no se deja sentir como flujo unitario. «Solo el arte [...] parece lograr un reflejo relativamente no deformado de aquella unidad, [...] es un reflejo de la inseparabilidad originaria que es pre-sintética y pre-analítica» (Wegelin, 2017: 5).

Es por esta predilección por *las artes plásticas como documento sociológico* que Mannheim encuentra en Aloïs Riegl, que asienta su caracterización de las épocas en la ‘voluntad artística’ [*Kunstwollen*], a un importante precedente. Pero Mannheim, aunque elogiase a Riegl, encontraba su proceder «demasiado lógico» —demasiado hegeliano<sup>91</sup>—, aprobando más el método «sintético» seguido por historiadores como Max Weber o Max Dvořák, capaces en mayor medida de dar cuenta «hermenéuticamente» de las «irracionalidades» del proceso histórico (Hemingway, 2014: párr. 18).

En efecto, no se puede ignorar que también Riegl ejerció una importante influencia sobre Dvořák; sin embargo, si Riegl vertebraba sus investigaciones en torno a una búsqueda de la *continuidad* en la voluntad artística de los diversos periodos históricos (y, por tanto, de una noción *evolutiva* de la historia de los estilos), Dvořák, a medida que desarrolló la metodología de su maestro y fue haciéndose consciente de sus limitaciones, focalizó cada vez más su atención hacia los periodos de *ruptura, discontinuidad, y revolución estilística* (el arte paleocristiano, el manierismo, etc.) (Rampley, 2003: 220-221). De manera similar a Mannheim, Dvořák complementó el método *demasiado lógico* de Riegl (radicado en Hegel) con una perspectiva que le permitiera dar cuenta de las irracionalidades del proceso histórico. El programa metodológico de concebir la *historia del arte como historia de las ideas*, [*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*] de Dvořák —origen del paradigma usado por Hauser en *Manierismo*— tomaba la premisa de llevar a las artes plásticas el tipo de metodología que Dilthey había puesto en práctica en literatura (Aurenhammer, 2014/2017: 198).

Sin llegar tan lejos como Wessely (1995) o Congdon (2004: 55), que denuncia que «*sin mencionar a su difunto amigo*, Hauser había adoptado su marco teórico al completo», Hemingway (2014: párr. 23) interpreta la afirmación en el prefacio de *Manierismo* como un «eco de Mannheim»: «los fenómenos históricamente relevantes, en ningún sector pueden exponerse más directa y vivamente que en las artes plásticas» (M: 26). Aunque Hauser no cita a Mannheim una

---

<sup>89</sup> La filosofía de Simmel es a veces resumida como una síntesis entre el neokantismo de Rickert, de talante más sistemático, y la filosofía de la vida [*Lebensphilosophie*] de Dilthey, cuya propuesta más original (a pesar de sus intenciones, en principio, también neokantianas, de seguir un procedimiento sistemático, riguroso y racional) fue el mencionado modo de análisis empático e intuicionista.

<sup>90</sup> Recientemente publicado en castellano por la editorial Casimiro (2020).

<sup>91</sup> En los Capítulos 6 y 7, volvemos sobre la cuestión de la *circularidad* de los discursos hegelianos, en cuyas síntesis se ha detectado el peligro de un exceso de racionalización del proceso histórico, el cual lleva, a menudo, a una interpretación *teleológica* de la historia que, como recogemos en el apartado 6.1, fue duramente criticada por Hauser.

sola vez en *Manierismo*, esto no nos impedirá considerar, de manera similar a Hemingway, los vasos comunicantes entre ambos — en nuestro caso, a propósito de *Ideología y utopía* (1929). Pero, ¿por qué se da esta omisión en *Manierismo*, cuando en sus libros restantes sí lo cita? ¿Acaso para evitar una identificación entre la postura ideológica implícita en *Manierismo* y la elaborada versión que Mannheim proponía en *Ideología y utopía* de la teoría de la «intelectualidad flotante» de Alfred Weber? Dejando esta cuestión para más adelante, hay que notar que Hauser reconstruye la cosmovisión del sXVI apoyándose en «las ciencias naturales, la filosofía, la religión y la política, y [...] las artes visuales, la literatura y el teatro» (Hemingway, 2014: párr. 23), pero otorgando una centralidad decisiva al arte del manierismo *como documento sociológico*, como esfera de la que emanan los términos en que se formulan las correlaciones entre las distintas esferas.

## ¿Es posible sintetizar una ‘cosmovisión moderna’ unitaria? *Manierismo como estudio de la primera cosmovisión moderna*

Hemingway (2014: párr. 7, 19, 20, 22, 23) subraya repetidamente la influencia decisiva de Dvořák sobre las tesis de Hauser en *Manierismo*. A pesar de que Hauser menciona que Dvořák «pensaba por completo conforme a leyes estructurales inmanentes», siendo «un pensador enteramente adialéctico», también le consideraba «un buen analista de estilo y un certero crítico de cualidades artísticas»; «únicamente carecía de todo sentido de las relaciones sociológicas» (CCL: 28-29). Hauser le reconoce la identificación de tendencias opuestas en el manierismo, que no se limitaría sólo a una «tendencia regresiva hacia la espiritualización del arte medieval», sino también, y simultáneamente, a la presencia del «empirismo de la nueva edad científica» (Hemingway, 2014: párr. 22, 26). Aspecto que Hauser incorpora en *Manierismo*:

La historia de Occidente es, desde finales de la Edad Media, una historia de crisis. Las breves fases de tranquilidad llevan siempre en sí los gérmenes de la disolución subsiguiente; son sólo periodos de euforia entre periodos de degradación y de miseria, en los que el hombre sufre por causa del mundo y por causa de sí mismo. El Renacimiento representa, sin duda, un periodo de tranquilidad, pero no un período sin peligros, y por eso puede decirse, que el arte del manierismo, tan atormentado, tan penetrado de un sentido de crisis, tan vituperado y denunciado por su aparente insinceridad y amaneramiento, es, sin embargo, una expresión mucho más fiel de la efectiva realidad, que el clasicismo con su insistente serenidad, armonía y belleza.

Las épocas de crisis suelen definirse como épocas de transición. En realidad, empero, toda época histórica es una época de transición, ya que toda época histórica es un tránsito, ninguna posee fronteras fijas, y en todas alienta, no sólo la herencia del pasado, sino también la anticipación del futuro y promesas que nunca llegan a cumplirse. La crisis del Renacimiento, sin embargo, que denominamos manierismo, es un período de transición en un sentido mucho más estricto que la mayoría de las otras épocas históricas. La crisis del Renacimiento se encuentra apresada entre dos fases relativamente unitarias de la historia occidental: entre la estática Edad Media cristiana y la dinámica Edad Moderna de las ciencias naturales (M: 34-35).

En Hauser, como en Dvořák, las fases de ruptura, discontinuidad o transición no sólo resultan objeto predilecto de estudio, sino que pasan a un primer plano a la hora de considerar el proceso histórico en su conjunto. Por así decirlo, se opera una analogía entre cómo se concibe teóricamente la cosmovisión, y cómo se aplica en la práctica a su objeto de estudio: la relación que hay entre la *discontinuidad* que se daba entre los diversos ámbitos del espíritu objetivo, y la cosmovisión como *continuidad* de su *conexión* [*Zusammenhang*] en la experiencia, es trasladada a la relación entre, por un lado, las dos cosmovisiones en pugna —«la estática Edad Media cristiana y la dinámica Edad Moderna de las ciencias naturales»— y, por otro, el *tertium datur* o ‘tercera vía’ que se busca entre ellas, como síntesis de su conflicto. En consonancia con los fines «autorreflexivos» [*Selbstbesinnung*] de la historia en las *Geisteswissenschaften*, el énfasis en el conflicto, tanto en Dvořák como en Hauser, comparte muchos rasgos con la concepción que estos autores tenían de la modernidad del sXX como época atravesada por el relativismo. La respuesta a cómo superar el relativismo es, como veremos en los Capítulos 6 y 8, distinta, aunque en muchos casos se solapan los hitos clave (especialmente en Tintoretto, Brueghel y el Greco). Además, la discontinuidad reviste un significado radicalmente distinto en ambos. Por qué se dice que Dvořák es adialéctico y ajeno a la dimensión sociológica, será abordado al final del Capítulo 6. Baste por el momento con matizar que, si Dvořák identifica la coexistencia de dos cosmovisiones (la empirista y la espiritualista) y simpatiza con una (la espiritualista), Hauser trata de construir su definición de este intersticio negativo como *tertium datur* o tercera vía *dialéctica* entre opciones aparentemente incompatibles. La cosmovisión genuinamente moderna que trata de construir, a pesar de la hegemonía mitológica de las ciencias naturales en la Edad Moderna, es tan empirista como espiritualista, «un sentido de la realidad [...] ajeno tanto a la Edad media como al Renacimiento» (M: 36). En ningún lugar de *Manierismo* que «en la eterna lucha entre la materia y el espíritu, la balanza se inclina hacia la victoria del espíritu» (Dvořák, 1928/2004: 211). Esto sucede, como veremos en el Capítulo 6, en los ensayos tardíos de Dvořák sobre el Greco y sobre Tintoretto<sup>92</sup>. En contraste con esto, «la afirmación fundamental de Hauser es que ‘el espíritu de los tiempos modernos’<sup>93</sup> no comenzó en el Renacimiento, sino en la crisis o ‘ruptura’ del humanismo renacentista» (Hemingway, 2014: párr. 23). Luego, *el problema de definición del manierismo* —¿es posible definir un estilo allí donde se da una disparidad de definiciones formales?—, que suele resolverse con el recurso a un *atributo negativo* —el manierismo como anticlasicismo y antihumanismo, en una palabra, como anti-Renacimiento (lo cual presupone la definición del clasicismo, el humanismo y el Renacimiento)— es análogo al *problema de definición de la cosmovisión moderna* —que fue a lo que, como reconoció despectivamente Lukács, dedicó Simmel su vida— *fundada sobre la noción de un conflicto dialéctico* — de nuevo, tal era la intención de Simmel, que Lukács consideró fallida en tanto que *proyecto racional*, como debía ser,

---

<sup>92</sup> «This re-reading of Tintoretto represents a wider shift in Dvořák’s work; the history of art is now marked by «the eternal struggle between material and spirit». Hence Dvořák sets up a series of binary oppositions —idealism vs. realism, Christian vs. classical, Mannerism vs. Renaissance— in which the one, seen as a primarily spiritual manifestation, is valorized over the other» (Rampley, 2003: 223)

<sup>93</sup> Hemingway aquí, sin embargo, no cita correctamente el libro, ya que (como comentamos en otro lugar), Hauser elude hablar del ‘espíritu de los tiempos’, optando por una terminología más afín a Dilthey y Simmel y arraigada en la mente [*Geist*] individual, utilizando locuciones como «actitud ante la vida»).

en última instancia, la dialéctica. ¿Qué significa una cosmovisión ‘de ruptura’ o ‘escindida’, en oposición a una cosmovisión ‘integrada’? Como ‘integradas’ calificaba el joven Lukács (1916/2010: 21-32) a la Grecia clásica y a la Edad Media cristiana. Aunque es cierto que Hauser toma de este Lukács (de *Teoría de la Novela* y de *Historia y conciencia de clase*) el método, su postura al respecto de que, como Fausto, «un pecho abrigue dos almas», es diametralmente opuesta a la de Lukács, que en el prólogo a *Historia y conciencia de clase* (tres décadas después de su publicación) escribe:

Creo que si uno se propone reducir a un denominador común las crasas contradicciones de este período, procediendo al modo de las ‘ciencias del espíritu’ para cada fase o caso, construyendo así interpretativamente un desarrollo orgánico espiritual-inmanente, no conseguirá más que alejarse de la verdad de hecho. Si se permitió a Fausto abrigar dos almas en su pecho, ¿por qué no va a ser posible comprobar en un hombre por lo demás normal, pero que, en medio de un mundo en crisis, salta de una clase a la otra, el funcionamiento simultáneo y contradictorio de tendencias espirituales contrapuestas? Yo, por lo menos, y en la medida que consigo recordar aquellos años, encuentro en mi mundo mental de la época tendencias simultáneas a la asimilación del marxismo y a la activación política, por un lado y por el otro, una constante intensificación de planteamientos éticos puramente idealistas.

La lectura de mis artículos de la época no puede sino confirmar la simultaneidad de esas abruptas contraposiciones. [...] ni demasiado numerosos ni demasiado importantes, noto que aun rebasan [...], en cuanto a idealismo agresivo y paradójico, mis primeros trabajos. Mas el que yo vea en ese inarmónico dualismo la línea básica para una caracterización del espíritu de aquellos años míos no debe permitir inferir una extremosidad opuesta, una pintura maniquea según la cual la dinámica de la contradictoriedad indicada se agotara en la lucha de la bondad revolucionaria contra los malos últimos restos burgueses. La transición de una clase a la clase que le es específicamente enemiga es un proceso mucho más complicado. Retrospectivamente y para mi caso puedo afirmar que la orientación hegeliana, el idealismo ético, con todos sus elementos romántico-anticapitalistas, facilitó mucha cosa positiva para la imagen del mundo que me nació de aquella crisis. Desde luego, sólo una vez que esos elementos quedaron superados en cuanto tendencias dominantes o meramente co-dominantes, sólo cuando fueron, múltiple y básicamente, modificados, se convirtieron en elementos de una nueva imagen ya unitaria del mundo (Lukács 1923/2013: 45)

A pesar de que estas palabras no sean coetáneas a su periodo de juventud, iremos viendo cómo también el joven Lukács otorgaba, desde luego, un valor importante a la congruencia teórica y ética — a la posibilidad de definición, en definitiva, de una *visión unitaria del mundo* capaz de reconciliar el *ser escindido de la modernidad* con el *deber ser ideal* implícito en el proyecto de la Ilustración. Considerada en contexto, la postura de Lukács se distingue tanto de la de sus maestros, como de la de algunos de sus discípulos, en virtud de esta búsqueda. De modo que, en realidad, más allá de las diferencias que el Lukács maduro encuentra con su actitud juvenil, puede encontrarse un hilo conductor<sup>94</sup>. Los ataques de Lukács a su propio dualismo inarmónico corren

---

<sup>94</sup> A este respecto, es fundamental el trabajo de Löwy (1976/1979), que reconstruye la transformación dialéctica de la cosmovisión netamente romántico-idealista del joven Lukács hasta su conversión al marxismo mesiánico y, posteriormente,



en paralelo a sus críticas a Simmel, cuya obra puede verse como un intento de dar cuenta de la pluralidad paradójica de lo moderno:

Lukács recuerda que Simmel solía decir que «hay demasiadas pocas categorías, de la misma manera que hay demasiados pocos sexos», dejando así al descubierto la imposibilidad de encerrar en algo definitivo, claro y distinto lo que se muestra inagotablemente plural y móvil. En razón de esto, sus escritos son como ecos de una oralidad errática (un logos que es más palabra que razón) que apalabra e ilumina aspectos de un mundo inestable, esquivo, que no se deja atrapar en la trampa del pensamiento categórico. No se trata de un rasgo superficial o del que fuera inconsciente él mismo, sino de algo arraigado en su carácter y que asumió en términos programáticos (Ramos Torre, 2000: 39).

La cita está tomada del obituario que dedicó el joven Lukács a Simmel en la revista húngaro-alemana *Pester Lloyd*, el 2 de octubre de 1918. Aquí ya Lukács (1918/1991: 146-148) consideraba a Simmel la más grande «figura de transición», cuya «sensibilidad sin fronteras o restricciones», cuya «falta de centro» e «inhabilidad para tomar decisiones finales absolutas» iría aparejada a la «tendencia pluralista-asistemática de su pensamiento». Aunque, en aquella ocasión, el joven Lukács rehusaba el considerarlo, no obstante todo esto, como relativista, en *El asalto a la razón* sí hablaría abiertamente de las consecuencias relativistas de la filosofía de Simmel, e incluso de relativismo explícito en las últimas obras del filósofo. Los problemas que suscita una obra como *Manierismo* están en sintonía con lo dicho aquí sobre Simmel: como veremos en el apartado siguiente, el reproche que Burgum (1968) hace a *Manierismo* —asimilar la «tensión por la tensión», el «gusto manierista por la contradicción», con la dialéctica marxista—, es análogo a esta imagen que tenía Lukács de Simmel como de «un logos que es más palabra que razón». Al igual que Lukács consideró que la cosmovisión de Simmel era (esencialmente, pero no sólo) «impresionista», Johnston (1972: 386) dijo lo propio sobre Hauser en relación a *Historia social*.

La postura de Dvořák en relación a la posibilidad de una *cosmovisión unitaria de la modernidad* capaz de acomodar contradicciones aparentemente insolubles parece, a este respecto, cercana a la de Lukács, debido a su (también decidida) toma de partido por el «triunfo del espíritu» — y, en este sentido, por el expresionismo en lugar de por el impresionismo como estilo definitorio y principal del arte moderno<sup>95</sup>. Dvořák identifica dos cosmovisiones en pugna pero, como Dilthey, duda que pueda establecerse metodológicamente una narrativa común — es decir: un relato panorámico y omnicomprendido de la historia (Hegel) o de la historia del arte (Riegl). A diferencia de ellos, Hauser se esfuerza por enraizar las cosmovisiones en pugna en el relato sociológico que le proporciona el proceso de reificación [*Verdinglichung*] que Lukács construyó en *Historia y conciencia de clase* — pero sin suscribir la cosmovisión unitaria que Lukács buscaba, que finalmente logró forjar, y que se anunciaba en su renuncia a los estilos artísticos en los que se encontrase el atisbo de estas dualidades irresueltas, como el expresionismo —que Dvořák loaba

---

al estalinismo. De los graduales cambios que llevaron al Lukács juvenil a corregir su mesianismo, hasta ir desembocando en una variante determinada (hegeliana) de marxismo estalinista, véase también la introducción de Eduardo Sartelli (2013) a *Historia y conciencia de clase*.

<sup>95</sup> En el Capítulo 2 veremos cómo este giro hacia lo ‘espiritual’ jugó un papel importante en la generación de Hauser y, más concretamente, en las figuras del Círculo del Domingo — constituyendo Hauser, sin embargo, y como recoge Csilla Markója (2019), una anomalía a este respecto, ya que sus escritos de juventud denunciaban la tendencia de Lukács y Fülep al misticismo.

(realizó importantes y pioneros estudios sobre Kokoschka) y comparaba con el manierismo de manera entusiasta— y otras variedades de arte moderno, como el surrealismo — que Hauser compara con el manierismo.

La ‘cosmovisión moderna’ (o, quizás deberíamos decir, en términos benjaminianos, ‘protocolo-cosmovisión moderna’ [*Ur-Weltanschauung*]) implícita en *Manierismo*, no es una cosmovisión unitaria y sin fisuras, como la que le «nacería» a Lukács «de aquella crisis»; puede decirse, en cambio, que se trata de una cosmovisión paradójica, ‘de ruptura’, como la que Löwy encontraba en la base de las tres influencias disímiles de Benjamin. Y, sin embargo, Hauser, como muchas otras figuras del marxismo heterodoxo, se sirve de Lukács para reconciliar esta unidad imposible y negativa, esta no-identidad, en un mismo proceso sociológico, presidido por un mismo fenómeno: la ‘cosificación’ o ‘reificación’ [*Verdinglichung*]. Ésta, aunque se despliega en los distintos ámbitos de lo humano con lógicas diversas, radica en los efectos ontológicos del capitalismo, en el penetrar del fetichismo de la mercancía en todas las esferas de la vida. Hemingway señala que el análisis sociológico de Hauser debe tanto a Simmel (por la teoría de la tragedia de la cultura y su análisis de la alienación) y a Weber (por su análisis del desencantamiento del mundo como racionalización de las instituciones y burocratización de la vida), como a Marx (por su teoría del fetichismo de la mercancía). La teoría de la reificación de Lukács (expuesta en *Historia y conciencia de clase*), síntesis entre ambas posiciones, consiste precisamente en esto: al tiempo que conserva la multilateralidad de Simmel —o, como enfatizó Swanson (1996) al respecto de Hauser, la teorización que hizo Weber de la modernidad como tensión inarmónica entre una multitud de procesos de racionalización y burocratización en conflicto—, Lukács re-hegelianiza estas tendencias, sometiéndolas a un relato y una lógica común, a través de Marx<sup>96</sup>.

De ahí resulta el problema, tantas veces comentado a propósito del marxismo occidental (e inexistente desde las posiciones del marxismo vulgar, positivista o estalinista), de la simultánea ‘autonomía’ y ‘heteronomía’ del arte: ¿es el arte, en última instancia, un fenómeno autodeterminado, como quería Wölfflin, o determinado desde fuera? Aunque Lukács introduce las herramientas del «todo social circular» de Simmel y Weber, establece lo económico como determinante *en última instancia* — y, en la práctica, sus obras de análisis están atravesadas de categorías marxistas y comprometidas con la cuestión de la lucha de clases. Debido a la poca atención que, al parecer, se presta en *Manierismo* a la lucha de clases, la historiografía considera, en general, que participa más de la circularidad de Weber y Simmel, que del modelo propiamente marxista:

Not only is this a position that in its stress on rationalization is as much indebted to Weber and Simmel as to Marx, it also renders capitalism inseparable from *Weltanschauung* and «a much broader trend of the age towards complication and abstraction». Already in the

---

<sup>96</sup> En la introducción a su traducción de la *Dialéctica de la ilustración* (1944/1998: 24-25) Juan José Sánchez reconstruye el proceso de asimilación del concepto de reificación de Lukács por parte de Adorno y, sobre todo, de Horkheimer — que, de partida, se encontraba más lejos que Adorno de algunos de los supuestos de Lukács, debido a la previa influencia de Benjamin sobre Adorno. Nos referimos al proyecto inicial de Horkheimer, de fundamentar una sociología empírica y marxista, en contraste con el modelo de Adorno, que, desde un principio, orbitaba la esfera de la subjetividad, con el correspondiente peso de la crítica del arte y la filosofía de la historia en comparación con el programa de investigación empírico proyectado inicialmente por Horkheimer.

sixteenth century, then, the reification of life was so advanced that the products of human action assumed an apparent autonomy (Hemingway, 2014: párr. 24-5)

En base a lo heredado de la sociología alemana, y tal como Dilthey diluía el principio de *causalidad* a favor del principio de *correlación* o *correspondencia*, Hauser diluye en *Manierismo* la *causalidad* entre base y superestructura, ya que también afirma que el desarrollo material capitalista se acelera y consolida a partir del sXVI gracias al cambio de mentalidad operado en el siglo en cuestión (Hemingway, 2014: párr. 18, 24) — como hiciera Weber en su célebre obra sobre los orígenes interrelacionados de la ética protestante y el capitalismo moderno. En Hauser, como enfatizó Swanson (1996), el énfasis ya no estará tanto en los intereses materiales de clase, sino en las consecuencias epistemológicas y, a través de ellas, del «principio de realidad», ontológico, derivadas de lo económico y material. Por tanto, las consideraciones ontológicas (filosóficas) desplazarían en importancia a las relaciones aducidas desde la base material (empíricas)<sup>97</sup>.

Mientras que Weber (1919/1979: 217) considera el relativismo inevitable —«es cada individuo el que ha de decidir quién es para él Dios y quién el demonio»—, el modelo de Lukács parecía abrir múltiples puertas —y, como vamos viendo, distintas y divergentes— a la posibilidad de una superación del relativismo en que parece consistir lo moderno. Allí donde Lukács establecerá un relato propiamente ortodoxo, en el sentido de destilar siempre, en su obra como crítico, un juicio inequívoco<sup>98</sup>, planteando grandes narrativas panorámicas, Adorno desempeña una ambivalente crítica del fragmento (Eagleton, 1981a). Quizás pueda encontrarse en la obra de Hauser un punto medio entre ambos: a diferencia de Lukács, no pretende subsumir el mundo en su relato; a diferencia de Adorno, no renuncia —como hiciera Borges con el género de la novela— a la tentativa de construir grandes narrativas panorámicas.

¿Cómo reconcilia Hauser la narrativa simmeliana o weberiana (el proceso de racionalización del espíritu objetivo como algo previo al surgimiento del capitalismo) con la marxista (el surgimiento del sistema de producción capitalista como factor determinante del desencantamiento del mundo)? Hemingway, y especialmente Saccone (que encuentra en ello una aporía más), no creen que el problema llegue a resolverse en *Manierismo*. Hemingway observa que Hauser sigue a Werner Sombart en el establecimiento de los comienzos del capitalismo c. 1300; pero no son los medios de producción capitalistas los que comienzan en el sXVI, sino *la toma de consciencia* —y correlacionada maduración de un proceso de distanciamiento, autonomización, alienación— con respecto a un cambio que ya llevaba tiempo en marcha:

Following Werner Sombart, he dated the beginnings of capitalist economic relations to around 1300 and presented the Renaissance as corresponding to the first stages of the capitalist Weltanschauung. Mannerism, by contrast, coincided with the moment at which capitalist accumulation first became 'perceptible' in the sixteenth century (Hemingway, 2014: párr. 24)

---

<sup>97</sup> Un rasgo que Hauser comparte con Herbert Marcuse, cuyo marxismo también está predominantemente basado en el concepto de reificación [*Verdinglichung*] (Reitz, 2000: 8, 13, 52-77)

<sup>98</sup> Por ejemplo, en *El asalto a la razón*, los juicios de Lukács acerca de si las consecuencias de un pensador sirvieron o no para el avance del irracionalismo (frente al racionalismo) revisten un carácter bastante claro y tajante.

Quizás exista una cierta indiferenciación o confusión al respecto de lo que entiende Hauser por ‘cosmovisión moderna’, y las «primeras fases de la cosmovisión capitalista» de las que habla aquí Hemingway. En el pasaje citado algo más arriba, se trasluce el escepticismo de Hemingway —compartido por Saccone y otros— con respecto a los paralelismos que el relato diacrónicamente panorámico (del siglo XVI al XX) y sincrónicamente circular (del sXVI) de Hauser establece entre la cosmovisión del manierismo y la contemporánea. Sin embargo, la importancia de una tesis central de Hauser, la modernidad de la crisis del Renacimiento (pero no del Renacimiento como tal) supone enfatizar, precisamente, lo que hay de idealismo medieval en la concepción renacentista (y en el barroco clasicista); lo que implica, en definitiva, que la cosmovisión capitalista propiamente moderna es *diferente* de aquellos primeros pasos de la cosmovisión capitalista con los que se corresponden el primer y el Alto Renacimiento (M: 88-89). La racionalidad y el cálculo que se echan de ver en Alberti precisamente porque siguen proyectando la idea medieval de un ser integrado y sin fisuras, aún no pueden ser plenamente modernas, pues necesitarían haber alcanzado el grado de autoconsciencia suficiente como para autorrelativizarse. En el sXVI no comenzaría el capitalismo entendido como infraestructura económica, sino la cosmovisión capitalista madura, habiendo penetrado la «ideología del fetichismo de la mercancía» en «la manera de pensar de la sociedad en su conjunto» (Hemingway, 2014: párr. 27). ¿Se incurre en graves anacronismos? ¿Podía estar la penetración ontológica del fetichismo de la mercancía tan avanzada, ya en el sXVI? Hauser habla, en todo momento, de los *orígenes* de este proceso (podría decirse: su proto-historia), refiriéndose a un grupo muy concreto de la sociedad (los artistas y otros intelectuales), pero también de las nuevas instituciones.

El análisis de Hauser opera, como el de Dvořák, con la definición formal del concepto estilístico. Pero, a diferencia de Dvořák, cuyo análisis culmina —como también suele decirse de Dilthey— en una consideración casi taxonómica de las cosmovisiones que analiza, Hauser traza un relato que, subsumiendo dentro de sí las categorías y contraposiciones idealistas de Dvořák, busca su coherencia e interrelación, más allá de estas etiquetas, en un relato sociológico. Hemingway sintetiza cómo, partiendo de la «fetichización de la mercancía», el fenómeno de la «alienación», va siendo traducido por Hauser a las distintas esferas:

Essentially, «alienation means the loss of the wholeness or... the universal nature of man» in that «men whose world is still homogenous and undivided are not yet alienated and are still whole». To face a world made up of «independent and autonomous cultural phenomena» such as the state, the economy, the sciences and art, is to experience it as a fragmented and alienated self (Hemingway, 2014: párr. 25).

Por ilustrarlo con un ejemplo, el concepto manierista del espacio supone un «registro clave de la actitud manierista» (Hemingway, 2014: párr. 26) no sólo en lo que concierne a la pintura: a lo largo del libro, Hauser despliega las nociones atribuidas al espacio pictórico manierista —tendencia a la disolución, fragmentación, falta de unidad, coexistencia de sistemas formales y principios de realidad disímiles— en correlación con otros ámbitos, como puedan ser las distintas instituciones o la psique del individuo. Así, las cualidades fragmentarias o de forzada unidad del espacio manierista estarían en correlación con el fenómeno cultural de la alienación como fragmentación del ser, entendido como un proceso mediante el que las formas estructurales objetivas (sociales e individuales, externas e internas) se emancipan del estado unitario original,

se disgregan en diversos ámbitos o esferas, perdiendo sus conexiones orgánicas a favor de una sistematización mecánica y autónoma. El conflicto que supondría la toma de conciencia con respecto a la tradición y las convenciones, pudiendo escoger entre más de una vía, también implica esta tendencia a la fragmentación: «por primera vez [...] no había un único camino artístico por delante para los artistas, y la cuestión de la elección entre diferentes estilos se volvió sumamente problemática» (Hemingway, 2014: párr. 27). En reconocer las posibilidades, la apertura de un reino de la libertad hasta entonces inexistente, podemos encontrar ecos de Simmel — con la salvedad de que Hauser enfatiza, a diferencia de Simmel, los peligros intrínsecos a esta libertad. Pero, como señala Hemingway, también aquí es donde aparece más claramente lo que Hauser y Mannheim aprendieron de Troeltsch, y la cuestión en torno a la que gira el ensayo “Historismus”: la idea de que la cosmovisión moderna se caracteriza por la aparición de una consciencia histórica exacerbada:

La relación con el arte de épocas anteriores, especialmente con el arte del período estilístico inmediatamente anterior, es decir, con el clasicismo del alto Renacimiento, se convierte en objeto de la reflexión, en un problema frente al cual había que tomar posición; con ello surge en el campo del arte el fenómeno del historicismo, de la consciencia histórica, de la consciencia de la condicionalidad por la situación histórica del momento, una consciencia que se convierte en factor determinante del desenvolvimiento artístico (M: 49)

Por tanto, no se trata de que por primera vez existan varias opciones, sino más bien de que por primera vez, se tome consciencia de la problemática que conlleva escoger entre varias opciones. En el primer caso, las formas y estructuras culturales permiten al artista considerar la opción escogida como la mejor y única posible; en el segundo, la propia consciencia histórica se encarga de que, por el mero hecho de tomar consciencia de la potencial validez de varias opciones, aflore un relativismo paralizante.

Hemingway (2014: párr. 28) nota que Hauser usa el carácter problemático de las convenciones para relacionar manierismo y arte moderno, existiendo una «actitud emparentada hacia los medios expresivos» en ambos, en la que «el instrumento de expresión [...] es en cierta medida tanto un fin como un medio, contenido tanto como forma», lo que lleva a que toda representación sea siempre, en cierto sentido, metafórica — «aunque Hauser expresó este punto más en relación al estilo literario que al estilo en las artes visuales» (Hemingway, 2014: párr. 28). Como veremos en los Capítulos 2, 3 y 8 a colación de la relación de Hauser con el cine, que es considerado en *Manierismo* como medio modelador de la experiencia y las categorías artísticas modernas, la consideración de Hemingway es inexacta. El metaforismo no es, para Hauser, lo esencial de la literatura manierista, y tratará de subsumirlo a la tendencia, más general, a las técnicas aditivas, de montaje, que él considera inherentes tanto a la plástica cinematográfica como a la manierista<sup>99</sup>. Pero, ciertamente, no es la primera vez que se indica que la relación con el arte moderno en *Manierismo* está elaborada fundamentalmente en términos literarios, en contraposición a lo previamente argumentado a propósito del viraje del objeto de estudio a las artes plásticas en Mannheim y Dvořák. Es por ello que Hemingway encuentra una fuerte

---

<sup>99</sup> Por ejemplo, al encontrar esto en Shakespeare (M: 364-365), considerándolo a su vez como superador de un metaforismo meramente decorativo y más cercano a lo que, en las artes plásticas, representa para él el arte de la manera.

influencia de *Teoría de la novela* (1916) —obra en la que comenzaba a manifestarse el viraje de Lukács, de Dilthey y Simmel, a Hegel— en pasajes como éste:

Su naturalismo simbólico, con el que comienza la historia del arte moderno, tiene su origen en la concepción manierista del mundo, en su dualismo, en su dialéctica, en su unión paradójica de las contraposiciones, y significa, de un lado, la inversión completa de la fe ingenua y serena en la homogeneidad de las cosas —tal como la poseyó, por ejemplo, la época homérica—, en la penetración del ser por el sentido, de la vida por la esencia, del mundo por los dioses, y de otro lado, el final, de la distinción medieval, clara y segura, entre lo verdadero y lo falso, entre lo auténtico y lo inauténtico, entre lo real y lo irreal. El mundo no posee sentido sólo por ser *existente*, como ocurría en Homero, y las representaciones artísticas no son ya tanto más verdaderas cuanto más se apartan de la realidad corriente, como en la Edad Media, sino que, precisamente por su carácter fragmentario y su carencia de sentido, aluden a una totalidad más perfecta y con mayor sentido, aunque no a una totalidad fija y conclusa, sino propuesta sólo como un objeto a alcanzar (M: 268).

Las diferencias entre la traducción inglesa y la española son notables. En Hemingway nos encontramos con lo siguiente:

«But, because of their imperfection and inherent meaninglessness, they point towards a fuller and more meaningful whole, which is not there for the taking, but has to be striven for». This was clearly written with the argument of Lukács's *Theory of the Novel* in mind, but with the difference that while shortly after the composition of that work in 1914-15 Lukács came to the view that the fate of humanity under the condition of modernity could be remedied —with negative implications for his evaluation of modernist art— Hauser was less confident about human prospects, leading him to a position that was more affirmative of modernism's (and mannerism's) *Weltanschauung* (Hemingway, 2014: párr. 29).

Así, el Lukács premarxista sería, según Hemingway, más relevante para Hauser que el Lukács posterior, y de él extraería la noción de que un arte fragmentario, acorde a una cosmovisión fragmentada, pueda operar críticamente sobre la sociedad que lo produce — e, incluso, «apuntar a un todo más pleno significativo». Como enfatizó Roberts (2006), esta *evaluación positiva del arte moderno* acercaría la estética de Hauser a la de Adorno:

Although there may be many works that unreflexively manifest alienation, the artist's sense of his alienation could also lead to «the most profoundly self-revelatory creations», becoming the «raw material» of the work — a conclusion that points towards an Adornian rather than a Lukácsian aesthetic (Hemingway, 2014: párr. 30)

La alienación 'extra' que supone la dimensión estética, capaz de trascender el principio de realidad en el que se basa la obra misma, es la base de estas «autorrevelaciones» capaces de hacernos trascender nuestra alienación de partida, caracterizada por una pérdida de la propia consciencia histórica. La autorrevelación de las creaciones contradictorias no es, en cambio, más que «vacío virtuosismo», y «amaneramiento habilidoso» para Lukács (1958/1963: 173), «si no es capaz de establecer un contacto de la realidad», lo que lo lleva a una defensa del realismo socialista — cuyo fin está, en última instancia, fuera de sí, en la educación (socialista) de las masas.

En efecto, Lukács siempre concibió su propio punto de vista en *Teoría de la novela* como «desesperado» y «pesimista». A diferencia de Adorno, Marcuse y Hauser, una constante en Lukács

es la voluntad de reconstituir la completitud orgánica de interioridad y exterioridad, cultura objetiva y cultura subjetiva, ser y deber ser, idealismo ético y realidad. Es por ello que el significado de esta «escisión» del ser consigo mismo, que en *Manierismo* es tenida por Hauser como una especie de entrada en la edad adulta de la cultura occidental —como un (necesario y preñado de posibilidades) fin de la inocencia; como *condición de posibilidad* de la autoconsciencia histórica— en Lukács adquiere la cualidad de una catástrofe irreparable. De hecho, el advenimiento de la revolución y el socialismo como sociedad sin clases serían concebidos, bajo los términos del Lukács mesiánico, como un retorno a la unidad perdida. Lo cual no supone un alejamiento demasiado grande del Lukács premarxista, dado que ambos apuntan, precisamente, y a diferencia de Hauser, al restablecimiento de una completitud ideal en una cosmovisión unitaria, en un ser integrado. En correlación con esta dimensión de sus respectivas cosmovisiones, en el Capítulo 2 ahondaremos en cómo esta misma contraposición entre Lukács y Hauser fue abordada por Peter Ludz en el plano metodológico, así como en sus trayectorias vitales: Lukács, ortodoxo, a ratos inexorablemente dogmático, pero de gran claridad y rigor; Hauser, heterodoxo y antidogmático — como también señaló Zuh (2015)—, pero también más oscuro y ambivalente. Por el momento, baste notar que, si como señala Hemingway, el planteamiento de Hauser en *Manierismo* se parece al de Lukács en *Teoría de la novela*, en realidad constituye su reverso. Lukács desplegó siempre una gran nostalgia por la cultura griega, que Hauser se dedica a desmontar ya desde *Historia social*<sup>100</sup>, y culmina su *Teoría de la novela*, que no era sino la introducción a una obra mayor sistemática sobre Dostoievski, con profecías visionarias afines a las de Dvořák. En palabras del propio Lukács:

*Teoría de la novela* no es conservadora sino subversiva por naturaleza, aun cuando se base en utopías inocentes o infundadas — la esperanza de que la desintegración del sistema capitalista y, junto con ésta, la destrucción de categorías sociales y económicas alienantes y negadoras de la propia existencia, den paso a una vida natural y digna del hombre. Que el libro culmine con el estudio de la obra de Tolstoi y un principio de análisis de la figura de Dostoievski, quien «no escribió novelas» constituyen claros indicios de que el autor no busca una nueva forma literaria sino, muy explícitamente, un «nuevo mundo». Podemos sonreír ante tal primitivo utopismo, pero esto mismo indica, sin embargo, una tendencia intelectual que formaba parte de la realidad del momento (Lukács, 1916/2010: 17-18)

Como veremos en el Capítulo 2, ya desde los orígenes Hauser se distanciaba tanto de Lukács como de Mannheim en este punto de «la realidad del momento», que Gluck analizó con tanto acierto al comparar los renovados misticismos de aquella generación vanguardista. En conjunto, *Manierismo* puede entenderse como una réplica a la teoría del realismo que Lukács arma en torno a conceptos neoclasicistas; el blanco de *Manierismo* es la (valga la redundancia) idealización de los ideales clásicos:

El sentimiento renacentista de la armonía, el valor de eternidad que se atribuye a sus creaciones, la normatividad e idealidad de sus cánones, parecen ser desde un principio —pese a la indudable

---

<sup>100</sup> Volveremos sobre ello en el Capítulo 3. En *Manierismo* reitera este juicio: «Las épocas de arte clásico, de dominio total de la vida por la disciplina de las formas, de plena penetración de la realidad con principios ordenadores, de identificación absoluta de la expresión con el ritmo y la belleza, son épocas de duración relativamente breve. Comparado con la época del geometrismo y arcaísmo o del helenismo, el clasicismo griego no se afirma durante largo tiempo, y el clasicismo del Renacimiento no es, en realidad, más que un episodio fugaz, que ha desaparecido apenas comenzado» (M: 32).

grandeza de sus creaciones—, más un sueño, una esperanza, una utopía, que un patrimonio cierto que puede transmitirse sin más a las generaciones subsiguientes. Prescindiendo de breves episodios, nunca, desde la Antigüedad y la Edad Media, se había logrado, de nuevo, la coincidencia perfecta entre sujeto y objeto, alma y forma, expresión y figura. [...]

[...] el arte del manierismo, tan atormentado, tan penetrado de un sentido de crisis, tan vituperado y denunciado por su aparente insinceridad y amaneramientos, sin embargo, una expresión mucho más fiel de la efectiva realidad, que el clasicismo con su insistente serenidad, armonía y belleza (M: 34-35).

Hauser explora las correspondencias entre la definición ideal-típica de un estilo artístico, y la definición ideal-típica de la cosmovisión que lo nutre, sin entrar en cuestiones políticas de manera directa. En este sentido, es cierto que el objeto de este capítulo, la cosmovisión de Hauser a través de *Manierismo*, implica una operación análoga, en tanto que para ‘construir’ la cosmovisión de Hauser se hace necesario esclarecer su postura ante cosas de las que no habla en ningún momento — y, más concretamente, sobre política. Hemingway sí enfatiza que, en estos puntos —así como en sus análisis de Proust y Kafka—, Hauser claramente se dirige contra la concepción del realismo propia de Lukács, quien proseguía la vieja meta romántico-anticapitalista de redimir la fragmentariedad de la cosmovisión moderna, pero reformulada en términos marxistas: la organicidad recobrada de la cultura se transformaba en la cuestión social de la modernidad, y de la construcción de una modernidad socialista. En tanto que Weber postuló el relativismo, desembocando en una mezcla de humanismo (científico) y *Realpolitik*, Simmel fraguó una cosmovisión esteticista para la metrópolis bajo la forma de una sociología — por momentos, una sociología del arte que casi ‘se lee’ como la de Hauser. Ni Simmel ni Hauser creen en la sociedad sin clases — y se les llama, por ello, idealistas. Y, sin embargo, es precisamente la manera en que Lukács reformula la organicidad recobrada de la cultura —la búsqueda identidad moderna, la cosmovisión moderna ‘unitaria’— como algo necesariamente conectado a la catarsis de la revolución, así como a la Arcadia de la sociedad sin clases, lo que hace de su mesianismo marxista juvenil una forma de idealismo. A este respecto, es interesante notar la atención que Mannheim presta al milenarismo —tema predilecto del joven Bloch, tan afín a Lukács— en *Ideología y utopía*, y entender las críticas a esta cosmovisión como críticas indirectas a Lukács.

Hemingway distingue entre una dialéctica premarxista de Lukács, influida por Simmel<sup>101</sup> —pero, añadiremos, diametralmente opuesta a la de éste en sus planteamientos morales, más afectados por Kierkegaard que por Nietzsche—, y otra posterior declaradamente marxista; Hemingway (2014: párr. 29) encuentra en la defensa hauseriana del «naturalismo simbólico» de Brueghel y otros artistas, ecos de aquella dialéctica premarxista, precisamente en su tolerancia del dualismo, de la combinación paradójica de opuestos, etc. — una posición que implica los explícitos reproches de Burgum. Pero en Hemingway y Saccone, a diferencia de en Burgum, el peso del argumento recae sobre el aspecto metodológico: a pesar de insistir en el valor del intento

---

<sup>101</sup> Hauser indica que Lukács pensaba llamar el prólogo a su gran obra sobre Dostoievski *Filosofía de la novela* (título que recuerda al de muchos ensayos de Simmel), pero que finalmente lo tituló, aconsejado por Hauser, *Teoría de la novela* (CCL: 44). La influencia de Simmel, así como la de Hegel, pudo, asimismo, estar fuertemente mediada por Ernst Bloch, que en los años que ambos pasaron en Heidelberg como estudiantes llegó a entablar tal relación con Lukács que ambos eran conocidos como «gemelos» (Löwy, 1976/1979).



perpetrado en *Manierismo*, Hemingway finalmente afirma que el libro es una «totalización prematura», y admite todas las críticas hechas contra él por historiadores como Haskell: pocos análisis o pruebas que apoyen las tesis del libro (notablemente la falta de un análisis de las relaciones de patronazgo), y un anacronismo evidente (Hemingway, 2014: párr. 32). Saccone, que parece tanto más decidida a ‘recuperar’ a Hauser, parece certificar tanto más definitivamente el carácter de espejismo, de juego de prestidigitador, de su metodología y su cosmovisión. La defensa «ética» que realiza de Hauser parece quedar, de esta manera, en la simpatía, ya que su tesis no termina de explicar por qué lo que dijera Scholem acerca de Benjamin —que «la moralidad de cualquier intuición lograda en tal existencia [de inarmónico dualismo] debe degenerar»— no se aplicaría en el caso de Hauser.

### 1.3 *Manierismo*, la intelectualidad *outsider* y la búsqueda de modernidades antidogmáticas

Si, como dijo Hemingway, «la aguda fragmentación de nuestro propio mundo nos ha hecho demasiado recelosos de la crítica totalizadora a pesar de las esquivas verdades que promete», ¿por qué prestar atención a Hauser — o a Lukács, como hizo T. J. Clark? ¿Pueden ser útiles nociones totalizadoras, como las que hemos ido viendo, en el presente esquizofrénico de la hiperparticularización, metodológicamente alérgico a cualquier tipo de generalización — y, como aquella realidad de principios de siglo, profundamente afectado por un *pathos* relativista? El problema de la *totalidad* —y de lo que las ciencias sociales puedan decir acerca de ésta, epicentro de las batallas epistemológicas que examinaremos en el Capítulo 4— conecta con los problemas que se derivan de cómo se conciba *el concepto de ideología como falsa conciencia*, o de cómo se conciba *la función del arte con respecto a la ideología* (¿propaganda o redención?) dentro del marxismo — cuestión que examinaremos en el Capítulo 6, a colación de algunas de las críticas más incisivas hechas a *Manierismo*, donde se acusa a Hauser de desplegar una *doble definición* tanto *del concepto de ideología* como de *la función del arte*, bajo el signo de la ambigüedad que le caracterizaría como figura entre el marxismo y el anticapitalismo romántico, expuesta en el presente Capítulo 1. El concepto de *totalidad* lleva en sí, encapsulado, el problema de la sistematización, de la posibilidad de enunciar, en positivo, un *dogma de lo moderno* (como en el marxismo ortodoxo de Lukács), enfrentada a quienes, en cambio, tratan de *construir la modernidad desde un antidogmatismo asistemático* — pero sin prescindir por ello del concepto de totalidad como herramienta metodológica (Jameson, 1990/2007), como en los marxismos heterodoxos de Adorno, Marcuse y Hauser. El concepto de totalidad es, por tanto, el que articula los medios, y los fines a los que éstos apuntan.

Por el momento, nos limitaremos a presentar la importancia, en principio desconcertante, que los diversos ‘marxismos de la subjetividad’ conceden —como sucedía en tradición romántico-idealista— al papel de la estética y de las artes en la ‘redención’ del ser humano, que encuentra su propia humanidad amenazada por el desencantamiento del mundo que él mismo ejecuta. Se trata, por tanto, de la conexión entre una relativa *superación de la ideología* (o capacidad de llegar a una *autoconsciencia adecuada para el presente*) y *la función del arte*, que implica una mayor importancia del *sujeto aislado* —siendo su prototipo paradigmático la figura del artista— sobre las esperanzas revolucionarias del marxismo ortodoxo, depositadas en lo colectivo. En contraste con Hemingway y Saccone, Löwy trata de reivindicar lo que nosotros venimos denominando aquí como ‘marxismo heterodoxo’ mediante una puesta en valor de los vasos comunicantes de esta tradición con la «crítica romántica del capitalismo»<sup>102</sup>. Las interpretaciones de investigadores como Löwy identifican una «perspectiva —compartida por Benjamin y Marcuse [...]— en la que

---

<sup>102</sup> «But it is principally in the area of German culture —and entirely unrelated to the English developments— that one finds authors who consider themselves Marxists but at the same time are strongly marked by the Romantic critique of capitalism. The work of these authors constitutes perhaps the summit of the 20th-century Marxist philosophy: the young Lukács, Ernst Bloch, and the Frankfurt School (particularly Benjamin and Marcuse)» (Sayre y Löwy, 1984: 85).

la memoria del pasado sirve como arma en la lucha por el futuro», más allá de la nostalgia del pasado o de un deseo de regreso a una supuesta edad dorada (Sayre y Löwy, 1984: 57).

## Modos de concebir la praxis:

### El marxismo en tiempos de derrota política

*«Lo universal y lo racional pueden hallar mejor cobijo en el individuo aislado». El arte nombra «lo que de otra manera es innombrable»*

When Benjamin himself remarked that the ambiguities of his writings could be blamed on the lack of a German Bolshevik revolution, he posed the essential materialist question to his own idealism (Eagleton, 1981a: 82).

Un punto irresuelto de la tesis de Saccone (2016: 114) es que, no obstante insistir en las ambigüedades de Hauser como figura *entre el marxismo y el anticapitalismo romántico*, la autora no deja de agruparlo con los pensadores que Perry Anderson denominara «marxistas occidentales» —«Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Henri Lefebvre»— que habrían «promulgado la escisión entre teoría y praxis, algo inconcebible para los marxistas anteriores»; Saccone no ahonda en las divergencias o afinidades en la manera en que esta «escisión» tiene lugar en cada una de estas figuras, y tampoco aclara, más allá del diagnóstico de una recaída en el idealismo, en la manera en que estos autores preservaron, a pesar de todo, ciertas esperanzas — es decir, no aclara los *finés* a los que enfocaron sus obras (¿son asimilables los compromisos contraídos por Adorno, Marcuse y Hauser?).

Lejos de una opinión consolidada ya desde la publicación del libro (Burgum 1968: 315), y que se extiende a la historiografía más reciente sobre Hauser (Berryman, 2022: 74), de que en *Manierismo* se «resta importancia a las insinuaciones marxistas de su obra anterior», una de las implicaciones que tendría considerar a Hauser como *marxista heterodoxo*, y a su metodología, como *dialéctica hermenéutica*, sería sostener que entre sus dos obras de análisis no hay divergencias fundamentales de método o intención: lo veremos, también, al comienzo del Capítulo 3 en que exploramos el hilo conductor que lleva de *Historia social* a *Manierismo* (la problemática del arte de masas, tras la que subyace la preocupación por la educación de las mismas). Los planteamientos éticos de toda una generación de marxistas heterodoxos, y sus metodologías derivadas, surgieron del hecho de encontrarse en un contexto lejano a cualquier posibilidad de revolución universal, pero no suponen una retirada del marxismo. Eagleton, al repasar «algunos de los nombres de los principales esteticistas marxistas del siglo hasta la fecha: Lukács, Goldmann, Sartre, Caudwell, Adorno, Marcuse, Della Volpe, Macherey, Jameson, Eagleton<sup>103</sup>», destaca que «en contraste con Lenin, Trotsky, Brecht, Benjamin y el Frente de Izquierda en el Arte», lo notable es que «producen su trabajo en un momento en que la lucha de clases está efectivamente en recesión, temporalmente inactiva o brutalmente reprimida»:

---

<sup>103</sup> Eagleton se incluye a sí mismo en la lista.

‘Marxist criticism’ springs from periods of proletarian defeat and partial incorporation. For all the undoubtedly productive concepts that may be disengaged from the work of the writers listed, it remains work which bears the visible scars of this political fact (Eagleton, 1981a: 96).

Eagleton (1981a: 97-98) invoca a Mijaíl Bajtín (1895-1975) y a Antonio Gramsci (1891-1937) —coetáneos generacionales, por cierto, de Hauser, Benjamin y Marcuse— como «los únicos corpus importantes de una teoría cultural [«*Marxist criticism*»] que han trascendido definitivamente sus momentos políticamente poco propicios», respondiendo a la pregunta: «Dada la relativa ausencia de una práctica cultural revolucionaria, ¿en qué sentido puede haber una teoría cultural revolucionaria adecuada?» Parte de la respuesta de Eagleton —que, por otra parte, se aleja bastante de lo que estamos tratando de articular aquí— es análoga a la descrita en el apartado 1.1: «La tarea principal del ‘crítico marxista’ es participar activamente y ayudar a dirigir la emancipación cultural de las masas»:

It would deconstruct the received hierarchies of ‘literature’ and transvaluate received judgments and assumptions; engage with the language and ‘unconscious’ of literary texts, to reveal their role in the ideological construction of the subject; and mobilize such texts, if necessary by hermeneutic ‘violence’, in a struggle to transform those subjects within a wider political context (Eagleton, 1981a: 97-98).

Es en esta «violencia hermenéutica», que a menudo aleja las obras del marxismo heterodoxo de la precisión filológica imperante en la academia, donde precisamente puede encontrarse el fermento de una apertura *antidogmática* a nuevas perspectivas; y es este carácter hermenéutico —heredado en parte, como ya hemos mostrado, de la tradición hermenéutica originada en Dilthey— el que nos hace hablar de una *dialéctica hermenéutica*, como locución más apta (o, si se prefiere, más ‘precisa’) para describir las metodologías de las figuras que venimos agrupando bajo el paraguas del *marxismo heterodoxo*<sup>104</sup>.

Hay que notar que, a pesar de su expulsión del Círculo del Domingo por parte de su núcleo duro (Balázs y Lukács) en 1921, Hauser se siguió sintiendo íntimamente ligado a él por el resto de su vida, identificando este vínculo como toma de postura ética (CCL: 11). Como veremos en el Capítulo 2, sería mucho asumir que los miembros del Círculo hubieran compartido alguna vez un «ideal común»: algunos de sus miembros más escépticos para con la utopía socialista también lo fueron para con las utopías romántico-idealistas que la precedieron — es, como veremos, el caso de Hauser, que ya criticaba *Szellek [Espíritu]*, la revista editada por el Lukács premarxista. Más conocida es su no adhesión a la «profecía socialista», que declaró en diversas ocasiones:

---

<sup>104</sup> No obstante lo cual, nos apresuramos a aclarar que lo que, probablemente, hubiera pensado Eagleton de *Manierismo*, puede encontrarse alejado de lo aquí expuesto, a juzgar por pasajes como el siguiente: «The problem of a ‘Marxist aesthetics’ is above all the problem of a Marxist politics. The profundity of Lukács’ work on the historical novel and the brilliance of Adorno’s insights into modernism are inestimable gains for Marxist theory as a whole; but they cannot be dissociated from their impoverishing political moments. Much the same can be said of Sartre. If Sartre’s elephantine study of Flaubert is in one sense a masterly contribution to historical materialism, it is in another sense a political retreat—a tacit acknowledgment that, in a period of relative political deadlock within the imperialist homelands, the question urgently posed by *Qu’est-ce que la littérature?* how is one to write, bereft of an adequate political base?—is incapable of positive resolution» (Eagleton, 1981a: 94). Finalmente, al menos en intención, y aunque dedicase su carrera a la crítica literaria y a la estética, Eagleton (1981a: 97) no deja de citar «dos pronunciamientos dialécticos», interrelacionados, de Lenin: «La teoría revolucionaria correcta asume su forma final sólo en relación con un movimiento político de masas», y «sin teoría revolucionaria, no hay política revolucionaria».

Los peligros de esta teoría [el materialismo histórico] se manifiestan, por un lado, en la unilateralidad del enfoque económico en la que sus defensores incurrieron y, por otro, en el determinismo histórico al que conduce cuando se ve en ella un instrumento de prognosis y con su ayuda se pretende construir la evolución futura en lugar de interpretar la ya acontecida. Ahora bien, ni el monismo económico ni el determinismo histórico pertenecen a la esencia de la doctrina (SA1: 244).

Críticas cercanas, por otra parte, a las que Adorno y, especialmente, Marcuse llevasen a cabo del materialismo histórico oficial de la URSS (el subtítulo de *La dimensión estética* es: *Crítica de la ortodoxia marxista*). Algo extendido en los marxismos heterodoxos es la noción de que, en el marxismo ortodoxo (y, especialmente, en el practicado en la URSS), *el propio marxismo se había cosificado*. Como hemos visto, Hauser era bastante reacio a la noción de que la superación del capitalismo pudiera acontecer en virtud de un cambio repentino, de una *redención social* asimilable a un descenso del Cielo a la Tierra<sup>105</sup> o al concepto freudiano de catarsis concebido como transformación súbita. Según Hauser, «la interpretación ‘teorética’ de la actitud [marxista] ofrece incluso la ventaja de liberar al pensamiento marxista del lastre metafísico que lleva inherente al pronóstico de la ‘sociedad sin clases’» (SA1: 13). En una entrevista radiofónica, en conexión con Budapest desde Londres, el fotógrafo Tibor Huszár le preguntó por la tarea de su marxismo «teorético»<sup>106</sup>, a lo que Hauser respondió:

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 (CCL: 18).

Que declarase su marxismo como «teorético» no implica, por tanto, la ausencia de compromiso ético, ni la renuncia a la finalidad —marxista— de esclarecer la consciencia histórica presente, ni —

---

<sup>105</sup> Löwy (1978/1979: 60) describe el mesianismo utópico de Bloch como fusión entre Marx y el Apocalipsis.

<sup>106</sup> «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 [...] . Comprendo y sé de qué se ha alejado [...] . 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. [...] [El marxismo] No significa simplemente la revolución de los pobres y de la pobreza, sino la organización del moderno mundo industrial conforme a un ideal común. [...] Nuestra misión ética debería consistir en crear el terreno en que, bajo las condiciones modernas, esto es, las socialistas [la entrevista se retransmitió en Hungría, entonces parte de la URSS], pudiesen configurarse y desarrollarse las artes y las diversas ciencias» (CCL: 17-8).

como veremos en el Capítulo 2— una renuncia a otras formas más directas de compromiso; significa, estrictamente, una renuncia a la actividad política. Hauser admite no ser político y reconoce en ello una falta. Al final de sus días, en una entrevista con Erzsébet Vezér, lo expresó así:

Todavía soy marxista hoy, toda mi obra literaria está en el espíritu del marxismo. Trabajo con el método marxista, por así decirlo, se puede leer en las páginas de todos mis libros, pero no soy un político marxista. No soy miembro del partido, no quiero estar en el partido políticamente, y no quiero involucrarme en ningún tipo de cosa política porque simplemente no tengo el tiempo, el talento o la fuerza para hacerlo. Esto de alguna manera está más allá de mi control. Soy plenamente consciente de que de esta manera no estoy cumpliendo mi tradición de Marx y mi obligación de Marx. Para él, estas dos cosas, teoría y práctica, eran inseparables. Soy plenamente consciente: estoy pecando. Hago esto sabiendo mi pecado<sup>107</sup> (Vezér, 2004: 108.).

Como vimos en la cita precedente, Hauser parece asociar, en la política como en el arte, la idea de un ideal común con la idea de «dominar la vida»<sup>108</sup> — expresión en la que resuena una de las ideas centrales de la *Dialéctica de la ilustración* de Horkheimer y Adorno (1944/1998: 60), donde se decía que la dominación estaba en la base del tipo de sistematización que el programa de la Ilustración imponía sobre la naturaleza, y sobre lo natural en el propio ser humano<sup>109</sup>. Las afinidades con Adorno son profundas: en *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*, Fredric Jameson (1990/2007: 11) insiste en cómo, a pesar de las múltiples «lecturas erróneas» de Adorno como «postmarxista» o como «posmoderno» (también comunes en la historiografía sobre Hauser<sup>110</sup>), en sus obras no deja de encontrarse «que una cierta noción de verdad está todavía en juego en estos asuntos verbales o formales» — términos cercanos a los que, como veremos en el Capítulo 3, usara Hauser para describir su propio (y lento, tortuoso, exigente) proceso como escritor, y que contribuyen a esclarecer el porqué de dicha minuciosidad. Hay, por tanto, en Hauser y en Adorno, una noción de la «búsqueda de la verdad» que remite al forcejeo con la propia «configuración» del discurso — la cuestión, que Adorno toma del “Prólogo epistemocrítico” de Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*, de la «representación» [*Darstellung*] (Jameson, 1990/2007: 49-58). En otra conversación radiofónica, Lukács formula a Hauser una pregunta relacionada con la naturaleza de esta «verdad»:

**Lukács:** [...] En Occidente ha surgido últimamente el término ‘pluralismo’ —a mi parecer desprovisto de todo sentido—. La verdad, sin embargo, siempre se da en singular.

**Hauser:** Al menos dentro de las ideologías individuales<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> Hemos seguido la pista de Zuh (2017a: 55), que cita este pasaje de Vezér (2004: 108).

<sup>108</sup> Tal como ocurre con su asociación del arte idealista al mismo impulso, en contraposición al arte naturalista, que sería un «órgano para entregarse a la naturaleza» (HS1: 15-16).

<sup>109</sup> En *Dialéctica negativa*: «Marx recibió de Kant y del idealismo alemán la tesis de la primacía de la razón práctica y la agudizó hasta convertirla en la exigencia de cambiar el mundo en lugar de meramente interpretarlo. Suscribió con ello el programa del protoburgués dominio absoluto de la naturaleza» (Adorno, 1966/2005: 227).

<sup>110</sup> Este tipo de lectura preside las introducciones de Jonathan Harris a la *Historia social*, donde se compara el tipo de discurso hauseriano con la deconstrucción.

<sup>111</sup> Esta frase resulta bastante importante, ya que si comprobamos las transcripciones de dicha conversación — contenidas en el archivo Lukács de la Academia Húngara de las Ciencias, en Budapest, y disponibles online— comprobaremos

*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 (CCL: 22).

El pasaje es importante porque aclara la utilidad de esta praxis, al tiempo que contrasta el dogmatismo decidido de Lukács con el carácter dubitativo y antidogmático de Hauser. Entre las excepciones a la desactualización bibliográfica de *Manierismo* encontramos una obra de Lukács, *Significación actual del realismo crítico* (1958/1984). Se trataba de la obra más reciente de Lukács durante el proceso de escritura de *Manierismo*, y en ella Lukács arremetía, precisamente, contra las tendencias «antirrealistas» de la vanguardia. Hauser la cita cuatro veces: dos para apoyarse en sus ideas (M: 344, 410), dos para polemizar contra ellas (M: 317, 412). La primera de estas instancias polémicas se dirige contra la noción de una «objetividad inequívoca» que puede relacionarse con la anterior conversación radiofónica:

La concepción del mundo que se halla en la base del metaforismo significa un desprecio y un menosprecio de la realidad concreta, la desvalorización de los hechos y la desintegración de la objetividad inequívoca: es decir, una actitud condenada de la manera más violenta por la crítica literaria marxista contemporánea, y para combatir a la cual se echa mano de todo lo que parece hablar en favor del «realismo socialista» (M: 317).

Ya desde el comienzo de *La dimensión estética*, también Marcuse (1977/2007: 57-60) carga contra las tesis del realismo socialista. Así como Hauser dice aplicar el materialismo histórico «al mismo marxismo», Marcuse (1977/2007: 59) denuncia que «la teoría marxista sucumbió a la cosificación que había denunciado y combatido en la realidad social»: al hacer de la subjetividad «un átomo de la colectividad», quedando sometida «incluso en su forma rebelde a una consciencia colectiva», se olvidaba que «la transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos».

Marcuse, como Horkheimer y Adorno, es escéptico con respecto a la capacidad de las clases trabajadoras para dirigir ellas mismas el cambio (Yvars, 2007: 27), en un contexto (el de las «sociedades altamente industrializadas») en el que la «clase trabajadora clásica» ha devenido «moderna población trabajadora»: «un proletariado en proceso de integración en el universo de gratificaciones alienadas» (Yvars, 2007: 24). Este nuevo escenario lleva al «supuesto marcusiano que considera a las minorías desarraigadas o intelectuales como el motor para ‘la subversión global de las estructuras globales’» (Yvars, 2007: 26), y al arte como medio en el que expresar «la

---

que la respuesta que Hauser dio efectivamente a la pregunta de su antiguo maestro fue «sólo hay una» [*Csak egy van*]. El que reformulase su respuesta al reproducir el diálogo en el libro es indicativo de dos cosas: por un lado, de aquel exceso de circunspección, rayando en la cobardía; por otro, que daba importancia a la posibilidad de que, al margen de que en nuestras conciencias individuales percibamos la verdad como «una sola», esto no sea más que parte del hechizo.

imagen del hombre como sujeto libre que dadas las condiciones de la alienación sólo puede expresar su libertad en calidad de negación de esa alienación» (Yvars, 2007: 29). Tras «la integración del sujeto revolucionario» en el orden establecido «de los países industrializados», «a consecuencia del fracaso de la revolución proletaria» —pero también de la «rebelión estudiantil» y de la vanguardia, que veía cumplida «la comercialización de las prácticas liberadoras»—, «la obra de arte [...] venía a convertirse en el representante del sujeto autónomo inexistente» (Yvars, 2007: 34):

[...] sólo cabe el rechazo, «la autonomía de la no identidad» con el orden social establecido. La totalidad es lo no verdadero —*das Ganze ist das Un-Wahre*— constituye el principio guía en la época del retorno a la particularidad individual [...]: «lo universal y lo racional pueden hallar mejor cobijo en el individuo aislado que junto a los batallones de los más fuertes que han abandonado dócilmente la universalidad de la razón», se afirma en la *Dialéctica negativa*. El individuo aislado, quintaesenciado en el artista, se erige en el lugarteniente, portavoz y representante del sujeto colectivo ausente (Yvars, 2007: 17).

Marcuse, que «ha manifestado en toda ocasión su dependencia de la estética de Adorno en lo que se refiere al análisis y la función de los objetos de arte en el mundo contemporáneo» —en lo que atañe a cómo «la obra de arte deja paso a la producción imaginativa dirigida al consumo (*Kunstgewerbe*)», quedando a ello reducido «el destino de las vanguardias artísticas»—, suscribe el precepto adorniano según el cual «el único objetivo que puede esperarse todavía del arte es que nos haga patente la vaciedad de nuestras ‘vidas dañadas’ —*beschädigten leben*—», proporcionando «el testimonio de todas las carencias del hombre contemporáneo» (Yvars, 2007: 31-32). Así, y aunque «Marcuse entiende la práctica social como campo de realización del sujeto colectivo (la clase)», las circunstancias del tardocapitalismo, donde los impulsos revolucionarios y vanguardistas del siglo XX han sido asimilados en el sistema total, hacen que aquél asuma

la imagen del acto público individual — «noción que se encuentra necesariamente al término de toda filosofía concreta digna de ese nombre: acusación, apología de Sócrates, muerte en prisión, la lucha de Kierkegaard contra la Iglesia oficial» (Yvars, 2007: 17).

Yvars considera ésta una «constante del filosofar de Marcuse», e incluso «su factor de diferenciación»; por lo que venimos exponiendo aquí, y por lo que expondremos a lo largo de la tesis, podría considerarse factor de diferenciación también de Hauser: el *outsider*, el individuo aislado, el punto de vista periférico, es el enclave desde el que superar, con su antidogmatismo, la tendencia dogmática inherente a toda institución y convención, a todo *centro*. Si, por ejemplo, a Saccone le resultaba difícil entender en qué podría consistir la «búsqueda de la verdad» hauseriana, más allá de una toma de posición ética, de llamamiento a resucitar el mensaje humanista del arte, o de neto gesto de rebeldía, parece que en algunos teóricos del marxismo reciente, como Jameson o Löwy, podríamos encontrar una medida más *objetiva* de en qué pudiera consistir esta praxis, tarea, o finalidad marxista, estrechamente relacionada con una cierta manera de hacer, también marxista, pero desligada de una perspectiva de revolución cercana — desligada, incluso, o al menos en apariencia, de lo *colectivo*. En su tardía recuperación de la dialéctica adorniana, en el umbral de una década (los años noventa) que, como vemos en el Capítulo 4, resultó —después del breve florecimiento de la *New Art History* entre los sesenta y los ochenta— especialmente alérgica a las metodologías marxistas en las ciencias sociales, Jameson escribe:



Adorno's modernism precludes assimilation to the aleatory free play of postmodern textuality, which is to say that a certain notion of truth is still at stake in these verbal or formal matters. As with aesthetic modernism itself, indeed, what you are able to construct in language has a certain truth by virtue of that very wresting of language, not merely from silence as such, but from the baleful properties of the proposition form, the perils of thematization and reification, and the inevitable (and meta physical) illusions and distortions of the requirement to begin and end at certain points, and to appeal to this or that conventional standard of argument and of evidence (Jameson, 1990/2007: 11).

La importancia común atribuida a la relación del *individuo* con las *formas y convenciones* encuentra, en Adorno, Marcuse y Hauser, prototipo en el artista — pero en un artista aislado, cuya rebeldía no se traduzca en un rasgo más de su atractivo<sup>112</sup>, sino en la resistencia a la integración en los cánones socialmente establecidos:

Si la sociedad establecida administra toda comunicación normal, dándole validez o invalidándola de acuerdo con exigencias sociales, los valores ajenos a esas exigencias quizá no puedan tener otro medio de comunicación que el anormal de la ficción. La dimensión estética conserva todavía una libertad de expresión que le permite al escritor y al artista llamar a los hombres y las cosas por su nombre: nombrar lo que de otra manera es innombrable (Marcuse, 1954/1993: 276).

En este sentido, la problemática desarrollada por Hauser en *Historia social* acerca del conflicto entre el artista y el público, y su posterior desarrollo en *Manierismo* como problemática del individualismo extremo (casi solipsista) como salida a los problemas de comunicación en el seno de un medio social dominado por convenciones osificadas (sobre los que volveremos en mayor detalle en el Capítulo 3), tienen su fundamento en una problemática que, lejos del elitismo que suele suponerseles (como la nostalgia idealista de la *Bildungskultur*, caricaturizada como lamento por la pérdida del 'buen gusto'), remiten a la visibilización de lo que *ya no es* o *aún no es* visible bajo el orden establecido:

Los discípulos de Horkheimer han compartido su admiración hacia la noción kantiana del acto estético como vínculo de esperanza en el futuro ecuánime de la humanidad. Si bien a medida que la crispación existencial se ha ido acentuando, la trasposición al horizonte estético de los anhelos insatisfechos se ha visto incrementada. «Desde que el arte conquistó su autonomía, ha preservado la utopía que se desvaneció en la religión», escribió Horkheimer. El arte alcanza así a constituir la expresión más acabada del «legítimo interés del hombre por el futuro» y se convierte en *une promesse de bonheur* — divisa de la teoría estética francfortiana (Yvars, 2007: 31).

Como resume Yvars (2007: 32) a propósito de la tradición romántico-idealista, de Kant a la Escuela de Frankfurt, pasando por Hegel —y, añadimos: por Dilthey y Simmel—: la obra de arte «debe aspirar a la validez objetiva y universal —hecho social—, mientras que simultáneamente constituye una expresión del sujeto particular»; el juicio estético «establece la mediación entre la naturaleza y la libertad»; y «la imaginación estética», en definitiva, «nos acerca

---

<sup>112</sup> Como Jameson (1990/2007: 69) subraya, recordando lo dicho por Horkheimer y Adorno (1944/1998: 176) en *Dialéctica de la Ilustración* acerca del «rebelde hollywoodiense».

a un nuevo orden de normativa diferente al propio de la realidad», gracias a la autonomía del objeto, que es captado «como siendo libremente en sí mismo». En el caso de Marcuse:

It is thought that the human mind is able to penetrate human life and being intellectually, ultimately overcoming all duality. Alienation is displaced by self-knowledge. Dilthey's neo-Kantian philosophy permeates Marcuse's effort, from his first to his last works. The multidimensional knowledge that is capable of imaginatively synthesizing the external and internal realities of life is explicitly identified with the dimension of high art in the humanities (Reitz, 2000: 50).

En pocas palabras, la dimensión estética se establece como mediadora entre lo general y lo particular, sujeto y objeto, naturaleza y libertad, siempre en virtud de su ser simultáneamente *autónomo* y *heterónomo*<sup>113</sup>, a un tiempo sometido a convenciones (construido con «ladrillos de realidad»), pero siendo capaz de trascenderlas, negarlas, o vulnerarlas siguiendo leyes propias, inmanentes.

Para completar la genealogía, comenzada en el apartado anterior, que nos llevó a examinar la hermenéutica de Dilthey, pero también para comprender por qué a los 'marxismos de la subjetividad', 'marxismos occidentales', o como preferimos llamarlos aquí, 'marxismos heterodoxos', se los llama también 'marxismos hegelianos', estaría bien destacar algunas nociones muy relevantes de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel. En efecto, y existiendo la posibilidad de interpretar a Hegel de muy diversas maneras, la lectura más afín al marxismo heterodoxo es aquella que enfatiza, como hace el discípulo de Lukács, György Markus (1996: 16), que «la concepción hegeliana del arte no es teocéntrica, sino explícitamente antropocéntrica», constituyendo «ante todo la forma cultural del autodescubrimiento humano»: siendo la «vocación del arte» «la revelación de lo Divino en forma de realidad sensible, y por lo tanto finita», el arte llega a «cumplir más adecuadamente su tarea si toma como objeto central de representación no el Absoluto, el Espíritu como tal, sino 'el elemento humano en el espíritu'». Markus (1996: 16) nos recuerda que, para Hegel, lo «Divino», la «Idea Absoluta», es el «*Logos* objetivo del Ser que se exterioriza de forma alienada en la naturaleza y llega a la autocomprensión sólo en la conciencia histórica colectiva de los seres humanos»:

The whole process of the development of Romantic art is portrayed by Hegel as a process of its emancipation from this instrumental functionalisation, as the liberation of art to that full autonomy which belongs to its very concept as spiritual activity. This is a process of secularisation which [...] runs parallel to the [...] *Verweltlichung* (becoming worldly) of religion, with the loss of its community forming cultural power. This secularisation of the arts is not, though, to be understood only in its negative aspect, as the disappearance of religious thematics. It means an ongoing conquest by art of the object and content which, by a conceptual necessity, always constituted the centre of its interest: human life, in its whole complexity and diversity (Markus, 1996: 16)

En este sentido, la discusión hegeliana acerca del «fin del arte», que no sería tanto el acabamiento del arte como tal, sino la expiración de su *finalidad* en tanto que *instrumentalización*

---

<sup>113</sup> Volveremos sobre la importancia de la heteronomía y autonomía del arte para Hauser en el Capítulo 6. Zuh (2015) interpreta esta simultánea autonomía y heteronomía como la base de la «teoría multicapa del conocimiento» hauseriana.

y, por tanto, sinónimo de la conquista de su autonomía, conecta con su constituirse en medio para el autodescubrimiento. En relación a ambos aspectos interrelacionados del arte (su autonomía y su contenido de verdad, de potencial autoconocimiento), cobra especial importancia «la discusión hegeliana de las limitaciones del arte clásico, el arte de la belleza», representado, de manera paradigmática, en el arte griego del periodo clásico en su apogeo: para Hegel, el arte más perfecto (entendiendo la perfección como adecuación entre forma y contenido) es el griego, pero no es, sin embargo, el que más verazmente exprese o permita conocer el espíritu humano. El arte romántico, surgido en tiempos modernos a partir de la influencia cristiana, con su desbordamiento del contenido (del ‘espíritu’) sobre la forma, es considerado por Hegel como el más auténtico en cuanto a contenido de verdad, en cuanto a posibilidad de ofrecernos un vehículo para el autoconocimiento. Como veremos en el siguiente apartado, estas consideraciones de Hegel como *crítico del arte* encontrarían su eco en la defensa efectuada, desde el marxismo heterodoxo, de las tradiciones antinaturalistas del arte occidental —como el manierismo (Hauser), el romanticismo (Löwy), o las tendencias más corrosivas del arte moderno, como el expresionismo o el surrealismo (Bloch, Adorno, Marcuse, Hauser)— en tanto que portadoras de la verdad acerca de la realidad capitalista, y ayudan asimismo a entender el rechazo por los planteamientos del «marxismo rigurosamente ‘neoclásico’» (tanto artística como epistemológicamente hablando) de Lukács (Löwy, 1976/1979: 58).

### *Manierismo y La dimensión estética como obras ‘comprometidas’ Alienación y autoconsciencia. Autogénesis de la novela y autogénesis de la forma. Contra el hechizo de lo clásico*

Según afirma la historiografía, *Manierismo* es un libro atravesado de las ambigüedades propias de una metodología y una actitud híbridas, a caballo entre el anticapitalismo romántico resignado y el marxismo. El libro puede ser analizado como una búsqueda en ciertos sentidos cercana al modelo propuesto por Mannheim en *Ideología y utopía*: la intelectualidad desclasada (en este caso, los escritores y artistas), y no el proletariado, puede aproximarse a un diagnóstico sintético y objetivo de la totalidad social — en oposición a lo mantenido por Lukács en *Historia y conciencia de clase*, donde la única perspectiva desde la que se es capaz de aprehender la totalidad social del momento histórico presente es la de quien se encuentra en el peor punto del proceso de producción: el proletariado. Hay que tener en cuenta que en Hauser esto sucedería, de todas maneras, y al contrario que en Mannheim, de un modo *negativo*, cercano a Adorno — lo veremos en el Capítulo 5. Pero podría decirse que, como hace Mannheim explícitamente en *Ideología y utopía* al construir una genealogía de la intelectualidad desclasada, Hauser construye implícitamente, en *Manierismo*, una suerte de genealogía del artista, escritor o pensador que se autoaliena hasta llegar a una conciencia no desclasada<sup>114</sup>, pero sí reveladora de la propia época.

---

<sup>114</sup> No desclasada, porque para Mannheim la visión así lograda de la totalidad es realmente sintética y objetiva, mientras que, para Hauser, será siempre más un diagnóstico que una prognosis.

El matiz podría considerarse cercano a la crítica que Herbert Marcuse hacía al marxismo ortodoxo en *La dimensión estética* (1977), libro en que la *doble alienación* que el arte puede operar sobre el medio en que nos desenvolvemos —y que tenemos, en nuestra alienación, naturalizado, deshistorizado— es considerado como la verdadera forma de resquebrajar el velo de la falsa conciencia. En nuestro estado de civilización, estamos ya, por defecto, en virtud de las instituciones y del mundo que Hegel, Dilthey y Simmel designaban como ‘espíritu objetivo’, *alienados* con respecto al estado de naturaleza. Pero este estado puede ser percibido como natural por quienes no han reflexionado acerca del origen histórico de las convenciones, esto es, de la historicidad de las formas. La *doble alienación* del arte no es sino alienación con respecto a la segunda naturaleza en que nos vemos inmersos en nuestro momento histórico. De esta manera, la *negación de la alienación a través del arte* operaría como una *negación de la negación*<sup>115</sup>. Tanto en Marcuse como en Hauser, lo genuino del arte es su capacidad *negativa*, capaz de *poner en entredicho el principio de realidad vigente, al tiempo que lo evidencia*. Dado que, como escriben Horkheimer y Adorno (1944/1998: 275) en *Dialéctica de la Ilustración*, «toda reificación es un olvido», el remedio de la ideología, de la «falsa conciencia» entendida como «consciencia cosificada» (Lukács 1923/2013: 166, 181, 200), siempre estriba en un recordar, un hacerse consciente:

El arte continúa marcado por la falta de libertad; por contradecirla consigue su autonomía. El *nomos* al que obedece no es el propio del principio de realidad establecida sino el de su negación. Pero la mera negación sería abstracta, una «mala» utopía. La utopía en el arte grande jamás constituye la simple negación del principio de realidad, sino por el contrario su conservación (*Aufhebung*<sup>116</sup>) trascendente mediante la que pasado y presente deslizan su sombra sobre su realización. La auténtica utopía está basada en el recuerdo (Marcuse, 1977/2007: 110).

Decimos que, en *Manierismo*, se buscan modelos de modernidades *antidogmáticas* precisamente en relación a esta cualidad *negativa*: mientras que, en lenguaje de Marcuse, el arte «afirmativo»<sup>117</sup> *refuerza* (esto es, *afirma*) el principio de realidad vigente, el arte genuino conlleva una fisura del *principio de realidad* (noción psicoanalítica) que lo abre a posibilidades hasta entonces *imposibles*:

El arte refleja esta dinámica a través de la insistencia en su propia verdad, fundamentada en la realidad social, pero, sin embargo, es su «Otro». El arte abre una dimensión en la que los seres humanos, la naturaleza y las cosas no permanecen por más tiempo bajo la ley del principio de realidad establecido. Sujeto y objeto encuentran la apariencia de esa autonomía que se les niega en la sociedad. El encuentro con la verdad del arte tiene lugar en el lenguaje alienado y por medio de las imágenes que hacen perceptible, visible y audible lo que ya no o todavía no se percibe, se pronuncia y se espera en la vida cotidiana (Marcuse, 1977/2007: 110)

---

<sup>115</sup> Como veremos en el Capítulo 5, la manera de conceptualizar la dialéctica como *negación de la negación* es intrínseca al proyecto adorniano, y muy usada por Hauser al explicar su metodología.

<sup>116</sup> «*Aufheben* o *Aufhebung* es una palabra alemana con varios significados aparentemente contradictorios, entre ellos ‘levantar’, ‘abolir’, o ‘sublimar’. El término ha sido definido también como ‘abolir’, ‘preservar’ y ‘trascender’» (Wikipedia, “Aufheben”).

<sup>117</sup> Cuando Hauser escribe acerca del arte «propagandístico», o de la «función propagandística» del arte, expresa ideas análogas a la de Marcuse.

De la misma manera, Hauser escribe, en *Sociología del arte*, que «a pesar de cuanta fantasía y extravagancia entran por sus puertas, el arte está tan indisolublemente ligado a la realidad como la ciencia, si bien de otro modo»:

[...] sus creaciones se apoyan siempre sobre los cimientos de la realidad, aunque a veces sigan un plan extraño a la misma. «Nada impide a los realistas Cervantes y Swift», dice Bertolt Brecht, «ver a los caballeros luchar con molinos de viento y a los caballos fundar Estados». (*Über der Lyrik*.) A pesar de todo su afán por conseguir liberar al sujeto de la rutina cotidiana y por que éste se autorrealice en un mundo de utopía sin trabas, el arte sigue estando irremediamente atado a los hechos desnudos, a las experiencias inmediatas y a las manifestaciones vitales puras (SA1: 22).

Pero no hay que perder de vista la insistencia simultánea en estas dos ideas: el arte *conserva* la realidad, ya que sólo puede fundamentarse en, y construirse a partir de, la materia que ésta proporciona; pero, además, las vivencias, convenciones, «ladrillos de realidad» que sirven de punto de partida son *reelaborados* de manera que se niegue, modifique, o *transfigure* aquel estado de cosas. Así, el arte no meramente *niega abstractamente* la realidad (operación que constituiría el reverso de la operación *propagandística* que supone afirmarla), sino que la niega *subsumiendo lo concreto, lo particular, lo vivo, en la propia negación*. Como Zaslove, creemos que muy acertadamente, nos transmitió en una comunicación personal, Hauser —al igual que Marcuse y en línea con la tradición romántico-idealista alemana— concebía que los logros artísticos pasaban por una «autogénesis» de la obra de arte — esto es, por la emancipación de lo creado, como si de un gólem se tratara, de la voluntad del propio autor, siguiendo una lógica propia:

The most interesting to me at the end of the *Sociology of Art*, is the section on the “Autogenesis of the Novel”, 732. The idea that the character in the novel goes its own way «often against the original intention of the author». I don’t recall anyone saying that at the time, in that way. It’s a kind of ‘Bakhtinian’ idea too, but the point about the *essayistic* element in the modern novel is important. Not surprising, this also can remind us of Lukacs’ *Theory of the Novel*, about the work taking on a life of its own.<sup>118</sup>

Para Adorno, Marcuse, y Hauser, el arte sólo es arte una vez el individuo, operando con formas y convenciones, logra ir más allá de sí mismo y más allá de estas formas y convenciones, ejecutando una lógica propia en la misma medida que ajena, haciendo productivas «las experiencias inmediatas» y las «manifestaciones vitales» en su manipulación de la cultura objetiva, quedando ésta, así, superada en dicha manipulación. En *Manierismo*, Hauser constantemente se refiere a este estilo como el primer estilo moderno, en tanto que comienzo de una manipulación consciente de las convenciones:

Los manieristas ven el sentido y el fin del arte en hacer de la realidad algo que ésta no es en sí ni puede ser nunca. Y ello, no para elevar la realidad —como el ideal estilístico del Renacimiento o del barroco— a un plano humano o suprahumano más elevado, sino para crear un mundo entre la realidad natural y la supranatural, una esfera de la pura apariencia, en la que todo lo que el artista tiene por inaceptable en la realidad corriente es plegado, o al menos, doblegado, desprovisto de su forma originaria y sometido a un orden artificial. Para

---

<sup>118</sup> Correo electrónico de Zaslove al autor, 27 agosto 2020.

los manieristas la forma artística no era, en lo esencial, ni un medio para la imitación de la naturaleza o para la autoexpresión, ni un medio de estilización e idealización, sino un vehículo para escapar al mundo, para hacerse con él —con este mundo que a los manieristas les aparece como algo extraño, y a menudo, altamente peligroso— de una manera o de otra, negándolo o despreciándolo, en formas ensoñadoramente sublimadas o desbordantemente juguetonas (M: 56-57).

En efecto, es difícil encontrar, en pasajes como éste, vías directas a la redención —entiéndase ésta como revolución o como catarsis personal; parece más bien una huida, un escapar de la realidad. Y así lo constata Hauser en el caso de la mayoría de los artistas de la *maniera* analizados en *Manierismo*; especialmente, de artistas que, como Vasari, considera que *ocultan* más que *desvelan*; *idealizan*, más que *desmitifican*, y cuyo logro principal estribaría en haber contribuido a la institucionalización del arte al servicio de los fines políticos de Cósimo I (M: 232). En otros casos, sin embargo, la aparente huida puede resultar certero análisis, formulación realista de la propia realidad — para lo cual es fundamental renunciar, como Hegel había notado, a la síntesis propia del arte clásico:

La obra artística clásica es una síntesis; está dirigida a la representación de cosas que son tenidas por la quintaesencia del ser. El fin que se persigue consiste en no descuidar nada esencial, y en eliminar de la imagen de la realidad todo lo inesencial, casual y periférico, todo lo que puede aparecer como perturbador, confuso o sin importancia. La obra artística clásica aprehende el ser en su supuesto punto central, y en torno a este punto gira también con todos sus motivos, con todos sus elementos. En principio, la obra de arte clásica no se compone de diversas partes, de detalles separables, sino que representa el despliegue de una visión del ser, aprehendido como unidad centrada. Por muy rica que pueda ser en rasgos singulares, es siempre unitaria, y por muy parca que sea en sus motivos, siempre es completa. Los caracteres de lo casual, improvisado y provisorio han desaparecido completamente de su estructura formal. En contraposición a esta representación sintética, la obra de arte manierista, no clásica, se propone como objetivo el análisis de la realidad (M: 52).

Hauser contrapone constantemente lo clasicista, que identifica con pulsiones arcaizantes, a lo manierista. Como señala explícitamente en diversos puntos de *Manierismo*, lo clásico se encuentra bajo el hechizo de creer en la verdad de sus propios medios de representación, de no poner en entredicho su propio principio de realidad. Al manierismo habría que achacar, por el contrario, el mérito de tratarse del primer momento de la historia de Occidente en que la reflexión acerca de los propios medios y las propias convenciones, el escepticismo y la duda acerca de éstos, acercan por primera vez al arte a su dimensión *crítica, autoconsciente, negativa* y, en una palabra, *moderna*:

En épocas anteriores —incluso con un arte no naturalista— se creía representar siempre sólo lo que se vela efectivamente, sólo lo que se tenía ante los ojos del cuerpo o del espíritu, y pese a la estilización más atrevida, no se dudaba de que se estaba siguiendo sólo la realidad objetiva. Ahora, por primera vez, se comienza a tener conciencia de la diferencia fundamental entre el arte y la realidad, y a convertir el apartamiento de la naturaleza en fundamento, tanto de un programa artístico como de una teoría estética. Con ello, el arte penetra en una fase de desenvolvimiento que, en más de un respecto, podría denominarse «crítica». Si se ve, en efecto, en la espontaneidad la actitud artística «natural», puede verse

un síntoma crítico en el hecho de que el manierismo esté unido a una voluntad artística plenamente *consciente*, en la que, no sólo la elección de los medios, sino también el objetivo de la reproducción de la realidad es objeto de reflexión. El manierismo es, en este sentido un *novum*, el primer estilo del arte occidental no ingenuo y determinado reflexivamente, el primero ante el que se tiene el sentimiento de que se trata más de una intención que de una necesidad, más de un impulso que de un «ser impulsado», más de un sometimiento que de un imperio de los impulsos espontáneos (M: 56).

En el arte del manierismo Hauser encuentra, a este respecto, un precedente del arte moderno, donde, como en Picasso, «en lugar de tratar de unir estos elementos en una síntesis, el artista parece querer mantener su discrepancia» (M: 403). Ideas muy parecidas pueden encontrarse en *La dimensión estética*, donde Marcuse escribe:

El alejamiento del arte del proceso de producción material le ha permitido desmitificar la realidad reproducida a lo largo de este proceso. El arte desafía el monopolio de la realidad establecida para determinar qué es lo «real», y lo hace creando un mundo ficticio que, sin embargo, es «más real que la propia realidad» (Marcuse, 1977/2007: 73)

Así, desde el marxismo heterodoxo se subraya que «la literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para ‘la revolución’». De manera similar a como sucede con la idea de la «autogénesis de la novela» en Hauser, Marcuse afirma que

La literatura se puede llamar con pleno sentido revolucionaria sólo en relación a sí misma, como contenido convertido en forma. El potencial político del arte estriba únicamente en su propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y huidiza. Cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, en mayor medida reduce el poder de extrañamiento y los trascendentes objetivos radicales de cambio. En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las representaciones didácticas de Brecht (Marcuse, 1977/2007: 55).

En Manierismo, que está basado en el tipo de crítica cultural filosófica ensayada por Lukács —y, previamente, por Simmel—, se citan *El alma y las formas*, *Historia y conciencia de clase*, *Significación actual del realismo crítico*, y *Teoría de la novela*. Sin embargo, la primera mención a Lukács en las notas se refiere a una obra que se elude citar: *El asalto a la razón*. En esta obra, Lukács rastrea «la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler», extrayendo las consecuencias éticas que se desprenden sistemáticamente de las posturas teóricas de diversos filósofos, incluso a pesar de sus intenciones manifiestas: allí donde nos topamos con figuras equívocas (como Dilthey o Simmel; o con las lecturas de Nietzsche hechas desde la intelectualidad de izquierdas), Lukács despeja toda duda o ambigüedad, aclarando inequívocamente las consecuencias de una determinada línea de pensamiento — de manera análoga a lo que hiciera, en el plano literario (*Significación actual del realismo crítico*) y artístico (en su polémica con Bloch sobre el expresionismo). *Manierismo* puede verse como un ataque al tipo de humanismo practicado por Lukács, cuyo ideal inequívoco vislumbra un clasicismo —un dogma de lo moderno— que incluso se permitió, en sus albores, ensoñaciones con una vaga edad dorada griega (Löwy), participando, así, del verdadero sentido de nostalgia por el pasado del romanticismo idealista. Pero la reverencia de Hauser por Lukács no es mera cortesía: aunque desarrolla su visión en dirección opuesta a la de su maestro, lo hace a partir de su aparataje conceptual. Hauser intenta

en *Manierismo*, como Adorno, poner en valor las cualidades aparentemente negativas, destructivas y, en los términos de Lukács, irracionalistas del arte moderno.

Ya Löwy (1976/1979: 53-57) se refirió a la importancia del debate entre Bloch y Lukács acerca del expresionismo en este sentido: el «esquematismo» de los argumentos con los que Lukács condena este movimiento de vanguardia es susceptible de compararse con los usados por los nazis en la infame exposición *Arte degenerado*. El joven Lukács comenzó su asimilación del ideal socialista por aquel retorno a la *unidad orgánica de la cultura*, y puede afirmarse que el Lukács de madurez, que en conversación radiofónica con Hauser decía, ya en los sesenta, que la verdad es sólo una, seguía en gran medida en la línea de esta voluntad de *síntesis sin ambigüedades*, y en contra de la posibilidad de un *presente histórico eternamente irresuelto*<sup>119</sup>. Posibilidad que sí contempla, en cambio, la *Dialéctica negativa* de Adorno (1966/2005: 10) al declararse una propuesta de «antisistema» y buscar «sustituir el principio de unidad y la omnipotencia del concepto soberano por la idea de lo que escaparía al hechizo de tal unidad».

Adorno ve en el arte moderno una protesta contra la reificación de la cultura, pero parece hacer mayor hincapié en su función puramente crítica que en su función redentora. Por otra parte, la crítica, que es donde Benjamin espera encontrar la *visión redentora y propositiva*, queda limitada en Adorno a un *diagnóstico*, de manera similar a lo que sucede con sus respectivas visiones de las posibilidades del arte de masas. Adorno tiene una visión más negativa de los nuevos medios culturales, mientras que Benjamin tiene la esperanza de que abran la posibilidad de una experiencia *exotérica*, y no *esotérica*, del arte. Aunque Hauser se mueve por completo en un lenguaje y unas intenciones más afines a las de Adorno (sobre todo en lo que respecta a su negación rotunda de una *prognosis*), siempre hay algún pasaje donde la denuncia, la protesta, o la crítica fundamentalmente *pesimista*, dan lugar a proclamas que recuerdan que la historia no está escrita — a menudo acompañadas de esperanzas nebulosas. Todo ello ya fue expresado por John Roberts (2006: 169-170), que también notó que Hauser parece más cerca de Benjamin, que de Lukács y Adorno, al hablar de las posibilidades del arte moderno *en positivo*. Según Roberts, Hauser, que «había leído “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”»,

uses Benjamin's theses on art and technology to divest a theory of cultural crisis of an undifferentiated sense of cultural decline, and therefore, of the 'primitive' and nostalgic nostrums which were dominant on both the right and left (Roberts, 2006: 169).

De esta manera, «las cuestiones de valor en el arte» no se verían, por tanto, «comprometidas por los avances en la producción tecnológica del arte», sino que, al contrario, estarían «basados en, y surgirían, a través de este proceso»; el arte sería «la descripción que damos a la inseparabilidad de la prótesis tecnológica y la expresión humana» (Roberts, 2006: 170). Roberts se basa, principalmente, en *Historia social*. El correlato correspondiente en *Manierismo*, donde se estudian los orígenes del arte moderno, comprendería: las posibilidades positivas abiertas por las convenciones más mecánicas y formalistas — a propósito de las obras manieristas; la emergencia del sujeto individualizado en el momento en que se consolida una de las más fuertes oleadas de institucionalización; la simultaneidad de la posibilidad de alienación, cosificación y olvido

---

<sup>119</sup> Aquí tiene sentido volver a las palabras de Lukács en su conversación radiofónica con Hauser: «pluralismos».



absolutos, con una exacerbada consciencia de sí que posibilita llegar al autoconocimiento. En todo caso, su tono al respecto quiere ser, en pasajes como el siguiente, más optimista que el de Adorno:

La época del manierismo [...] es en efecto, sin duda, una época dominada por las convenciones más impersonales, más rígidas y más mecánicas; pero sin embargo, lo convencional es sólo un aspecto de su arte, el cual nos muestra, junto a los productos más uniformes, las creaciones más originales, más peculiares y más audaces. [...] El valor artístico de estas obras traspasa, con mucho, las fronteras de las fórmulas que se hallan en su base; las convenciones a las que se someten, son los soportes directos de su valor. Los artistas de la época no necesitan superar el carácter estereotípico de los medios artísticos dados ni el formulismo del lenguaje formal corriente, sino que las convenciones mismas se hacen productivas en ellos. El genio habla el mismo idioma que el ignorante; la originalidad se siente libre y se mueve sin obstáculo, incluso dentro de los límites más angostos de comunicación (M: 25-26).

¿En qué se basa este optimismo de Hauser, estos «cantos himnicos» a la forma, como escribió despectivamente Wessely (1995)? Uno de los rasgos positivos más repetidos a lo largo del libro es la *originalidad* de algunos manieristas —de los ‘héroes’ manieristas— a pesar de encontrarse subyugados por poderosas convenciones. ¿Cómo entiende Hauser el vínculo entre originalidad y redención? Burgum no encontró en *Manierismo* más que una huida por parte de Hauser, comparable a la de los propios manieristas:

Hauser sees clearly enough such appalling evidences of vulgar Marxism, of the whole concept of socialist realism as usually practiced. But he goes to the opposite extreme of becoming indifferent to any solution, of basking in the mad waters of tension for their own sake, of enjoying anarchy. What he stresses about Othello is not at all the tragic ending of the play, but Othello as a Mannerist hero, that is to say, having an imbalance of personality, impetuosity promotive of illusion about the powers of the Establishment. The denouement is of no moment to Hauser, what he gloats in is the exhibition of a Mannerist personality. Of course, one is gratified that he does not go in for the frivolity of Shearman, who tosses about in a much more serene pond. What has happened to the dedicated Marxist of the *Social History of Art?* (Burgum 1968: 315)

Burgum subestima las conclusiones inferidas por Hauser al respecto de figuras como Cervantes, Shakespeare, Montaigne, Maquiavelo, Miguel Ángel, Pontormo, Tintoretto, el Greco, o Brueghel; si en el libro *Manierismo* se dedica más espacio a ellos que a figuras que, como Vasari, realizan un canto al progreso, ello no sólo se debe, como escribe Burgum, a un «relamerse en la personalidad manierista», sino más bien a que

En todo ello se expresa, empero, no sólo una reflexión del sujeto sobre sus propias fuerzas y facultades, y no meramente una indiferencia frente a los hechos objetivos, sino también una irritabilidad respecto a los hechos, una resistencia a seguirlos y conformarse con ellos (M: 56)

¿Equivale esta «irritabilidad» —más próxima, según creemos, a la rebeldía— a quedar, como los manieristas, «hipnotizados entre sus contradicciones», incapaces de «plantar cara al caos», como opina Burgum (1968: 313)? Según este crítico literario marxista, la diferencia entre «tensión manierista y dialéctica marxista» estaría en que, en el caso de los manieristas, éstos se contentan con el «shock que proporciona el reconocimiento de la existencia de contradicciones»,

acusándolos implícitamente de no hacer nada por remediarlas — de no apuntar a una síntesis, «por provisional que sea» (Burgum, que dice considerarse «por el momento, un marxista ortodoxo», considera que tal búsqueda de síntesis es lo que debería hacerse). Sin embargo, aunque Hauser enfatiza que el arte manierista busca una «huida de la realidad» a través de las formas, asimilable a la «negación» de la que hemos hablado más arriba, también se da en su seno, al mismo tiempo, paradójicamente, y como en los citados pasajes de Marcuse, una «conservación» de esta realidad que busca negar y, con ella, la ya aludida dimensión crítica, impulso de autoconsciencia:

[...] el arte del manierismo, tan atormentado, tan penetrado de un sentido de crisis, tan vituperado y denunciado por su aparente insinceridad y amaneramientos, sin embargo, una expresión mucho más fiel de la efectiva realidad, que el clasicismo con su insistente serenidad, armonía y belleza (M: 34-35).

Hay que puntualizar, no obstante, que esta simultánea negación y conservación se darían, para Hauser, más en unos artistas y tendencias que en otros: más en los *outsiders* y en la práctica de individuos aislados, que en los intentos de sistematización artística propuestos durante el periodo, más en los transfiguradores de convenciones que en sus fieles cultivadores e institucionalizadores, más en las figuras aisladas de la primera vanguardia manierista (Pontormo, Rosso, Parmigianino) y de otras generaciones posteriores (Tintoretto, Brueghel, el Greco), que en aquellos que buscaron fundar academias (en general, el arte de la manera). Y precisamente eran estas incipientes academias —este arte de la *maniera* que Shearman llamó «ultraclásico»— las que buscaban subrayar su continuidad con el arte del Alto Renacimiento, en el que encontraban una autoridad legitimadora. Hay que destacar que, para Hauser, el Renacimiento, con su «cadencia imperturbada», «objetividad contemplativa indiferente al curso del mundo», «armonía y equilibrio del lenguaje formal», «no poseía una verdadera relación con la realidad» (M: 37):

La obra manierista no está dirigida a la aprehensión de algo esencial, ni a la sublimación de los distintos momentos de la realidad en una esencialidad sustancial, ni a la obtención de un núcleo espiritual; lo que pretende es riqueza, multiplicidad, variedad y selección de los rasgos de la representación. La obra manierista se mueve preferentemente en la periferia del ámbito vital que trata de representar, y ello, no sólo para circunscribir un sector de cosas todo lo amplio posible, sino también para indicar que el ser que representa no posee nunca un centro. Una obra manierista no es tanto una imagen de la realidad, como, más bien, un conglomerado de aportaciones para esta imagen (M: 52-53).

Con «la crisis del Renacimiento» —y no con el Renacimiento mismo— nos sale al paso «por primera vez», según Hauser, la alienación «en forma consciente», con efectos «revolucionarios» y «amplios» (M: 122). Siguiendo a Hegel, Hauser escribe que «sin alienación el espíritu se mantendría en un ser-para-sí pasivo», y que «sólo por la alienación llega el espíritu a la conciencia de sí mismo» (M: 123). De esta manera, el carácter solipsista que encontramos no sólo en algunos de los más significativos caracteres creados por la literatura manierista (Fausto, Don Quijote, Hamlet, Don Juan), sino también en las creaciones pictóricas que apuntan a un mundo de marionetas, movido, como desde fuera, por un hálito cósmico (Brueghel, Tintoretto, el Greco), así como también, incluso, el desenvolvimiento de ciertos artistas en pos del cultivo de una incesante sucesión de estilos, en continua evolución (es, especialmente, el caso de Pontormo), contribuye a «dar expresión a una escisión anímica antes inexpresable»: figuras (ficticias o no)

que «viven al margen de la vida», «encarceladas en los límites de su yo», en «una existencia ficticia» y «como aisladas del ser real». Tanto en artes plásticas como en literatura, Hauser se esfuerza por demostrar que el arte del manierismo pone al desnudo «un yo conformado de tal suerte, que les ahorra todo contacto directo con la realidad que contiene o cree contener un sustitutivo para todo lo que se da en la realidad» (M: 150).

Para ellos, la sugestión del arte radicaba, sobre todo, en su tensión respecto a la realidad, en la eliminación de las leyes objetivas de la experiencia y su sustitución por reglas de juego impuestas autónomamente. Para los manieristas no se trataba tanto de representar la realidad interior en lugar de la exterior y de someter el mundo a necesidades internas, sino, más bien, de poner en cuestión la validez de toda objetividad. La época había perdido la confianza en una significación firme de los hechos e incluso de la misma facticidad. Se habían hecho fluctuantes los límites entre ser y apariencia, experiencia e ilusión, reproducción objetiva e imagen de la fantasía subjetiva. Se comenzó a barruntar que incluso la imagen más objetiva de la realidad es siempre un producto del espíritu, es decir, en parte, una ficción e ilusión que ningún abismo separa del mundo de la fantasía, del sueño, de la representación con papeles inventados y máscaras hieráticas (M: 57).

La nota de esperanza, dialécticamente imbricada con la propia amenaza, y que encontramos en pasajes en los que Hauser habla de «gérmenes de renovación en esta época de crisis» (M: 73), está en todo momento en conexión con una cierta rebeldía existencial, pero no sólo: en el pasaje de Sociología del arte que Saccone cita, sobre «el llamamiento moral y el mensaje humanista que transmite el arte» (SA1: 410-411), también se dice que tanto el productor como el receptor debe «ajustar cuentas consigo mismo», «los contrastes y conflictos [...] no se reprimen ni se encubren». Luego, esta rebeldía no se da sin que aparezca mención a la noción de *un avance, una ampliación de la autoconsciencia*, de la mano de una *ampliación de las herramientas desenmascaradoras* que es indisoluble de una *ampliación de las herramientas de manipulación y autoengaño*.

Las deformaciones en las artes plásticas, el metaforismo excesivo e incesante en la literatura, la representación de los personajes con distintos papeles y la problematización constante de su carácter real en el drama, son sólo medios para expresar, de un lado, la vivencia de un mundo objetivo hecho inaprehensible, y de otro la vivencia de una identidad del sujeto hecha problemática, quebrantada, escurridiza. Nada es lo que parece ser; todo es algo distinto, y además, algo distinto de lo que pretende ser. Vivimos en un mundo de ocultamientos y enmascaramientos; el arte mismo desenmascara y oculta (M: 77).

¿Cuándo desenmascara y cuándo oculta? En el Capítulo 6 diremos algo más acerca de la mala opinión que Hauser tiene del arte de la *maniera*, ligado al nacimiento del academicismo, cuando no de las primeras academias. En cualquier caso, por el momento lo importante es recalcar la sobriedad con la que Hauser mantiene esta doblez, esta doble significación del progreso en este periodo: «La economía libre de trabas sirvió, ante todo, al empresario y sólo para él significó un progreso»; los protestantes «creían luchar única y exclusivamente por la libertad de conciencia», pero hicieron «nacer una Iglesia tan intolerante como lo había sido la antigua»; los artistas «creían luchar contra los gremios sólo en nombre de la creación artística libre», pero el resultado de esta lucha fue que «los artistas triunfantes se atrincheraron detrás de sus Academias, en lugar de detrás de sus gremios»; «los pensadores e investigadores» «creían luchar contra los dogmas y

supersticiones simplemente por motivos racionales», pero «la ciencia creó sus propias cadenas y sus propias anteojeras, y se hizo tan llena de prejuicios como la doctrina de la Iglesia o de la escolástica» (M: 137). Según Hauser, «esta época se vio amenazada, por primera vez, por la avalancha de la institucionalización de la vida, de una manera semejante a como se ve hoy el presente». Pero es preciso notar cómo la nota de esperanza recae sobre el *outsider*:

La época luchó contra la institucionalización, pero sólo pudo oponerse con éxito escaso a su fuerza avasalladora, y sólo en las creaciones más personales del arte, de la literatura, filosofía y ciencia (M: 136)

De esta manera, la moraleja de *Manierismo* gira en torno a la relación dialéctica entre *espontaneidad* y *convención*, entre *vida* y *forma*: a pesar de la utilidad de las instituciones, que Hauser no niega —en efecto, llega a afirmar, para despejar toda duda y todo asomo de romanticismo, que «ellas representan, a menudo, una garantía mucho más firme para la seguridad social, que la conciencia más sensible» (M: 132-133)—, hay que notar que el riesgo de anquilosamiento de las mismas es permanente, trocando «los medios en fines» (M: 135), y que sólo «en las creaciones más personales» —que, no obstante serlo, *no dejan de servirse del elenco de convenciones disponible*— se logra «preservar a la vida de la alienación y desindividualización, de la mecanización y esquematización», sin dejar de ser, por ello, los artífices de estos logros, víctimas «de la enajenación y objetivación» (M: 138). Es en esta *interdependencia* entre convención y originalidad, alienación y autoconocimiento a través del forcejeo con la forma, donde descansa la afinidad entre los pensadores que hemos venido examinando (y, en especial, con Benjamin, Adorno y Marcuse). El *antidogmatismo* estriba en la *imposibilidad de un cierre sistemático* en torno al carácter de la misma realidad, y es concebido como estrechamente ligado a la dimensión estética — en tanto que ésta, precisamente, ofrece especiales resistencias a la sistematización de la racionalidad instrumental. Es por ello que el presente apartado resalta que Hauser, como intelectual *outsider*, desliza, a través de *Manierismo*, y en el marco de una investigación financiada (como se verá en el Capítulo 3) por la Bollingen Foundation, un manifiesto del marxismo heterodoxo, que busca sentar precedente del antidogmatismo del propio marxismo heterodoxo a través de una genealogía de las modernidades antidogmáticas; una genealogía reconstruida, precisamente, en estrecha vinculación con la intelectualidad *outsider*, abatida, realista, y huérfana de ilusiones, del sXVI — un siglo que, como el XX, supondría un punto de inflexión en el desarrollo imparabable de las instituciones.

## Resumen del Capítulo 1

A lo largo del Capítulo 1, se han introducido algunas acusaciones que pesan sobre Hauser, especialmente, a colación de *Manierismo*. Es por ello que, en relación con esta obra, nos proponemos ubicar a Hauser en la tradición del marxismo heterodoxo. Para ello, hemos comenzado trazando amplias comparaciones con otras figuras del mismo — en particular con Benjamin, que era, como Hauser, un verdadero *outsider*, en tanto que su producción intelectual se desarrolló fuera de todo marco institucional y, por tanto, con una total independencia. En el primer apartado del Capítulo 1 hemos examinado algunas afinidades, tanto de actitud, como metodológicas, que encontrarán su eco en capítulos posteriores de la tesis — cuando se escriba, por ejemplo, acerca de la tendencia de las metodologías institucionalizadas a determinados tipos de rigidización, fruto de una voluntad de sistematización. ¿Por qué, a pesar de su heterodoxia, estos pensadores insisten en la centralidad del marxismo? Hemos insistido en que el propósito central de sus trabajos —incluso en el caso de Hauser, que *parece* no pronunciarse al respecto— es la creación de conciencia histórica.

En el segundo apartado, hemos profundizado en la problemática de fondo que pesa no sólo sobre Hauser, sino sobre el conjunto del marxismo heterodoxo —a veces llamado también *hegeliano*— que tiene su origen en el joven Lukács. Hemos rastreado los orígenes de algunos de los problemas examinados en el primer subapartado —tanto de actitud (las acusaciones de cinismo) como metodológicos (la cuestión de una falta de mediación pormenorizada entre las diversas esferas culturales al realizar análisis históricos)— a ciertas figuras relevantes de la generación previa a Lukács, como Dilthey, Simmel y Weber. Esto nos ha permitido también arrojar luz sobre figuras coetáneas, influidas por Lukács, y cercanas metodológicamente a Hauser (si bien no tanto al marxismo), como Mannheim y Dvořák.

Finalmente, en el tercer apartado del Capítulo, partiendo de cómo la historiografía (sobre todo Hemingway y Saccone) cifra sus acusaciones sobre Hauser —su dualismo e indecisión entre la generación anticapitalista-romántica de la *Kultur* germana, como Dilthey, Simmel, Weber o Dvořák, y el marxismo lukácsiano— en las «aporías irresueltas» de *Manierismo*, intentamos matizar mejor la postura de Hauser en esta obra acercándola a la mantenida por Marcuse en una obra tardía, *La dimensión estética*. En ambas se reclama la paradójica clarividencia de quien se mantiene, en un segundo grado de alienación (alienación sobre la alienación), al margen de la realidad. De manera similar a Benjamin, Marcuse llega a escribir que Baudelaire es más revolucionario que Brecht. Refiriéndose a Lukács, Hauser escribe, en varios puntos de *Manierismo*, que el propósito del libro es desmentir cierta tendencia «de la crítica de izquierdas», que considera el arte vanguardista como meramente decadente.

## *Prólogo del Capítulo 2*

¿Qué clase de *compromiso social* cabe esperar de quien se mantiene solo — de quien, incluso, *cultiva* su aislamiento? El Capítulo 2 aborda las cuestiones, éticas y metodológicas, ya tratadas en el Capítulo 1: el contraste, las oposiciones, entre un marxismo *ortodoxo* en su compromiso revolucionario, y otro *heterodoxo*, que ya no se ocupa directamente de la revolución, sino de la alienación y sus resortes. El primero estará representado por Lukács, quien busca una nueva *síntesis* teórica, que le lleva a juicios inequívocos — entre ellos, la condena del arte moderno. El segundo, estará representado para nosotros por Hauser, que tiene en común con figuras como Adorno una concepción *negativa* (esto es: abierta) de la dialéctica. El Capítulo 2 aborda, como decimos, de nuevo estas mismas cuestiones, examinando su sustrato material: la biografía del propio Hauser, en diálogo con Lukács y Mannheim.

La historiografía considera *Manierismo* como el testamento espiritual de Hauser, sin llegar, sin embargo, a responder plenamente a la pregunta con la que hemos abierto el prólogo de este capítulo — emparentada, a su vez, con aquella otra, con la que abríamos el prólogo del Capítulo 1: ¿cuál es la causa que vehicula la rebeldía de Hauser? ¿Se trata meramente, como se ha afirmado, de un «revolucionario sin revolución», de la misma manera que *Manierismo* se trata de un apasionado alegato por una moraleja que no llega a materializarse? Aunque la labor desarrollada en este capítulo ha sido, sobre todo, una compilación de material ya previamente publicado — pero, dicho sea de paso, poco accesible al lector en castellano—, se ha tratado de incidir, sobre todo, en aquellos puntos tratados hasta ahora a la ligera, y que, sin embargo, documentan y esclarecen *materialmente* la actitud de Hauser en relación al tipo de compromiso que estuvo dispuesto a asumir a lo largo de toda su vida como intelectual independiente — en abierto contraste, de nuevo, al tipo de compromiso profesado por Lukács (político-revolucionario) y por Mannheim (académico).

## Capítulo 2

### Breve biografía del «lector prodigioso»

Hauser's own biography as a petit bourgeois, born Hungarian, and Jewish intellectual has not been examined yet (Larsen 1992/2012: 411)

La observación de Larsen coincide con la que Wallach (2000) hiciera acerca de otro volumen donde se desdénaba a Hauser. ¿Es lícito considerar las ideas *en abstracto*: los *medios*, desligados de sus *finés*; los *finés* desligados de la situación en que fueron concebidos? En su distinción entre ‘clase social’ y ‘categoría social’, Michael Löwy (1976/1979: 17) especifica que la categoría puede llegar a pesar más que la clase de procedencia, «excepto en tiempos de crisis». Esta idea concuerda con lo que dijera Hauser al respecto de la repentina conversión de Lukács al bolchevismo<sup>1</sup>:

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<sup>2</sup> (CCL: 72-3).

Resulta irónico que, a la inversa, la negativa de Hauser a comprometerse con la lucha obrera pueda tener su raíz en los complejos propios de un origen humilde e iletrado. En su análisis comparativo de Hauser y Lukács, Peter Ludz (1978/1979) ya enfatizó tanto la similaridad de las cuestiones que ambos se plantearon, como el carácter opuesto de sus talentos y actitudes. Lukács, quien según Hauser era «humanamente frío, sin conocimiento de las personas y a menudo también de los auténticos méritos artísticos»<sup>3</sup>, resultaba, según Ludz (1978/1979: 100-114), «sin duda, más penetrante, pero también más dogmático» en sus conclusiones. Hauser, en cambio, resultaba un pensador «más abierto; sus respuestas frecuentemente son vagas y eclécticas, pero también reflexivas y meditadas»; en definitiva, al ser «sensible a los más finos matices en poesía, pintura y arquitectura», y trabajar «más directamente unido al material que Lukács [...] no resulta sorprendente que las cuestiones sobre el ‘realismo’ artístico que esboza [...] sean más abiertas y más orientadas al futuro que las de Lukács» (Ludz, 1978/1979: 114). Esta valoración resulta excepcional, viniendo de un sociólogo; como veremos, no muy a menudo se valora positivamente el estilo ecléctico y alusivo de Hauser en disciplinas que aspiran al máximo grado de rigor y

---

<sup>1</sup> Al hablar de la poca simpatía que el proletariado le merecía a la alta burguesía de Hungría como aliado político, Löwy apunta que el padre de Lukács —«József Löwinger, director del Banco anglo-austríaco de Budapest y luego del Banco Central de Crédito de Hungría»— pertenecía a aquel sector de la misma que, siendo de origen judío, trataba de asimilarse lo más posible a la cultura aristocrática húngara. De ahí que comprasen títulos nobiliarios —József pasó a apellidarse *von Lukács*— y se fotografiasen vestidos con sable y uniforme militar (Löwy, 1979: 75).

<sup>2</sup> La explicación podría extenderse a aquel otro miembro del círculo de Lukács en Budapest, Frigyes Antal. Si bien Wessely comparó su *Florentine Painting and Its Social Background* (1947) con *Manierismo*, quizás su *Fuseli Studies* (1957) ofrezca paralelismos más significativos.

<sup>3</sup> Así lo expresó Hauser en una entrevista: “Lukács had absolutely no aesthetic sense at all, and being a man capable of considerable objectivity about himself, he was the first to acknowledge this” (Gluck, 1985: 35)

exactitud<sup>4</sup>. Y es que al poco compromiso político de Hauser habría que añadir el poco compromiso institucional, que algunos consideran sintomático de un exiguo compromiso científico. En “The Reader’s Progress” (1995), la socióloga e historiadora del arte Anna Wessely hizo alusión a la reseña de *Historia social* escrita por Ernst Gombrich (1953/1997: 375), donde se llamaba a Hauser (no sin ironía) «lector prodigioso». Podríamos reformular las reservas de Gombrich como estereotípico aviso a los telespectadores: *eviten hacer historia del arte en casa sin la presencia de un experto, sin la metodología correcta, y desconectados de la matriz científica adecuada — peligros totalitarios*<sup>5</sup>. Wessely amplió esta advertencia<sup>6</sup>, encontrando en la completa desconexión institucional de Hauser la raíz de sus muchas carencias:

[...] while Mannheim would never tire in his efforts in Germany and later in England to attract or attach himself to people who could provide a similarly supportive intellectual background, a group which would accept him as their spokesman, Hauser withdrew into the monological world of the perceptive, but passive, listener and reader. He became, to put it simply, a member of that sparsely populated category, which scholars often wishfully refer to as the ‘educated public’ (Wessely, 1995: 29-30).

Este párrafo da la impresión de que Wessely busca, como ya hiciera Gombrich, desacreditar a Hauser por su aislamiento — esto es, sentar las bases de su crítica, en primera instancia, sobre un hecho biográfico: Hauser no pertenece a la academia, no pertenece a ningún círculo intelectual válido, y por tanto, es un mero lector pasivo. El argumento de Wessely para introducirnos a Hauser es, con otras palabras, que alguien «no conectado» es alguien que no puede pensar más que como piensa el público semiculto. Por cómo argumenta en torno al final del artículo, la crítica adquiere un cariz más moral que intelectual; Wessely parece participar de la consabida indignación de Béla Balázs ante Hauser, que no es de otra índole que política, sólo que si Balázs mostró su indignación ante su falta de compromiso para con el socialismo, Wessely mostrará la suya en relación a su desconexión del mundo académico. En ambos casos, lo que se denuncia de Hauser resulta ser aquello que precisamente otros han elogiado en él, esto es, su independencia de pensamiento. Sin embargo, creemos que si Hauser tiene alguna relevancia contemporánea ello se debe, precisamente, a su carácter autónomo, amateur, diletante:

It is, of course, a platitude that each life can only be lived by one and only one person, and so it may be thought platitudinous to emphasize the uniqueness of any particular person’s biographical trajectory. Yet, in the case of Arnold Hauser, it is perhaps fair to say that, for him more so than for others, the formative influences and experiences of his life were subject to the historical and intellectual forces that shaped twentieth-century Europe. This is partly

---

<sup>4</sup> García Canclini (2006) ejemplifica bien este tipo de críticas.

<sup>5</sup> El aviso puede estar justificado: más adelante ilustraremos cómo Le Corbusier puede considerarse un caso paradigmático de hegelianismo que desemboca en modelos que implican una política totalitaria. Consideramos la advertencia infundada en el caso concreto de Hauser y de críticos culturales afines, cuya postura es mucho más matizada — de la falta de matices en los análisis históricos de Le Corbusier, baste por el momento referirnos a su volumen inédito *France ou Allemagne* (1916), editado por Jean-Louis Cohen en 2009.

<sup>6</sup> El artículo deliberadamente ampliaba la polémica a un libro que el propio Gombrich había salvado: «The alternation of aphoristic declarations and bold generalizations with a cautious discussion of their dubiousness disarmed even the harshest critics. As Gombrich admitted: “In fact the specific criticism of this approach [that is, dialectical materialism] which I felt compelled to make does not apply to the author’s subsequent book on the *Philosophy of Art History*”» (Wessely, 1995: 32).



because Hauser [...] never did attain the level of success and recognition that would have put him on a par with his better-known contemporaries Karl Mannheim, Georg Lukács, or Theodor Adorno (whom he had befriended in the 1950s). However, what Hauser's work lacks in terms of influence (what, in German, might be called its *schulbildende Wirkung*) it makes up for by independence of thought (Gelfert, 2012: 122-123).

Más adelante nos detendremos en el interés reciente por la obra de Hauser, a menudo suscitado por el *rol cognitivo atribuido al arte* en sus obras (Gelfert, 2012; Zuh, 2015). Por el momento, nos interesan las palabras de Swanson, que Gelfert recupera en su artículo, y que aluden, como las de Ludz, al carácter abierto y antidogmático de su pensamiento:

[...] a lifetime of thinking about art, upon which he brought to bear his own brand of sociological analysis, not in a spirit «of authority but of dialogic, mutually constitutive tension with an autonomous other» (Swanson, cit. en Gelfert, 2012: 141).

¿Es deseable que el 'lector cultivado', ese estrato de educación, ese subgrupo social «escasamente poblado», aficionado e incluso experto en el consumo cultural hasta llegar al punto de la auténtica erudición, escriba, produzca cultura o, más aún, *afirme estar haciendo ciencia*? Que Hauser haya sido más apreciado por teóricos de la literatura y críticos que por historiadores del arte está ligado a que se le considere dotado de criterio en un ámbito (la literatura) y falta del mismo en otro (las artes plásticas). ¿Hasta qué punto carecía de credenciales suficientes para hacer crítica del arte por faltarle el contacto directo con las obras? En relación con reevaluar el fuertemente cuestionado *connoisseurship* de Hauser, uno de los puntos más interesantes de los recientes artículos de Csilla Markója es haber enfatizado que su experiencia como crítico, basada en un contacto directo con las obras de arte, se remonta —como también su participación activa en el mundillo cultural— a una fase temprana de su vida:

Without taking a closer look at the art political or methodological aspects of the two art historians' [Gombrich and Hauser] different positions, it should be stressed that the publication of Hauser's early art-related criticisms is a significant step, for it reveals a career that started with daily reviews, these relying on face-to-face confrontations with art works and with the process of creating art (Markója, 2019: 2).

Por otro lado, Wessely (1995: 31) asimila la desconexión de Hauser a su dejadez, caracterizando *Historia social* como «un reto con el que compensar todos sus años de pasividad». Teniendo en cuenta que el origen de este libro fue el humilde encargo, por parte de su amigo Karl Mannheim, del prefacio para una antología de textos sobre sociología del arte (Congdon, 2004: 45), parece justificado considerar como sobrecompensación con pretensiones heroicas —o megalómanas— el haber hecho del mismo un libro de mil páginas. No obstante, quizás resulte injusto asumir que Hauser no aspiró a nada en las tres décadas que median entre la publicación de su tesis doctoral en 1918 y la publicación de *Historia social* en 1951. A pesar de las pocas publicaciones y de la opacidad de su actividad en el *impasse* de sus dos exilios —huyendo de Budapest (1919) y de Viena (1938)—, veremos que Hauser se mantuvo ocupado con diversos proyectos que no llegaron a fructificar. La autonomía que logró labrarse, para bien o para mal, en cierto punto de su vida, implicó una decisión, un esfuerzo consciente, que él mismo consideraba

la consecuencia de una toma de postura ética (CCL: 30). Sería, por tanto, inexacto ver en ello sólo las miserias de quien se ha dejado arrastrar por la fuerza de los hechos.

Misérias que, por otra parte, no pretendemos negar, sino enfatizar, ya que el propio Hauser mostró plena consciencia de sus limitaciones como escritor, de su poca inclinación política, e incluso de su cobardía (CCL: 18, 32, 51, 53-54, 58). Hauser fue bastante crítico consigo mismo y con sus mentores en diversos momentos de los que nos ocuparemos aquí<sup>7</sup>, pues implican un primer despliegue, un primer abordaje, del enfrentamiento entre modernidades dogmáticas y antidogmáticas — cuestión en torno a la que, según creemos, se articula *Manierismo*. Así, su compromiso crítico le llevó a matizar su admiración por Lukács, Mannheim, e incluso por Adorno, con serias reservas. Al cabo, sopesar la visión ética que él tenía de sí mismo puede aportarnos diferencias sutiles, pero significativas, con lo que supondría considerarlo partícipe de un eclecticismo cínico o nihilista, precipitado por la ausencia de una toma de postura clara o tajante.

---

<sup>7</sup> Larsen (1992/2012: 412) destacó lo primero; lo segundo ha sido examinado por Roberts (2006).

## 2.1 Timisoara y Budapest

### Orígenes humildes

I was born of a poor family, I spent my university year partly working for a living, I had done so even earlier. This slowed down the work and explains that the start was delayed, but the greatest problem was that this disorientation, lack of purpose, this empty-handedness was paired with a false doctrine. [...] There was art, the target of affection, the subject of attention, but the inability or paralysis was caused by its linkage with a doctrine we called formalism or aestheticism, which started out from the premise that the essence of art is form (Hauser, cit. en Markója, 2019: 5).

Arnold Hauser nació el ocho de mayo de 1892 en «la antigua Timisoara, que era la segunda ciudad más grande y desarrollada de Hungría en ese momento»<sup>8</sup>. Su cuarta esposa, Rosza Borus, que le acompañó en sus últimos dos años de vida (1976-1978), cuenta que Hauser recordaba a menudo «cuántas personas diferentes vivían allí como amistades: húngaros, judíos, serbios, etc.», añadiendo que «la convivencia de los pueblos de Europa Central fue muy importante para él» (Zuh, 2017b: 149). El contexto propició que hablase alemán desde niño; según Deodáth Zuh, «más precisamente, hablamos de bilingüismo», lo cual «determinó en gran medida que luego desarrollase una carrera internacional a través de sus obras escritas en alemán»<sup>9</sup> (Zuh, 2017a: 33). En aquel ambiente ecléctico, entre provinciano y cosmopolita<sup>10</sup>, permaneció hasta graduarse en 1910 en el Liceo Lenau, una renombrada escuela secundaria de Timisoara especializada en ciencias (Szekernyés, 1979: 186; Markója, 2019: 52). En esas fechas se matriculó en la Facultad de Artes de la Universidad de Budapest, donde cursaría estudios de filosofía y de filología alemana y francesa (Zuh, 2017b: 149).

Hauser fue el primogénito de Sarolta Leopold y del comerciante de pieles Móric Hauser, que tenían, además, otro hijo y una hija; su familia se ha descrito como «de clase media baja» (Zuh, 2017a: 33). Refiriéndose a su lentitud como escritor, y al cúmulo de indecisiones y puntos muertos por los que discurrió su juventud —en concreto, a la «pasividad que [lo] paralizaba» en su primer exilio (1919-1921) (CCL: 53)—, Hauser expresó el estatus de su familia en términos algo menos halagüeños: «yo era hijo de padres pobres y tuve que ganarme la vida durante mis estudios» (CCL: 52). Un amigo de la infancia que conocía a la familia —el poeta Károly Endre

---

<sup>8</sup> Palabras de Rosza Borus, entrevistada por Deodáth Zuh en *Enigma* nº 91 (Zuh, 2017b: 159). Antes de la caída del Imperio Austrohúngaro en 1918, Timisoara pertenecía a la compleja región del Banato, bajo la influencia de Hungría. Tras la caída de la breve República del Banato y la subsiguiente ocupación serbia (1918-1919), en 1920 pasó oficialmente a formar parte de Rumanía.

<sup>9</sup> En 1.3 profundizaremos en la importancia del alemán para Hauser.

<sup>10</sup> János Szekernyés se refiere a Timisoara como «ciudad fábrica». Es importante referirlo ya que a veces parece que Timisoara fuese una oscura ciudad de provincias, cuando en realidad pueden encontrarse signos de una vibrante vida cultural. En el Liceo Lenau «fueron enseñados por maestros de mente amplia, generalmente de mente moderna y bien capacitados profesionalmente [...]. No es una coincidencia que tanta gente excelente: escritores, artistas, científicos, investigadores, etc.» (Szekernyés, 1979: 186). Si bien el propio Hauser confirió poco peso a Timisoara en su formación (CCL: 24), Szekernyés opina que «las influencias intelectuales decisivas ya se podían sentir aquí en Timisoara, [...] y no en la Universidad de Budapest, como él mismo admite en una conversación» (Szekernyés, 1979: 186).

(1893-1988)— los describe en una carta como «insolventes peleteros judíos» [«*impecunious Jewish furriers*»] (Markója, 2019: 52), mientras que János Szekernyés resume el panorama familiar de la siguiente manera:

Dos niños y una niña nacieron en la familia de un pequeño comerciante de pieles judío. Su crianza y enseñanza fueron un problema serio para el comerciante itinerante con ingresos no garantizados. Solo el hijo primogénito, Arnold Hauser, se graduó en la universidad (Szekernyés, 1979: 186).

Zuh recoge que según su «certificado de licenciatura, desde el semestre de primavera de 1910 fue un alumno extraordinario en la Facultad de Artes de la Universidad hasta el semestre de primavera de 1912», fecha en que conseguiría ser estudiante «de pleno derecho» (Zuh, 2017a: 33-4). En el Liceo Lenau, entre 1902 y 1910, Hauser ya había obtenido «excelentes calificaciones» (Markója, 2019: 14). Pero su afán por procurarse una educación no se detuvo en los títulos oficiales, que pronto complementó con actividades extracurriculares. Así, demostró un interés temprano por las artes plásticas, atendiendo a cursos sobre historia del arte que se ofrecían gratuitamente<sup>11</sup>. Su arraigada costumbre de aprovechar cuantos medios culturales gratuitos se encontrasen a su disposición se remonta, por tanto, a esta época<sup>12</sup>. En ello encontramos un enconado esfuerzo por superar la condición de sus orígenes: «Mi padre hablaba igualmente bien el húngaro, el alemán y el serbio; sin embargo, jamás le vi con un libro en la mano» (CCL: 24).

## Lukács, Mannheim y el Círculo del Domingo

Markója (2019: 14) señala que, recién salido del Liceo, Hauser tanteó convertirse en actor, enrolándose en la Academia de Arte Dramático de Budapest. Su interés por Shakespeare —uno de los escritores a quien más espacio dedica en *Manierismo*— comienza, por tanto, en esta época: Hauser participó (como comparsa) en la representación de obras shakespearianas en el Teatro Nacional, además de dedicarle numerosos artículos (Markója, 2019: 14). El interés por la literatura se remontaba a los recitales de poesía que se organizaban en el Liceo Lenau, que contaba, además, con un «Círculo de Autoeducación» en el que se abordaba la crítica literaria trazando conexiones más amplias (Markója, 2019: 14). El círculo estaba dirigido por Zsigmond Kunfi, quien aparentemente ejerció una fuerte influencia sobre el joven Hauser (Szekernyés, 1979: 187). Además, «Kunfi publicaba regularmente en el diario *Temesvári Hírlap*, en cuyas páginas Hauser maduraría como publicista y crítico de arte» a partir de 1911 (Markója, 2019: 2-3, 14):

---

<sup>11</sup> En 1907 atendió a cursos sobre el Cinquecento, los Prerrafaelitas, el arte egipcio y los 'problemas de la pintura' (Markója, 2019: 14).

<sup>12</sup> «Hauser started attending talks on art history at a very early age; his attraction to art was probably strengthened by the series of art historical lectures by Adolf Perényi and János Farkas about the development of universal architecture, painting and sculpture, illustrated with some 200 slides.» (Markója, 2019: 14). Hasta el capítulo 1.3.2 no nos detendremos la importancia conferida por Hauser a la narrativa visual, al montaje de diapositivas e ilustraciones. En 1907 atendió a conferencias —«de nuevo en un curso gratuito: Sándor Nyári sobre los prerrafaelitas y el cinquecento, Dr. Jenő Beyer sobre el arte egipcio, y Árpád Feszty sobre los problemas de la pintura» (Markója, 2019: 14).

In order to help finance his education, which included periods of study in Berlin and Paris, he reported on cultural life in the Hungarian capital for the *Temesvári Hírlap* (Temesvár News), filing regular reports on art exhibits, concerts, plays, and newly published books (Congdon, 2004: 42).

Markója (2019: 14) señala que Kunfi introdujo los escritos de Marx en Hungría, y que años más tarde, en 1919, su carrera volvería a converger con la de Hauser cuando lideró el Comisariado de Educación Pública de la breve República Soviética Húngara, del cual Hauser también formaría parte. En cualquier caso, y a pesar de todo ello, Hauser nunca atribuyó al temprano 'Círculo de Autoeducación' de Kunfi en Timisoara una influencia comparable a la que tuvo en él el Círculo del Domingo [*Vasárnapi Kör*<sup>13</sup>], organizado en torno a György Lukács en casa de Béla Balázs en Budapest, entre 1915 y 1918. Mientras que Hauser siempre insistió en la profunda huella que dejó en él el círculo de Lukács, a quien seguiría llamando «maestro» décadas más tarde (Ludz, 1976/1979: 100), no encontramos mención alguna a sus primeros profesores; ni en sus obras, ni en sus entrevistas más conocidas. Una posible explicación la encontramos en el trabajo de Mary Gluck sobre *Georg Lukács and His Generation: 1900-1918* (1985), donde se compara a la generación del círculo de Lukács con la precedente:

The young philosophy students had, of course, realized very early on that their strongly metaphysical, neoidealistic interests, anchored within a German philosophic tradition, were incompatible with the essentially eclectic French and English orientation of their teachers (Gluck, 1985: 81-2).

Aunque también es cierto que las traducciones de Marx que Kunfi publicaba «en *Pester Lloyd* y en *Huszadik Század*» contribuyeron a hacer de este último periódico «el primer taller serio de sociología en Hungría» (Markója, 2019: 14), no hay que olvidar que las tendencias positivistas de la mencionada corriente anglo-francesa no son incompatibles con ciertas formas de marxismo<sup>14</sup>. Gluck diferencia al círculo de Lukács de la generación previa de la siguiente manera:

The radical generation was, consequently, less thoroughly disenchanted with liberalism than was the younger (Lukács') group; their ideological strivings were defined not by the attempt to transcend liberalism but by the effort to redefine and rejuvenate it. What the discovery of European modernism meant for Lukács and his friends, the encounter with late nineteenth-century positivist social theory signified to the radicals (Gluck, 1985: 86)

Esto se veía reflejado en opiniones divergentes en torno al arte: la nueva generación rechazaba el «subjetivismo disperso» del impresionismo defendido por los liberales, al que oponían el postimpresionismo como síntoma de una nueva integración espiritual entre el individuo y la sociedad, es decir, de un avance hacia una nueva «objetividad» (Gluck, 1985: 140-

---

<sup>13</sup> En húngaro. *Sonntagskreis* en alemán.

<sup>14</sup> Iggers (1994/2012: 132) señala que dentro de la obra de Marx coexisten momentos propiamente dialécticos, en los que se niega que los procesos materiales predominen sobre la superestructura, con una formulación materialista que retoma motivos del positivismo precedente: especialmente, la idea de que existen leyes históricas, y el subsiguiente pronóstico (basado en la fe en el progreso) de la sociedad comunista. El marxismo-leninismo hegemónico en la URSS y en otros estados totalitarios durante el estalinismo se asienta sobre los rasgos «dogmátic[os] y esencialmente positivista[s]» de la dialéctica de Marx (Iggers, 1994/2012: 132).

141). El «ardiente apoyo» de Hauser al grupo de pintores vanguardistas húngaro conocido como Los Ocho [*A Nyolcak*] en las páginas del *Temesvári Hírlap* ejemplifica esta tendencia (Markója, 2019: 15). Por tanto, un punto importante para comprender la mentalidad del Círculo del Domingo es la presencia en él de un antipositivismo que rebasaba, con mucho, el de Georg Simmel y Max Weber — maestros, e incluso, por un tiempo, amigos, de Lukács en los años precedentes. La idea de fundar el Círculo del Domingo estuvo, de hecho, inspirada en el círculo de Weber en Heidelberg<sup>15</sup>, al que Lukács perteneció entre 1912 y 1915 (Marcus y Tar, 1986: 12-13, 23). Antes de la conversión de Lukács al bolchevismo, el interés por Kierkegaard, Tolstoi, Dostoievski, el místico Meister Eckhart o Hegel superaba el interés por Marx<sup>16</sup>, de quien se hablaba, en palabras de Hauser, «poco y aún menos de socialismo y comunismo, al menos en los primeros tiempos del círculo. No obstante, la sociología como fondo sí existía» (CCL: 46). Según Paul Stirton:

Their primary focus was literary but, reflecting Lukács' studies in Germany with Simmel and Weber, there was increasing emphasis on the role of social structures in forming the cultural patterns within which artists work. In the initial stages, the group's radicalism was expressed by their rejection of the Neo-Kantian philosophy of Emil Lask, Wilhelm Windelband<sup>17</sup> and Hermann Cohen, that dominated Central European universities at the time, and by their increasing turn to Nietzsche<sup>18</sup> and Hegel (Stirton, 2013: 5).

Aunque la temática de partida era similar a la del Círculo de Heidelberg, el fervor antipositivista —y también el talante místico— era más pronunciado en el Círculo del Domingo. En este contexto, términos como 'cultura' «no eran entendidos como una abstracción», sino como «el problema central del individuo en la sociedad moderna», formulado en términos muy cercanos a lo que Simmel había denominado la 'tragedia de la cultura' (Stirton, 2013: 5). Según Simmel, la situación moderna se caracterizaría por la incapacidad de la *cultura subjetiva* (del individuo) para abarcar las formas de la *cultura objetiva* (de la sociedad), en proliferación

---

<sup>15</sup> «Entre los participantes regulares o esporádicos en ese famoso 'círculo de Heidelberg' uno encuentra, de 1906 a 1918, a los sociólogos Ferdinand Tönnies, Werner Sombart, Georg Simmel, Alfred Weber (el sociólogo de la cultura, hermano de Max), Arthur Salz (miembro de la *Verein Für Sozialpolitik* de los 'socialistas de la cátedra'), Robert Michels (en esa época 'sindicalista revolucionario'), Ernst Troeltsch (sociólogo de las religiones de orientación 'social-cristiana'), Paul Honigsheim [...], los filósofos neokantianos Wilhelm Windelband, Hugo Münsterberg y Emil Lask, los neohegelianos Ehrenberg (judío convertido en místico cristiano) y Rosenzweig, el jurista Georg Jellinek, el esteta Friedrich Gundolf (amigo del poeta Stephan George), el poeta pacifista Ernst Toller, el psiquiatra y futuro filósofo kierkegardiano Karl Jaspers, el especialista en Dostoievski Nikolai von Bubnov, y dos jóvenes dostoievskianos escatológicos, Ernst Bloch y Georg von Lukács...» (Löwy, 1979: 40-41).

<sup>16</sup> Aquí encontramos otro indicio de que, en el caso de Antal, la inclinación bolchevique tuviera que ver con sus holgados orígenes. En palabras de Lukács: «It is typical of the diversity of views within the Sunday [Circle] that I was the only one beginning to profess a Hegelian-Marxian view – perhaps only Frigyes Antal showed some inclination to Marxism» (Stirton, 2013: 6).

<sup>17</sup> Hay que notar que tanto Lask como Windelband asistieron al círculo de Heidelberg.

<sup>18</sup> En lo que concierne a Nietzsche, sólo encontramos palabras positivas al respecto de este filósofo en *Ideología y utopía*, donde Mannheim (1929/2019: 345-346) lo ubica entre las influencias más significativas para la sociología del conocimiento que pretendía fundar. Sin embargo, Hauser apenas lo cita, y Lukács (1953/1976: 6-14, 249-323) le dedica, en *El asalto a la razón*, una concienzuda crítica, considerándolo «modelo y guía de la reacción filosófica irracionalista», esto es, el principal responsable del advenimiento de las estructuras filosóficas que hicieron posible el fascismo alemán.

desmedida<sup>19</sup> — idea que Benjamin había expresado de manera más exotérica al afirmar que «la historia cultural [...] aumenta el peso del tesoro que se acumula sobre la espalda de la humanidad», sin proporcionar «la fuerza para sacudirse esta carga para poder tomar el control de ella» (Habermas, 1979: 32). Pero, aunque es cierto que el dilema del relativismo y de la dispersión de los valores en el contexto moderno fue una cuestión crucial para todos los miembros del círculo, quizás resulte inexacto afirmar que todos participaban del estado de ánimo pesimista de Lukács, como afirma Stirton (2013: 5). Y es que, como examinaremos más adelante, algunos autores han argumentado en contra de la afirmación, regularmente sostenida, de que Simmel concibiera su ‘tragedia de la cultura’ bajo una lectura unilateralmente pesimista de la modernidad (Ramos Torre, 2000). Tratándose, como en el caso de Hauser, de un pensador *dialéctico*, Simmel solía explorar en sus obras tanto la vertiente negativa como las posibilidades abiertas en el contexto de la nueva situación. De esta manera, tanto su *Filosofía del dinero* (1900), como la obra de Hauser que nos ocupa, *Manierismo*, se alejan del talante apocalíptico<sup>20</sup> del joven Lukács — que tan cercano podría parecer a las evaluaciones que suelen hacerse de aquel paradigma que define el manierismo como arte de un periodo de angustia o crisis espiritual. A la acusación de pesimismo, compartida por Simmel y Hauser, se suma otra, que vendría a ser la contrapartida de la primera: cuando no aparecen como pesimistas, ambos aparecen como cínicos. En una carta a Löwy, György Markus (filósofo, amigo y discípulo de Lukács) afirmó:

[Lukács] Jamás se reconcilió, ni siquiera en ese período (antes de 1918), con la visión trágica del mundo a la que él había llegado; la autosatisfacción y la alegría más o menos cínicas de un Simmel, jamás lo caracterizaron; trató siempre —en vano— vías nuevas para *abandonar* ese dualismo trágico [...] Hay una imposibilidad personal (creciente con los años) de aceptar como definitivo el veredicto de *non possumus*<sup>21</sup> (Löwy, 1976/1979: 102).

Löwy (1976/1979: 102) considera que «este aspecto de la ideología del joven Lukács permite comprender mejor su superación de la visión trágica a través del compromiso político en 1918». Sin embargo, la carta de Markus da a entender que esta faceta de Lukács no fue plenamente superada — esto es, que su compromiso bolchevique sólo pudo suponer una salida temporal a un dilema que se extendería a lo largo de toda su vida.

Junto con Simmel, se ha señalado la importancia de Dilthey para numerosas figuras del panorama intelectual de entreguerras que influyeron en Hauser. Dilthey representaba, de manera muy distinta a Windelband o Rickert, un intento de fundamentar epistemológicamente y de

---

<sup>19</sup> «[...] las leyes propias que rigen a ese mundo creado por él [se refiere al sujeto, a la vida subjetiva] para conseguir su propio acendramiento se desenvuelven con una lógica y un dinamismo que, en creciente rapidez y a progresiva distancia, dispersa los contenidos de la cultura lejos de los fines de la misma» (Simmel 1934: 207).

<sup>20</sup> Löwy (1979: 56-57) describe la cosmovisión de Ernst Bloch y del joven Lukács como «apocalíptica» o «escatológica», es decir, como partícipe de la noción de un *fin de los tiempos* que habría de dar lugar a una nueva era.

<sup>21</sup> La expresión latina *sine dominico non possumus*, que significa «no podemos sin el domingo», se originó en el episodio de los mártires de Abitina, que en el año 304 d. C. fueron condenados a muerte por obviar la prohibición del emperador Diocleciano de celebrar el culto dominical cristiano. El uso de esta expresión alberga una cierta paradoja, ya que la frase vendría a decir lo contrario («sí podemos») de lo que parece afirmar su versión reducida. El uso hecho por Markus parece adecuarse al sentido posterior que adquirió la expresión como lema de la diplomacia aislacionista de los papas en los siglos XVII y XX. Como Löwy (1976/1979) detalla, el imaginario de Lukács y Bloch estaba repleto de referencias al cristianismo revolucionario.

manera racional las ciencias sociales, que él denominaba ‘Ciencias del Espíritu’ [*Geisteswissenschaften*]. Pero Dilthey, concibiendo su obra como una «crítica a la razón histórica», reconocía el carácter *subjetivo* de su objeto de conocimiento — a diferencia de Windelband o Rickert, que planteaban modelar las ciencias sociales a imagen y semejanza de las naturales, esto es, en base a un conocimiento objetivo (Iggers, 1968/1983: 133).

La influencia de Dilthey sobre el Círculo del Domingo queda ilustrada en el hecho de que sus miembros fundasen la Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu, en cuyo nombre reconocemos la terminología diltheyana (‘Ciencias del Espíritu’ [*Geisteswissenschaften*]). Esta influencia parece haber sido más duradera y profunda en el joven Mannheim que en el joven Lukács<sup>22</sup>, que nunca llegaría a reconciliarse con la visión dualista<sup>23</sup> del mundo que tanto la filosofía de Dilthey como la de Simmel implicaban. En palabras de Löwy (1979: 102): «[Lukács] criticará en ellos [en sus maestros; en el círculo de Heidelberg], y en especial en Dilthey y en Simmel, su tendencia a una ‘reconciliación’ (*Versöhnung*) moral y humana con la sociedad», ya que dicha reconciliación implicaba, en última instancia, no hacer nada para solucionar el estado de cosas. Pero este «compromiso ético», tan presente en el ambiente del Círculo, se traducía, para cada uno de sus miembros, en cosas muy distintas.

Tanto la concepción del mundo del joven Lukács como la del joven Bloch se formarían bajo la influencia conjunta de Simmel y Weber en el círculo agrupado en torno a este último en Heidelberg, en los años ca. 1911-1914<sup>24</sup>. El «utopismo ético-mesiánico» de Bloch (*Geist der Utopie*), muy próximo al de Lukács (*Teoría de la novela*), tuvo un desarrollo ulterior marcadamente distinto (Löwy, 1976/1979: 98-99). Si bien ambos mantuvieron una fuerte «simbiosis ideológica» hasta 1914, la transformación de esta amistad en rivalidad refleja la diversidad de posibles soluciones al dilema *trágico* del *anticapitalismo romántico resignado* que habían heredado de sus maestros comunes. En la polémica que mantuvieron en torno al expresionismo alemán veinte años más tarde (ca. 1933-1935) encontramos una primera versión de la problemática que *Manierismo* y *La dimensión estética* abordan: mientras que Bloch defendía el carácter *progresista, crítico, redentor* o *emancipador*, Lukács lo condenaba moralmente, considerándolo inexorablemente unido al avance de la «destrucción de la razón»; en otras palabras, al fascismo (Löwy, 1976/1979: 54-55, 58).

Dado que el misticismo romántico y anticapitalista del Círculo del Domingo (1915-1918)—que Lukács organizó en Budapest a imitación del cenáculo de Heidelberg—ejerció una poderosa influencia sobre Hauser, tiene sentido preguntarse por los diversos matices bajo los que esta concepción del mundo fue reinterpretada por algunos de sus miembros: un ejemplo notable es Mannheim. Pero Mannheim, a pesar de estar influenciado por la filosofía marxista, nunca se

---

<sup>22</sup> En *Teoría de la novela*, escrito ca. 1914, Lukács se encontraba aún bajo la influencia de Dilthey, pero

<sup>23</sup> Partiendo de la tradición kantiana, tanto Simmel como Dilthey hacen uso extensivo de dicotomías y pares conceptuales; Simmel, no obstante, estuvo más influido por Hegel, y tendió a disolver estas polaridades en su interdependencia dialéctica.

<sup>24</sup> El llamado Círculo de Heidelberg, que incluía a figuras como Tönnies, Sombart, Simmel, Alfred Weber, Troeltsch, Arthur Salz, Robert Michels, Paul Honigsheim, Wilhelm Windelband, Hugo Münsterberg, Emil Lask, Ehrenberg, Rosenzweig, o Karl Jaspers, y se reunía en casa de Max Weber en los años 1906-1918 para debatir sobre todo tipo de cuestiones (Löwy, 1976/1979: 40)



consideró como tal. ¿Por qué Hauser sí insistió, precisamente en los años en que resultaba más arriesgado hacerlo, en proclamarse marxista? ¿Es idéntica —como afirman algunos autores— la concepción de estos herejes del Círculo del Domingo?

Mannheim estuvo bajo el influjo de Lukács hasta que éste se comprometió de manera decidida con el Partido Comunista húngaro, hecho del que se derivó el enfriamiento de su relación. Como escribe David Kettler (2012: 282-283), el rechazo parcial de Simmel por parte del joven Mannheim (ca. 1917), que lo considera esencialmente trágico, pesimista y paralizado por las circunstancias, es primordialmente fruto de la influencia, aún poderosa, que seguía ejerciendo entonces Lukács sobre el Círculo del Domingo. El creciente rechazo de Simmel por parte de algunos de sus más brillantes discípulos —notablemente Bloch y Lukács—, cobra sentido al tener en consideración el contexto vital del Círculo en torno a Lukács. Como Mannheim señala en su introducción inaugural a las conferencias de la Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu, fundada por los miembros del Círculo, en todos ellos se da una cierta combatividad o compromiso para con la superación de la presente crisis «espiritual y cultural», una esperanza creciente en la posibilidad de superación del relativismo imperante en todas las esferas de la cultura, un ánimo dispuesto a enfrentarse a la tragedia de la cultura — que, bajo la influencia del joven Lukács, era interpretada desde un profundo pesimismo. Aunque al principio Mannheim propondrá la crítica de la cultura como misión del momento histórico, destinada a preparar el nuevo momento de síntesis sin forzarlo, debió ver en la conversión de Lukács al marxismo una falta de sutileza intelectual, y se distanciará de Lukács a partir de entonces.

Simmel supone, pues, el punto de partida. Pero mientras que Simmel ve, esencialmente, que no existe ‘progreso’ cultural en el sentido teleológico, sino más bien mera evolución; mientras que Simmel descarta cada vez más la posibilidad de una nueva síntesis, criticando tanto los intentos de la derecha como de la izquierda de forjar y afirmar una cosmovisión unitaria para la situación moderna, algunos miembros del Círculo del Domingo, influidos por Lukács, se lanzarán precisamente al estudio de la cultura, buscando la nueva síntesis que Simmel había negado.

En el Capítulo 1 ya nos referimos a las sutilezas de esta problemática, al preguntarnos si es posible formular una *cosmovisión unitaria* —concepto dependiente de la noción diltheyana del «hombre completo»— para la fragmentada modernidad.

A pesar de sus diferencias —sobre todo, al respecto de la consideración del marxismo— tanto Simmel como Hauser buscan formular la cosmovisión moderna de manera no unitaria, no afirmativa, no definida en cuanto a atributos positivos, sino *negativamente* — en una palabra, una definición que, por carecer de un contenido positivo, no puede ser dogmática: lo antidogmático de la definición implica que sólo pueda referirse elíptica e indirectamente a su objeto. En las definiciones de Lukács y Mannheim, en cambio, y a pesar de todas sus diferencias —de nuevo, en relación a la consideración del papel histórico del marxismo— encontramos la tendencia común a anticipar la llegada de una nueva síntesis, por precaria y temporal —por «dinámica»— que esta sea. Así, los atributos de la anticipada síntesis incurren en el tipo de catarsis, exorcismo o curación que, como hemos visto, Hauser desestima como mitológico y poco convincente.

En la Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu se ofrecían seminarios y conferencias gratuitas en torno a diversas cuestiones relacionadas con la cultura moderna: «Lukács, por

ejemplo, habló de Dostoievski, Mannheim habló de ‘sistemas epistemológicos’, Hauser sobre la estética kantiana, y Antal sobre Cézanne» (Stirton, 2013: 5). Las dos conferencias leídas por Hauser se titularon “A Kant utáni esztétika problémái” (Problemas de la estética post-kantiana) y “A művészi dilettantizmus” (El diletantismo en el arte). El primer semestre comenzó en primavera de 1917, y el segundo en febrero de 1918 (Gluck, 1985: 253). En palabras de Hauser:

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 (CCL: 43).

Hauser reitera el «elevado nivel académico» de las conferencias, «a pesar del libre acceso a la misma» (CCL: 9):

The Free School of Humanities was different in nature from the Sunday Circle. It was addressed to a broader sphere, and within its framework members of the Sunday Circle and others held lectures for adults in one of the schools in the Józsefváros district of Budapest. An average of 200-300 persons would be in attendance. The aim was to open the world of thought to as many people as possible and to help them break out of their provinciality (Hauser, cit. de Halász, 1975: 92).

Aunque esto da a entender que las intenciones de la escuela estaban teñidas de un activismo cultural pedagógico<sup>25</sup>, lo cierto es que tan elevado pensamiento no consiguió, por expresarlo en términos benjaminianos, elevarse de lo ‘esotérico’ a lo ‘exotérico’: en *Athenaeum* (una de las principales revistas filosóficas de Budapest), se hizo alusión en 1919 al carácter críptico y poco comprensible de su terminología alemana, y se les instaba a «hablar claro, en buen húngaro» (Gluck, 1985: 82). Löwy (1976/1979: 90) indica que sus «seminarios y conferencias estaban dirigidos a una élite intelectual extremadamente restringida. De manera general, este grupo estaba bastante aislado en la sociedad húngara [...]». De la misma manera, las reuniones del Círculo del Domingo resultaban «intimidantes para los extraños, uno de los cuales luego describió a los participantes como ‘personas secas, poco prácticas y cerebrales cuyas sensibilidades estéticas carecían de toda espontaneidad o autenticidad’» (Gluck, 1985: 16). Una tercera anécdota ilustrativa sería que Lukács y los miembros del Círculo que le siguieron en su adhesión al Partido Comunista en 1919 fueron descritos por algún compañero de lucha como «místicos», «religiosos», «nutridos de idealismo alemán», y de «actitud [...] mesiánica» (Löwy, 1976/1979: 155).

El mesianismo de Lukács y Balázs, núcleo principal del Círculo, se parecía mucho al previamente compartido con Bloch, cuando él y Lukács habían afirmado que la nueva sociedad debía basarse en una nueva jerarquía, en cuya cúspide encontraríamos una «aristocracia espiritual» (Löwy, 1976/1979: 57-58). Balázs, por su parte, llegó a escribir en su diario frases tan

---

<sup>25</sup> «The Free School of Humanistic Studies was the culminating expression of a sense of generational solidarity [...]. It gave voice not only to their extreme alienation from contemporary cultural forms but also to their passionate belief that their analysis of these cultural forms was in some way destined to contribute to the birth of a new nonalienated world» (Gluck, 1985: 183). Kettler (2012) también expresa esta idea, reiterando la importancia de la dimensión pedagógica en Mannheim, especialmente en *Ideología y Utopía*.

altivas como: «Siento que uno debe haber nacido para esto: somos una raza diferente» (Gluck, 1985: 18). Hasta qué punto esta actitud abiertamente elitista<sup>26</sup> era compartida por todos los miembros del Círculo —y, más concretamente, por aquellos que, como Mannheim y Hauser, tenían una posición menos beligerante—, es algo que no podemos saber con seguridad; sí sabemos que, en su ensayo sobre el *tertium datur*, Hauser escribió:

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 (CCL: 73).

¿Puede extenderse la actitud apocalíptica de Lukács a la totalidad del Círculo? Si atendemos a la conferencia “Lélek és kultúra” (“El Alma y la Cultura”<sup>27</sup>) leída por Mannheim, el tono no es pesimista, sino más bien visionario y esperanzado — como en *El Espíritu de la Utopía* [*Geist der Utopie*] (1918) de Bloch, que no obstante su marxismo mesiánico (y su simpatía hacia la revolución rusa), no llegó a hacerse bolchevique (Löwy, 1976/1979: 261-265). En definitiva, si hubo un miembro del círculo en quien la filosofía de Simmel tuvo un efecto particularmente pesimista, este fue Lukács — que, no olvidemos, había considerado suicidarse en 1911<sup>28</sup> (Löwy, 1976/1979: 113-114). Habría que reevaluar seriamente si la historiografía, generalmente centrada en Lukács, no habrá tendido a proyectar las valoraciones de éste tanto sobre el Círculo del Domingo como sobre el propio Simmel<sup>29</sup>.

El pensamiento de Lukács hasta 1918 se caracteriza por una antinomia trágica entre valores y realidad, cultura y capitalismo, personalidad humana y reificación económica. Esta antinomia se acompaña de una profunda nostalgia de la totalidad, de la armonía, de la universalidad, de la autenticidad; es decir, de la unidad entre subjetivo y objetivo, esencia y existencia, individuo y comunidad, reputadas de haber existido en Grecia y en la Edad Media, y destruidas por el desarrollo del capitalismo, que introdujo el desgarramiento, la separación, la disonancia (Löwy, 1976/1979: 151).

¿Incorre Hauser en una posición nostálgica con respecto al pasado? No compartía con Lukács esta visión idealizada de Grecia o de la Edad Media. En *Historia social* escribe que «ni la democracia de la Atenas clásica es tan radicalmente democrática ni el clasicismo de la democracia ateniense es tan rigurosamente ‘clásico’» (M: 116); y las canciones, «profanas e impías», de los poetas de la Grecia arcaica, serían «glorificación poética de las correrías de ladrones y piratas» — «los ‘héroes’, que dan su nombre a esta edad, son ladrones y piratas» (HS1: 87).

---

<sup>26</sup> Ver el artículo de Congdon sobre Balázs, donde hay muchos ejemplos de esta actitud: «Only serious people who are metaphysically involved are invited» (Congdon, 1973: 69).

<sup>27</sup> Traducida por David Kettler y Anna Wessely (2012). En esta conferencia Mannheim explora lo que, según Simmel, «constituye la gran paradoja de la cultura»: «que la vida subjetiva, sentida por nosotros en su corriente continua, y que tiende por sí misma a su acabado interior, no puede lograrlo por sí sola, sino valiéndose de esas formaciones que se le presentan con un aspecto completamente extraño, herméticamente cristalizadas» (Simmel, 1911/1934: 181).

<sup>28</sup> Más allá de las motivaciones personales de Lukács en aquel entonces —el trágico suicidio de Irma Seidler—, Löwy (1979: 108-109) muestra cómo la perspectiva suicida de Lukács era fruto de meditaciones reflexiones éticas, de una perspectiva del todo o nada que rehusaba cualquier forma intermedia de compromiso.

<sup>29</sup> El obituario que Lukács dedicase a Simmel se corresponde con muchos de los reproches usuales (Lukács, 1918/1991).

A la pregunta de qué reemplaza a la *conciencia de clase del proletariado* como *agente superador del relativismo* en el caso de Hauser (que rechaza todo mesianismo y, sin embargo, rehúye el pesimismo), Saccone (2016: 12) responde que con «la idea de una rebelión que debía darse a través de un trabajo ético individual así como del ‘llamamiento moral y el mensaje humanista del arte’». El sentido que da a estos términos tan equívocos queda como versión suavizada de los reproches de Wessely:

Arnold Hauser clung, with admirable obstinacy, to his own *Bildungsbürger* cult of art and aesthetic experience, disregarding all indications of its illusory nature and, indeed, ideological function (Wessely, 1995: 41).

El término *Bildungsbürger* se refiere a una categoría social que se desarrolló en Alemania a mediados del sXVIII y que, en el cenit de su influencia, coincidiría con lo que Löwy llama el «mandarinato alemán» (Löwy, 1976/1979: 30-34). Los ideales de este estrato de educación serían la devoción por la (alta) cultura clásica y por la educación, combinados con un fuerte idealismo y romanticismo. Esta categoría llegaría a identificarse en Alemania con el *espíritu de la nación*, estando relacionada con el culto nacional a figuras como Goethe. Según este diagnóstico, Hauser se encontraría mucho más cerca de Weber.

Löwy, sin embargo, establece que la nostalgia por el pasado resulta un requisito ineludible del neorromanticismo o idealismo alemán. Ésta puede ser nostalgia por la comunidad [*Gemeinschaft*] frente a la sociedad [*Gesellschaft*], que en Tönnies se traducía en una idealización de la Edad Media (1976/1979: 36-37) y en el joven Lukács en una suerte de Arcadia griega<sup>30</sup>. Löwy ilustra, por ejemplo, el tránsito de Bloch del anticapitalismo romántico al marxismo en base a una corrección que introdujo en la versión de 1923 de *Geist und Utopie*: donde en la versión original de 1918 describiese la nueva sociedad como una «jerarquía invertida, inspirada por la doctrina católica», en la cual «el ascetismo y las dificultades (y no los privilegios) así como los sufrimientos, aumentan hacia lo alto en la escala», Bloch pasó a describir «una estructura (Bau) que ya no es económicamente rentable: cada uno produce según sus capacidades, cada uno consume según sus necesidades» (Löwy, 1976/1979: 58). En el primer caso se evidencia una nostalgia por la Edad Media que, en el segundo pasaje, es sustituida por motivos propiamente marxistas. En el caso de Hauser, no encontramos ni lo uno ni lo otro. Como veremos en el Capítulo 7, aunque se ha argumentado que idealizó la Edad Media porque escribiera que el artista medieval llevaba una vida más segura que el del Renacimiento, Hauser también atribuye a este último una mayor «conciencia del mal que le aquejaba», y una «libertad de movimiento» que hacía «aparecer como posible el mejoramiento de su situación» (M: 127). Resulta dudoso, o al menos, bastante debatible, que Hauser idealice la Edad Media, y si lo hace, no es en términos tan claros como Bloch, Tönnies o, como veremos en el Capítulo 6, autores de la *Geistesgeschichte* como Dvořák y Sedlmayr.

---

<sup>30</sup> «La nostalgia trágica de la edad de oro mítica del pasado se trasmuta en esperanza apasionada en el porvenir: el proletariado, clase mesías de la historia, consumará, a través de la revolución, la redención del mundo» (Löwy, 1976/1979: 151). «Feenberg compara el papel de la comunidad épica griega en *La teoría de la novela*, y del proletariado en *Historia y conciencia de clase*» (Löwy, 1976/1979: 152).

El retrato generacional del Círculo del Domingo construido por Gluck también resulta aplicable a Hauser al respecto de su condición económica: «con la excepción de Lukács [y de Antal], ninguno de estos aspirantes a artista, escritor, o filósofo era particularmente rico», si bien «los viajes frecuentes y estancias extendidas en varias universidades europeas y capitales culturales se habían convertido en un modo de vida para ellos»; muchos llevaron una existencia un tanto bohemia «en los barrios artísticos de Budapest, donde la vida era barata antes de la guerra»<sup>31</sup> (Gluck, 1985: 14-5). Para sustentar sus viajes, Hauser combinó las reseñas en el *Temesvári Hírlap* con empleos como tutor particular para algunas familias acomodadas, entre las que se encontraban la familia Bródy, Hajós, y los hijos de Maria, la hermana de Lukács (Zuh, 2017a: 36; Markója, 2019: 3). De hecho, Hauser conoció a Lukács a raíz de este empleo, aunque no cabe hablar de un contacto más directo hasta que no comenzara a asistir a las sesiones del Círculo del Domingo, invitado por Mannheim<sup>32</sup> (Zuh, 2017a: 36-37). En aquel entonces (1915-1916), Hauser se acababa de licenciar y había aceptado una posición como profesor en el instituto ubicado en la calle Kertész, en Budapest, donde impartiría clases entre 1916 y 1919 (Zuh, 2017a: 36; Congdon, 2004: 42). De nuevo podríamos encontrar parte de la explicación de las reservas de Hauser para con el bolchevismo de Lukács, que percibía como un exceso místico, recurriendo a sus diferencias de clase. El siguiente pasaje de la entrevista de Zuh a Rosza Borus añade ciertos matices a la bohemia de Hauser:

Hauser consiguió un buen trabajo, porque en la capital solo era un pobre estudiante universitario rural. [...] Le pregunté a mi esposo «envidiaste a Lukács, ¿no?» Él respondió: «¡Por supuesto!» «¿Y por qué lo envidiaste?» «Bueno, imagina: si Luke necesitaba un apartamento o una villa en Europa, papá lo compraba. ¿Piensas en las oportunidades que tuve entonces? Llegué de casa y tenía que estar feliz si podíamos vender algo para obtener el dinero para el boleto de tren de Budapest desde Timisoara» (Zuh, 2017b: 160-161).

Los miembros fundadores del Círculo del Domingo fueron György Lukács, el poeta Béla Balázs, el filósofo Béla Fogarasi, el historiador del arte Frigyes Antal, el periodista Lorsy Ernő, la poetisa y filósofa Emma Ritók, Editar Hajós, Anna Hamvassy, además de Karl Mannheim y Arnold Hauser, que se contaban entre sus miembros más jóvenes (Karádi y Vezér, 1980). También asistirían asiduamente figuras como la poetisa y artista gráfica Anna Lesznai (miembro de Los Ocho), la psicoanalista Júlia Láng, y el historiador y filósofo del arte Lajos Fülep, que ejercería una influencia notable sobre el círculo<sup>33</sup> (Markója y Balázs, 2020). En los años posteriores, se les irían uniendo figuras que llegarían a alcanzar posteriormente una fama notable, como los historiadores del arte Charles de Tolnay y János Wilde, o los músicos Zoltán Kodály y Béla Bartók, que se

---

<sup>31</sup> El retrato concuerda también con la situación de Béla Balázs, hijo de un profesor instituto provinciano cuya carrera no llegó a despegar, y que murió prematuramente (Gluck, 1985: 45-6). No obstante, parece menos acertado en el caso de, al menos, otros dos miembros del círculo: Frigyes Antal y Károly de Tolnay, que también provenían de familias acaudaladas. La situación de Karl Mannheim, cuyo padre era comerciante textil, un parece un término medio.

<sup>32</sup> Mannheim entabló contacto con Lukács por iniciativa propia; vemos aquí cómo, de nuevo, parece moverse con más desenvoltura que Hauser.

<sup>33</sup> Aunque Gluck dice que su influencia sobre Hauser, Antal y Tolnay ocupó sólo un segundo lugar con respecto a Lukács (Gluck, 1985: 14), más recientemente Markója ha matizado su influencia sobre Hauser, afirmando que mantuvo serios desacuerdos con su línea, acusándolos, precisamente, de un idealismo exacerbado (Markója, 2019: 18).

contaban entre sus miembros no permanentes (Gluck, 1985: 14). Años más tarde, Anna Lesznai y su marido, el dibujante Tibor Gergely, describieron las reuniones del círculo de la siguiente manera:

Estas discusiones del domingo eran en general organizadas y dominadas por Lukács<sup>34</sup>; una pregunta era lanzada por él en la discusión y proseguida en detalle por el grupo. Típicamente, el tema era un problema moral y/o literario, con mucha atención para Dostoievski y para los místicos alemanes como Eckhart. En sentido vago, se podría decir que el grupo era ‘de izquierda’ en sus simpatías políticas; pero sería más preciso destacar cuántos éramos completamente apolíticos. En realidad, el grupo tenía más en común con una reunión religiosa que con un club político; había un tono ceremonial, casi religioso en esos encuentros [...] (Löwy, 1976/1979: 93)

En 1911, Lukács y Fülep habían tratado de lanzar una revista llamada *Szellem* (Espíritu), con escaso éxito<sup>35</sup>; Gluck (1985: 18) señala que, según muestra el diario de Balázs, el fracaso de la revista sirvió para alentar la creación del Círculo del Domingo. Los miembros del círculo, como también un segmento de la intelectualidad pequeñoburguesa húngara, se referían a sí mismos *szellemkek*; en su reconstrucción de la evolución ideológica de Lukács, Löwy (1976/1979: 88-95) relaciona este apelativo con la posterior idea de ‘intelectualidad flotante’ desarrollada por Mannheim y Alfred Weber. Al contrario de los antipositivistas alemanes, los *szellemkek* no pertenecían al *establishment* académico, y constituían un segmento un tanto desarraigado de la pequeña burguesía húngara; a diferencia de los anticapitalistas románticos alemanes (Tönnies, Weber, Sombart), «para ellos, el mundo precapitalista y semifudal era menos un pasado nostálgicamente evocado que la realidad presente, opresora y sofocante de la Hungría de Tisza» (Löwy, 1976/1979: 89-90). La causa de los *szellemkek* no era política, sino «ético-cultural», orientada «hacia un anticapitalismo romántico apasionado» (Löwy, 1976/1979: 88). Precisamente por ello, tenían la esperanza de poder contribuir a solucionar la crisis en las relaciones entre individuo y sociedad que caracterizaban a la sociedad de su tiempo:

The dominant ambition of this cohort was found to be some revolutionary spiritual breakthrough in the ‘crisis of culture’ that was also the theme of many German writers of the time, most prominently Georg Simmel. In the context of the revolutionary events in the political sphere, they divided between those who —like Lukács— found that force in the Communist political movement and those who —like Mannheim— redirected their attention more cautiously to the varieties of political thinking and their complex relations to practice in that realm (Kettler, 2013).

No hay que perder de vista que tanto la idea de los *szellemkek* como la de la intelectualidad flotante derivarían, en gran medida, de los análisis culturales de Simmel, en cuyo ensayo “El extranjero” [“Exkurs über den Fremden”] (1908), ya habló de la «objetividad del extranjero»:

---

<sup>34</sup> El memorándum de la entrevista de Kettler a Hauser lo expresa de manera algo más tajante: «They met from 3PM to 3AM, and Lukács spoke ten hours out of the twelve. They never talked about politics, but about literature, philosophy, and religion. Lukács planned a book on Dostoyevsky. Nobody was interested in sociology yet. L became interested in sociology out of partisanship; Mannheim chose it as his way out of philosophy» (Kettler, 2013).

<sup>35</sup> El padre le Lukács le ofreció ayuda financiera, pero Lukács no quiso aceptarla (Gluck, 1985: 78-79).

Como no está radicalmente ligado a las características y tendencias propias del grupo, el extranjero se aproxima a éstas con ‘objetividad’, lo cual no significa desinterés o pasividad, sino una mezcla *sui generis* de lejanía y proximidad, de indiferencia e interés.

Otro fenómeno está relacionado con la objetividad del extranjero [...]: el que pueda ser objeto de inopinada apertura, receptor de confidencias, confesiones y otras revelaciones que se tienen cuidadosamente ocultas a las personas más próximas. La objetividad no significa, en modo alguno, falta de participación —la cual está más allá de la interacción tanto subjetiva como objetiva—, sino una manera positiva y específica de participar —de la misma manera que la objetividad de la observación teórica no significa que la mente sea una *tabula rasa*, pasiva, en la cual las cosas inscriben sus cualidades, sino, por el contrario, supone una mente activa que, actuando con sus propias leyes, descarta lo casual y acentuado, evitando así que las diferencias subjetivas e individuales produzcan imágenes completamente distintas del objeto observado.

La objetividad también puede definirse como *libertad*: el individuo objetivo no está limitado por ningún prejuicio que pueda comprometer su observación, comprensión y valoración de los hechos. Esta libertad, que permite al extranjero abordar y experimentar incluso la relación más próxima como si la viera desde lo alto, a vista de pájaro, alberga, no obstante, potenciales peligros. Desde siempre, en algaradas de todo tipo, el partido atacado suele sostener que la provocación viene de fuera, de emisarios e instigadores extranjeros. Por mucho que la imputación pueda ser cierta, siempre hay en ella una exageración del papel específico del extranjero: es más libre, en la práctica y en la teoría, considera las circunstancias sin prejuicios, las mide a la luz de criterios más generales y objetivos, y no se siente atado en su acción por la costumbre, los afectos o los precedentes (Simmel, 1908/2012: 23-24).

Si el ser humano es, en palabras de Simmel, «animal fronterizo», el extranjero vendría a encarnar la situación extrema de esta condición en la metrópolis moderna: marcado por una relación ambigua con su pasado, incapaz de relacionarse plenamente ni con su identidad de origen ni con la identidad de acogida, el extranjero, quedando en los límites de formas culturales de las que sólo puede participar parcialmente, es siempre una especie de espectador, y es esta alienación, esta condición de *outsider*, la que le permitiría ver *más allá* de quienes se encuentran integrados en la cultura de acogida.

En *Ideología y utopía* (1929), obra cumbre (en realidad, mera introducción) de la ‘sociología del conocimiento’<sup>36</sup>, Mannheim depositaba sus esperanzas en una variante de este extranjero; la intelectualidad flotante, en tanto que categoría situada al margen, podría evaluar, no objetivamente (pues tal concepto no existe en la noción *total* de ideología concebida por Mannheim), pero sí con un cierto desapego, el juego de fuerzas operativo en las ideologías circundantes. Al tratar el aparato teórico de Hauser, Hemingway (2014: párr. 1) habló de su «lealtad dividida» entre Lukács y Mannheim. Aunque, en términos generales, cabría considerar

---

<sup>36</sup> «Karl Mannheim, for example, worked up this set of issues into a body of theory known loosely as ‘the sociology of knowledge’ in which he argued for an association between forms of knowledge (or ‘modes of thinking’) and social structure, and proposing that membership of particular social groups or classes conditioned patterns of belief. For Mannheim, these claims were not dependent on a Marxist model of society and historical change – for Lukács, however, and for Antal and Hauser, this was the fundamental assumption that governed their later research and writings» (Stirton, 2013: 6).

su actitud como más cercana a Mannheim que a Lukács, el hecho de que insistiese en denominarse ‘marxista’ ha supuesto un extraño acertijo. En cualquier caso, y a pesar de su admiración por *Ideología y utopía*, Hauser se mantuvo crítico con la solución ofrecida por Mannheim al problema del relativismo:

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 (CCL: 37).

Ideas que reiteraría en su última obra (CCL: 48). Notando el rechazo de Hauser hacia la teoría de la intelectualidad flotante, Larsen (2012: 411) puntualizaría que, en opinión de Hauser, el intelectual flotante daría testimonio de su origen, «si no de otra manera, entonces al menos en su enfado para con su ascendencia» — idea en la que resuena el diagnóstico ideológico que Hauser hiciera del fervor comunista de Lukács<sup>37</sup>. En conjunto, hay que considerar que la crítica que haría Hauser tanto a Lukács como a Mannheim es la misma: depositar demasiadas esperanzas en una metafísica. Aunque suele considerarse a Mannheim como fuente del escepticismo dentro del grupo, quizás que precisar que su escepticismo se dirigió, principalmente, contra la cuestión del marxismo, mientras que en todo su periodo de juventud, desde la conferencia “El Alma y la Cultura” (1918) a *Ideología y utopía* (1929), mantuvo una fe inquebrantable en la posibilidad de forjar una suerte de nueva metafísica — hay que recordar, a este respecto, que las críticas tanto de Horkheimer como de Marcuse a *Ideología y utopía* iban en la dirección de señalar la imposibilidad de una totalidad restaurada, exactamente igual que las críticas de Eagleton a todo el aparato conceptual de Lukács cuarenta años más tarde (1981). Mientras que, como hemos visto, el joven Hauser se entusiasmaba con Shakespeare, Mannheim estudiaba a fondo la mística oriental (la «antigua filosofía india», Marcus y Tar, 1986: 185-186, 190), considerando cómo podrían trasladarse estas herramientas del espíritu a Occidente. El valor del manierismo para el presente reside, para Hauser, más bien en su poderoso escepticismo que —como en Hocke— en la fe de los alquimistas. Su inclusión e insistencia sobre las figuras de Pontormo, Brueghel, Cervantes, Shakespeare, Montaigne o Maquiavelo, por citar algunos ejemplos, como indispensables en el canon manierista apunta antes a su escepticismo que a una fe restablecida. ¿Qué pensar, entonces, de la inclusión de figuras fervorosas, como Miguel Ángel, Lutero, Tintoretto o el Greco? En todos estos casos, Hauser enfatiza que todos estas figuras fueron extremadamente conscientes de la existencia de una incompatibilidad fundamental entre la razón y la fe, con la resultante proclividad a desplegar o traducir esta incoherencia en otro código — sea éste el ámbito teológico de Lutero, que inventa la paradoja de la predestinación en contra de Erasmo como máxima afirmación del propio dominio individual al tiempo que, simultáneamente, se niega el libre albedrío; o sea éste el ámbito

---

<sup>37</sup> De acuerdo con el relato de Gluck (1985: 45-46), esta visión resultaría extensible a Balázs, cuyo padre habría resultado una decepción en diversos aspectos, lo que le permitió «cortar el cordón umbilical con la sociedad respetable» antes que algunos de sus amigos.



pictórico, en el que los mencionados pintores desplegaron su fe en formas de paradojas formales que violentaran el dogma heredado, a saber: que una armonización total entre razón y fe, alma y cuerpo, es posible mediante el establecimiento de un canon de belleza racional.

A partir de los años treinta, y especialmente con el ascenso de Hitler al poder, también Mannheim renegaría, tras «difíciles deliberaciones», del legado de su 'sociología del conocimiento', dando comienzo a una segunda época marcada por una sociología de corte más positivista (Löwy, 1998: 61-62). Sin embargo, aquí nos encontramos con un nuevo matiz que complica la relación intelectual entre Hauser y Mannheim, ya que, en sus entrevistas con Kettler en el verano de 1963, Hauser afirmó que Mannheim había pagado un «precio científico y moral» para ser aceptado en el ámbito anglosajón, donde ocuparía un profesorado menor en la London School of Economics<sup>38</sup> (Kettler, 2013). Lo que no impediría que, en 1969, en un programa de radio, Hauser recordara a su amigo como antidogmático admirable:

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 (CCL: 47).

Dado que, por otro lado, Borus afirmó que Hauser siguió admirando al Mannheim de *Ideología y utopía* durante toda su vida (Zaslove, 2004-2005), quizás podamos concluir que Hauser pensaba que tanto Lukács como Mannheim habían ido demasiado lejos al modificar sus respectivas posiciones: el primero, hacia un dogmatismo capaz de justificar el 'realismo socialista' de Stalin; el segundo, hacia un relativismo capaz de maniobrar cínicamente en el seno del positivismo al que tanto se opusieron en su juventud:

To characterize M. most generally, H. would say that he was a man of compromise. He made too many concessions and had something of the arriviste about him. He was, and saw himself as representative of European intellectuals. The foundation of all his work was the problem of the intellectuals, and he devoted himself to constructing his own portrait, with all of its limitations. In H's opinion, *Ideology and Utopia* was M's best work, his only good book. There he dealt with a problem which is still alive; after that, M's work consists of a progressive rationalization of compromises (Kettler, 2013).

A pesar de contarse entre los miembros fundacionales más jóvenes del círculo (era un año menor que Hauser<sup>39</sup>), Mannheim llegó a erigirse en la segunda figura más importante del mismo.

---

<sup>38</sup> Dejando aparte el nutrido debate en torno al antisemitismo de Eliot (Julius, 1995), su cercanía a un formalismo conservador se discutirá en el Capítulo 4. El carácter regresivo de la evolución de Mannheim estaría en su pacto con el Nuevo Cristianismo de su nuevo círculo, que contrasta con la búsqueda de una metafísica secular en sus primeros escritos. Kettler (1995: 289) matiza esta visión: «Mannheim's admission in the exclusive Christian company of the Moot coincides with the forced expulsion from Germany of noncitizen 'Ostjuden'. Mannheim's academic career in Germany started after his sponsors certified that he did not fall in this category, and it was ended by a decree that the Nazis rationalized as purging Ostjuden from the civil service. Mannheim's association with Christian thinkers did not imply dishonorable denial of his ethnic identity». Por otro lado: «The neo-Freudian theorists Mannheim follows are the principal targets of Herbert Marcuse's attack, a generation later, on the 'totalitarianism' of 'repressive tolerance'. Mannheim is himself, as noted, a bête noire of Marcuse and his colleagues in the Institute of Social Research» (Kettler, 1995: 289).

<sup>39</sup> Larsen (1992/2012) expresó su sorpresa al respecto de que, a pesar de ser más joven que él, suela atribuirse a Mannheim

Donde, en un principio, Lukács encontrase a un joven filósofo de gran talento, con el tiempo pasó a ver un rival. Ludz (1978/1979: 101) escribe que la animosidad de Lukács hacia Mannheim<sup>40</sup> debió causar a Hauser un gran sufrimiento. Después de todo, Lukács era un mentor fuerte, pero distante, mientras que Mannheim, a pesar del posterior distanciamiento, sí le había prestado consejo y ayuda en varias ocasiones. Contrastando con esto, Zuh (2017a: 73), destaca que «no es solo su actitud crítica hacia las ideas de Mannheim lo que merece mención, sino también el hecho de que su relación ‘estrecha’ es algo exagerada»:

Aunque Mannheim ayudó a Hauser a reinventarse en completa oscuridad en Inglaterra, ni su relación académica ni personal fue particularmente intensa en los años anteriores o posteriores. Según la evidencia de la correspondencia publicada de Mannheim, quien no interactuaba muy a menudo con miembros del Círculo del Domingo, simplemente no menciona a Hauser en sus cartas accesibles<sup>41</sup>. Y el mismo Hauser lo confirma en respuesta a las preguntas de Erzsébet Vezér, hablando de su encuentro en Viena en la década de 1930: «nuestra cálida relación original se ha enfriado mucho, sobre todo porque Mannheim había cambiado mucho. Ya no era el viejo Mannheim, no solo conmigo, sino con todo el mundo, porque era muy ambicioso. Se caracterizó por el hecho de que de inmediato se convirtió en profesor universitario en todos los países que visitó, por lo que se concentró en las conexiones y tal. Yo tenía una opinión muy mala sobre esto, al igual que otros» (Zuh, 2017a: 73)

Hauser criticaba en Mannheim «una actitud arribista», demasiado inclinada al compromiso y la avenencia. Es verdad que Mannheim supo aprovechar mejor que Hauser los numerosos viajes por Europa occidental, preocupándose por entablar contacto con personalidades como Weber, Simmel o Lukács mismo. No sabemos, en cambio, nada acerca de si Hauser hizo algo por comunicarse con aquellos que —según escribió en su currículum— más le influyeron en este periodo, como Henri Bergson o Gustave Lanson, a cuyas clases asistió en París (Markója, 2019: 4). Exceptuando a Lukács y su círculo, Hauser no llegó a tener contacto directo con la mayor parte de figuras intelectuales que cita en sus currículums durante los años cincuenta, como Weber, Sombart, Troelsch, Simmel, Dvořák o Goldschmidt<sup>42</sup>; y, en cambio, omitió a otras con las que sí que tuvo contacto directo, como Robert Musil o Herbert Read.

La amistad de Hauser con Mannheim se remonta al primer año de universidad, y fue una de las más importantes de su vida en muchos aspectos (Congdon, 2004: 41). Diversos autores han reiterado la deuda metodológica del ‘marxismo’ de Hauser con la ‘sociología del conocimiento’ de Mannheim — deuda que, según Congdon (2004: 53), sólo sería parcialmente reconocida. Wessely (1995: 39) afirma «aunque usa una versión de Mannheim, rinde tributo a Marx». No

---

el papel de mentor, tanto en este periodo de juventud, como, en cierta medida, en su madurez (ya que Hauser comenzó *Historia social* animado por un encargo de Mannheim). ¿Es una exageración historiográfica?

<sup>40</sup> A pesar de la reverencia de Mannheim hacia Lukács, parece que la tensión confrontativa formó parte de su relación desde el principio: «You did me a good turn when you realized that it was not sympathy or consolation I needed, but rather a sharpening and deepening of confrontation. Today, I still only have a vague idea (what happened, but I believe that at the end of our sinking friendship I will know what today remains only a vague notion)» (Carta de Mannheim a Lukács, 6 de septiembre, 1916, en Marcus y Tar, 1986: 266).

<sup>41</sup> Zuh cita *Mannheim Károly levelezése 1911–1946* [*Correspondencia de Károly Mannheim 1911–1946*], editada por Éva Gábor. Budapest, 1996.

<sup>42</sup> Ver el CV de Hauser en OSUA: UA.RG.31.B.0004.

obstante, Hauser sí citó *Ideología y utopía* en sus obras, y según afirmó Rosza Borus en una entrevista con Jerry Zaslove, consideraba «mucho mejor científico» a Mannheim que a Lukács (Zaslove, 2004-2005). Para resolver la contradicción entre que se autoproclamase marxista (como Lukács) pero, al mismo tiempo, considerase a Mannheim capaz de una mayor objetividad científica, quizás podríamos recurrir a una separación entre las herramientas metodológicas y su puesta en práctica: quizás Hauser otorgó un mayor talento a Lukács en lo primero y a Mannheim en lo segundo. En cualquier caso, se ha destacado el importante papel de ambos sobre el pensamiento de Hauser en reiteradas ocasiones.

## 2.2 De la República Soviética Húngara al primer exilio Rebeldía y expulsión del Círculo del Domingo

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 (CCL: 54)

El desasosiego del joven Lukács para con la modernidad se veía acrecentado por la imposibilidad de que, en el horizonte cercano, un cambio pudiera sacudir el estado de cosas. En 1914, la Gran Guerra marcó un primer hito hacia la politización, pues confirmaba el «abismo existente entre las tradiciones humanistas de la cultura clásica y la realidad concreta de la sociedad burguesa y del mundo capitalista» (Löwy, 1976/1979: 22). La adhesión de Lukács, Balázs, Antal y otros miembros del Círculo del Domingo al Partido Comunista de Béla Kun en 1918 estuvo, en gran medida, alentada por el desarrollo de los acontecimientos geopolíticos subsiguientes (Mészáros, 1972: 53): en noviembre, la derrota del Imperio Austrohúngaro en la Primera Guerra Mundial llevó a una serie de huelgas y protestas conocida como la Revolución de los Crisantemos, a la cual se sumaron la policía y algunas unidades del ejército, resultando, en la primavera de 1919, en la proclamación de la República Soviética Húngara, que habría de durar tres meses. La participación política de Lukács significó la terminación de su carrera académica cuando se encontraba a un paso de habilitarse como profesor universitario, abandono que supuso un enorme disgusto para su familia y para sus mentores, y en especial, para Max Weber<sup>43</sup>. Quizás Hauser también lo lamentó: aunque ya no volvería a encontrarse personalmente con Lukács a partir de 1919, en los años sesenta aún guardaba un manuscrito de trescientas páginas para la monumental obra sobre Dostoievski que Lukács había proyectado en los años del Círculo del Domingo, y de la cual su *Teoría de la novela* (1916)<sup>44</sup> hubiera constituido meramente el prólogo<sup>45</sup>.

En poco tiempo, Lukács pasó a formar parte del gobierno de la República Soviética, siendo nombrado Comisario de Educación (Marcus y Tar, 1986: 280), y bajo este cargo, desempeñó una política pedagógica con la que trataba de llevar el arte y la cultura a las masas<sup>46</sup>. La importancia de su posición propició que numerosos miembros del Círculo del Domingo fueran investidos con algún rol en relación con la política cultural del país: Antal fue Presidente de la Junta del Museo de Bellas Artes de Budapest (DAH: AF), Lajos Fülep fue miembro del departamento literario del Comité Nacional de Bienes Intelectuales, y Hauser trabajó en el departamento artístico del mismo comité

---

<sup>43</sup> En marzo de 1920, Weber escribió a Lukács: «Until now, the *only* news I had received was a very desperate letter from your dear father, and there were no details except that you are still up to your neck in politics or at least in its consequences. Most esteemed friend, *of course* we are separated by our political views! (I am absolutely convinced that these experiments *can* only have and will have the consequence of discrediting socialism for the coming 100 years.) [...] This affair should be settled in some way or other and you should be given back to the tasks that you set for yourself and that your talents have set for you, especially at a time when *everything* will be reactionary for decades to come» (Marcus y Tar, 1986: 281-282). Max Weber ya vio las actividades del Círculo del Domingo como un peligro para la carrera académica de Lukács, que dejó sin terminar algunos proyectos (una sistematización filosófica de la estética) para centrarse en otros (su obra monumental sobre Dostoievski) (Marcus y Tar, 1986: 264; Mészáros, 1972: 102).

<sup>44</sup> Hauser siempre reconoció este libro como una enorme influencia (CCL).

<sup>45</sup> Mészáros, 1972: 50. Cuando, en los años sesenta, István Mészáros le remitió el manuscrito, Lukács estimó que «sería una pérdida de tiempo leerlo» (Mészáros, 1972: 102).

<sup>46</sup> Lo cual no siempre estuvo basado en una perspectiva lo suficientemente realista de los estratos de educación populares.

(Markója, 2019: 6-7). Además de ayudar a planificar la fundación de una Universidad del Arte (que, por falta de tiempo, nunca llegó a materializarse), la misión de Hauser consistió en realizar un censo de artistas, los cuales hubieran pasado a recibir manutención estatal (Markója, 2019: 6-7).

Partiendo de una toma del poder más o menos pacífica y de un plan de reformas demasiado optimista, la coalición entre socialdemócratas y comunistas finalmente fracasó. En agosto de 1919 se formó una nueva coalición que excluía a los comunistas, y en marzo de 1920 el almirante Miklós Horthy fue nombrado regente, gobernando el país hasta 1944. La caída de la República Soviética marcó un momento de crisis para los allegados al Círculo del Domingo, ya que, a pesar de la poca beligerancia política de muchos de ellos, la mera asociación con el círculo llegó a ser identificada con agitación política (CCL: 51; Gluck, 1985: 211). En 1919, sus miembros se vieron abocados al exilio. Entrevistada por Zuh, Rosza Borus proporcionó algunos detalles hasta entonces desconocidos acerca de las circunstancias que rodearon a la huida de Hauser de Hungría:

[Lukács] No le gustó humanamente. ¿Por qué? Para cuando terminó la República Soviética, Hauser ya estaba casado y le pidió a Luke que lo ayudara a escapar. Dijo que no estaba pidiendo apoyo económico, sólo ayuda para averiguar de qué manera podía salir del país con él para salvar su pellejo. Luke, sin embargo, no lo ayudó (Borus, en Zuh, 2017b: 162).

Zuh (2017a: 40) señala que Hauser pasó algunos días en prisión: se le acusaba, entre otras cosas, de «organizar la casa soviética de Budapest en base a la experiencia de sus viajes en Rusia (!)», y de esconder en su casa a Tibor Szamuely durante dos días. Ambas cosas resultan, sin embargo, del todo improbables: no se ha encontrado rastro, directo o indirecto, de la participación de Hauser en actividades políticas (sí, en cambio, en el caso de los miembros del círculo comprometidos) (Zuh, 2017a: 40). Finalmente, fue liberado por falta de pruebas.

Viéndose en una situación de extremo peligro, Hauser actuó en aquella época, al parecer, de manera más confrontativa que nunca para con sus compañeros del círculo, dejándonos entrever un personaje polemista, rebelde e insumiso, que contrasta con la impresión de reverencia y docilidad patente en *Conversaciones con Lukács*<sup>47</sup>, y que le supuso fuertes acusaciones de cobardía (sobre todo, por parte de Balázs). Parece plausible que bajo el tono conciliador y educado de su prosa se oculte la pulsión individualista de un antidogmático incapaz de hacer concesiones a ninguna causa unilateral — como hiciera Lukács en diversos momentos de su vida<sup>48</sup>. La rebeldía de Hauser, intuida por algunos autores (Saccone, 2016: 317), ha sido confirmada y documentada recientemente por Zuh (2017a, 2017b) y Markója (2019). Rebeldía que puede resultar poco perceptible a primera vista, pero que aflora de manera irremisible bajo una lectura atenta de sus

---

<sup>47</sup> El libro está basado en una conversación radiofónica que mantuvieron en 1969.

<sup>48</sup> Se puede elogiar a Lukács por ser consecuente hasta el final; ahora bien, romantizar esto es ignorar el precio de su camino revolucionario, que le llevó a asumir el totalitarismo y la violencia (en oposición al pacifismo y la democracia propias del ‘izquierdismo’) como un mal necesario (Löwy, 1976/1979: 138-148). Se ha relacionado a Lukács con la pena de muerte de ocho desertores durante la guerra de la República Soviética Húngara con Rumanía (lo cual no suponía, por otra parte, desviación del código militar vigente con Tisza) (Köhler, 2017); en 1919, Balázs lamentaba que Lukács fuera «de un sitio a otro con una pistola en el bolsillo», persiguiendo a antiguos miembros del Partido Comunista «que habían huido con fondos» (Gluck, 1985: 211); por último, Lukács apoyó a Stalin en su noción del ‘socialismo en un solo país’ propia de la *Realpolitik* estalinista: aunque se opuso a algunos rasgos del régimen (tales como su burocratismo), su condena de las purgas de los años treinta no fue tajante — en conjunto, Lukács consideraba que Stalin había desempeñado aceptablemente su papel histórico (Kadarkay, 2013: 59-60). Llegó a afirmar que «Stalin usó las mismas armas contra Trotsky que Robespierre había usado contra Danton» (Kadarkay, 2013: 60).

ensayos. El lector distraído podría considerar *Conversaciones con Lukács* todo un homenaje a su maestro; y, en cierta medida lo es: Hauser no deja de loar *Historia y conciencia clase*, además de reconocer a Lukács repetidamente como guía y mentor. Pero este libro también concreta como ningún otro los reparos que Hauser tenía para con Lukács. En este sentido, es una lástima que no exista un *Conversaciones con Mannheim*. Zuh resume la rebeldía de Hauser de la siguiente manera:

Un punto importante de esta historia es que la personalidad, el *habitus* de Hauser era de alguna manera incompatible con el temperamento y los patrones básicos sociales y de comportamiento del Círculo del Domingo. Ya al comienzo de la emigración a Viena, quedó claro que Hauser tenía que encontrar una nueva empresa, porque la comunicación que tenía con sus conocidos allí no era fluida. Pero sería difícil explicarlo sólo a través del impacto que tuvieron el fin de la guerra y el colapso de la República Soviética. Según algunos testimonios, Hauser tenía un complejo de inferioridad y la compulsión resultante de competir contra el núcleo interno del Círculo Dominical [Lukács y Balázs]. Esto, a su vez, creó un conflicto interno dentro del Círculo, del cual tomaron nota sus más importantes figuras en relación con el comportamiento de Hauser y sintiéndose algo extrañas a sus reacciones. Béla Balázs lo menciona explícitamente en su diario (Zuh, 2017a: 41-44).

Zuh destaca, sin embargo, que no cabría achacar enteramente esta actitud a la crispación del momento. Markója nos ofrece una anécdota significativa que esclarece que el escepticismo de Hauser hacia los dogmas de Lukács comenzó antes incluso de la fundación del Círculo del Domingo<sup>49</sup>. En un artículo de 1911 para el *Temesvári Hírlap* en el que reseñaba las publicaciones de *Szellem* (la revista de Lukács y Fülep), Hauser escribió:

We need a new metaphysics — they say. Maybe, but after the nineteenth century we are not naïve enough for that. Its chances depend anyway on what this metaphysics will be like: if, in concert with their motto, it is in the sense of Kant, then they won't overshoot the mark. In this way, their attempt won't be useless because it will document the justification of the slogan which cannot be proclaimed enough and which has so often been announced as an admonishment, a guide or a threat, and which is very timely to call out today as well: «*Back to Kant!*» ... Reading the *Szellem* I often felt that it was art rather than anything else. This is more or less what these writings convey: we know that there are no answers to our questions, that our desires cannot find satisfaction. But we keep longing for the sake of yearning, for the gesture itself. That the ideas are for their own sake (science is never for its own sake), this futility of their efforts, and perhaps the form of these writings (never rooted in being 'well written') add up to putting the stamp of art on this philosophy. That applies particularly to the articles of Lajos Fülep and György Lukács. The only problem is that these writings do not want to be essays (which would be their category in literary art) but present themselves as studies on the vital issues of art from *philosophical* viewpoints. But they are not quite honest in terms of philosophy. They construct their theories purely for the sake of the artistic form

---

<sup>49</sup> «[Hauser] adopts the attempts of Fiedler and Lukács to resolve this antinomy by disagreeing with them.' In Novák's view Hauser rejects the essence of Lukács' theoretical activity in the Sunday Circle period, that is the acceptance of the aesthetic sphere as normative experience, which Lukács expounded in the chapter entitled "The relation between subject and object in aesthetics" of his Heidelberg aesthetics. Interestingly, Hauser already appears to take a critical stance in his review for the periodical *Szellem* toward the basic tenets of the then embryonic circle, and the cardinal point of his argumentation was also Kant» (Markója, 2019: 18)

(not the external form) and for the sake of the beauty of this form they sometimes deviate a bit from the truth (Hauser, cit. en Markója, 2019: 18).

A menudo, las reservas de Hauser para con autores que uno asociaría con su posición resultan sorprendentes, en cuanto a que se parecen mucho a los reproches hechos al propio Hauser. En este caso, además, su actitud con respecto a *Szellem* contrasta con la del joven Mannheim, lo que nos lleva a plantearnos si no se habrá asimilado demasiado su postura a la de su viejo amigo. En efecto, Mannheim elogió sin reservas el primer número de *Szellem* (Marcus y Tar, 1986: 190), y sus propias convicciones juveniles como filósofo, fuertemente metafísicas, le llevaron a desdeñar la filosofía académica y a interesarse, incluso, por cuestiones como los místicos medievales o las sabidurías orientales: a Mannheim le preocupaba, sobre todo, cómo hacer de la filosofía un instrumento para la vida cotidiana, ayudando a reconectar ('espiritualmente') el ser desgarrado y fragmentario de la modernidad en una nueva síntesis — esto será, de hecho, lo que le criticarán Herbert Marcuse (1929/2015: 129-139) y, sobre todo, Max Horkheimer (1930/2015: 140-157), en la controversia en torno a su sociología del conocimiento [*Strein um die Wissenssoziologie*] que tuvo lugar a finales de los años veinte en Alemania (Meja y Stehr, 1990/2015: 3-9). No en vano, Mannheim (1929/2019: 248-256) dedica uno de los ensayos de *Ideología y utopía* (dentro de "IV. La mentalidad utópica") a la génesis del mesianismo utópico ejemplificado por Müntzer en el periodo de las guerras campesinas.

Teniendo en cuenta que lo que unía a los miembros del círculo era un talante de orden moral, Gluck (1985: 211) ha señalado que las disensiones entre sus distintas cosmovisiones no son reducibles a un esquema sencillo. Y, sin embargo, eso es lo que ocurrió. La relación entre Lukács y Balázs, que habían sido amigos desde la juventud temprana, era particularmente estrecha. Siguiendo a Lukács, y tratando de poner en orden sus reservas para con aquellos miembros del círculo no comprometidos políticamente, Balázs llegó a la distinción entre la «actitud revolucionaria» y la del «conservador-observador», que podían «llegar a confundirse»:

[...] según Balázs, esto es consecuencia de un debate interno que es incapaz de decidir a favor de uno de los lados. En su posición firme, solo aquellos que son claramente capaces de ponerse del lado del activismo son evidentemente aptos para cambiar las relaciones sociales (Zuh, 2017a: 45).

Una lectura de *Manierismo* desde esta óptica nos llevaría, irremediabilmente, a la crítica de Burgum: ¿qué puede haber en la actitud manierista de provechoso para un marxista? Y, sin embargo, el viraje de un marxismo centrado en la cuestión revolucionaria, a un marxismo centrado en la cuestión de la alienación —tal como sucedería, por ejemplo, con Horkheimer, Adorno y Marcuse— lleva a considerar la postura de Balázs como un tanto simplificadora.

## De la «pasividad receptiva» (Italia, Berlín) al activismo cultural (Viena)

El individualismo les abrió incontables posibilidades cerradas antes al artista, pero les situó en un vado de la libertad, en el que, a menudo, estuvieron a punto de perderse (M: 63).

Hauser se había casado el 21 de enero de 1919 con Erzsébet Neumann, «una chica rica [...] que era historiadora del arte» (Borus, citada en Zuh, 2017b: 163). Al cabo, la joven pareja logró huir a Italia, donde, guiado por su esposa, y gracias al dinero de su suegro, pudo dedicarse durante dos años al estudio ininterrumpido del arte italiano:

La vivencia inmediata eran las impresiones de las iglesias y museos que visité con mi primera mujer [...], y sobre los cuales leímos mucho... Sin embargo, no produje nada y lo que escribí me pareció carente de verdadero sentido (CCL: 54).

Este fue su primer *impasse*: después de haber compaginado numerosos trabajos con sus estudios y actividades culturales de diversa índole, Hauser se encontraba, entre 1919 y 1921, y a pesar de tener la manutención asegurada, «poco afortunado a causa de la pasividad que me paralizaba» (CCL: 54): «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» (CCL: 51). Avergonzado, quizás, por vivir a costa de su suegro, y paralizado por el derrumbamiento del sueño utópico que había guiado al círculo, Hauser rehusó llamar a las cosas por su nombre en las entrevistas de los setenta: «Yo estuve, por decirlo de alguna manera, en paro» (CCL: 54). Si, en aquellos años, Hauser no logró producir escrito alguno, su experiencia italiana cuajaría años después, en *Manierismo*, donde la impotencia política se conjuga, en una intelectualidad *outsider*, con una aguda consciencia de la situación — tal como se destaca, por ejemplo, en los análisis de la «hazaña copernicana de Lutero» al negar el libre albedrío (M: 99); en la doble moral de Maquiavelo y en su realismo político (M: 111, 113), que «llenó los ánimos de indignación» más que «las violencias de los déspotas y tiranos [...] que llenaron de horror al mundo»; «en los autoanálisis de Montaigne» (M: 339)<sup>50</sup>; en la ya citada evolución de Cervantes (M: 342-343) o Pontormo (M: 208); o en la obra desencantada y pesimista, pero también humorística, de Brueghel (M: 271), que como Tintoretto (M: 249-252) —y en consonancia con la negación del libre albedrío—, ubica la causa última de nuestras acciones en un resorte cósmico, más allá de toda voluntad humana (ahondaremos en ello en el Capítulo 8).

El verano de 1921, Hauser y Erzsébet visitaron Viena en compañía de otros emigrantes húngaros (Zuh, 2017: 45). A pesar de que el pasaje del diario de Balázs en el que se narra la expulsión de Hauser del Círculo del Domingo haya sido citado en numerosos lugares (Gluck, 1985: 212; Congdon, 2004: 43; Gelfert, 2012: 123-124; Zuh, 2017a: 45), creemos que merece la pena reproducirlo aquí también:

Debería escribirse sobre Mannheim y Hauser. Se retiraron del Domingo, cuando se comprometió con la Revolución Comunista. Son tipos de una generación nerviosa y cobarde, vacilante y transicional. Por lo general, después de un año y medio, regresaron, aproximadamente al mismo tiempo que Canossa<sup>51</sup>. No al comunismo, más bien, son

---

<sup>50</sup> «Con su escepticismo, Montaigne anticipa la duda cartesiana y la radicalidad de la gnoseología kantiana, convirtiéndose en fundador del moderno relativismo psicológico, al condensar el grande y ancho mundo en el angosto pero tangible *hic et nunc* del individuo» (M: 78). En su exposición de cómo en Montaigne sigue habiendo, a pesar de todo, valores, pueden encontrarse ecos de *Ideología y utopía* (M: 75-77).

<sup>51</sup> En enero de 1077, el rey Enrique IV del Sacro Imperio Romano hubo de humillarse durante tres días frente al castillo de Canossa, donde el papa Gregorio VII, que lo había excomulgado, finalmente le concedió el perdón. Esto ocurría después



exiliados apátridas fuera del Domingo, y no pueden establecerse espiritualmente ni vivir. [...] Pero también se hizo evidente una razón más profunda. Juego anacrónico, toda actividad intelectual que no esté arraigada de alguna manera en el movimiento [comunista] adquiere la calidad de un pasatiempo idiosincrásico que no es mejor que coleccionar sellos<sup>52</sup>. Y eso es lo que sienten. [...] Mannheim pudo regresar con nosotros, pero nadie necesitaba a Hauser. Está enfermo y miserable, y no sabes en qué momento te va a decepcionar de nuevo por cobardía. Estuvo aquí con su esposa y les dimos nuestra opinión. Fue muy triste. Se fueron llorando. Lo sentimos mucho por ellos. Pero ahora no es posible tener relaciones humanas que no sean alianzas al mismo tiempo (Zuh, 2017a: 45).

El ideal de regeneración moral perseguido por Balázs tampoco llegaría a coincidir plenamente con el activismo político tal y como era concebido por Lukács<sup>53</sup>, y al cabo, su relación también se fue deteriorando (Gluck, 1985: 213; Zuh, 2017a: 45). Como señala Zuh (2017a: 46), resulta irónico que el camino seguido por Balázs a partir de 1924 corra en paralelo con el de Hauser: ambos acabarían vinculados al cine, buscando en el nuevo medio artístico la clave para la resolución del problema de la educación de las masas en la cultura contemporánea.

Algo después de su expulsión del Círculo del Domingo, Hauser y Erzsébetel dejaron Italia y se establecieron en Berlín. Allí, Erzsébetel ingresó en la universidad y Hauser asistió como oyente a las clases del sociólogo Ernst Troelsch, del economista Werner Sombart y del historiador del arte Adolph Goldschmidt (Gelfert, 2012: 124; Stirton, 2013: 3; Born, 2013: 13), «a pesar de que entonces ya tenía aprobado el examen de doctorado» (CCL: 54).

Hauser había publicado su tesis doctoral, titulada *Az esztétikai rendszerezés problémája (El problema de la sistematización estética)* en 1918, en *Athenaeum* (Markója, 2019: 8). En el mismo número, se publicó también *Az ismeretelmélet szerkezeti elemzése (Un análisis estructural de la epistemología)*, la tesis doctoral de Mannheim (Marcus y Tar, 1986: 241). En relación con las tesis doctorales de Hauser y Mannheim, Wessely afirma que, atendiendo a sus «premisas teóricas, modos de argumentación, y soluciones propuestas», se podría pensar que ambos trabajos fueron escritos por un mismo autor (Wessely, 1995: 29). Esto da pie a una duda importante, que algún autor ya ha expresado: dado que la evolución filosófica de ambos discurrió por caminos parecidos, ¿por qué se suele asumir que Mannheim influyó a Hauser, obviando que la influencia pudo haber sido recíproca? Una interpretación posible es que Mannheim, a diferencia de Hauser, luchara de manera constante (mediante un intensivo *networking*) por fraguarse un lugar en la academia, llegando primero a ocupar una cátedra de sociología en Frankfurt, y posteriormente puestos bastante menos significativos en la London School of Economics. Ambas tesis fueron dirigidas por Bernát Alexander, que también dirigía la revista y una Sociedad Filosófica a la que Hauser

---

de que Enrique hubiese desafiado al papa en enero de 1976 (Jedin, 1970/1966: 588-589)

<sup>52</sup> Para esta frase hemos partido de la traducción de Gluck, 1985: 212, y no de Zuh.

<sup>53</sup> «Bela Balazs's decision marked the end of the II-year 'alliance' with Lukacs; he chose to write his ethic. In the future his service to the party would be literary only. He summed up his position in the same entry: 'The truth is that I do not wish to take part any longer in politics, just as I did not take part in them before; because they are not my concern. Communism is my religion, not my politics. From now on I want only to be an artist and nothing more!' Balazs never wavered in his determination to eschew politics; the remaining 30 years of his life were largely devoted to working out a socialist film aesthetic. Not only did the film possess great artistic potential, it also offered unexplored possibilities for the propagation of the revolutionary faith» (Congdon, 1973: 73).

perteneció desde 1915 (Markója, 2019: 9, 15-17). Markója (2019: 18) ha señalado que Alexander, influencia a menudo ignorada, condicionó y facilitó, además de su recepción de Shakespeare, su recepción de Kant. Sin embargo, también indica que no cabe atribuir la autonomía temprana de Hauser con respecto al Círculo del Domingo a esta influencia, ya que Alexander mantenía unas posturas bastante conservadoras y diametralmente opuestas a las suyas en cuanto al arte de su tiempo — y, en particular, en relación a la valoración del grupo vanguardista Los Ocho [A *Nyolcak*] (Markója, 2019: 18).

Por otra parte, y en relación con la afinidad de su tesis doctoral y la de Mannheim, Hauser remarcó la influencia que un joven filósofo húngaro, Béla Zalai, muerto en la Gran Guerra, tuvo en su generación, y especialmente, en él y en Mannheim (Marcus y Tar, 1986: 141; Markója, 2019: 8). De manera muy resumida, las tesis de Zalai apuntaban a cómo la función desempeñada por un elemento cualquiera dentro de un sistema no es inherente al propio elemento, sino que se configura siempre en relación a la posición ocupada por éste dentro del propio sistema; un cambio de lugar significaría un cambio de función, a pesar de que el elemento siguiera siendo el mismo. En los años setenta, Hauser consideraría que las tesis de Zalai habían adelantado ideas «parecidas a las del funcionalismo actual» (Markója, 2019: 5). Al margen de ello, no es difícil intuir las implicaciones de estas tesis al aplicarlas al terreno del arte: allí donde el formalismo wölffliniano postularía unas cualidades inherentes a la propia disposición formal interna del objeto, la filosofía de Zalai abría la posibilidad de que la correlación de fuerzas y significados pudiese resultar enormemente movediza y variable — lo cual nos hace pensar en la insistencia con la que Hauser reitera en sus obras que la función ideológica de un estilo determinado pueda variar en función de su contexto, hasta el punto de ocupar en distintos momentos históricos roles opuestos ideológicamente, lo cual ejemplificó con el estilo neoclásico en diversas ocasiones.

Congdon (2004: 44), que entrevistó a Hauser, recalcó que aunque la experiencia en Italia resultaría importante para su trabajo posterior —no podemos evitar pensar en *Manierismo*—, también incrementó su «sentido de falta de preparación académica» [*sense of scholarly unpreparedness*]. Junto con su expulsión del Círculo, parece evidente que sus méritos oficiales debían significar poco para él — lo que llevó a este doctor en filosofía, con estudios en literatura y en artes plásticas, a comenzar, casi de cero, a asistir de oyente a clases universitarias sobre economía, sociología e historia del arte, sin siquiera matricularse en sus nuevos estudios. «Pero, al fin y al cabo, había que ganarse la vida; yo no podía vivir del pan de la caridad hasta la eternidad» (CCL: 54). Después de un empleo (del cual poco sabemos) «relacionado en Berlín con el comercio librero y editorial», y «tras mucho buscar y solicitar», Hauser consiguió, en Viena, «participar en una compañía cinematográfica» (CCL: 30). Las razones para dejar Berlín por Viena fueron, por un lado, que Erzsébettel quería estar más cerca de Hungría (a la que no podían volver), y por otro, la creciente agitación política de Alemania:

Hitler y el nazismo proyectaban ya sus sombras<sup>54</sup>. Mi mujer, en general más intrépida de lo que solemos ser los hombres, dijo: «Tenemos que marcharnos de aquí, yo no aguanto más esto» (CCL: 54).

---

<sup>54</sup> Hitler publicaría el *Mein Kampf* en 1925.

En 1924, Hauser y Erzsébet se mudaron a Viena, donde ella moriría de neumonía a principios de los años treinta (Zaslove, 2004-2005; Zuh, 2017a: 39). Sería la primera, pero no la última persona cercana a Hauser en morir por motivos relacionados a los fulminantes brotes de gripe que siguieron a la pandemia de 1918.

Hauser comenzó a trabajar como agente publicitario de películas. Aunque en principio este tipo de trabajo no era lo que más le hubiese gustado, posteriormente lo calificó de «*blessing in disguise*, como dicen los ingleses»: «la oficina cinematográfica se transformó en laboratorio del sociólogo» (CCL: 31). El contacto directo con el nuevo medio artístico, unido a su implicación e interferencia directa en los procesos de recepción y acogida en el ámbito de un público de masas, terminaron de condicionar su camino del esteticismo a la sociología. Como él mismo explica, en su primer exilio empezó a moverse «del formalismo wölffliniano hacia el historicismo dvorakiano»; «La lucha contra Wölfflin era, en un sentido muy derivado, una lucha contra la pureza de la raza y la dictadura hitleriana» (CCL: 28-9). No podemos evitar pensar en los argumentos de Zalai mencionados más arriba a este respecto: a pesar de que Dvořák fuese, precisamente, políticamente conservador (como la mayoría de los historiadores del arte alemanes interesados en el manierismo), Hauser insiste, aquí también, en encontrar en estas corrientes elementos potencialmente progresistas.

En efecto, el influjo de Dvořák sobre diversos historiadores que habían pertenecido al Círculo del Domingo no ha pasado desapercibido para la historiografía: hasta ahora hemos nombrado a Antal, Wilde y Tolnay; Stirton (2013: 3) incluye en esta lista, además de a Hauser, a Edith Hoffmann, Jenő Lányi y Otto Benesch. Antal fue su discípulo directo (DAH: AF), y Wilde fue su colaborador, editando sus escritos inéditos póstumamente (DAH: WJ). En cambio, «el joven Hauser no podía ser alumno de Dvořák en persona en el período en cuestión» (Markója, 2017: 18), de modo que las tesis de Dvořák, que murió en 1921, debieron llegarle mediadas por este círculo o por sus publicaciones. Posteriormente, Hauser describiría a Dvořák como pensador «enteramente adialéctico» (CCL: 28-29), en cuanto a que «carecía de todo sentido de las relaciones sociológicas», y es de suponer que hubiera pensado lo mismo de algunos de sus seguidores. Antal constituiría, seguramente, una excepción, y no sólo porque su aparato conceptual marxista también derivaba de Lukács; que, al igual que Hauser, Antal considerase el manierismo como un estilo afín a los problemas del presente, quizás se manifiesta no tanto en su libro sobre la pintura florentina, como en su libro sobre Fuseli.

En sus currículums de los años cincuenta, Hauser a menudo describiría su actividad durante estos años (y, en especial, en Italia) como una labor de «investigación»<sup>55</sup>. Sin embargo, sería más exacto decir que ya se encontraba desconectado de cualquier matriz institucional, y que sus investigaciones constituían —como el periodismo cultural de Kracauer o de Benjamin— una actividad intelectual independiente. Quien sí se encontraba durante los años veinte «parcialmente financiado por la Universidad de Berlín» viajando por Italia era Antal, que escribió entonces *Florentine Painting and its social background*, pasando en Florencia la mayor parte de su tiempo

---

<sup>55</sup> OSUA: UA.RG.31.B.0004, y también en las diversas solicitudes en Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

(DAH: AF). Antal, que provenía de una familia acaudalada, contaba con un cierto recorrido institucional, habiendo primero adquirido méritos como voluntario no remunerado<sup>56</sup> en el Museo de Bellas Artes de Budapest [*Szépművészeti Múzeum*] (1914-1915) (DAH: AF). Antes de su primer exilio, Hauser era profesor de instituto<sup>57</sup>, y sus mayores logros académicos se limitaban a su tesis y a su papel en las instituciones culturales de la fugaz República Soviética.

En Viena, contra las impresiones que uno puede hacerse de ciertas fuentes historiográficas<sup>58</sup>, Hauser logró rehacer su vida. En 1929 había logrado fundar su propia compañía, Dr. Hauser & Co. GmbH (en colaboración con un tal Oskar Mezei), que distribuía películas para United Artists, y en 1934 se volvió a casar, esta vez con una mujer llamada Lilivel Löwenthál (Zuh, 2017a: 46). Aunque su vida en Viena estuvo enfocada, hasta 1936, a actividades empresariales, Zuh (2017a: 52) destaca que su biblioteca personal —que subastó en Gilhofer & Ranschburg antes de huir a Londres en 1938<sup>59</sup>—, «está lejos de documentar el interés puramente empresarial de un comerciante que está completamente aislado del trabajo intelectual». La biblioteca personal de Hauser, subastada como «Una hermosa biblioteca de referencia filosófica e histórica del arte», incluía «grabados y reproducciones de alta calidad», «publicaciones de arte raras», «ediciones completas y únicas de literatura mundial» y «novelas italianas del siglo XVI en ediciones de la época ediciones completas y únicas de literatura mundial» (Zuh, 2017a: 50). Por tanto, por extraño que parezca, puede afirmarse que Hauser compaginó en Viena su interés constante por el arte del siglo XVI al mismo tiempo que ahondaba en su comprensión del cine como medio artístico de masas por excelencia. A este respecto, Born (2013: 13) no yerra al afirmar que las actividades de Hauser en Viena resultan un paralelo a las publicaciones de Rudolph Arnheim, *El cine como arte* [*Film als Kunst*] (1932), y las de Panofsky *Sobre las películas* (1936) — especialmente en el caso de Panofsky, que también otorga un interés central al arte del siglo XVI. Todo ello nos permite documentar el interés de Hauser por el manierismo como una constante en su vida, desde el interés temprano por Shakespeare, pasando por Italia, hasta la fase vienesa.

El camino emprendido por Hauser llevó a que algunos artistas exiliados que le conocieron cuando aún desempeñaba la función de representante del departamento de arte de la Comisión de Bienes Culturales en la República Soviética de Béla Kun le reprochasen que hubiese rehecho su vida con tanta facilidad, cuando a ellos les tocaba vivir una realidad un tanto más dura<sup>60</sup>. Después de hablar positivamente de Antal, el escultor húngaro Béni Ferenczy, exiliado en Viena, le escribió al hermano de János Wilde lo siguiente:

---

<sup>56</sup> Algo que Hauser no hubiese podido permitirse en aquel entonces, si atendemos a lo dicho en 1.2.1.

<sup>57</sup> No es nada exacto afirmar, por tanto, que este momento fuese «un académico establecido de lingüística y estética», como afirma Stirton (2013: 11).

<sup>58</sup> Congdon (2004: 56), por ejemplo, escribe a propósito de *Sociología del arte* como proyecto compensatorio: «Having lost many years of serious work eking out an existence in Vienna between the wars, Hauser was granted the time he needed to complete his massive project».

<sup>59</sup> La fecha de la subasta fue el 25 y el 26 de noviembre de 1937, con lo que Zuh (2017a: 52) afirma que su huida fue cuidadosamente planificada.

<sup>60</sup> En palabras de Markója (2019: 6): «It seems that the artists and intellectuals who were forced to emigrate after it watched Hauser's attempts to hold his ground and his extravagant behaviour with consternation, for example his long excursion into showbiz and specifically the film industry».

Hauser is a scoundrel —he lives here like a profiteer doing *nothing*— accommodated at a boarding house in Unter den Linden for 400,000 marks a day, gold bracelet, patent leather shoes, Opera [...], and all that – not meeting anyone, or maybe bankers? (Ferenczy, cit. en Markója, 2019: 6)

Sin embargo, y a pesar del aparente distanciamiento denotado por este dandismo, las actividades empresariales de Hauser no estaban exentas de cierto compromiso ético-cultural, que en sus escritos y conferencias de aquella década trataron de fundamentar. Una vez contó con una base material asentada y con cierta independencia, Hauser se lanzó a la participación activa en el mundillo cultural de Viena. Según Zuh:

Hauser desempeñó un papel importante en la vida social de Viena, e influyó en gran medida en sus actividades editoriales, siendo miembro fundador de la Asociación Austríaca de Amigos del Cine (*Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs*), donde también dio conferencias (incluso sobre las posibilidades artísticas del cine documental) (Zuh, 2017a: 47).

Por un lado, la selección de películas difundidas tanto por la compañía de Hauser como por la Asociación de Amigos del Cine no era, ni mucho menos, fácil, accesible, o de mero entretenimiento<sup>61</sup>. Hauser intentó activamente promocionar aquellas formas de cine que, según consideraba, requerían un mayor esfuerzo por parte del espectador y eran, por tanto, susceptibles de contribuir a elevar el nivel del público. Esto no ha de entenderse como una suerte de despotismo ilustrado, en el que se impone a ciertos estratos una cultura determinada; muy al contrario, Hauser buscaba acrecentar el perspectivismo del público, como se demuestra en su crítica del doblaje y la defensa del subtítulo de las películas que realizó en sus conferencias en la asociación. En otras palabras, buscó promocionar el potencial educativo del cine: «En ese momento, Hauser describe el documental como el arte del futuro, en un momento en que todo lo que existía estaba en estado germinal» (Borus, cit. en Zuh, 2017b: 164). Parte de esta política divulgativa la llevó a cabo desde su empresa, y parte a través de la Asociación de Amigos del Cine, de la cual resultó uno de los fundadores más implicados. Lamentablemente, «esta Sociedad de Amigos del Cine de Austria [...] no se hizo realidad hasta la primavera de 1936 en condiciones socioculturales absolutamente pésimas» (Trimmel, 1996: 12-3), y como resultado:

Como es típico, sin embargo, [Hauser] no podría disfrutar del nuevo entorno intelectual que encontró después de años de búsqueda. La Asociación, que fue establecida en 1936 por iniciativa del político-periodista Viktor Matejka y el director Ernst Angel, un psicólogo llamado Karl Bühler, los escritores Robert Musil y Carl Zuckmayer, y Hauser en colaboración con el teniente de alcalde de Viena en el cargo, Fritz Lahr, bajo los auspicios de la anexión alemana, después de un año y medio de operación, se liquidó en 1938<sup>62</sup> (Zuh, 2017a: 47).

---

<sup>61</sup> «Las circunstancias políticas requerían no sólo habilidades tácticas de los activistas de la sociedad, sino también muchos compromisos en la programación. No obstante, el programa de los primeros meses incluía numerosos e interesantes (estrenos) de largometrajes de alta calidad artística de Francia (películas de René Clair y Jean Renoire), Italia y Checoslovaquia, documentales de Inglaterra ("Night Mail", "Song of Ceylon", "Coal Face", "Colour Box") así como eventos de debate con conferencias de G. W. Pabst ("Hollywood - y el europeo"), Carl Zuckmayer ("Mi trabajo en el cine") y el Prof. Bühler ("Lengua y cine")» (Trimmel, 1996: 18).

<sup>62</sup> «Después del 'Anschluss' de Austria a la Alemania nacionalsocialista, la disolución y supresión oficial de la

La implicación de Robert Musil, cuyo *Hombre sin atributos* (1930-1943) constituiría una de las cumbres de la novela ensayística, no debe ser pasada por alto: uno de los ejes de la filosofía de Lukács se caracterizó por la renuncia a la creación de un gran sistema filosófico, a favor de un modo de filosofar caracterizado por la forma del ensayo — esto es, no una filosofía dedicada a la teorización pura, sino a la crítica, lo cual implica una transformación constante del marco de referencia sistemático desde el que se efectúa la misma (Heller, 1989: 209-210). La lectura de la obra de Hauser, pero también la de otras figuras en esta tradición, como Simmel, Lukács o Mannheim, aparece a menudo bajo una ponderación minuciosa de las peculiaridades que el género ensayístico adquiere en sus respectivas obras (Ramos Torre, 2000: 39; Kettler, 1992<sup>63</sup>).

Desgraciadamente, no hemos podido averiguar mucho acerca de si hubo un contacto más estrecho entre Musil y Hauser. Sí sabemos, en cambio, que junto con Viktor Matejka, Ernst Angel, y el psicólogo Karl Bühler, Hauser fue una de las figuras «particularmente involucrad[as] en el establecimiento de las estructuras de la sociedad» (Trimmel, 1996: 12-3).

Trimmel señala que la asociación respondía a «dos hallazgos o demandas»: 1) «satisfacer las exigencias de una enseñanza cinematográfica eficaz», lo cual implicaba la colaboración de científicos de diversas disciplinas «en el desarrollo cualitativo del medio cinematográfico»; y 2) establecer la «creación de un Archivo Cinematográfico Austríaco a semejanza de la Cinemateca Francesa», destinado tanto a «evitar la destrucción de películas valiosas», como a ser «parte igualitaria de un sistema de distribución en toda Europa», que, en palabras de Ernst Angel, trabajase «activa y sistemáticamente en la preservación del patrimonio cinematográfico» (Trimmel, 1996: 17). El hecho de que la Asociación se describa como un «grupo de presión extraestatal», destinado a «cultivar y propagar la valoración de las películas y desarrollar una comprensión intelectual y artística del cine» (Edith Blaschitz, 2009: 316), así como a «contribuir a abrir las universidades a un factor tan serio como el cine» (Trimmel, 1996: 13), nos indica su carácter extraoficial, independiente, al margen de las instituciones culturales oficiales. De hecho, la asociación buscaba distinguirse y ser una alternativa al Instituto del Cine [*Institut für Filmkultur*] de Viena, que existía desde 1934, y que se encontraba ligado al Ministerio de Cultura, al cual asistía en las labores de censura (Zuh, 2017a: 48). El Instituto del Cine de Viena reproducía películas, pero no tenía la intención de popularizar el cine culto [*Kulturfilm*] que sí tenía la Asociación de Amigos del Cine (Zuh, 2017a: 48).

---

‘Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs’ tuvo lugar el 12 de diciembre de 1938 sobre la base de la “Gesetz über die Überleitung und Eingliederung von Vereinen, Organisationen und Verbänden” (Ley sobre la transición e integración de asociaciones, organizaciones y clubes)» (Trimmel, 1996: 18).

<sup>63</sup> El artículo inédito de Kettler, “Arnold Hauser and the Museum”, cuyo borrador está disponible online, explora esta faceta: «Hauser's discussions of these various types gravitate towards the essay, in my view, because that is the mode that comprehends both the interrelationships and the uncertainty. The link among criticism, essayism and the ‘psychology of exposure’ exemplified by all approaches like that oriented to the concept of ideology, that purport to understand the work of art better than its creator, emerges clearest in Hauser's reflections on the pre-Marxist Lukács, and especially on Soul and Form (1911), which opens with an essay on the essayistic character of Criticism. It is the essayist, after all, who ‘using the work of art as starting point, addresses questions about philosophy of life and world-views that are often only associatively linked with the works in question’ (1974: 509); and this kind of reflection would be essential for formulating a judgment as to whether a work of art is a great work and humanitarian deed in the sense of Hauser's remarks to Lukács» (Kettler, 1992).

Quizás aquí fue lo más cerca que Hauser llegó a estar de hacer efectiva su independencia, tanto material como intelectual, manteniendo, al mismo tiempo, un cierto compromiso con la sociedad. Durante el breve espacio de dos años, Hauser consiguió superar su parálisis, su pathos de pasividad receptiva, y cifrar su compromiso en lo que podría denominarse como un activismo cultural. Según Borus (Zuh, 2017: 164), «ese habría sido el comienzo de su verdadera carrera científica». El énfasis en las «tareas de educación cinematográfica y en el intercambio internacional de películas artísticamente ambiciosas» (Trimmel, 1996: 12), unido a su conocimiento de las obras que Balázs y Rudolph Arnheim publicarían entonces en torno al cine, nos lleva a suponer que Hauser mantenía, como también Mannheim (que, en aquellos años era el Mannheim de *Ideología y utopía* y de la sociología del conocimiento), su esperanza en encontrar la solución a los problemas de la modernidad —fragmentación, crisis de identidad (o espiritual), relativismo moral, etc.— en la pedagogía de las masas (y, en concreto, en el cine documental).

Entre 1928 y 1929, el debate en torno a la sociología del conocimiento (con Mannheim en su epicentro) dominó el Sexto Congreso de Sociólogos Alemanes; aupado por Alfred Weber y Paul Tillich, Mannheim alcanzó la cátedra de sociología de Frankfurt en 1930, donde permaneció hasta que la subida de los nazis al poder le obligara a emigrar en 1933 (Kettler, Meja, Stehr, 1990: 1444-1452). Aunque había recorrido un largo camino, el sentido de la obra de Mannheim aún permanecía fiel al núcleo de sus aspiraciones antipositivistas: la superación de la fragmentariedad moderna, de su relativismo, y de una filosofía que, lejos de ser práctica, resultaba una cuestión de especialistas<sup>64</sup>. Pero aquello que en el clima juvenil y metafísico del Círculo del Domingo era aún expresado en términos de una nueva integridad espiritual, fue reformulándose en una sociología pedagógica, hasta convertirse, en los años de Weimar, en todo un proyecto político: ante el ascenso del fascismo, Mannheim barruntaba la posibilidad de que la sociología del conocimiento resultase instrumental en la defensa de la sociedad democrática. Fracasadado el intento, y ante el ascenso de Hitler al poder, Mannheim terminaría por ver el peligro de sus propias aspiraciones, abandonando Berlín, y también, en parte, sus ideas metodológicas. En concreto, las tesis de *Ideología y utopía* (1929), el trabajo de Mannheim más admirado por Hauser<sup>65</sup>, fueron abandonadas, a favor de un empirismo más afín a su nuevo ambiente académico (Löwy, 1998: 61-62). Hay que considerar la afinidad utópica de esta obra con aquella otra que Lukács publicó seis años antes, y que resulta uno de sus trabajos más importantes e influyentes: *Historia y conciencia de clase* (1923), cuya noción dinámica de totalidad y del proceso histórico dejó huella en Mannheim y Hauser, pero también en figuras tan importantes como Walter Benjamin — o, incluso, según sugirió Lucien Goldmann, en la historización del ser de Heidegger (Lukács, 1923/2013: 59).

En 1934, tras exiliarse en Londres, Mannheim aconsejó encarecidamente a Hauser que hiciera lo mismo. Antes de que se produjese la entrada triunfal de Hitler, Hauser pudo planificar su huida, abandonando conscientemente y para siempre la existencia acomodada que fugazmente

---

<sup>64</sup> Esto no significa que *Ideología y utopía* constituyera una lectura fácil: las críticas de Ernst Robert Curtius (1929/2015: 114) a este libro se parecen, al respecto de la crítica del modo de expresión empleado, mucho a las que Gombrich y otros dedicarían a Hauser posteriormente.

<sup>65</sup> «In H[auser]'s opinion, *Ideology and Utopia* was M[annheim]'s best work, his only good book. There he dealt with a problem which is still alive; after that, M[annheim]'s work consists of a progressive rationalization of compromises» (Kettler, 2013).

había conquistado en Viena: «en el momento de su partida de Viena había renunciado a la existencia de un hombre de negocios rico» (Zuh, 2017a: 52).



## 2.3 Soledad de Hauser en su segundo exilio en Londres (1938-1978)

### Empleado de baja categoría, intelectual independiente

The critique subverts the self-satisfied ethos of Bildung of the listeners. By addressing the academicians through the institution, we understand how his mental labour is performed in the academy and is transformed into the pitilessness of witnessing Red Peter's dialogue with nobody in particular. The everyday discourse permeating his thought accepts yet deviates from the procedures of the institutions. His tactics are to depend on the evidence of others about his capture. [...] He is unforgiving, shows the need to be resentful, but bears no grudges. He represents the posthumous knowledge of the wandering stranger, the exile (Zaslove, 2012: 5).

Daria Saccone (2016: 1) atribuye a la «condición de intelectual judío y 'rojo' forzado a desplazarse por Europa» de Hauser «la consecuente dimensión de marginalización humana, intelectual y académica que sufrió durante toda su trayectoria». Habiendo examinado su primer exilio, entre 1919 y 1938, por Italia, Berlín y Viena, llegamos a la conclusión de que esta imagen encaja más con la siguiente fase de su vida que con su primera emigración por Europa. El segundo exilio de Hauser se extendió entre 1938 y 1976, fecha en que regresó a Budapest, donde murió en 1978. Durante todo este tiempo, salvando dos estancias en Estados Unidos, de dos años cada una, vivió en Londres. El periodo abarca la publicación de todos sus libros — salvo *Conversaciones con Lukács*. Si constituye una fase más visible y documentada que la anterior, ello se debe, sobre todo, a lo conservado por algunos de sus editores (en particular, por CH Beck), ya que ninguna de las universidades en las que impartió clases conserva en sus archivos demasiados documentos en relación a su vida o su obra<sup>66</sup>.

En conjunto, la «condición de intelectual judío y 'rojo'» no explica por sí sola las particularidades de su aislamiento. Nuestra intención es matizarla. Ya hemos insistido en las divergencias de Mannheim y Hauser con respecto al activismo de Lukács, Balázs y Antal. Al igual que a Hauser se le ha atribuido a veces, erróneamente, algún tipo de militancia o interés por las cuestiones políticas, Mannheim llega a aparecer como un pensador 'rojo' en la historiografía desinformada. Pero lo cierto es que, a pesar de sus muchos vínculos y afinidades, la sociología del conocimiento siempre buscó diferenciarse del marxismo<sup>67</sup>. Aunque uno fuera expulsado del

---

<sup>66</sup> Hauser impartió clases en University of Leeds, Brandeis University, Ohio State University, Hornsey College of Art y recibió una beca de la Bollingen Foundation. Se han consultado, además de los archivos de estas entidades, los de la editorial CH Beck y los del Deutsche Literatur Archive de Marbach, donde la documentación relativa a Siegfried Kracauer incluía su correspondencia con Hauser. La mayor parte de los documentos se encuentra, no obstante, en la Academia de las Ciencias de Hungría, siendo estudiada por Deodáth Zuh y Csilla Markója. Dado que Zuh está llevando a cabo un estudio minucioso de Hauser en Hungría, hemos intentado, en la medida de lo posible, analizar exhaustivamente los demás archivos, entendiendo que esto contribuiría en mayor medida al conocimiento sobre Hauser. De esta manera, habiendo tratado de abarcar lo que ofrecen estas fuentes, tratamos de complementar, en la medida de lo posible, la labor que ya está realizándose en Hungría. A pesar de todo, incorporamos algunos documentos que ya han sido catalogados allí.

<sup>67</sup> Como también había ocurrido con Simmel. Sayre y Löwy (1984: 73) incluyen tanto a Mannheim como a Simmel dentro de lo que denominan anticapitalismo romántico resignado. Kettler, Meja y Stehr (1984: 42) sitúan en el *Habilitationsschrift* de Mannheim, titulado *Conservatism* (1925), un primer punto de inflexión, un primer acercamiento al

Círculo del Domingo y el otro no, ninguno de los dos haría comunidad con intelectuales marxistas en Reino Unido. En cambio, Antal, que había emigrado a Londres en 1933, desarrolló una intensa amistad con Anthony Blunt (el historiador del arte que Margaret Thatcher desenmascararía públicamente como espía soviético en 1979<sup>68</sup>). Su obra fue marginalizada en la academia, pero Antal sí pudo encontrar, en grado mayor que Hauser, una comunidad intelectual (marxista) en Londres. Mannheim, por su parte, aunque no recuperaría el prestigio alcanzado en Frankfurt, tuvo más éxito institucional que ambos: logró hacerse con un puesto de profesor en la London School of Economics y, posteriormente, en el Institute of Education, participando, al mismo tiempo, en el foro *The Moot*, al que asistían figuras, como T. S. Eliot, Michael Polanyi y J. H. Oldham, preocupadas por «construir su programa de un Nuevo Cristianismo que contrarrestara el totalitarismo y trajese la renovación a una sociedad decadente» (Kettler, 1995; Kurlberg, 2013: 517). Hay algo de cierto en la generalización de Saccone, ya que, comparado con otros antiguos miembros del Círculo del Domingo exiliados en Londres, el destino de Mannheim constituyó una excepción: Antal moriría en 1947 sin haber conseguido una plaza docente fija, y figuras poco o nada marxistas como János Wilde sólo la conseguirían al cabo de una década<sup>69</sup>. La comparación de Wessely (1995: 29-30) entre los destinos de Hauser y Mannheim no ahonda en sus respectivos contextos londinenses, resultando injusta en su esquematismo. Quizás sea oportuno reproducir en cierta extensión el memorándum escrito por Kettler de su entrevista a Hauser, donde éste expresó sin tapujos su opinión acerca de Mannheim y de su periodo londinense:

M[annheim] was at his best in conversations. This is the real clue to his success and influence. Nothing he ever wrote came up to the level of brilliance displayed in talk. In that setting, he had an unsurpassed analytical mind. He was also a brilliant lecturer.

Mannheim was quite well-known in 1933, and was brought here by Laski and Ginsberg. But soon, according to M[annheim]'s report, G[insberg] grew jealous of his success and large classes at LSE and made life hell for him. He tried to control the contents of his lecturers and denied him the right to examine. In H[ausser]'s view, M[annheim] paid a moral and intellectual price in order to secure the professorship of education at the University of London. In the same

---

pensamiento empírico y sistemático: «To all appearances, then, Mannheim has put his more adventurous ideas aside, while presenting his supervisors, Alfred Weber, Emil Lederer, and Carl Brinckmann, with a scholarly study far removed from his mental experiments with neo-Hegelian and neo-Marxist ideas».

<sup>68</sup> Carter, 2001: xiii, xiv. La anécdota no es algo a romantizar: partiendo de un idealismo juvenil a mediados de los años treinta, Blunt fue encontrándose cada vez más atrapado en la red de espionaje estalinista, de la que ya no le fue posible desligarse. Si bien la campaña de desprestigio de Blunt hacia el final de su vida (que, entre otras cosas, usó su homosexualidad también para desprestigiarlo) le acusó de haber propiciado indirectamente la muerte de agentes del MI16 en la URSS, la historiografía reciente lo desmiente. Carter (2001: 288) afirma que «[...] one of the NKVD's greatest reservations about him was the fact that his information was not thought to be sufficiently damaging to his own country». En cuanto a su evolución como historiador del arte, a finales de los años cuarenta, la influencia de Wittkower desplazó a la de Antal, con lo que renegaría de las metodologías marxistas para la historia del arte (Critchley, 2020). Al final de su vida, Blunt manifestó un profundo arrepentimiento por haberse implicado políticamente.

<sup>69</sup> Además de ser erróneamente deportado a un campo de concentración entre 1940 y 1941, Wilde no logró un puesto fijo hasta su lectorado en el Courtauld Institute en 1947 (donde llevaba dando conferencias seis años, desde 1941). Wilde no sería profesor hasta 1950, jubilándose en 1958 (DAH: WJ).

connection M[annheim] never told friends like Hauser about his friendship with Eliot and Temple<sup>70</sup>. These contacts and this behaviour too were part of the price. [...]

In H[auser]'s view, M[annheim] tended to overcompensate for his weaknesses. He was not a prolific reader, but published huge bibliographies. He had very little political sense, but often insisted that the long-range aim of sociology was precisely to make politics (Kettler, 2013).

Según apunta Kettler, Hauser se refería aquí despectivamente a *The Moot*, que trataba de articularse en catalizador de un proyecto político-social cristiano<sup>71</sup>. Dado el giro de Mannheim hacia el empirismo en el contexto anglosajón, quizás sorprenda encontrarlo en compañía de aquella rama de la modernidad inglesa que, como Eliot, había abrazado, por un lado, la religión, y por otro, en lo que concierne a la metodología (en su caso, de los estudios literarios), el formalismo<sup>72</sup>. Y es que, a pesar de su talante espiritual, Walter Benjamin, Herbert Read o Arnold Hauser mantuvieron una concepción del mundo atea, materialista: el reto estaba en llegar a lo que Benjamin (1929/2018: 58) llamó, refiriéndose al surrealismo, «iluminación profana», a diferencia de la militancia de Eliot por un retorno —si bien moderno o modernizado— a los valores comunitarios ‘orgánicos’ de la cultura medieval cristiana<sup>73</sup>. Entre los manifiestos peligros de esta vía encontramos, como ejemplo conspicuo, el caso de Hans Sedlmayr, que en 1932 —«(cuando aún era ilegal hacerlo) y mucho antes de que otros historiadores del arte se sintieran presionados a hacerlo con el fin de conservar sus puestos docentes»— se alistó al Partido Nazi austríaco (DAH: SH). No obstante lo cual, y en ello reside el acertijo histórico, el talante de *The Moot* era declaradamente anti-totalitarista, democrático (Mannheim hablaba de una «militancia democrática»), y a favor de la libertad individual — lo cual no impedía que uno de los fuertes puntos en común del grupo fuese, como anteriormente en el Círculo del Domingo, un cierto elitismo (Kurlberg, 2013). Kettler, Meja y Stehr (1984) han argumentado, en consonancia con la opinión de Hauser, que el acercamiento de Mannheim a *The Moot* estuvo directamente motivado por su falta de oportunidades como emigrado (Kurlberg, 2013: 520). Su rol dentro del grupo fue crucial, aunque no tanto como portavoz de sus ideas (sino más bien todo lo contrario, como contrapunto de las mismas):

While emphasising the inevitability of centralisation in industrialised societies, Mannheim argues that totalitarian tendencies could be countered by ‘planning for freedom’. His grand scheme involved a minutely planned society, differentiated from totalitarian societies in that it consciously sought to safeguard freedom by the protection of certain spheres from state interference, by education for a democratic personality, by encouraging local autonomy and through a religious vitalisation (Mannheim, 1943). Instructing the Moot to urge the Church to ‘adopt this or face chaos or totalitarianism’, he saw his planned but democratic society as the only viable alternative to the crisis they faced. While Mannheim’s empirical investigation

---

<sup>70</sup> El obispo William Temple, también ligado a *The Moot* (Kettler, 2013). Ver Kettler, 1995.

<sup>71</sup> «Emilio Gentile instances Oldham and the 1937 Oxford Conference on Church, Community and State, the global ecumenical gathering out of which the Moot was born, as exemplifying Protestant resistance to the competing religion-political ideologies of the totalitarian regimes» (Kurlberg, 2013: 524).

<sup>72</sup> Inicialmente cercanos, Read y T. S. Eliot acabaron separándose definitivamente a finales de los años treinta, cuando Eliot se convirtió en un paladín tanto del formalismo como del Nuevo Cristianismo. A pesar de todo, mantuvieron su amistad.

<sup>73</sup> Ideas que recuerdan, por otra parte, a las ya comentadas esperanzas utópicas del Círculo del Domingo, y a sus referentes dentro del misticismo cristiano.

emerged as one of the central lines of investigation for the Moot, he did not win over all the sceptics in the Moot network. As discussed above, despite Mannheim's strong objections to the totalitarian label, there remained for some a lingering suspicion that his universal planning was totalitarianism in disguise. [...]

Even Mannheim argues that Christianity must act as an integrative force by providing a shared value foundation for modern society (Kurlberg, 2013: 526).

Como anteriormente dentro del Círculo del Domingo, en *The Moot* coexistían — agrupadas, en este caso, en torno a la noción común de una Nueva Cristiandad— posturas diferenciadas que nunca lograrían un acercamiento: Mannheim defendía una planificación cultural centralizada que pudiera garantizar la libertad individual; Eliot, el «progreso orgánico de la cultura», inescrutable y gobernado, a su modo de ver, por la divina providencia; y Polanyi, cercano a las posiciones liberales de Hayek, Popper y Gombrich, defendía también un *laissez faire*, pero desde un talante menos místico que Eliot, enfatizando la imposibilidad de planificar la ciencia (Kurlberg, 2013: 522). Más que el portavoz del grupo, Mannheim resultaba, en tanto que oponente usual de Eliot y Polanyi, el animador de los debates que tenían lugar en las reuniones de *The Moot*.

Habida cuenta de todo ello, quizás resulte posible empatizar con la decisión de Hauser de no buscar alianzas ni entre los comunistas (Antal, Blunt), ni entre la «tercera vía» cristiano-demócrata en la que Mannheim había conseguido hacerse un hueco. Pero podríamos preguntarnos, de todas formas, por qué tampoco logró encajar, siquiera al cabo de diez años, en ambientes como el del Instituto Courtauld (donde, por ejemplo, Wilde haría carrera). Una primera razón sería el dominio de los enfoques metodológicos formalistas después de la Segunda Guerra Mundial. Como afirma Didi-Huberman (2005: xv-xxvi) al analizar el trasplante del Instituto Warburg de suelo vienés a suelo anglosajón, la institución fue «exorcizada» metodológicamente de su actitud original<sup>74</sup> bajo el intelectual independiente al cual debía tanto su nombre como su colección de libros. Volveremos sobre ello en los Capítulos 4 y 8. Por el momento, nos limitaremos a señalar que la afirmación de Wessely (1995: 29-30) de que Hauser no buscó afiliaciones intelectuales en Londres no es exacta. Los pocos documentos que existen al respecto ilustran, en primer lugar, que Hauser intentó publicar aquellos artículos y conferencias previamente escritos en el contexto de la Asociación de Amigos del Cine de Viena, llegando a publicar cuatro: “On Documentary Films”<sup>75</sup> (1938), donde ponía en relieve el revolucionario potencial de un género entonces marginal y usado, a menudo, con fines meramente propagandísticos; “Notes on the Sociology of the Film”<sup>76</sup> (1938) y “The Film as a Product of Society”<sup>77</sup> (1939), donde adelantaba sus ideas acerca del condicionamiento sociológico de la obra

---

<sup>74</sup> Según Didi-Huberman (2002/2009: 79), mientras que la metodología de Warburg conllevaba, necesariamente, multiplicar las lecturas de las obras de arte —hasta constituir lo que denomina «historia de fantasmas para adultos», la iconología desarrollada por Panofsky tras la muerte del maestro hace justo lo contrario: descifrar las obras de arte «objetivamente», estableciendo, por tanto, interpretaciones bien acotadas y definidas — podría decirse, definitivas.

<sup>75</sup> Publicado en *Sight and Sound*, VII, Londres.

<sup>76</sup> Publicado en *Life and Letters Today*, diciembre, 1938, Londres.

<sup>77</sup> Publicado en *Sight and Sound*, VIII, Londres.

de arte; y, ya en 1948, “Can Movies be ‘Profound’?”<sup>78</sup> (1948), donde realizaba una crítica del cine comercial dominante, concluyendo, no obstante, que si el cine no era portador de la profundidad psicológica propia de otros medios artísticos, sí era portador de su propio tipo de profundidad. La correspondencia indica que Hauser realizó estos intentos antes incluso de emigrar a Londres, enviándolos al crítico, editor y realizador de documentales Paul Rotha<sup>79</sup> en noviembre de 1937<sup>80</sup>. Ello pone de manifiesto que Hauser intentó establecer contacto con aquellas asociaciones y figuras cuyos proyectos consideraba afines al que había puesto en marcha en Viena. Huelga decir que estos intentos resultaron infructuosos, ya que todo lo que consiguió fue publicar estos cuatro artículos. En segundo lugar, a ello hay que sumar que entre 1938 y 1941 Hauser siguió trabajando en el manuscrito de su *Dramaturgia y sociología del film*, comenzado en Viena. El 29 de abril de 1941, Herbert Read envió una carta a Hauser comunicándole su interés y admiración por el manuscrito, así como la inviabilidad de publicar un libro así en aquel momento:

I have been reading with great interest and admiration the typescript of your own book on the film. I am afraid the circumstances are against the immediate publication of such a book; apart from the fact that such a book would not find its public at the present time, the paper scarcity is making it almost prohibitive to publish any but more immediately topical books and reprints of standard works<sup>81</sup>.

Parece que aún existía un cierto abismo entre el número de personas que *veían películas* y las dispuestas a *leer sobre películas*<sup>82</sup>. A lo que hay que sumar las circunstancias materiales propias de la precariedad que sufría Reino Unido como producto del bloqueo marítimo establecido por Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, y del cual la «falta de papel» sería sólo una pequeña consecuencia visible. No obstante, aquí nos encontramos con una primera muestra de la simpatía y apoyo de Read hacia los proyectos de Hauser<sup>83</sup>, que se prolongaría a lo largo de todo el proceso de escritura de *Historia social*. En los aledaños de esta negativa a publicar *Dramaturgia y sociología del film*, y muy oportunamente, Mannheim propuso a Hauser el pequeño encargo que habría de convertirse —en un proceso similar al descrito por Heller (1989) a propósito de los *desproporcionados* ensayos de Lukács— en *Historia social*: una introducción a una serie de libros sobre clásicos de la sociología del arte. Mannheim «ya estaba establecido en la vida académica y editorial británica»:

Mannheim was by this time established as professor of education at London University and was in the process of initiating the International Library of Sociology and Social Reconstruction. This was attempt by Mannheim in part through his association with Herbert Read and the publishers Kegan Paul (later Routledge, Kegan, Paul) (Steele, 2007: 113).

---

<sup>78</sup> Publicado en *Partisan Review*, XV, nº 10, Nueva York.

<sup>79</sup> Parece ser que el novelista, dramaturgo y guionista Lajos Bíró ayudó a Hauser en su búsqueda de nuevos contactos en Londres (Zuh, 2017a: 52). En CHB encontramos una carta de Paul Rotha a Hauser con copia a Bíró, 01/12/1938. Hauser intentaba mover su manuscrito sobre la sociología del film.

<sup>80</sup> Carta de R. W. Dickinson (assistant director de *Sight and Sound*) a Hauser, 05/04/1940, CHB.

<sup>81</sup> Carta de Herbert Read a Hauser, 29/04/1941, CHB.

<sup>82</sup> En el Capítulo 3 comentamos el poco peso académico de los estudios sobre cine durante buena parte del sXX.

<sup>83</sup> Volveremos en el Capítulo 3 sobre el apoyo de Read a Hauser en relación a la gestión de *Manierismo*.

Según Steele (2007: 115), Read y Hauser se mantuvieron en estrecho contacto a lo largo de todo el proceso de escritura, y cuando, en 1947, Hauser tradujo los primeros capítulos al inglés, Read los elogió sin reservas. En tercer lugar, hay que destacar que Hauser sí intentó, también infructuosamente, obtener una plaza docente en sus primeros años de exilio, como lo prueba la negativa que obtuvo de la Escuela de Arte de la Universidad de Durham:

You will remember that after our meeting in January I undertook to make enquiries in Newcastle regarding any possible post in the University of Durham School of Art which might suit you. I have now regretfully to tell you that there seems to be small chance indeed of any opening offering itself there, at any rate for as long as the war lasts.

[...] If you are in this district next winter it should be possible for you to take one or more evening classes by arrangement with the Extra-Mural Board of the University. But such classes would not by any means give you full-time employment and would only be able to supplement an income derived from other sources<sup>84</sup>.

Como ya hemos mencionado, Hauser contaba con cierta experiencia docente: en Budapest fue profesor de instituto, además de su experiencia extraacadémica en la Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu y su fugaz papel en la organización de la Universidad del Arte durante la República Soviética, a las que habría que sumar sus conferencias en la Asociación de Amigos del Cine de Viena (también extraacadémica). Es comprensible que rehusara la vía ofrecida por Niblett: una cosa es ganarse la vida dando clases, otra tener la existencia cubierta y dar clases en el tiempo restante, y otra muy distinta dar clases sin tener siquiera la existencia cubierta. A diferencia de Mannheim, Antal y Wilde, Hauser no contaba con una experiencia académica significativa «que hubiera podido transformar en moneda contante» (CCL: 51). Y aunque, como enfatizó Zuh (2017a: 52), preparó su exilio de manera previsora, vendiendo tanto sus posesiones como su participación en su empresa de distribución de películas, el monto obtenido por todo ello en las circunstancias muy desfavorables de exiliarse de Viena en calidad de judío antes del *Anschluss* no pareció traducirse en una suma duradera:

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 (CCL: 55).

En efecto, en su periodo de Londres, en el que Hauser volvía a encontrarse sin un centavo, vuelve a manifestarse, como al principio de su carrera como estudiante pobre de provincias, la importancia que los «santuarios» culturales públicos y gratuitos tenían para él. Recordemos que, también en Berlín y en Viena, Hauser había gustado de asistir como oyente a conferencias universitarias, a pesar de haber contado en aquel entonces con los medios que su primera esposa, Erzsébet (que provenía de una familia rica), podía haberle proporcionado. Esta cuestión, que reaparecerá al considerar las particularidades de la metodología de Hauser durante la gestación y escritura de *Manierismo* (Capítulo 3), guarda una estrecha relación con el punto de vista desde el

---

<sup>84</sup> Carta de W. R. Niblett (University of Durham) a Hauser, 08/02/1941, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.

que estamos enfocando el estudio de esta obra como búsqueda de modernidades antidogmáticas que sólo pueden ir de la mano de una intelectualidad *outsider* (Capítulo 1). Y es que este es uno de los puntos en los que reside la actualidad de Hauser: en una época en la que internet se ha convertido, potencialmente, en una biblioteca pública y universal (si bien no siempre plenamente gratuita), quizás Hauser suscite interés, como investigador, porque su proceder partió siempre de una cierta fe en el potencial de estos repositorios culturales gratuitos y abiertos al público<sup>85</sup>. En otro lugar (Capítulos 4 y 7) detallamos cómo este proceder ha contribuido a la puesta en duda de su *connoisseurship*: la obra de Hauser, en tanto que basada en lo que el visitante medio de grandes bibliotecas y museos encuentra a su alcance, ha sido descalificada en repetidas ocasiones por apoyarse demasiado en fuentes secundarias, en lugar de buscar el contacto directo con las fuentes primarias. Sin embargo, la acusación de eludir el contacto directo con fuentes primarias también es problemática: ya hemos visto que, en su época empresarial, Hauser llegó a amasar un número nada desdeñable de libros incunables del sXVI; también su primera época se basó principalmente en críticas en base a sus experiencias directas (con obras, exposiciones, recitales, etc.) (Markója, 2019). Posteriormente quedará patente cómo durante la elaboración de *Manierismo* Hauser, por un lado, refrescó su viaje por Italia, y por otro, no escatimó en esfuerzos por hacerse con reproducciones de obras que ya conocía de primera mano, visitando numerosos museos europeos a la caza de las obras analizadas en *Manierismo* (como veremos en el apartado 3.1).

Lilivel Löwenthá, su segunda esposa, murió «en la gran epidemia de gripe que hubo entonces», y Hauser quedó «completamente solo», resolviendo dedicarse por entero a su *Dramaturgia y sociología del film* (CCL: 55). Este sería su segundo *impasse* — durante el cual, sin embargo, no se mantuvo del todo inactivo, ya que desde su llegada en 1938 hasta 1941 mantuvo sus esperanzas en que el proyecto saldría adelante. La negativa de Read, que supuso una estocada final al proyecto, pareció coordinarse con el encargo de Mannheim para escribir la introducción a una antología sobre sociología del arte que el propio Hauser debía reunir y compilar<sup>86</sup>. Read era uno de los editores principales de Routledge & Kegan Paul, y Mannheim dirigía una de las series de la editorial sobre sociología, llamada *International Library of Sociology and Social Reconstruction*. La ayuda de Mannheim<sup>87</sup>, y la simpatía de Read le procuraron el ánimo suficiente para emprender, casi de cero, su monumental *Historia social de la literatura y el arte* en torno a 1941. El tránsito del pequeño encargo al ambicioso proyecto se produjo, en el transcurso de los primeros dos años, de manera gradual, a medida que fue comprobando que no había, en torno a 1941, demasiada historiografía que pudiera calificarse como *sociología del arte* para ser reunida

---

<sup>85</sup> «[Zaslove:] 18. Did Hauser have close associates that he spent time with and discussed his work? From what I can gather he seems to have built his work out of libraries, museums etc. He does not mention colleagues, friends or associates who would have been interested in his work. Did he have any deep association with Istvan Mészáros in England? Or other Hungarians? [Borus:] They were close friends. That's true, he spent a lot of time in libraries and museums. He did not have many Friends». Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20/07/2004 y el 10/12/2004. Comunicación personal de Borus a Zaslove, 10/12/2004.

<sup>86</sup> «Although Arnold Hauser complained that Mannheim kept his life with prominent English figures separate from his life in common with émigré intellectuals, there is reason to think that the patronage by Herbert Read that made possible the publication of Hauser's *Social History of Art* came through Mannheim's good offices» (Kettler, 1995: 287).

<sup>87</sup> Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20/07/2004 y el 10/12/2004. Comunicación personal de Borus a Zaslove, 10/12/2004. Borus escribió que Mannheim «apoyó financieramente a Hauser».

en una antología bajo ese nombre. Así que resolvió emprender una síntesis panorámica a partir de los materiales disponibles:

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 indicaciones 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 (CCL: 31-32).

Como indica, esta síntesis debía recoger un amplio panorama sin pretender encajonarlo en una sistematización, en una visión definitiva y terminada — en otras palabras, el libro debía acercarse más a un ensayo que a un tratado. En efecto, podría considerarse que la obra de Hauser consiste en la constante reescritura de un mismo libro. Tom Steele (2007: 115) señala que el título original de *Historia social* era *Sociología del arte*, exactamente igual que su último libro, que él consideraba su *opera summa*, su testamento intelectual y espiritual, y que tampoco consideraba una obra sistemática (CCL: 32). La división del proyecto original para su primer libro también parece más cercana a la de *Sociología del arte* que a la organización cronológica final de *Historia social*, denostada por Wessely<sup>88</sup>. Steele (2007: 115) señala que el libro hubiera constado de tres partes: 1) el artista como producto de la sociedad, 2) la sociedad conformada por el arte o sociología del público, y 3) el arte como derivado de la obra de arte o sociología de la obra de arte<sup>89</sup>. Hauser se dedicó al proyecto de manera ininterrumpida durante cerca de una década, hasta su publicación en 1951:

For the next ten years, he devoted every evening and weekend to a project that continued to expand. With the important exception of his new wife, Nora, he labored on alone, reading widely —and in many languages— in the vast secondary literature on art, literature, music, theater, and film. Almost instinctively, however, he ordered his insights within contexts supplied by his Sunday Circle comrades: Mannheim, Lukács, Balázs, and Frederick<sup>90</sup> Antal, who had also landed in England and adopted a Marxist approach to art history (Congdon, 2004: 45).

---

<sup>88</sup> «Hauser must have realized that, cut off from professional communication, his knowledge was insufficient for the development of a theoretically founded, coherent line of argument. In lack of a disciplinary framework, he could only rely on the history of Western Civilization as a chronological sequence» (Wessely, 1995: 30).

<sup>89</sup> Estos tres apartados fueron ejecutados, finalmente, en *Sociología del arte* — siendo considerados (p. ej., en lo que atañe al papel del receptor, a la sociología del público) lo más novedoso del libro en los setenta. Pero estas ideas pudieron haber sido formalizadas dos décadas antes, de haber contado con circunstancias más favorables.

<sup>90</sup> En los casos en los que la historiografía parece dudar entre el nombre de pila original y el adaptado de los autores, hemos preferido usar el nombre de pila original: Frigyes en lugar de Frederick, György en lugar de Georg. Sin embargo, en el caso de Károly Mannheim y Károly de Tolnay, la versión germanizada y anglicada parecen tan asentadas que hemos optado por llamarlos Karl y Charles, respectivamente.



Con respecto a Antal, resulta muy difícil saber si mantuvieron algún tipo de relación. Lo más cerca que hemos estado de hallar un indicio al respecto es que Hauser vivía, junto con otros refugiados húngaros, «en la misma casa que la mujer de Antal<sup>91</sup>». Los escritos de Blunt sobre manierismo durante los años treinta se encontraban bajo la influencia de Antal, quien a su vez trataba de expandir la historia del espíritu [*Geistesgeschichte*] de Dvořák con el aparato marxista desarrollado por Lukács. Sería interesante saber si, tal como había sucedido en Viena, Hauser compaginó su interés por el mundo moderno del cine con sus estudios del arte del sXVI también en Londres, y si en ello tuvo algún peso la obra que Antal desarrollaba en aquel entonces. Cabe preguntarse por qué Hauser no cita, en *Manierismo*, todas las obras de Frigyes Antal que cabría esperar. Aunque hace referencia en repetidas ocasiones al artículo “Zum Problem des niederländischen Manierismus”, no menciona el libro de Füssli, centrado en la influencia del manierismo en las corrientes artísticas posteriores más o menos subterráneas que darían lugar a la eclosión del romanticismo. Todo lo que podemos aportar son los ya mencionados indicios.

Durante buena parte de su primera década en Londres, Hauser siguió ‘en contacto’ con el mundo audiovisual, desempeñando funciones menores como empleado de baja categoría para la BBC. En concreto, Hauser trabajó para el *Monitoring Service* de la BBC, donde cobraba £340 anuales<sup>92</sup>, que equivaldrían aproximadamente a unas £12.000 actuales<sup>93</sup>. Este servicio empleó a numerosos exiliados, que al conocer multitud de lenguas, podían monitorizar los canales radiofónicos extranjeros en busca de pistas que ayudasen al gobierno inglés durante la guerra, en lo que recientemente se ha descrito como un «servicio de inteligencia Open Source»<sup>94</sup> (Johnson, 2013). Aparte de esto, y de una ayuda económica del Comité de Judíos Refugiados Alemanes que recibió en 1942<sup>95</sup>, poco sabemos de los empleos de Hauser durante este periodo. Parece que, acabada la guerra, Hauser siguió trabajando en puestos menores como oficinista (la palabra inglesa *clerk* lo describe bien<sup>96</sup>) para la BBC y otras compañías cinematográficas: «[...] trabajé

---

<sup>91</sup> Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20/07/2004 y el 10/12/2004. Comunicación personal de Borus a Zaslove, 10/12/2004. No sabemos si Rosza Borus se refiere a la primera o a la segunda esposa de Antal.

<sup>92</sup> Carta de Paul Chesterton, de la BBC, a Hauser, 01/05/1942, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.

<sup>93</sup>[https://www.moneysorter.co.uk/calculator\\_inflation2.html](https://www.moneysorter.co.uk/calculator_inflation2.html). En euros, la cantidad sería 14.013,87€ (<https://www.xe.com/es/currencyconverter/convert/?Amount=12000&From=GBP&To=EUR>), pero hemos considerado más ilustrativa la cifra en libras actuales, dado que los ingresos medios anuales en Reino Unido son de £31.461 anuales. En cualquier caso, y debido a que tampoco puede resumirse en estas cifras la complejidad de la historia económica, en la siguiente nota al respecto de los ingresos de Hauser empleamos una metodología diferente, habiendo consultado los ingresos medios entre 1938 y 1947 en Reino Unido. Nuestra intención es tratar de hacernos una idea de la situación económica de Hauser.

<sup>94</sup> Hay que destacar que también Ernst Gombrich trabajaría durante sus primeros años en Reino Unido como traductor del alemán al inglés en un servicio radiofónico similar (Gombrich, 1997: 10; Johnson, 2013: 76).

<sup>95</sup> «I am glad to be able to tell you that Dr. Seligman has approved special grant to you to cover the expenses incurred in your removal from Oxford» (Carta de Rosenberg, secretaria del Professional Committee for German Jewish Refugees, 29/05/1942, CHB).

<sup>96</sup> «After the *Anschluss* in 1938 with Hitler's Nazi-Germany Hauser had to flee again, and this time he settled in London and made his living as an office messenger for another film company. Plenty of highly educated people fled from the Continent to England in those days. Most of them had to accept inferior and badly paid jobs. Hauser was not any exemption. Besides, he did not have the best of reputations at that time with a *curriculum vitae* like his: politically appointed professor during the Hungarian Commune, then independent student of arts in Italy and Germany, and finally anonymous editor in a film company in Austria» (Larsen, 1992/2012: 405).

durante diez años<sup>97</sup> en una compañía cinematográfica, hacía el trabajo de *office-boy*, de botones, por cinco libras a la semana, que me bastaban únicamente para no morirme de hambre» (CCL: 56). Si Hauser no exagera las cifras, su salario rondaba las £260 anuales, quedando dentro del grupo de ingresos promedios anuales más bajos de Reino Unido entre 1938 y 1947<sup>98</sup>.

En 1940, Hauser se había casado con Nora Engel<sup>99</sup>, que hasta su muerte en 1976, supondrá su mayor apoyo humano (Zuh, 2017a: 33). Encontrándose *Historia social* en un estadio bastante avanzado, Hauser aún carecía de contrato editorial para el proyecto, incertidumbre que se vio agravada con la muerte de Mannheim, que sucumbió a otra epidemia de gripe que tuvo lugar en 1947<sup>100</sup> (CCL: 57). Borus ha recalcado lo duro que fue este golpe para Hauser, que «no tenía muchos amigos» y que, a pesar de sus diferencias, seguía teniendo en gran estima a Mannheim (Zaslove, 2004-2005). Viéndose obligado a compaginar sus investigaciones con un empleo mediocre, Hauser no se dedicó a tiempo completo a *Historia social* hasta que Nora no le animó a auto-despedirse después de que Routledge hubiera dado muestras, a instancias de Read, de un sólido interés por el proyecto<sup>101</sup>:

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 despides». 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* (CCL: 58).

---

<sup>97</sup> Steele (2007: 115) señala, en cambio, que Hauser simultaneó su empleo en la compañía cinematográfica con la escritura de *Historia social* durante cinco años.

<sup>98</sup> En el estudio económico consultado, los ingresos personales en Reino Unido entre 1938 y 1947 se distribuyen en diversos grupos, siendo el menor aquel cuyos ingresos se encontraban entre £250 y £499 anuales. Los ingresos promedios anuales para este grupo se sitúan, según dicho estudio, en £340. Tanto en el caso de su contrato como empleado del *Monitoring Service* de la BBC (£340 anuales) como en el supuesto de que cobrase aún menos después de la guerra, sus ingresos se ubicaban, indistintamente, en el grupo más bajo del país ("Personal Income In Great Britain." *Monthly Labor Review* 70, no. 5 (1950): 530-34. Accessed March 12, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41832043>).

<sup>99</sup> Nora también era una refugiada húngara. Rosza Borus (2017b: 157) destacó que todas las esposas de Hauser —Erzsébettel, Lilivel, Nora y ella misma— habían sido húngaras, encontrando en ello una muestra de su apego por su tierra natal.

<sup>100</sup> Notemos que es la tercera persona en la vida de Hauser cuya muerte estuvo relacionada con una epidemia de gripe.

<sup>101</sup> En *Conversaciones con Lukács*, Hauser dice que a la muerte de Mannheim (1947) aún carecía de contrato para el libro; no obstante, la primera carta de Routledge, a instancias de Read, manifestando interés por el proyecto se remonta a 1943 (CCL: 57-58). El interés de la editorial no supuso la redacción instantánea de un contrato. Por otra parte, como veremos en el Capítulo 3, Hauser solicitó la beca de la Bollingen Foundation por primera vez en 1947, animado por Read, sin éxito (Zuh, 2017a: 53), así que su situación financiera aún era incierta.

Al cabo, Hauser logró afianzar un puesto de *lecturer* en Leeds, que entonces era una universidad provinciana, presentando el borrador de *Historia social* a modo de currículum. También, por fin, y con la ayuda de Herbert Read, pudo materializarse en Routledge un contrato para el libro hacia el final de la década. No obstante, el camino hasta llegar a un acuerdo en ciertas cuestiones —y, en particular, en relación a la traducción del libro al inglés— resultó arduo (Steele, 2007: 116). El título hubo de cambiarse porque T. M. Ragg de la editorial Kegan & Paul prefería publicarlo fuera de la serie editada por Mannheim, que entonces ya había muerto, y la aparición de otras series sobre historia del arte (como la de Nikolaus Pevsner, publicada por Penguin), amenazaban también con eclipsar su publicación (Steele, 2007: 115-116). El libro resultó, no obstante, un éxito a nivel mundial, y pronto sería traducido a diversos idiomas — se ha destacado la buena acogida de su edición española (Steele, 2007: 117), y Hauser destacó la importancia que para él tenía la edición alemana, ya que el libro fue escrito originalmente en alemán. A pesar de las múltiples ediciones, y como detallaremos más adelante (3.3), Hauser no tuvo demasiado peso o control editorial sobre la mayoría de sus libros, y su editorial predilecta, CH Beck, no constituía en absoluto una editorial especializada en historia del arte: en realidad, se trataba de una editorial de libros jurídicos con cierta afición e interés por expandir su ámbito a la historia del arte.

## Retorno a Budapest (1976-1978)

Hauser logró pronunciar varias conferencias sobre su libro en el Instituto Courtauld, y en 1951 fue admitido como *lecturer* en Leeds, donde sería muy apreciado — no obstante una denuncia anónima donde se le acusaba de comunista, y que no prosperó gracias al apoyo de algunos de sus compañeros<sup>102</sup>. Maurice De Sausmarez, primer *lecturer* de Bellas Artes en Leeds, recomendó en 1952 que se le hiciera un contrato indefinido, que finalmente acabó por materializarse (Steele, 2007: 117). De Sausmarez también indicó que

[...] by common consent the best part of *The Social History of Art* had been the section on Mannerism for which the sociological and art historical approach was easily the most illuminating (Steele, 2007: 116).

Sin embargo, Hauser conseguía su primer puesto académico a la edad de 59 años, y seis más tarde se jubilaba sin haber podido compensar, desde el punto de vista de los méritos académicos, el tiempo perdido durante las décadas anteriores. El periodo que sigue a la publicación de *Historia social* y la recepción de la obra de Hauser en general recibirán un tratamiento más extenso más adelante (Capítulos 4 y 7). Por el momento, basta con resumir el recorrido de Hauser como intelectual independiente, enfatizando que su carrera no puede considerarse ‘brillante’ desde el punto de vista de los méritos académicos.

---

<sup>102</sup> «In Leeds somebody accused him of being a communist, but his colleagues supported and stood by him». Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20/07/2004 y el 10/12/2004. Comunicación personal de Borus a Zaslove, 10/12/2004.

Después de *Historia social*, Hauser publicaría *Filosofía de la historia del arte* (1958), *Manierismo* (1964) y, finalmente, *Sociología del arte* (1974), que consideraría su *opera summa*. En cierto sentido, cabría concebir todo el camino recorrido por Hauser como tentativas previas y preparación encaminadas a su último libro. Aparte de sus libros, Hauser dio conferencias en diversas instituciones después de la publicación de *Historia social*<sup>103</sup>. Sin embargo, no consiguió puestos importantes en universidades de prestigio. Dio clases en Leeds (1952-1957) que, en sus propias palabras, era «la típica universidad de provincias, frecuentada principalmente por estudiantes con los bolsillos tan vacíos como las cabezas» (CCL: 60). Luego, en 1954, pudo dar algunas conferencias, en Frankfurt, Bonn y Heidelberg, invitado por Adorno, que no logró (a pesar de sus intentos entre 1954 y 1955) conseguirle un puesto en Alemania (Schiwy, 1988). Se jubiló en 1957 y aceptó entonces una invitación de la joven Universidad de Brandeis en Estados Unidos, una «institución de élite» (CCL: 62) donde Herbert Marcuse daba clases. Quizás fue ésta la afiliación institucional más prestigiosa de su carrera. Su estancia en Brandeis duró dos años, de 1957 a 1959. Después, consiguió una beca de la Bollingen Foundation, que le permitió, durante otros dos años, dedicarse a escribir *Manierismo* (ahondaremos en ello en el Capítulo 3), que por un tiempo simultaneó con su profesorado a tiempo parcial en el College of Art de Londres, hasta que consiguió una extensión de la beca. Su último empleo fue una invitación de la Ohio State University para los semestres de otoño e invierno del curso 1965-1966, en calidad de «Mershon Visiting Professor»<sup>104</sup>. Cuando se le animó a presentar tópicos para discutir de manera informal con los otros miembros de la facultad, de cara a futuras reformas de los departamentos o modificaciones en la metodología de enseñanza<sup>105</sup>, Hauser propuso tres temas:

As to the problems to be discussed with faculty members, I thought of the following ones as such, as being of probable interest for members of different departments: 1. The method of Social History in general and Social History of Art in particular. 2. The problems of a systematic (philosophically orientated) Sociology of Art. 3. The place, function and extent of theoretical study in Art Education<sup>106</sup>.

Después de esto, y como había sucedido con *Historia social*, se dedicaría en cuerpo y alma, durante una década, esta vez de manera exclusiva, a escribir su *Sociología del arte* (1974). A mediados de los años setenta, su situación en Londres volvía a ser incierta y miserable: tanto él como Nora se encontraban en un pésimo estado de salud, y diez años después, no parece que el éxito y la fama mundiales (en un ámbito tan limitado como el de los libros sobre arte) hubiesen logrado procurarles una estabilidad económica duradera. Cuando murió Nora, en 1976, Hauser regresó a Budapest, donde sería nombrado miembro de la Academia de las Ciencias Húngara. Se casó entonces con Borus, su cuarta y última esposa, a la que conocía gracias a las entrevistas que ella le hiciera en

---

<sup>103</sup> «In 1952 on Lecture Tour in the United States - lectured among other places in the Universities of New York and St. Louis, the Metropolitan Museum, New York and the Art School of the Museum of Fine Arts, Boston. After the end of the last war lectured in the Universities of Frankfurt and Bonn, and gave the reference-lecture on the PROBLEM OF IDEOLOGY in the Congress for Sociology in Heidelberg in 1954» (LoC, BFR, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222, CV de la segunda solicitud de Hauser a la beca Bollingen, 14/03/1958). Por Steele (2007: 116-117) sabemos que antes de entrar en Leeds dio cursos en el Courtauld Institute y en la London University. Ya en Leeds, también dio conferencias en el Institute of Contemporary Arts (de la mano de Read).

<sup>104</sup> OSUA: UA.RG.31.B.0004, carta de Jerome J. Hausman a Hauser, 19/05/1965.

<sup>105</sup> OSUA: UA.RG.31.B.0004, carta de Jerome J. Hausman a Hauser, 01/06/1965.

<sup>106</sup> Carta de Hauser a Hausman, 10/06/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004.

Londres durante los años setenta, y que le ayudó a represar a Hungría y a preparar su *Conversaciones con Lukács*.

## *Resumen del Capítulo 2*

Lejos de la actitud autocomplaciente o solipsista que se le ha supuesto, Hauser se esforzó en diversos momentos de su vida por vincularse a ciertas asociaciones (e incluso fundarlas) en pos de un activismo cultural que se encontraba en oposición directa a las políticas institucionales dominantes — lo cual sucedió no sólo en Budapest, sino también en Viena. Por otra parte, si en Reino Unido aparentemente desistió de todo esfuerzo semejante, la historiografía no ha examinado lo suficiente la cronología de este fracaso por encontrar un medio intelectual que le fuera afín, ni tampoco incide en las condiciones en que Mannheim sí lo consiguió, y la manera eminentemente negativa en que Hauser valoró este ‘logro’ de su viejo amigo. En resumidas cuentas, el Capítulo 2, en que nos hemos apartado del libro *Manierismo* para esbozar la vida de Hauser, se justifica en la medida en que en él se incide especialmente en varios rasgos del intelectual *outsider*: el carácter autodidacta de su formación, ampliamente basado en la disponibilidad de medios culturales gratuitos; la voluntad por asociarse a grupos intelectuales independientes de dogma o dirección institucional, y no obstante, comprometidos con el punto previo (llevar la cultura a las masas); y, por último, las tremendas dificultades propias de dos exilios, un origen absolutamente humilde y desprovisto de medios, y una vida profesional condenada al precariado. Como decíamos en el último apartado del Capítulo 1, es lícito interpretar *Manierismo* como una genealogía de la intelectualidad *outsider*: el libro reconstruye en varios puntos e insiste acerca del surgimiento de las instituciones modernas y su incidencia en la realidad social y en la psicología del sujeto moderno. La defensa del *outsider*, el elogio de sus logros *a pesar de*, pero también *gracias a* la cosificación que implica la institucionalización y mecanización de la cultura en los procesos de institucionalización, se realiza a veces en un tono apasionado que la historiografía ya ha subrayado. Conocer la biografía de Hauser, y en particular los aspectos de la misma que aquí hemos enfatizado, nos ayuda a comprender el substrato experiencial del que brotan las consideraciones, la actitud, y los alegatos de *Manierismo*, y nos permite, incluso, considerar esta obra como un manifiesto de la intelectualidad *outsider*.

## *Prólogo del Capítulo 3*

La problemática construida a lo largo del Capítulo 1, entre un marxismo ortodoxo y otro heterodoxo —miríada de híbridos entre el marxismo y el anticapitalismo romántico—, la hemos ejemplificado, en el Capítulo 2, en el caso de Hauser, contraponiéndolo tanto a Lukács (marxismo ortodoxo) como a Mannheim (anticapitalismo romántico). A lo largo de estos capítulos, se ha vinculado la postura del marxismo heterodoxo con un predominio de la cuestión de la alienación sobre la cuestión de la revolución, lo que nos lleva directamente a Hauser como figura que, en su obra y en su vida —en su ética y en su metodología— ejemplifica de manera especialmente clara la lucha, el compromiso, de quien se encuentra completamente aislado, del intelectual *outsider*, que carece de todo tipo de apoyo institucional. Nos hemos referido en diversos momentos a la especial significación de *Manierismo* a este respecto, como libro que, en sus ambigüedades y difícil elucidación, refleja fielmente la problemática que venimos construyendo. Sin embargo, y aunque el interés de Hauser por el manierismo se remonta a su adolescencia (cuando, como vimos, representaba como actor amateur las obras de Shakespeare; o cuando, en Viena, acumulaba en su momento más pudiente libros incunables del sXVI), el medio que más le interesó, y que más fuertemente vehiculó su interés por los retos de la modernidad, fue el cine. En el presente Capítulo 3 examinamos de cerca las vicisitudes que trocaron sus proyectos iniciales —cercanos, podría decirse, a los de Kracauer, aquel otro *outsider* que, como veremos, tanto le ayudó— en un libro sobre el manierismo. Este capítulo ayuda a clarificar como importante hilo conductor de sus empeños, desde su frustrada primera obra sobre el cine, pasando por *Historia social*, hasta llegar a *Manierismo*, la cuestión de cómo sea acaso posible la educación de las masas *sin la intervención del cosificante proceso institucionalizador*; de cómo sea posible, si acaso lo es, superar la brecha entre un arte cada vez más aristocrático y un público cada vez más impaciente; del papel, en definitiva, de la «vieja cultura individualista» —reivindicada también por Marcuse en *La dimensión estética*— en la moderna sociedad de masas.

## Capítulo 3

### ¿Por qué un libro sobre el manierismo y no sobre el cine?

#### *El contexto formativo de Manierismo (1964)*

Though his whole intellectual attitude may seem a little 'aristocratic' in the defense of exclusive art and resentment towards daily life politics, there is no question about his concern for mass-culture and democracy (Larsen, 1992/2012: 412).

El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas (HS3: 301).

Cabe preguntarse por qué Hauser, cuya trayectoria profesional y crítica había estado ligada —sobre todo a partir de sus años en Viena— al mundo del cine, no retomó su proyecto de escribir un libro sobre este medio artístico, que él mismo consideraba idiosincrático del arte de masas y de la modernidad. La publicación de *El espíritu del cine* [*Der Geist des Films*] (1930), segundo trabajo de Béla Balázs sobre este medio artístico<sup>1</sup>, pudo haberlo disuadido a su llegada a Londres (en 1938)<sup>2</sup> de reemprender lo que en aquellos momentos no era más que el borrador preliminar de un proyecto titulado *Dramaturgia y sociología del film* (CCL: 31; Congdon, 2004: 44). A pesar de que su *Historia social* parecía dirigir sus esfuerzos hacia la comprensión del presente —precisamente, de la «era del cine»—, el siguiente libro de análisis histórico que escribiría, después de *Teorías del arte*, sería *Manierismo* —cuya temática, el siglo XVI, no parece muy relacionada con las películas. A finales de los años cincuenta, encontrándose en una situación distinta a la de Viena —exiliado en Londres, pero ya con su ambiguo renombre—, Hauser desiste, nuevamente, de abordar de manera directa el análisis del presente. ¿Por qué no retomó su proyectada *Dramaturgia y sociología del film*?

La respuesta más evidente es que parte de sus escritos preparatorios para este proyecto ya habían sido incorporados, con modificaciones, a *Historia social* (Zuh, 2017a: 49). Lo cual no impide observar que en *Manierismo* se relaciona la lógica de yuxtaposición del espacio-tiempo manierista con el «montaje cinematográfico» (M: 345, 365, 400-2, 405, 407). Esta comparación, inexistente en la primera parte del libro y casual en la segunda, adquiere mayor importancia en la tercera, en la que la filosofía de Bergson, simbolismo, surrealismo, y un examen detenido de Proust, median en sus comparaciones entre la lógica del arte manierista y la del cinematográfico. Nos encontramos, entonces, con que los dos libros de análisis histórico de Hauser —*Historia social* y *Manierismo*— culminan en consideraciones filosóficas acerca del cine como medio artístico fundamental para comprender la modernidad contemporánea.

Quizás sea un buen momento para recordar que la controversia en torno a Hauser había tenido un punto importante, precisamente —por ejemplo, en la crítica de Gombrich (1953/1997)

---

<sup>1</sup> El primero fue *El hombre visible*, de 1924. Lee Congdon apunta que la aparición de este libro pudo haber estimulado el interés de Hauser por el cine, contribuyendo, pues, a que emprendiese su inacabada *Sociología del cine* durante su estancia en Viena (Congdon, 2004: 44).

<sup>2</sup> Congdon, que se entrevistó con Hauser, apuntó esta posibilidad, pero no sabemos con seguridad si Hauser conocía el segundo libro de Balázs a su llegada a Londres.



o en la defensa de Adorno (1956,1969)— en el leitmotiv «comprender la historia para comprender el presente» —que, según la *reflexividad* o reciprocidad correspondiente a un modo de pensamiento dialéctico, también implicaría «comprender el presente para comprender la historia». Pero, según un autor que cabría enmarcar en un tipo de *historia del arte* cercano a la *sociología del arte humanista*:

Las normas y criterios de hoy no son la guía adecuada para entender el pasado; por el contrario, en la mayoría de los casos son una verdadera traba. Para decodificar los mensajes que nos llegan de otro tiempo es mucho mejor, si queremos obtener resultados significativos, emplear su código, y no el nuestro (Shearman, 1967/1990: 163-164).

En su *Manierismo: estilo y civilización* (1967), John Shearman declara que su intención es contribuir a borrar aquellos «prejuicios» e «inhibiciones» que nos habían impedido hasta ahora disfrutar de las obras de arte manieristas (Shearman, 1967/1990: 212-213). Lo *sociológico* aquí es entendido, entonces, en el sentido de la *sociología del arte humanista*: como la *mentalidad* de la época (en este caso, del sXVI) al margen de la nuestra. En cambio, al abordar el fenómeno *artístico* desde una perspectiva que incluye lo contemporáneo, Hauser pretende arrojar luz sobre lo *sociológico*, no meramente —como en la *sociología del arte humanista*<sup>3</sup>— con el objetivo de comprender mejor las obras del pasado *para disfrutarlas*, sino también para aclarar la propia actitud ante la vida en el presente. Como señala Wallace:

Throughout *The Social History of Art* Hauser rarely wavers from his belief that “any art that really affects us becomes to that extent modern art”. Yet what concerns Hauser is less the contemporary significance of past works of art than the relevance of the historically developing forms of artistic culture to the seemingly incompatible ideals of cultural democracy (Wallace, 1996: 29).

Siendo esto así, ¿por qué en ninguno de estos dos libros Hauser se pronuncia *abiertamente* —esto es, *políticamente*— acerca del cine, de las medidas a tomar para paliar la disyunción entre las «formas de la cultura artística en su desarrollo histórico» y los «ideales de la democracia cultural»? Se ha querido ver en ciertos párrafos de *Historia social* un apoyo incondicional a la política de planificación *à la Mannheim* en lo que a cultura de masas respecta (Congdon, 2004: 48-9). Empero, también hay que tener en cuenta que, como recoge Deodáth Zuh, estos pasajes fueron en parte reciclados del manuscrito de *Dramaturgia y sociología del film*; en los debates vieneses de aquellos años estaba en boga la comparación entre las catedrales como obra de arte *planificada* y ejecutada *colectivamente* y el cine como medio que también dependía de la planificación y de una ejecución colectiva (Zuh, 2017a: 49). La analogía en dichos debates estaba relacionada, muchas veces —como en la obra de Hans Sedlmayr<sup>4</sup> (1948/2014)—, con la esperanza

---

<sup>3</sup> En el citado John Shearman (cuya historia del arte incorpora perspectivas sociológicas), o en Francis Haskell, por ejemplo.

<sup>4</sup> No hubo contacto directo entre ambos, pero Sedlmayr ejemplifica del ambiente intelectual vienes. Sedlmayr sí fue (a diferencia de Hauser) discípulo directo de Dvořák. En el Capítulo 6 dedicaremos atención a *Pérdida del centro* (1948/2014), obra de *Geistesgeschichte* en la que se realiza un diagnóstico de la situación contemporánea, llegando a conclusiones aparentemente cercanas, pero opuestas a las de Hauser. Una importante diferencia es la esperanza de un retorno a la *organicidad espiritual de la cultura*: «La única fórmula: preservar y restaurar, en medio de las nuevas circunstancias, la eterna

de un retorno a la *integridad orgánica* de las fases previas del arte occidental — esperanza explícita, pues, de la superación de la fragmentación del panorama cultural del arte moderno. Dado que Mannheim comenzó a aventurar en su obra la posibilidad de un futuro planificado en *Man and Society in an Age of Reconstruction* (1935), es posible que sus ideas influyesen sobre Hauser, pero tampoco podemos descartar que hubiera varios caminos hacia estas ideas o que la influencia fuera mutua<sup>5</sup>. Por otra parte, no hay que pasar por alto que, en *Historia social*, el propio Hauser — siguiendo sus tendencias «autodeconstructoras»<sup>6</sup>— se pone en duda a sí mismo acto seguido, mostrando escepticismo ante el arte planificado como solución o, mejor dicho, como hecho histórico clave para el futuro desarrollo de la problemática del arte de masas:

¿O es que todo el esfuerzo de lograr una producción de arte basada en la planificación ha sido sólo una alteración temporal, un mero episodio, que ahora es barrido otra vez por la corriente poderosa del individualismo? ¿Puede el cine quizá no ser el comienzo de una nueva era artística, sino únicamente la continuación de la vieja cultura individualista, aún llena de vitalidad, a la cual debemos el conjunto del arte posterior a la Edad Media? Sólo si fuera así sería posible resolver la crisis del cine por la unión personal de ciertas funciones, esto es, abandonando en parte el principio del trabajo colectivo (HS3: 299).

¿Podríamos ver en estos pasajes un punto de partida para el tipo de modernidad — «continuación de la vieja cultura individualista»— explorada en *Manierismo*? En efecto, la coherencia entre el sXVI y el XX se establece en *Manierismo* en base a un *pathos* común, y a considerar la problemática del sXX como un desarrollo posterior de la problemática del XVI: «Desde el manierismo, la cultura occidental no se ha recuperado plenamente de la crisis en las relaciones del individuo con las comunidades espirituales, bien sean del pasado o bien del presente» (M: 64). El conflicto entre *originalidad y convención, arte y sociedad, artista y público*, era formulado con respecto a la «era del cine» en los siguientes términos:

La crisis del cine está, sin embargo, relacionada con una crisis en el público mismo. Los millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo, desde Hollywood a Shangai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un «público», porque sólo cabe describir como tal a un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la

---

imagen del hombre. Pero esta imagen eterna no puede ser ideada por el propio hombre, so pena de recaer en el Dios de los filósofos [deísmo y panteísmo, sXVIII-XIX]. Lo humano no puede ser preservado sin la fe en que el hombre es (potencialmente) imagen de Dios, y se halla inscrito en un orden universal, acaso trastornado» (Sedlmayr, 1948/2014: 295). Como veremos, es una actitud comparable a la de Dvořák.

<sup>5</sup> En relación a esto, simplemente desconocemos los matices de la relación entre Hauser y Mannheim en la época de Londres. Ya hemos mencionado que Hauser criticaba que Mannheim se hubiese acercado al círculo de T. S. Eliot (Capítulo 2).

<sup>6</sup> A este respecto, no podríamos estar más de acuerdo con los comentarios de Jonathan Harris: «But this confidence becomes systematically and increasingly undermined within his own text and what would now be called Hauser's 'auto-deconstruction' constitutes the book's most interesting feature.» (Harris, 1999: xviii)

producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrada una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la misma, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido (HS3: 299-300).

Si Hauser se limita, o no, a explorar las implicaciones más profundas, el *pathos* común de ambas modernidades, o si —como sucedía, según Stephen Pepper, en *Teorías del arte* (Pepper, 1959: 187)— podemos intuir una cierta actitud, coherente y sutilmente<sup>7</sup> elaborada a lo largo del libro, cuyas implicaciones también pudieran ser afirmativas de una determinada postura ética o política —esto es, si el libro sugiere o se muestra partidario de una determinada línea de acción— es una cuestión en la que nos iremos adentrando a medida que avance este estudio<sup>8</sup>. Por el momento, interesa notar que *Manierismo* entronca con la problemática *moderna* de los pasajes citados; nuestra hipótesis es que de ellos parte el núcleo *político* o *moral* del problema examinado en *Manierismo*, y que, por tanto, también constituyen el punto de partida para considerar si el libro encierra, después de todo, algún mensaje o moraleja relevantes para la situación contemporánea o si se trata, en cambio —como se ha interpretado<sup>9</sup>— de la retirada del intelectual independiente a su torre de marfil.

Por otra parte, si el estilo de Hauser rara vez presenta recetas o soluciones —y cuando lo hace, las pone en duda— esto nos lleva a postular la naturaleza *alusiva* o *indirecta* que en todo caso tendrá su mensaje. El diagnóstico crítico del presente es claro; la solución, lacónica u oracular<sup>10</sup> — lo contrario no sería crítica, sino prognosis<sup>11</sup>. En ello podría verse una primera respuesta a por qué no aborda *directamente* la cuestión del cine, en lugar de partir, para ello, de un episodio pasado de la modernidad — en este caso, de su «origen» [*Ursprung*] mismo. Según esta interpretación, *Hauser no escribió nunca su libro sobre el cine quizás porque prefería tratar el*

---

<sup>7</sup> La palabra *sutil* expresa aquí la idea de que la postura de Hauser quede implícita en el texto, sin revelarse en ningún lugar explícitamente.

<sup>8</sup> Cuyo objetivo final es dar respuesta a las cuestiones planteadas en el apartado 1.1.1, a saber: ¿podemos contribuir a esclarecer la postura de Hauser, ubicada hasta ahora en una problemática tierra de nadie entre el *romanticismo resignado* y el *marxismo romántico* (Saccone, 2016)?

<sup>9</sup> Burgum, 1968; Orwicz, 1985; Orwicz y Hourmat, 1986; Wessely, 1995; Congdon, 2004. También el estudio de Karl Mannheim, David Kettler, opina —en un borrador no publicado escrito ca. 1992, y titulado “Arnold Hauser and the Museum”— que su conclusión en relación a los dilemas modernos planteados resultaba «decepcionante».

<sup>10</sup> Como, por otra parte, debía serlo para Manfredo Tafuri, a quien se acusa por ello también de pesimismo (Biraghi, 2014: párr. 1). En el Capítulo 8 trazaremos algunos paralelismos entre Tafuri y Hauser.

<sup>11</sup> En las dos obras teóricas de Hauser —*Teorías del arte* y *Sociología del arte*— el problema de la relación entre la *mistificación* y la *prognosis* en las ciencias históricas resulta un hilo conductor fundamental. Citamos aquí, a modo de ejemplo, un par de pasajes en los que se explicitan las consecuencias que esto tiene sobre su método: «La dialéctica utópica, profética y mesiánica dice lo que una cosa debe ser o promete hacerse; la dialéctica científica, por el contrario, establece únicamente lo que es, lo que fue y cómo se convirtió en lo que parece. Naturalmente, toda situación histórica, según su noción completa, la cual incluye los cambios quizá aparentes, contiene algo indicador del futuro y, según el punto de vista del observador, un destello de esperanza o motivo de preocupación. De cada actualidad pueden derivarse potencialidades, pero ninguna potencialidad contiene la razón suficiente de su actualización» (SA2: 75).

tema a través de un episodio del pasado — como Walter Benjamin, que proyectó su *Obra de los pasajes* no sólo para entender el sXIX, sino para, al mismo tiempo, descubrir los mitos que actúan sobre el XX, capturándolos en su antesala<sup>12</sup>.

A pesar de la plausibilidad de esta hipótesis, atendiendo a la *situación económica* de Hauser entre su jubilación en 1957 y la escritura de *Manierismo*, resulta evidente que esta no es la única respuesta. La gestación de *Manierismo*, como la de cualquier obra, no atiende a una ‘causa’ única, sino a la confluencia de factores simultáneos — uno de los cuales sería, en nuestro caso, la pura supervivencia. En los siguientes apartados, en los que se reconstruye a grandes rasgos el proceso de gestación, edición y publicación del libro, examinaremos la *precariedad económica* de Hauser<sup>13</sup>. En una época en la que los estudios sobre cine no constituían, quizás, una esfera demasiado asentada en el mundo académico, *Manierismo* puede verse, en parte, como una concesión al prestigio de los estudios sobre Renacimiento, de presencia institucional incomparablemente mayor, y mucho más arraigada<sup>14</sup>. En otras palabras: la elección temática resultaba, con toda seguridad, oportuna para conseguir una beca, hacer del libro un éxito editorial, y afianzar algún puesto de *lecturer* en aquellos años en los que sus esperanzas de conseguir un mejor hogar institucional en Alemania —mantenidas por un tiempo entre 1953 y 1954<sup>15</sup>— habían fracasado. En la historia misma de gestación del libro se encuentra, por tanto, una manifestación del lado más práctico de Hauser, de su picaresca como exiliado, como precario intelectual que se esfuerza por salir a flote. También encontramos, al mismo tiempo, el espíritu de rebeldía del que ya se ha hablado<sup>16</sup>: aunque el libro constituye, como veremos, una concesión *temática* a las modas e intereses editoriales del momento, no deja de abordar estas cuestiones de manera polémica, tomando partido por causas «no coetáneas», y marcando las distancias, de manera un tanto sorprendente, con otros trabajos que en principio muchos habrían relacionado con su propia

---

<sup>12</sup> Se realiza una comparación detallada entre Hauser y Benjamin en el Capítulo 3.

<sup>13</sup> Nos hemos apoyado en las siguientes fuentes documentales inéditas: del archivo de la editorial CH Beck en Múnich, la correspondencia con sus editores alemanes de Beck entre 1960 y 1965, seis cartas de su correspondencia con Siegfried Kracauer entre 1961 y 1964, y una compilación de las primeras reseñas que recibió el libro en diversas revistas y radios alemanas; del archivo *Bollingen Foundation records, 1927-1981*, contenido en la *Library of Congress* (Washington D. C.), la correspondencia entre Hauser y dicha fundación; y de los archivos de la Ohio State University, la correspondencia entre Hauser y dicha universidad. También hemos hecho uso de algunos materiales que ya estaban publicados, como la correspondencia entre Adorno y Hauser contenida en el archivo de Beck, publicada en *Der Aquädukt* (Beck, 1988). En los archivos de la universidad de Brandeis no pudo encontrarse gran cosa, salvando alguna mención de interés en los diarios de la universidad. La intención ha sido indagar en el periodo de gestación del libro, que podría establecerse entre c.1957 y el año de publicación (1964).

<sup>14</sup> Si bien en los sesenta encontramos obras pioneras, como *The Popular Arts* (Stuart Hall, 1964), el estudio académico de películas y otras formas de arte popular no comenzaría a ganar presencia institucional —en el sentido de la creación de grupos departamentales y de investigación *fijos* sobre ese tema en las universidades— hasta más adelante. Parece razonable especular que *escribir un libro sobre el cine debió resultar una opción demasiado arriesgada para Hauser*, como nos sugirió Jerry Zaslove en nuestra correspondencia: «The art historian emigrés might have helped him. But linking one’s exilic fate to film and hoping to link that to a position would have been risky in those times. Who was being hired to teach film history? There’s a pragmatic side to him don’t you think?» (Zaslove, correo electrónico al autor; 01/02/2020).

<sup>15</sup> Schiwy, 1988. Ver Capítulo 3.

<sup>16</sup> Ya hemos visto en el Capítulo 2 que Zuh recoge cómo, en base al testimonio de Balázs y otros del Círculo del Domingo, Hauser tendió en los años entre 1918-1921 a una irremediable rebeldía (Zuh, 2017a: 41-44). Saccone, en su tesis, realiza una sugerente puesta en relación de su controvertida actitud con el humanismo existencialista de Albert Camus — y, en concreto, con su obra *El hombre rebelde* (Saccone, 2016: 317).

posición<sup>17</sup>. Ante la avalancha de libros sobre manierismo entre los cincuenta y los sesenta, quizás pueda afirmarse, atendiendo a la *visión estilística* y a la *estrategia de publicación* propuestas, que *Manierismo* resultó ser —como *Historia social*— una empresa bastante singular.

---

<sup>17</sup> Aunque trataremos esto más adelante, resulta sorprendente su esfuerzo por matizar y diferenciar su interpretación de Kafka de los puntos de vista de Lukács y Benjamin (M: 412). Otro ejemplo sería el hecho de que, mientras que muchos habían visto en la obra de Gustav René Hocke un pariente cercano, Hauser se esforzó decididamente en guardar las distancias con su perspectiva en una réplica al crítico anónimo del *Times Literary Supplement* que ha sido comentada por Deodáth Zuh en un artículo reciente (Zuh, 2019).

### 3.1 La precariedad económica del intelectual independiente

#### *La beca Bollingen (1959-1962) y los orígenes de Manierismo*<sup>18</sup>

In opposition to most of the contemporary historians and philosophers of art [...] he [Hauser] was convinced that you cannot judge any piece of art at any time in history without knowing some basic facts about its proper conditions of production. Yet, very little has until recently been revealed about the conditions of his own production (Larsen, 1992/2012: 401).

Algo curioso de las cartas de Hauser (en el periodo estudiado) es que a menudo apura en ellas el ancho disponible, escribiendo casi hasta el margen<sup>19</sup>. Muchas están escritas en papel reutilizado; en su correspondencia de 1962 abundan, por ejemplo, folios en los que se aprecia la inscripción:

MIDDLESEX COUNTY COUNCIL EDUCATION COMMITTEE  
Hornsey College of Art & Crafts Crouch End Hill NS  
PRINCIPAL: H. H. SHELTON, ARCA, ARE, NRD  
FITZROY 1761

En muchas ocasiones nos encontramos con los datos de *otra persona* tachados, seguidos de los de Hauser. ¿Era su situación económica tal que evitaba comprar papel por pura necesidad o, más bien, estos hábitos austeros y ahorradores fueron la extensión de costumbres adquiridas a lo largo de sus primeros trece años de penuria en Londres (1938-1951) (CCL: 55)? En cualquier caso, suponen un indicio más de hasta qué punto nunca llegó a sentirse seguro económicamente a pesar del éxito comercial de su primer libro — sobre el cual, por otro lado, parece ser que nunca tuvo demasiado control editorial (Larsen, 1992/2012: 411).

En efecto, no puede decirse que la publicación de *Historia social* (1951) o de *Teorías del arte* (1958) supusiera el fin de sus dificultades, y mucho menos, el comienzo de un camino de rosas. Sí puede argumentarse, en cambio, que después de la publicación de *Manierismo* (1964) Hauser logró, por primera vez desde sus años en Viena (1924-1938), una cierta comodidad e independencia económica — al menos por un tiempo. A lo largo de los subsiguientes diez años pudo dedicarse a escribir su *magnum opus*, *Sociología del arte* (1974), con cierta holgura y tranquilidad. Pero, quizás en parte debido al relativo poco éxito de este último libro (en el mundo anglosajón, donde no sería traducido hasta 1982), y en parte a los sucesivos episodios de enfermedad que tanto él como su esposa Nora padecieron, en 1977 — trece años después de la exitosa publicación de *Manierismo*— Hauser se encontraba de nuevo en una situación tal que pedía ayuda al Ministerio de Asuntos Exteriores de Hungría para volver a su país natal<sup>20</sup>. En este

<sup>18</sup> Publicamos una primera versión de este apartado en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* (Saldaña Puerto, 2022).

<sup>19</sup> Esta tendencia varía en función de la cercanía de su interlocutor y de la importancia de la ocasión. Con Beck la observamos a menudo; en la correspondencia con la Bollingen Foundation, en cambio (sobre todo en las cartas en que solicita la beca), escribe con folios nuevos y gran limpieza (en su correspondencia más informal abundan los tachones).

<sup>20</sup> Rozsa Borus señala que «la enfermedad de Nora, que tenía Parkinson, también lo llevó a volver a casa», y que Hauser «preguntó sobre el sistema de atención al paciente en el hogar» en Hungría (Zuh, 2017b: 157-159). «Cuando su esposa, Nora, murió, recurrió a un representante del Ministerio de Asuntos Exteriores de Hungría. Se sentía muy solo, estaba enfermo y prefería ir a donde alguien pudiera ayudarlo. [...] ya tenía múltiples ataques cardíacos muy graves, y sus piernas tampoco

y en los subsiguientes apartados estudiaremos cómo la publicación de *Manierismo* supuso, de esta manera, un punto de inflexión *material* en su vida: el primer éxito económico, como no pudo haberle sucedido desde Viena, y como no volvería ya a sucederle. Partimos de la hipótesis de que, decepcionado por no haber superado (a pesar de su fama) su condición de exiliado (económicamente insegura<sup>21</sup>), Hauser escribió *Manierismo* —concibió su proyecto editorial, e incluso diseñó en gran medida el libro como objeto— pensando, desde un principio, en conseguir salir de su precaria situación. Aunque *Historia social* permanecerá siempre como el gran éxito de Hauser —eclipsando, como dijimos en la introducción, sus libros restantes— hay razones para pensar que los contratos editoriales que logró firmar con *Manierismo* le fueron mucho más favorables económicamente que los anteriores. Esto no equivale a afirmar que el libro fuese escrito y concebido *estrictamente por razones o motivaciones comerciales*. Por un lado, contamos con indicios de que Hauser ya estaba dándole vueltas a la cuestión del manierismo antes de llegar a su «momento más desesperado»<sup>22</sup>; por otro, como tendremos ocasión de examinar más adelante, este libro (a pesar de constituir un estudio *monográfico*) no significó tampoco ceder ante las presiones académicas: Hauser no se ‘redimió’ metodológicamente con *Manierismo*, y siguió siendo un intelectual *outsider* — quizás lo fue más, si cabe, ya que pasó a hacerse aún más criticable incluso para quienes, como Eagleton o Burgum, aprobaban el análisis de *Historia social* en términos de un marxismo más o menos ‘convencional’, pero no la metamorfosis de aquella metodología en libros posteriores<sup>23</sup>. En todo caso, observaremos cómo su mirada sintetizadora compagina, en este proyecto, los requerimientos prácticos indispensables para poder mantener su independencia a flote con ir avanzando la problemática sociológica en torno a la que se articula su obra: la comprensión de la modernidad presente, desarrollada a partir de la incompatibilidad entre los ideales artísticos (el individualismo exacerbado y aristocrático del arte) y los sociales (la democratización de la cultura).

De las pocas cartas publicadas entre Hauser y Adorno, escritas hacia 1954, ya se puede deducir que Hauser no gozaba de una gran holgura económica<sup>24</sup>. Günther Schiwy, que realizó la

---

funcionaban correctamente, tenía quejas conjuntas. Fue invitado a varios países, España, Italia e Israel. También pensó en cómo dijo una vez que iría a Suiza, pero luego lo rechazó. Entonces regresó a casa. En los primeros meses vivió en la casa de huéspedes de la Academia en el Castillo de Buda. También fue examinado por la Academia con un famoso médico de medicina interna que lo examinó y descubrió que estaba completamente exhausto y que necesitaba tratamiento hospitalario.» (Zuh, 2017b: 158) Si bien poco podemos concluir de su estado financiero en base a esto, la imagen se aleja un poco de lo que esperaríamos de alguien que cuenta con todas las garantías y comodidades — al menos en lo que respecta a su preocupación por el «sistema de atención al paciente en el hogar».

<sup>21</sup> De la lectura de artículos como el de Lee Congdon, que no examinan la realidad material (económica) de la vida de Hauser, uno puede llegar a la conclusión contraria debido a afirmaciones como esta: «Hauser pudo asegurarse una plaza de docente en el apogeo de la Guerra Fría» (Congdon, 2004: 50). Pretendemos poner de manifiesto cómo, por el contrario, no hubo nada de «asegurado» [*secured*] en su vida.

<sup>22</sup> En estos términos lo expresó Roberts (2006: 162).

<sup>23</sup> Tanto Burgum (1968) como Eagleton (1982) critican la evolución de Hauser hacia un marxismo cada vez más hegeliano (el primero contra *Manierismo*, el segundo contra *Sociología del arte*).

<sup>24</sup> Publicadas en *Der Aquädukt: 1763-1988* (1988), con motivo del 225 aniversario de la editorial C. H. Beck. Esto ya fue señalado por John Roberts: «Indeed, it was a few years after the publication of *The Social History of Art* that Hauser appears to have been at his most desperate, turning to Adorno, whom he had recently befriended, for help in finding a university job that he believed was commensurate with his abilities and achievements. [...] Hauser's search for financial security is subtly

selección publicada, opina que en una de sus respuestas a Adorno se refleja «la situación financiera de un escritor independiente de origen húngaro que escribe en alemán y cuyos libros se han publicado hasta ahora primero en inglés» (Schiwy, 1988: 511). En el pasaje referido, proveniente de una carta del 24 de junio de 1954, Hauser responde negativamente a una invitación de Adorno a publicar su ensayo sobre psicoanálisis y arte<sup>25</sup> en su revista en los siguientes términos:

En lo que respecta a los trabajos sobre el psicoanálisis y el arte, el asunto es bastante complicado por el momento. No me gustaría publicarlo en alemán antes de que se publique en inglés (posiblemente en América). Para la versión alemana tengo una oferta de 2100 RM 'siempre y cuando' el ensayo (que tendrá 80-90 páginas impresas) sea adecuado para el propósito (en una serie). Merkur también está interesado en el ensayo. Por supuesto, no podría prescindir de los 2100 RM, pero si esto no funciona, hablaremos de publicarlo en su revista en otoño (Schiwy, 1988: 511-2).

Esto a pesar de que el mismo Hauser admitió en diversas ocasiones que prefería, con mucho, escribir en alemán<sup>26</sup>. En una carta anterior a Adorno (23 de marzo de 1954), antes de escribir este ensayo, ya repetía la misma idea: «Esperaba volver a escribir este trabajo en alemán, pero tal y como están las cosas, parece más aconsejable escribir en inglés» (Schiwy, 1988: 510). Si prefería escribir en alemán, hemos de suponer que no le hubiera gustado menos publicar en la revista de Adorno<sup>27</sup>, en un marco académico afín a su marco teórico. ¿Tanto le suponían esos 2100 RM<sup>28</sup>? Schiwy escribe que el puesto de *lecturer* en Leeds le proporcionaba «un salario con el que apenas podía vivir»<sup>29</sup> (Schiwy, 1988: 511). Pero, por otra parte, también repara en unas palabras que quizás resulten extrañas, y que contrastan con esta desesperación económica:

No tengo nada nuevo que informar sobre 'mis asuntos académicos'. [...] Ahora, después de la primera decepción, es decir, después de acostumbrarme a la idea de que no saldría nada, sólo aceptaría una posición muy buena (Schiwy, 1988: 511).

¿Un acceso de orgullo, manifestación de la actitud rebelde de la que hablábamos más arriba? Según Schiwy, el comentario «parece juzgar mal las costumbres de las universidades alemanas: en su caso, una carrera académica era todavía, por lo general, uno de los requisitos previos para un

---

underlined in the letters by a desire on his part to join Adorno in Frankfurt» (Roberts, 2006: 162).

<sup>25</sup> Posteriormente incorporado a su segundo libro, *Teorías del arte* (1958).

<sup>26</sup> «Escribo en alemán, porque de esa forma puedo expresar mis pensamientos relativamente mejor» (CCL: 32)

<sup>27</sup> Probablemente, la *Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie*, «fundada en 1955 por Theodor W. Adorno y Walter Dirks y suspendida en 1971» ([https://www.campus.de/buecher-campus-verlag/reihen.html?tx\\_campus\\_series%5Bseries%5D=74&cHash=0b93a3640b120085d3efbe74911a0b26](https://www.campus.de/buecher-campus-verlag/reihen.html?tx_campus_series%5Bseries%5D=74&cHash=0b93a3640b120085d3efbe74911a0b26), visitado: 18/05/2023).

<sup>28</sup> Suponiendo que RM signifique *Reichsmarks* (marcos imperiales), llama la atención que Hauser use esta unidad de medida, ya que el RM fue sustituido por el DM (marco alemán) en 1948, en una conversión aproximada de 10 RM = 1 DM (Cerdá Omiste, 1987). Teniendo esto en cuenta, hemos calculado que 210 DM = \$50 en 1954 (usando las tablas disponibles en <http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/projects/currency.htm#tables>). Calculando de manera aproximada el valor adquisitivo de dicha cantidad en 1956, \$50 equivaldrían a \$479.43 actuales (2020), y estos, a 441,76€ actuales (en el conversor usado no se hallaba disponible el año 1954, sólo a partir de 1956. URL: <https://www.dineroeneltiempo.com/dolar/de-1956-a-valor-presente?valor=50>).

<sup>29</sup> Hauser comenzó en Leeds a tiempo parcial como *assistant lecturer*, y en 1953 le hicieron *lecturer* a tiempo completo, pero nunca consiguió una plaza como tal («a chair») (Steele, 2007: 116-117).



nombramiento» (Schiwy, 1988: 511). Ciertamente es que esta actitud no aparece hasta después de fracasados algunos planes barajados por Adorno para traerlo a Alemania, de los cuales los más plausibles fueron una vacante de sociología en Heidelberg y un puesto en Frankfurt. Adorno respondió, entre sorprendido y preocupado, con nuevas posibilidades: renunciaría al puesto que le habían ofrecido en la *Freie Universität* de Berlín, tratando de redirigirlo a Hauser. Tampoco esto fue posible. Aparte de estas tres universidades, también se mencionan las de Gotinga, Tubinga y Colonia. No es descabellado pensar que el *networking* académico —no obstante las sucesivas invitaciones a congresos por parte de Adorno— no fuese precisamente el fuerte de nuestro solitario autor, que parece por momentos un poco perdido al respecto de los movimientos que Adorno le anima a hacer:

No he sabido nada de Heidelberg desde la primera y única carta del profesor Löwitfas. Recibí una carta muy agradable del Prof. Rothacker<sup>30</sup> desde mi regreso de Alemania, pero sin ninguna sugerencia concreta. No sé nada de Tubinga, y es un misterio para mí cómo llegó a mencionar esta universidad (Schiwy, 1988: 510).

Quizás la interpretación más plausible de este orgullo derrotista es que Hauser no estuviese del todo dispuesto a cumplir con el correspondiente periodo de adaptación del *recién incorporado* al marco académico alemán; quizás esperaba, como le había sucedido con su puesto en Leeds, ser aceptado por quien era y por su libro — y no tener que *maniobrar* con sus (casi inexistentes) méritos académicos previos. Sea como fuere, no fue una institución alemana, sino una beca de la Bollingen Foundation la que le permitió escribir *Manierismo*, como él mismo indica en su correspondencia con sus editores de Beck —Carl Heinrich Beck y Hans Richtscheid—, a los que explica su nuevo proyecto con estas:

Creo que sería mejor si le facilitara una copia de la sinopsis que envié a la fundación americana, que me otorgó una beca para promover mi trabajo. Por favor, discúlpeme por no traducir el texto en inglés debido a mi pereza. Estoy pensando no sólo en un libro exigente, sino también en un libro muy bello, que por primera vez debería mostrar todo el alcance del arte manierista en las ilustraciones. No sé si no deberían ser dos volúmenes: un volumen de texto y un volumen de ilustración<sup>31</sup>. Una publicación de este tipo requeriría tal vez una cooperación internacional de mis editores (que los editores estadounidenses, ingleses, españoles e italianos en cuestión estarían dispuestos a hacer) (Carta de Hauser a Beck, 26/03/1960, CHB)

Podemos observar cómo, en 1960, Hauser no contaba únicamente con una idea definida de lo que se desarrollaría en el libro, sino con un ambicioso proyecto editorial para el mismo, destinado, precisamente, tanto a producir un volumen rico en ilustraciones<sup>32</sup>, como a asegurar

---

<sup>30</sup> Este mismo profesor le avalaría —si bien un tanto deficientemente (ver nota 20)— en su solicitud a la beca Bollingen.

<sup>31</sup> Un volumen, publicado en 1961, que es análogo en formato y ambiciones (por lo mucho que abarca con su visión sintetizadora), es *Painting in the High Renaissance in Roma and Florence*, de Sydney Joseph Freedberg. Volveremos más adelante sobre lo que tienen en común estas dos obras, que aunque parecen pertenecer a paradigmas muy distintos (suele asociarse a Freedberg con el manierismo / manera), coinciden en muchas ideas.

<sup>32</sup> De la lectura del artículo de Mihail Larsen —editor de la edición danesa de *Historia social*, que tradujo en estrecha colaboración con Hauser— se puede deducir que a Hauser le hubiese gustado también desarrollar mejor las ilustraciones de *Historia social* (Larsen, 1992/2012: 411-412).

una amplia circulación *de golpe*, basada en su publicación simultánea en varios países. Aunque este es el primer esbozo que hemos podido encontrar de *Manierismo* como proyecto, Hauser ya pudo haber concebido la idea de escribir un libro sobre el tema en 1958, cuando disfrutaba de una beca de profesor visitante en la Universidad de Brandeis, donde impartió conferencias entre 1957 y 1959. En un artículo de *The Justice* (el periódico de la universidad), leemos:

After showing us Da Vinci's influences, Dr. Hauser showed us slides of periods that Da Vinci influenced. He first discussed a painting from the Mannerist Period: Tintoretto's Last Supper. Here the speaker dropped a suggestion which is interesting enough to become the subject of a lecture by itself. He said that the Mannerist Period, in its sense for self-criticism and its manifold self-contradictions, is much like our age. In describing the Tintoretto painting, he noted its confused approach, to reality. On the other hand, Caravaggio's Supper at Emmaus reveals the simple, direct and naive approach of a believer (Ball, 1958: 51).

En Brandeis, Hauser coincidió con Herbert Marcuse, aunque no podemos afirmar mucho en lo que concierne a esta relación<sup>33</sup>. Más significativo parece el contacto que mantuvo con otros emigrados<sup>34</sup>. Años más tarde, el 24 de noviembre de 1964, Hauser pedía a sus editores de Beck que enviaran un ejemplar gratuito de *Manierismo* a Theodor W. Adorno y a Charles de Tolnay<sup>35</sup>, y el 29 de noviembre, otro ejemplar más a Siegfried Kracauer<sup>36</sup>. Exceptuando a Adorno, estos escritores desarrollaban su actividad en los Estados Unidos — Tolnay en Princeton, y Kracauer (entre otras instituciones) en la Bollingen Foundation. ¿Qué peso tuvieron la influencia del ambiente académico de Estados Unidos, en general, y la amistad de Kracauer o Tolnay<sup>37</sup>, en particular, en la elección del manierismo como tema? En cuanto al ambiente de Estados Unidos en general, la influencia parece innegable: a pesar de que la primera «y más importante» edición del libro fuese la alemana, editada por Beck, el primer resumen del proyecto que recibieron en la editorial fue el siguiente<sup>38</sup> (escrito en inglés):

#### Project of the Work

The Western world undergoes in the second half of the sixteenth century and at the beginning of the seventeenth one of the most severe crises in its history. The turning point makes itself felt above all in the rejection of some of the most important artistic standards and ideals of the Renaissance. The new attitude finds its first expression in the painting of

---

<sup>33</sup> Además de ser cabeza de su departamento y de impartir temarios relacionados, Marcuse presidió alguna de las conferencias impartidas por Hauser. En el anuario vemos que Hauser fue *Jacob Ziskind Professor of Fine Arts*, impartiendo los siguientes cursos: “The Sociological Approach to the Study of Art History”, “French Art and Society in the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries” (Brandeis, 1958: 113).

<sup>34</sup> Especialmente, el contacto con Siegfried Kracauer, que, como veremos, le ayudó mucho. No sabemos con seguridad cuándo estableció contacto con Kracauer, pero resulta plausible que fuera a raíz de su estancia en Brandeis. Durante la misma, Hauser visitó a Meyer Schapiro en Nueva York (Schapiro, Schapiro y Craven, 1997: 166), y la relación entre Kracauer y Schapiro debía ser estrecha — ya que fue Schapiro quien consiguió traer a Kracauer a los Estados Unidos (Anderson, 1991). De esta manera, es posible que, en esta red de solidaridad académica entre exiliados, Hauser llegase a Kracauer a través de Schapiro, a quien ya debía conocer desde 1951 (año en que dedicó unos comentarios elogiosos a *Historia social*).

<sup>35</sup> Carta de Hauser a Beck, 24/11/1964, CHB.

<sup>36</sup> Carta de Hauser a Beck, 29/11/1964, CHB.

<sup>37</sup> También cabría preguntarse por el peso que pudo haber tenido Frigyes Antal en *Manierismo*.

<sup>38</sup> Disponíamos de dos versiones de este texto: la versión final, enviada a Bollingen, (25/03/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22), y el borrador enviado a Beck (Carta de Hauser a Beck, 26/03/1960, CHB). Citamos la versión definitiva.

the Italian Mannerists, but the principles of their artistic approach spread over the whole of the civilized world, pervade not only the visual arts, but poetry and drama as well, and dominate literature, mainly in England and Spain, until the middle of the seventeenth century. Mannerism is an artistic style expressing doubts, insecurity, anguish, ambivalent feelings and a disturbed mind moving on the border-line between the rational and the irrational, the spiritual and the material, religion and eroticism. The harmony and the unquestioned ideal of beauty present in the art of the masters of the Renaissance disappear, extravagant artistic fashions, such as Marinism or Gongorism, come into being, but, at the same time, a new sense of aesthetic and spiritual significance develops and leads not only to the production of so highly individual and original work. as those of Parmigianino and Tintoretto, or those of the Pléiade in France and the Metaphysical poets in England, but results in the incomparable masterpieces of Greco and Breughel, Shakespeare and Cervantes.

To show that all these achievements have a common denominator and express, on different levels, the same spiritual predicament is one of the aims the author, intends to pursue; the other — the more involved and more important one — is to trace the origin and to reveal the motor of the spiritual excitement that keeps the Western world in suspense over period of 150 years. *The disturbance is obviously connected with the religious upheavals of the Reformation and Counter-Reformation, the end of feudalism and the beginnings of modern capitalism, the doctrine of political realism and of a dual morality as set forth in the writings of Machiavelli, the creation of the modern standing armies and modern bureaucracy, the estrangement of the individual from society and the more or less mechanical functioning of the political bodies. These connections have to be worked out with great care and utmost exactness. The solution of the task requires a great amount of research work which can be done only in a great library such as the Widener or the British Museum. It needs at least two years devoted to undisturbed reading, and the applicant asks for your help to be able to embark on such a work*<sup>39</sup>.

Algunas de estas ideas ya aparecen en pasajes escritos entre 1956 y 1957<sup>40</sup>. Hauser se encontraba, en aquellos años, tratando de hacer comprensible su método, y muchos de sus cursos y seminarios tienen esta orientación. No obstante, Charles Morris (vicerrector de Leeds entre 1948 y 1963), escribió en su carta de recomendación para la beca Bollingen que Hauser ya estaba ocupándose del manierismo hacia 1957<sup>41</sup>. Cabe preguntarse: ¿fue el interés del ambiente

---

<sup>39</sup> Carta de Hauser a Bollingen, 25/03/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22

<sup>40</sup> El siguiente extracto pertenece a “Objetivos y límites de la Sociología del Arte” (posteriormente incluido en *Teorías del arte*): «El hecho de que Miguel Ángel vivió en la época del Concilio de Trento, de la nueva política del poder, del Nacimiento del capitalismo moderno y del otro del absolutismo, ¿qué es lo que nos dice en concreto acerca de los problemas artísticos con los que tuvo que luchar y de la peculiaridad de sus medios y caminos? Teniendo en cuenta aquella situación histórica y social, podremos entender mejor la inquietud de su espíritu, el giro hacia el manierismo que iba a tomar su arte e incluso quizás también algo más acerca de la impresionante inarticulación de sus últimas obras» (TA: 29). En estos casos, el apunte histórico suele tener una función ilustrativa con respecto a una argumentación teórica.

<sup>41</sup> «Dr. Hauser was already working on material for the project he outlines while he was in Leeds; and some of his publications during that time were related to it» (Carta de Charles R. Morris [vicerrector de Leeds] a Nancy Russ [«assistant secretary» en la Bollingen Foundation], 19/05/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222). No hemos podido identificar a qué publicaciones entre 1956 y 1957 podría estar refiriéndose Morris.

académico estadounidense por el manierismo *causa directa* de esta tendencia, o simplemente la intensificó? No podemos saberlo, pero si el ensayo sobre los “Límites de la historia social del arte” —escrito con anterioridad a la primera decepción (Heidelberg), en un momento aún esperanzado— ya se ocupa del «Concilio de Trento, el nuevo realismo político, el nacimiento del capitalismo moderno y el absolutismo», es de suponer que dicho problema no suponía un mero desarrollo *circunstancial* o *arbitrario*. En otras palabras: en *Manierismo*, Hauser trató de desarrollar con la máxima practicidad unas ideas que ya de por sí le interesaban.

Cuando envió a sus editores de Beck el resumen del nuevo proyecto, Hauser llevaba disfrutando de la beca Bollingen dos años. Su solicitud para la misma, fechada el 14 de marzo de 1958, contó con ilustres cartas de recomendación: H.W. Janson<sup>42</sup>, Meyer Schapiro, Charles Morris y Erich Rothacker<sup>43</sup>. Lo más interesante de la carta de Schapiro es el énfasis (compartido por Read) en el potencial de la obra de Hauser *como puente entre lo académico y el gran público*:

I am sure that his projected book on Mannerism will have an equal importance and interest; *both the world of scholars and the cultivated lay reader will be attracted by this new work*<sup>44</sup>.

La carta de recomendación de Janson parece articularse enteramente en torno a este punto:

Dr. Hauser, as a well-informed ‘non-specialist’ in all these areas, has the rare ability to write in such a way as *to reach beyond the professional interests of the established disciplines*. His book on Mannerism, therefore, is likely to have *a wide echo among cultivated laymen*, as was the case with his *Social History of Art*. And we need syntheses of this kind, if only in order to put the specialists on their mettle<sup>45</sup>.

Además de estos cuatro avales, en el formulario están anotados (a mano) los nombres de Herbert Read, C. A. Franklin y Claude Sutton<sup>46</sup>, que ya le avalaran en otra ocasión: en 1947, cuando (animado por Read) se presentó a esta misma beca con *Historia social* a medio escribir. En esta primera solicitud de 1947 encontramos, con gran sorpresa, que Hauser sintetizó los objetivos y líneas generales de su trabajo en términos muy parecidos a los usados por Wallace para reinterpretar la obra en los noventa:

---

<sup>42</sup> Después de leer el artículo Orwicz (1985), uno podría pensar que Janson despreció *Historia social* en su reseña del *Saturday Review* (1952). En cambio, en la reseña se muestra entusiasmado con la obra — si bien no con el esquema de análisis sociológico empleado por Hauser. Kracauer, que formó parte del comité que supervisaba la concesión de la beca, opina en su informe que la recomendación de Janson era «condescendiente»; quizás sea un término también aplicable a su reseña de 1952.

<sup>43</sup> «May I mention as references Professor H.W. Janson of New York University, Washington Square, Head of the department of Fine Arts; Professor Meyer Schapiro, Columbia University, Department of Fine Arts and Archaeology; Vice-Chancellor Morris, University of Leeds, England and Professor Erich Rothacker, of University of Bonn, Germany, who know me personally and are acquainted with my work and scientific aims» (Carta de Hauser a Bollingen, 14/03/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222). Llegado el momento de enviar la carta a la fundación, la menos inspirada fue, sin duda, la de Rothacker, que delegó en un tal Dr. Radin la respuesta, respondiendo éste (en una nota brevísima: Carta del Dr. Radin a Bollingen, 03/04/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222) que «conocía muy bien al Dr. Hauser» y que era «muy recomendable»; desgraciadamente, lo llama *Alfred* Hauser. Kracauer obvió esta nota en su informe.

<sup>44</sup> Carta de Meyer Schapiro (aval) a la Bollingen Foundation, 31/03/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22.

<sup>45</sup> Carta de Horst Waldemar Janson (aval) a la Bollingen Foundation, 10/04/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22

<sup>46</sup> Carta de Hauser a Bollingen, 25/03/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22

The work leads up to an analysis of the strange and disturbing fact that, the more progressive and ambitious an artistic work of our time is, the less popular it is. The author does not criticize [sic] or prophesy, but hopes that his diagnosis will include some indications for a therapy<sup>47</sup>.

En su carta de recomendación, Read escribió: «no me sorprendería que esta obra llegase a tener un atractivo considerable para el público en general»<sup>48</sup>. A pesar de las divergencias que puedan encontrarse entre ambos, Read pareció ver claramente que el dilema en torno al que se articulaba *Historia social* reflejaba sus propios esfuerzos por reformular la «educación a través del arte» en una cultura de masas moderna. No limitándose a apoyar su solicitud con una carta de recomendación, Read se tomó la molestia de reunirse con dos editores de Bollingen para hablarles sobre el libro, además de proporcionarles una copia de los capítulos disponibles<sup>49</sup>. Su entusiasmo debió resultar fuera de lo común, hasta el punto que uno de los editores llegó a escribir, en una carta en la que se pedía la opinión de un tercero, que «sería muy difícil negarse»<sup>50</sup>. Pero finalmente esta tercera opinión concluía con un informe demoledor:

According to Professor Hauser, *Greek heroes were vain and the poet's function was to praise them*. He adduces Hesiod as the first literary example of class antagonism; Hesiod championed the «oppressed class». With the rise of the bourgeoisie Professor Hauser describes Solon and Pindar as using literature as a medium for advising and warning the aristocrats. He traces the rise of professionalism in Greek art and even claims that the Greeks had subjected literature. *The use of money leads to abstraction in art*, leisure produces «useless art». Aeschylus and Sophocles were political propagandists for the dominant minority; *Euripides, because he was a radical, was the first real poet; the Sophist represents a spiritual revolution*. Professor Hauser outlines the different changes in the artist's social station. *He thinks Rome was «undermined by capitalism»*.

[...] Plato he describes as primitive because he is «reactionary». Dr. Hauser is prejudiced, lacking in objectivity, and he constantly distorts his facts so that *his scholarship cannot be taken seriously. I cannot recommend his work. It is difficult for me to believe that Herbert Read, even as a convinced anarchist, has read the manuscript*<sup>51</sup>.

Huntington Cairns<sup>52</sup>, que es quien hace estos comentarios, muestra una notable capacidad de observación en tanto que varias de las ideas en las que se detiene (aunque denostadas aquí por

---

<sup>47</sup> Primera solicitud de Hauser para la beca de la Bollingen Foundation, 30/09/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22.

<sup>48</sup> Carta de Herbert Read a la Bollingen Foundation, 30/09/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

<sup>49</sup> Sabemos que uno de ellos es John D. Barrett (a quien se refieren como Jack), mientras que del otro sólo sabemos sus nombres de pila, Paul (Carta de John D. Barrett a Huntington Cairns 25/10/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222). Los fragmentos enviados fueron el tercer capítulo (Grecia y Roma) y parte del cuarto (la Edad Media), aunque en el índice enviado con la solicitud el proyecto parece completamente planificado de los capítulos 1 al 7. Ver el índice provisional de *Historia social*, en la primera solicitud de Hauser para la beca de la Bollingen Foundation, 30/09/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22.

<sup>50</sup> «I am sending you a copy of Dr. Arnold Hauser's application for grant in aid from the Foundation, together with a sample portion of new manuscript given me in London by Herbert Read. In considering new applications here in New York with Paul, it was suggested that you might give us your good opinion in this case. Herbert Read's strong support of Dr. Hauser's work makes it difficult to turn down. Both Paul and I read the manuscript coming home on the high seas.» (Carta de John D. Barrett a Huntington Cairns 25/10/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222).

<sup>51</sup> Carta de Huntington Cairns a John D. Barret, de la Bollingen Foundation, 24/12/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22

<sup>52</sup> Huntington Cairns fue un filósofo cuyas obras más importantes tratan sobre filosofía legal (p. ej., *Legal Philosophy from Plato to Hegel*). En 1947 era secretario de la National Gallery of Art.

él), resultan claves para toda la obra de Hauser, encontrando continuación directa en *Manierismo*. Algunas serían:

- a) El arte como vehículo de adulación y propaganda, que en *Manierismo* encarnaría, de manera conspicua, el periodo academicista de la *maniera* (M: 224, 232);
- b) la relación entre la tendencia a la abstracción y el uso del dinero — en parte derivada de *Filosofía del dinero* (1900) de Simmel, pero relacionada en *Manierismo* con la teoría de la reificación de Lukács (M: 121-129);
- c) la liberación del artista acompañada de su alienación del público, así como la posibilidad de un arte ideológicamente progresista — aquí, Eurípides (HS1: 130-136); en *Manierismo*, por ejemplo, Pontormo y Tintoretto (M: 207-208, 245-24);
- d) el antidogmatismo y el pluralismo cultural como rasgos progresistas, y no decadentes o necesariamente relativistas — en *Historia social*, los sofistas, tan denostados normalmente a favor del Sócrates platónico (HS1: 118-127); en *Manierismo*, los manieristas, tan despreciados a favor del Alto Renacimiento. La manera de describir el significado histórico de la actitud manierista y de la sofista coinciden en muchos puntos en tanto que ambos son concebidos como la entrada en la edad adulta, en una modernidad que ya ha perdido su ingenuidad utópica, su inocencia (M: 63-64).
- e) Por último, la relación entre el mundo antiguo tardío y el capitalismo — importante, entre otras cosas, para diferenciar entre el paradigma de definición del manierismo de Ernst R. Curtius, de carácter cíclico y ahistórico, y la definición que propone Hauser, pero también para notar cómo en ambos periodos existe una tentativa de retorno a una cosmovisión trascendental desde un empirismo muy desarrollado. No es casualidad que Dvořák (1924/1984), que es quien realizó originalmente este diagnóstico, llegase al mismo a partir del estudio del arte paleocristiano y del arte del sXVI.

En esta segunda ocasión (once años después) la beca sí le fue conferida, comenzando el 1 de enero de 1959. Le ayudaron la fama de su primer libro, el carácter monográfico de su nueva investigación<sup>53</sup>, la concordancia con la línea de lo que se estaba publicando desde la fundación, y la simpatía del editor encargado de revisar su solicitud: Siegfried Kracauer<sup>54</sup>.

En vista de algunos de los volúmenes que se estaban publicando y/o becando desde la Bollingen Foundation en aquellos años, *Manierismo* no resulta, en absoluto, un libro discordante o fuera de lugar. En concreto, llama la atención la afinidad entre *Manierismo* y el volumen 14 de las obras completas de C. G. Jung, publicado por la fundación en 1963: *Mysterium Coniunctionis*:

---

<sup>53</sup> Este aspecto es recalado en algunas cartas de apoyo a su candidatura, así como en los informes de Kracauer: «Even though art historians have been elaborating a positive evaluation of Mannerism for the past thirty years, there exists as yet no comprehensive treatment of the phenomenon. The closest approach to it is Dr. Hauser's own in his *Social History of Art*. I personally should very much like to see him carry out the same idea on a broader scale and in sufficient detail» (Janson a Bollingen, 10/04/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222). «In his statement, Hauser delineates the range of his study [...] His guiding intention is to define these factors on the basis of careful research (at the Widener Library of the British Museum)» (Carta de Kracauer a Bollingen, 04/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222).

<sup>54</sup> Kracauer trabajó como revisor de solicitudes para diversas fundaciones a lo largo de los años cincuenta, entre las que podemos contar la «Bollingen Foundation, la Voice of America, el Columbia University's Bureau of Applied Social Research, y la UNESCO» (Kracauer, 2012: 199).

*An Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. En este tomo, escrito en torno a 1955<sup>55</sup>, Jung (1963/1977: 18) dedica una gran atención a las *paradojas* en el pensamiento alquímico del sXVI, considerándolo un «sueño colectivo» ligado al presente moderno. Teniendo en cuenta que Hauser veía en la *coincidentia oppositorum*, en la *paradoja*, el principio fundamental de la actitud manierista ante la vida (M: 41), concibiendo el arte del sXVI como *origen* [*Ursprung*] de la problemática que caracteriza históricamente al arte moderno, el paralelo es evidente — aunque, como veremos en el Capítulo 7 al comparar a Hauser con Hocke, existen también profundas diferencias.

Las condiciones de la beca preveían una cantidad anual de 3.000\$ y dos años de duración, del 1 enero de 1959 al 1 enero de 1961. Al aproximarse el final del primer año Hauser pidió una extensión de la beca, mostrándose un tanto abrumado:

[...] I have been working on the preparation of the book on Mannerism for well over a year, but *the material is all the time growing under my hands and the problems to be answered become more and more complex*. The book will deal with what I call now “The Crisis of the Renaissance” — this will be probably its title. My research work centred until now mainly on the religious and economic history of the period, but there are, of course, many other fields to be considered. I think it will take me three more years to complete the writing of the book, *which may become fairly voluminous*.

Do you think that an extension of my fellowship to cover the above mentioned period would be possible? I have reached the retiring age, and I could do nothing better than to accept a part time job in a College of Art here. *My yearly income from it is £240. Having been a University teacher in this country for no more than six years, my pension is near to nothing — about £90 a year. To receive some help from other sources is therefore vital for the continuation of my work as a scholar*<sup>56</sup>.

Quizás esto, en conjunción con el hecho de que su trabajo se desempeñase casi exclusivamente en grandes bibliotecas públicas «como la del British Museum o la Widener» — lugares a los que podía acceder de manera gratuita sin necesidad de ningún tipo de credencial o de permiso especial— nos revele mucho acerca de su método, y más precisamente, de por qué no aparecen más fuentes citadas o referencias en su prosa. Comparativamente, parece que en *Historia social* hubo un mayor empeño (que en el resto de sus libros) por hacer más transparente y accesible el origen historiográfico de sus conjeturas y afirmaciones; empeño que podría relacionarse con el hecho de que el origen del libro fuera el encargo, por parte de Mannheim, de una *antología* de textos sobre sociología del arte (CCL: 31). A medida que avanza en sus siguientes obras, parece que este impulso va cediendo, quizás debido al avance de su edad<sup>57</sup>, a una mayor opacidad historiográfica. Pero es de señalar que incluso en las evaluaciones negativas de Hauser —también en las de sus últimas obras— se le atribuye una gran erudición, si bien relativamente desactualizada. Es más que probable que Hauser siguiera leyendo a lo largo de toda su vida; su desactualización, la «contemporaneidad de lo no coetáneo» que representan sus obras, refleja

---

<sup>55</sup> El libro debió editarse entre 1955 y 1963, coincidiendo con la época en que Hauser se presentó a la beca con *Manierismo*.

<sup>56</sup> Carta de Hauser a John D. Barrett [Bollingen], 19/12/1959, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

<sup>57</sup> Al comenzar *Manierismo* tenía en torno a 66 años, y comenzó *Sociología del arte* con 72.

quizás la «contemporaneidad de lo no coetáneo» que se da en las bibliotecas y museos de los que se nutría. Situado al margen de marcos académicos y de grupos de investigación, aparentemente desinformado acerca de los *términos* y *paradigmas* del momento, Hauser nos recuerda que hay caminos que pueden abrirse, en las grandes bibliotecas públicas, a través de una historiografía olvidada. Esta historiografía, ¿está *desactualizada*, *demodé*, o *desfasada* o podemos encontrar, en cambio, en ella, las «joyas enterradas en las tinieblas y el olvido»<sup>58</sup> que nos puedan proporcionar un relato alternativo de la historia (como quería Benjamin)? En definitiva, aunque Hauser fue, progresivamente, volviéndose perezoso a la hora de mostrar sus fuentes, parece que hay algo que se mantiene inalterable en su metodología de *Historia social* a *Manierismo*, y es su insaciabilidad a la hora de acumular material. Incluso Béla Balazs —que, como hemos visto, no tenía en mucha estima a Hauser— dijo de su conferencia en la Escuela Libre de las Ciencias del Espíritu que, en comparación con Mannheim, la de Hauser fue «menos capaz, aunque había hecho una enorme cantidad de trabajo» (Congdon, 1973: 70). Llevado, quizás, por una falta de confianza en sí mismo, Hauser desempeñaba las fases preparatorias de sus trabajos —también de *Manierismo*— con cierta avaricia<sup>59</sup>: después de *Teorías del arte*, parece como si cada uno de sus libros fuera una nueva *Historia social* — como si, en cada proyecto, nunca pudiera darse por satisfecho con el objetivo definido y acotado y buscara siempre amasar más material, abarcar más — hasta encontrarse, por momentos, casi desbordado. En *Conversaciones con Lukács* (1978) Hauser relaciona explícitamente esta tendencia con su voluntad de demostrar su «probidad, seriedad y autosuficiencia»:

De verdaderamente «heroica» calificó Mannheim esa pasividad de los ocho o diez años que yo empleé entonces en la redacción, preparación y formulación de *Historia social de la literatura y del arte* sin publicar una sola palabra. Pero ese era el precio indispensable; *si no un criterio de valor, sí una señal de la seriedad, probidad y autosuficiencia de mi trabajo*. Eso no solo era la mi preocupación y ocupación cotidiana, era mi pan de cada día, el que me conservaba la vida (CCL: 30).

Hauser no esconde sus inseguridades al hablar acerca de su proceso como escritor:

[...] está claro que no se tiene una opinión definitiva de un libro que está escribiéndose. La distancia adecuada tampoco la encontré mientras estuve trabajando en *Historia social*; y en el transcurso 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 reseña desfavorable le deje a uno tan frío como una favorable (CCL: 32).

Por otra parte, la última carta citada entre Hauser y la Bollingen Foundation (19 de enero 1959) nos revela la exigua pensión que resultó de su exigua vida académica: 90£ de 1959 — esto

---

<sup>58</sup> El motivo aparece en el poema XI de las *Flores del mal* (“Le Guignon”). La importancia de Baudelaire (y del coleccionista o buscador de tesoros de anticuario) para Benjamin, guarda una estrecha relación con la deliberada renuncia a lo actual que algunos han encontrado en Hauser. Johnston (1966: 106) escribe acerca de *Manierismo*: «In our age of specialization, scholars probably will honor this book more for its nuggets than its over-all thesis. Lamentable as this is, Hauser appears to have anticipated it, for one glimpses in him a profound pathos of distance from the contemporary world».

<sup>59</sup> Como Benjamin observó, la riqueza que supone el conocimiento puede convertirse en una pesada carga.



es, en torno a 2.406,15€ de 2020<sup>60</sup>— *al año*. Complementándolo con su trabajo a tiempo parcial en el *College of Art* de Londres, llegaba a un total de 330€ —unos 8.822,55€ de 2020 al año<sup>61</sup>—, lo cual no supone una cantidad que podamos describir como holgada. No en vano, en una carta de agradecimiento a Barrett después de una reunión mantenida en Nueva York, Hauser escribía:

I shouldn't like to leave America without expressing once more my thanks for the Bollingen Fellowship and your friendliness. *I can hardly tell you what the Fellowship means for me; it gives me, above all, that sense of relative security without which I could not continue working on my next book in the right way*<sup>62</sup>

El ejemplar de *Manierismo* que Hauser envió a Kracauer tenía, además de las motivaciones intelectuales propias del intercambio de ideas entre ambos, la función de darle las gracias por partida doble: por haberle ayudado a conseguir la beca, y por haber apoyado su extensión, que finalmente resultó en un tercer año becado. En el informe de Kracauer a la fundación se repiten las crudas cifras que Hauser le comunicase, pero mostrándose al mismo tiempo precavido en cuanto a sus intenciones de ampliar demasiado el alcance del libro, que corría así el riesgo de dejar de constituir un estudio monográfico:

I would grant this extension [...] (But I should like to add for the record that I am not happy about his intention to enlarge so considerably the scope of his book. This may lead him to produce a sprawling history of the period instead of the monograph he originally envisaged — which would be a pity.)<sup>63</sup>

Este aviso cautelar, que insta a Hauser a mantenerse dentro de los límites del proyecto original, encuentra su eco en otro revisor (un tal Mr. Mathews):

Dr. Hauser's fellowship should probably be renewed. But it would be advisable not to make it for more than two years. What seems needed is an indicative spur, signifying an eventual end. *This may do him the favor of setting him writing and thus help him finish his book, the preparation for which could presumably, by the nature of the subject and his method, go on for half a century*. As he says: «the material is all the time growing under my hands and the problems to be answered become more and more complex»<sup>64</sup>

El establecimiento de dicho límite, traducido a una extensión menor de la que Hauser había pedido<sup>65</sup>, debió ayudarlo a darse prisa en comenzar la escritura del libro, pues en su carta de agradecimiento a Barrett escribió que esperaba «terminar para finales de verano los trabajos preparatorios y comenzar con la redacción» (HBF: 4). Los 9.000\$ (3.000\$ por año) de la beca

---

<sup>60</sup> «£90 in 1959 is equivalent in purchasing power to about £2,107.86 in 2020» [URL: <https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1959?amount=90>].

<sup>61</sup> «£330 in 1959 is equivalent in purchasing power to about £7,728.81 in 2020» [URL: <https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1959?amount=330>].

<sup>62</sup> Carta de Hauser a John D. Barrett [Bollingen], 27/04/1959, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

<sup>63</sup> Informe de Kracauer para Bollingen, 12/1959, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

<sup>64</sup> Informe de Mr. Mathews para Bollingen, 29/12/1959, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

<sup>65</sup> Dado que Hauser pedía dicha extensión en 1959, esos *dos años* resultaron en un año más de beca. Pero por si quedaba alguna duda al respecto, en la carta de Mr. Barrett a Hauser (2 de junio 1959) se especifica «I am very happy to be able to advise you that the Trustees have authorized a one-year extension» (HBF: 4). A lo largo de la correspondencia vemos cómo la expresión original de Hauser («una extensión de tres años») era interpretada como *tres años contando con el ya disfrutado*, para finalmente materializarse en una extensión de un año.

debieron proporcionarle —en contraste con su exigua pensión— la tranquilidad necesaria para poder dedicarse a *Manierismo*, por fin, a tiempo completo.

La costumbre de apurar el margen del papel representa quizás un aspecto amable o entrañable de su picaresca como intelectual precario; entre las manifestaciones de la desesperación con que debió vivir encontramos, sin embargo, maniobras algo más graves que la falta de limpieza al escribir sus cartas — maniobras en las que, en cierto sentido, se podrían encontrar, como en su tendencia a acumular lecturas o en su aprovechamiento del folio al escribir, matices de avariciosa inseguridad. La primera sería la distorsión de algunos puntos de su CV en la solicitud de la beca. Por ejemplo, conmutó su profesorado (breve y sin remuneración, que sepamos) en la Universidad Libre de las Ciencias del Espíritu por un profesorado en la Universidad de Budapest, donde en realidad nunca impartió clases<sup>66</sup>. A este respecto, es de señalar que también Read maquillaba un poco la verdad en su primera carta de recomendación cuando escribía que Hauser había estado «evitando los nombramientos académicos para poder concentrarse mejor en su tarea»<sup>67</sup> (ya que no nos consta que Hauser hubiese tenido la más remota posibilidad de trabajar en alguna universidad o entidad cultural antes de publicar *Historia social*; como vimos en el Capítulo 1, lo intentó sin éxito en la Universidad de Durham). Nos llama la atención que en esta operación de sutil engorde de su currículum Hauser no incluyese su actividad como fundador de la *Sociedad de amigos del cine* en Viena. El hecho de que escondiese que sus mayores logros institucionales habían tenido lugar en la corta república soviética de Hungría no resulta sorprendente en plena Guerra Fría, pero ¿por qué no mencionar con algo más de detalle su vínculo con la fundación de esta organización cultural<sup>68</sup>?

La segunda manifestación, más grave aún —pero comprensible desde el punto de vista de su situación económica—, es la diligencia con la que trató de evadir impuestos (sin incurrir en ilegalidades). Recién conferida la beca, las primeras cartas de Hauser ya preguntan por esta cuestión a Richard G. Anderson, contable de la fundación. En un principio (noviembre, 1958), Hauser está preocupado porque no sabe si debe pagar impuestos por la beca en Estados Unidos o en Reino Unido<sup>69</sup>; en la segunda carta (enero, 1959) ya queda claro que preferiría no pagarlos en absoluto<sup>70</sup>. Anderson le contesta que, en lo que respecta a Estados Unidos, la cantidad de la beca no llega al mínimo estipulado y que, por tanto, quedaría eximido de pagarlos<sup>71</sup>. Al cabo de unos

---

<sup>66</sup> Segunda solicitud de Hauser para la beca de la Bollingen Foundation, 25/03/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222. Ver tanto el formulario como el CV.

<sup>67</sup> «Dr. Hauser has made good and consistent progress with his work over a period of five years, devoting his entire leisure time to the task, and avoiding academic appointments in order to concentrate on his task» (Carta de Herbert Read a Bollingen (aval para la candidatura de Hauser a la beca), 30/09/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222).

<sup>68</sup> Hauser menciona que dio clases en Viena, pero no especifica nada acerca de la *Sociedad de amigos del cine* [*Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs*].

<sup>69</sup> Carta de Hauser a Bollingen, 22/11/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222

<sup>70</sup> «Thank you for the cheque you were good enough to send to me. But I am afraid you overlooked my request, mentioned in my letter of November 29, not to undertake anything in this matter before you hear from me again. It is a question to avoid paying tax on this grant in Great Britain. I have not got yet full information, but I heard as much as that it may be possible. [...] I am sorry to cause so much trouble, but the tax payable would be so much that, I am sure, you will understand my precaution» (Carta de Hauser a Anderson, 07/01/1959, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222).

<sup>71</sup> Carta de Anderson a Hauser, 25/11/1958, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

meses, Hauser aún no ha conseguido asesorarse acerca de si lo que pretende hacer sería legal del lado de Reino Unido, pero pide a Anderson que le transfieran el dinero de la beca a Londres<sup>72</sup>. Finalmente, es de suponer que consiguió aclarar sus opciones, porque el 4 de abril de 1960 ya había abierto una cuenta bancaria en Cambridge y pedía a Anderson que redirigiese los pagos subsiguientes a esa dirección en lugar de a Londres<sup>73</sup>.

Un indicio de que *Manierismo* supuso un éxito lucrativo sin precedentes para Hauser lo encontramos en una anécdota análoga, que sucedería tras el éxito de *Manierismo*: en junio de 1965, Hauser se atrevía a pedir a sus editores de Beck<sup>74</sup> que no le ingresasen las ganancias del libro de golpe:

Me gustaría pedirle hoy que me envíe las cuentas por el momento, pero que no haga ninguna transferencia de dinero. La explicación de mi petición es que, por consideraciones fiscales, quisiera repartir mis ingresos, que han aumentado un poco como resultado del fenómeno del 'manierismo', durante un período de tiempo más largo, y pedir a mis editores que retengan mi dinero, que sé que puedo conseguir en cualquier momento. Cuando necesite el dinero, lo pediré. Muchas gracias de antemano<sup>75</sup>.

De nuevo, el objetivo parece más orientado a estirar la tregua proporcionada por las ventas del que parece haber sido su único éxito personalmente lucrativo, que a una codicia lujuriosa; como en su procedimiento acumulativo de lecturas, la avaricia de Hauser parece aquí obedecer más a una finalidad defensiva (en este caso, sustentar durante el mayor tiempo posible su actividad como intelectual independiente) que al deseo de vivir pomposamente o de escalar en sociedad<sup>76</sup>. En qué medida debió plantearse el dilema moral del libro como negocio lo sugiere una carta que escribió a Kracauer:

El libro se convierte en lo que los ingleses llaman «an ambitious one» y los editores interesados esperan mucho de él. (El editor italiano garantiza casi 3.000 libras esterlinas por la primera edición italiana.) Todo esto es muy bonito, pero me molesta terriblemente en mi trabajo, que en última instancia es más importante que cualquier otra cosa. Me aferro al proverbio: «No tener nada es una vida tranquila», porque lo sé por experiencia. Pero la sentencia balzaciana «*Comme on a raison d'avoir de l'argent*» sólo la conozco de oídas. También me da pena que tengas que perder tanto tiempo y esfuerzo en la edición de tu libro en un segundo idioma; desgraciadamente yo también sé lo que es eso<sup>77</sup>.

A lo que Kracauer respondió en términos amigables, con cierto sentido del humor:

Para nuestro placer hemos visto que su caso está progresando bien y parece que se está convirtiendo en un gran negocio. A juzgar por las expectativas de su editor italiano, quizás no esté lejos el momento en que pueda confirmar la verdad de la sentencia de Balzac por su

---

<sup>72</sup> «It is still unclear whether I shall have to pay Income Tax in Britain on the grant which I am going to receive from the Foundation, but, nevertheless, I should like to ask you to remit my funds to London» (Carta de Hauser a Anderson, 07/04/1959, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222).

<sup>73</sup> Carta de Hauser a Anderson, 04/04/1960, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.222.

<sup>74</sup> Presumimos que también debió pedir lo mismo a otros editores con los que gozaba de cierta confianza, como sería el caso de Manuel Sanmiguel (Guadarrama).

<sup>75</sup> Carta de Hauser a Beck, 15/06/1965, CHB.

<sup>76</sup> Aunque esto es, por supuesto, una interpretación nuestra. Los comentarios del escultor húngaro Béni Ferenczy al respecto del estilo de vida de Hauser en Viena apoyarían la interpretación opuesta (Markója, 2019: 6).

<sup>77</sup> Carta de Hauser a Kracauer, 13/11/1962, DLM, 72.2400,5.

propia experiencia. (Nunca he sido capaz de entender por qué uno no puede ser feliz con el dinero). Le felicitamos a usted y a su querida esposa de todo corazón y cruzamos los dedos para que el editor americano, sea quien sea, también se dé cuenta pronto. ¿Dónde se detiene en realidad con el libro en sí? ¿Ya está terminado? Tenemos mucha curiosidad<sup>78</sup>.

Benjamin, en su elogiosa reseña de *Las masas asalariadas* [*Die Angestellten*] identificó a Kracauer como «ejemplar paradigmático del tipo de individuo ‘descontento’ y ‘aguafiestas’, de *Aussenseiter* (*outsider*), voluntario habitante de los márgenes» (Jarque, 2006: 11), idea que permaneció unida tanto a su figura como a su obra. Y es que uno de los conceptos más fértiles y comentados de Kracauer fue, de hecho, el de «*extraterritorialidad*, es decir, [...] [la] permanente experiencia de hallarse dirigiéndose al mundo desde una especie de tierra de nadie que, precisamente por ello, no podía tampoco ser la suya» (Jarque, 2006: 11). Kracauer debió reconocer en Hauser a un igual, y la relación entre ambos llegó a ser más estrecha que con los otros ilustres apoyos de nuestro autor. A partir de 1958, Siegfried y Lili Kracauer habían tomado la costumbre de pasar los veranos viajando por Europa (Zinfert, 2014: 135). La pareja mantuvo a Hauser y a Nora al tanto de sus planes veraniegos<sup>79</sup>. Kracauer propuso a Hauser encontrarse en Roma el verano de 1961, pero éste respondió que

Ahora estoy tan metido en la escritura y el trabajo va tan bien que sería un gran error interrumpir la continuidad, aunque tendría que ir a Italia en relación con este libro. Pero creo que tengo que llevar el manuscrito hasta cierto punto antes de poder interrumpirlo sin problemas [...]

Ambos estaríamos encantados si pudiera hacer arreglos para venir a Londres de esa manera antes de regresar a Estados Unidos. Por favor, créanme que lo digo en serio cuando digo que seríamos muy, muy felices<sup>80</sup>.

Pero como Zinfert (2014: 230) indica, los Kracauer no pasaron por Londres ese verano. Además de la cercanía mostrada en la correspondencia<sup>81</sup>, sabemos que las dos parejas ya habían coincidido en algún momento (probablemente en 1960), por la carta que Kracauer enviara a Hauser para verse «de nuevo» semana del 7 de julio de 1962<sup>82</sup>. En los años siguientes, Hauser lamentaba encontrarse absorbido por las negociaciones, correcciones, y la búsqueda de ilustraciones para *Manierismo*<sup>83</sup>, mientras que Kracauer, por su parte, compartió con él las

---

<sup>78</sup> Carta de Kracauer a Hauser, 26/11/1962, CHB.

<sup>79</sup> «La mezcla de trabajar en hoteles, pasear por las calles, ver fotos, ver y hablar con la gente es exactamente lo que nos gusta» (Carta de Kracauer a Hauser, 26/11/1962, DLM, 72.1400,5).

<sup>80</sup> Carta de Hauser a Kracauer, 18/06/1961, DLM, 72.2400,2.

<sup>81</sup> Por ejemplo, en la Postal de Hauser a Kracauer, s.f., DLM, 72.2400,3. Por el contenido, es probable que date de 1961. En la Carta de Kracauer a Hauser, 21/01/1961, CHB, en que Kracauer le anuncia el envío de un ejemplar de su *Theory of Film*, se despide con «saludos cordiales de ambos para ustedes dos». También Hauser se despide así en su Carta de Hauser a Kracauer, 22/01/1961, DLM, 72.2400,1.

<sup>82</sup> «This line is only to inform you that we shall come to London early on July 7 -- a Saturday -- and stay there for a week. [...] I need not tell you, I guess, that we should be very happy indeed to see you and Mrs. Hauser again» (Carta de Kracauer a Hauser, 23/05/1962, CHB). «We are delighted at the news that you are coming to London and are greatly looking forward to it. Please ring us as soon as you arrive» (Carta de Hauser a Kracauer, 03/06/1962, DLM, 72.2400,4).

<sup>83</sup> Hauser dice estar agotado de haber vuelto a visitar todas las obras que menciona en el libro en su viaje por Italia para ver al editor (Carta de Hauser a Kracauer, 13/11/1962, DLM, 72.2400,5). También se lamenta del trabajo que le acarrearán las ilustraciones (Carta de Hauser a Kracauer, 23/02/1964, DLM, 72.2400,6).

frustraciones de tener que dedicar tanto tiempo a traducir su *Theory of Film* al alemán<sup>84</sup>. El último encuentro entre ambos, más Lili y Nora, se produjo en 1965, cuando Hauser ejerció de profesor visitante en la Ohio State University e informó a Kracauer de que pasarían las vacaciones en Nueva York<sup>85</sup>. Justo después de esta visita, Kracauer le recomendó la obra de Hans Robert Jauss sobre Proust, e intentó animarlo, sin éxito, para que participase en la conferencia anual del Grupo de Investigación en Poética y Hermenéutica de Lindau donde a la que tanto él como Jauss asistirían<sup>86</sup>. La respuesta de Hauser resulta algo desoladora:

En cuanto a su amistosa propuesta, no he podido hacer más que una intensa indagación para resolver pedirle que me disculpe plenamente. Conozco las limitaciones de mis poderes y necesidades. Tal interrupción costaría mucho más en tiempo y energía física de lo que valdrían los beneficios espirituales, por muy grandes que considere que son. Para mi estancia en Estados Unidos esta vez, trabajaré mucho y duro para encontrar el camino de vuelta a mi celda. Espero que me entiendan y me perdonen<sup>87</sup>.

La última carta de esta correspondencia corrobora que todo lo que Hauser pretendía, una vez «retornara a su celda», era acumular el dinero suficiente para poder dedicarse sin preocupaciones a *Sociología del arte*:

But what should come next is a Sociology of Art. I think of a companion volume to my Social History of Art. Its precondition would be, of course, material independence for a few years. [...]

How far are you with your book on the Philosophy of History? I hope that after your trouble, you mentioned once, all is going well again. Such temporary difficulties belong to the writing of a book as 'resistance' belongs to the cure of neurosis.

Are you coming next summer to London? I hope you are. It would be fine to have once again a nice talk with you<sup>88</sup>.

La confianza entre ambos pareció crecer con los años, y aunque las conversaciones y debates propiamente filosóficos debieron ocurrir en sus encuentros en vivo, de las cartas puede deducirse que Hauser sentía la última obra de Kracauer sobre filosofía de la historia como una obra afín. Kracauer murió de bronquitis en noviembre de 1966.

Una tercera manifestación de la picaresca de Hauser en este periodo fue su habilidad para negociar aquellos contratos que hicieron posible que *Manierismo* fuese para él un éxito, un antes y un después *material* en su vida, capaz de asegurarle la estabilidad económica suficiente para escribir *Sociología del arte*. En sus contratos con sus editores de España (Guadarrama), Italia (Einaudi) y Estados Unidos (Kegan & Paul) logró pactar unas condiciones, al parecer, muy favorables. Para ello, contó con la ayuda (entre otros) de sus editores de Beck, con quienes tenía una gran confianza. Cuando

---

<sup>84</sup> Carta de Kracauer a Hauser, 07/11/1962, CHB.

<sup>85</sup> «We look forward already now to seeing the two of you and talking, among other things, mannerism. (It is a shame I never wrote to you at length about the book, but I was so terribly tied up all the time)» (Kracauer a Hauser, 16/10/1965, DLM, 72.1408,7). El encuentro se produjo en casa de los Kracauer, el 22/12/1965 (Carta de Kracauer a Hauser, 06/11/1965, DLM, 72.1408,8).

<sup>86</sup> El resultado fue la conferencia de Kracauer "Historia General y Enfoque Estético" (Zinfert, 2014: 231).

<sup>87</sup> Carta de Hauser a Kracauer, 23/12/1965, DLM, 72.2400,10.

<sup>88</sup> Carta de Hauser a Kracauer, 23/02/1964, DLM, 72.2400,6.

se encontraba intentando negociar un 15% (que Einaudi y Guadarrama parecían haber aceptado<sup>89</sup>) con sus editores americanos, Hauser se atrevía a pedirles lo siguiente:

Le pediría mucho, si algún editor le preguntara qué puede pasar, especialmente de América, por parte de Knopf, qué condiciones ha establecido con respecto al Libro Manierista, y usted se sintió obligado a responder, a decir que pagará el 15%, ½ de la tarifa de la primera edición al firmar el contrato y la otra mitad al entregar el manuscrito. Muchas gracias<sup>90</sup>.

La sentencia de Balzac —«*Comme on a raison d'avoir de l'argent*»— aludía al hecho de que el escritor fuese un manirroto, embarcándose en numerosos negocios editoriales que al fin resultaron ruinosos. La bromas de Kracauer al respecto de la misma parecían destinadas a tranquilizar a Hauser desde el punto de vista ético —«Nunca he sido capaz de entender por qué uno no puede ser feliz con el dinero»— y material — «quizás no esté lejos el momento en que pueda confirmar la verdad de la sentencia de Balzac por su propia experiencia». Desde el punto de vista ético, ¿consideraba Hauser su posición reprobable, operándose en su propia obra aquel *triunfo del realismo* que tanto mencionaba en sus libros, y que Engels ejemplificaba en Balzac? ¿O, quizás, intuía en sus propios proyectos algo del afán quijotesco de Balzac, editor ruinoso? Hauser debió pensar, a lo largo de la gestación de *Manierismo*, que como los proyectos de Balzac, el suyo también corría el riesgo de resultar en quimera. En ciertos pasajes encontramos indicios de que el éxito que consiguió el libro resultó una sorpresa incluso para él mismo. En el apartado siguiente veremos cómo dicho camino estuvo lleno de dudas, sobre todo a medida que iban apareciendo en el mercado más y más libros sobre el manierismo, bien ilustrados, escritos también por intelectuales independientes, y dirigidos a dar un tratamiento *integral por primera vez* del tema. Veremos que sus dotes de vendedor —eco quizás de toda la experiencia adquirida en sus años como publicista de películas— se extendieron, más allá de la negociación de los contratos, a tomar una parte muy activa en el diseño del libro como objeto. En *Manierismo* Hauser contó con más libertad que en sus obras anteriores —y posteriores— para actuar como *editor* de su propio libro.

---

<sup>89</sup> En la cartas (previas a la firma del contrato) de Hauser a Beck, 22/10/1962 (CHB), se habla de se habla de un 15% para el caso de Einaudi, y en la de 15/05/1962 (CHB): «Estuve de acuerdo en principio con los editores italianos y españoles en relación con el libro sobre el manierismo; todavía no se ha concluido un contrato. El representante de Einaudi en París explicó, sin embargo, que en la última reunión de directores se decidió participar en el asunto, y el editor español llegó incluso a hacer un anticipo sustancial sin siquiera preguntar por las condiciones del contrato que se iba a celebrar (él sabe que no abusaré de su confianza). También creo que las condiciones del contrato son las mismas que las del contrato *Filosofía de la historia del Arte*».

<sup>90</sup> Carta de Hauser a Beck, 11/02/1963, CHB.

## 3.2 «Servicial y tozudo»

### *La estrategia de publicación del libro y la implicación de Hauser en el diseño de la edición. Las ilustraciones y la narrativa visual*

Rudolf y Margot Wittkower (1963: 250-252) documentaron la costumbre de Tiziano — hábil negociador— de fingir teatralmente, casi de manera retórica o convencional, desesperación y condición ruinosa a la hora de pedir dinero o de reclamar pagos atrasados. Sin embargo, Tiziano era inmensamente rico. Este tipo de episodios podría despertar en nosotros algunas sospechas por analogía: 1) ¿Podrían ser las penurias de Hauser una mera estrategia de negociación? ; 2) ¿Puede verse en su picaresca un correlato biográfico de las acusaciones metodológicas que pesan sobre él — aquellas que lo retratan distorsionando los hechos históricos a su conveniencia? En tal caso: ¿a conveniencia de qué? ¿De vender más libros? Habiendo examinado la situación económica de Hauser en el transcurso de su vida y, más detalladamente, durante la gestación de *Manierismo*, resulta evidente que pasó por suficientes estrecheces como para apelar a la compasión sin necesidad de mentir. Por otra parte, en lo que concierne al segundo grupo de preguntas —que alude a la posibilidad de que confeccionara sus libros más para resultar atractivos (y, así, venderlos) que para resolver una cuestión científica—, esperamos introducir en este apartado algunas nociones que ayuden a encarar el dilema de si *Manierismo* constituye una *investigación científica* o si, en cambio, se trata de una obra fundamentalmente *divulgativa*. Sin entrar aún en la actualidad (o no) de las tesis del libro, nos limitaremos, por el momento, a cuestiones de metodología y de intención plausible del autor a partir de los documentos que hemos podido examinar. Por un lado, como ilustran algunas de las anécdotas del proceso de gestación de *Manierismo*, parece que Hauser tendió a priorizar su independencia intelectual sobre otros factores, estando dispuesto a sacrificar la posibilidad de una mayor circulación a favor de un mayor control sobre su libro; por otro, encontramos en esta obra la tentativa —previamente explorada por otros intelectuales independientes del ámbito académico— de establecer una *narrativa visual* paralela y complementaria al texto.

En conjunto, la actitud de Hauser podría compararse más acertadamente con la de Tintoretto —dispuesto a trabajar de más y términos más modestos si ello se traducía en una mayor independencia y libertad artística (M: 241)— que con la de Tiziano — que «rara vez cogió su pincel excepto por encargo» (Wittkower y Wittkower, 1963/1995: 253). Según Larsen:

Under the preparation of the Danish edition of the *Social History* I had several conversations with him, and got the impression of a much reserved, almost introvert, in no way sentimental person, angry with all the publishers in the world who didn't care a damn about his editorial wishes. I wondered why he just did not put his foot down and nullified their contracts —he was famous, now— though I should have known better. Of course, his original contract (on the *Social History*) was far from favourable, and he was too eager to publish. He sold it as a commodity and did not have much control, if any, over the following editions, including the German. Naturally, he was focusing on the translations and the problems of illustrations. As is well known, the English edition contains a lot of illustrations of paintings and sculptures not mentioned or analyzed in Hauser's text, whereas some of the most representative samples are missing, i.e.

ignored. The German edition still does not contain illustrations at all. The English edition, furthermore, contains numerous fatal errors of translation.

But apart from his anger with some publishers and his reserved attitude I found some traits of modesty and generosity. He *was* very helpful — and stubborn (Larsen, 1992/2012: 411-412).

La descripción arroja la imagen de un escritor potencialmente conflictivo y difícil de satisfacer y, en efecto, la relación de Hauser con muchos de sus editores fue un tanto accidentada, precisamente debido a su voluntad de implicarse en la edición de sus libros. No resulta extraño, entonces, que no fuese una editorial especializada, propiamente, en libros de arte, sino una editorial *jurídica* interesada en realizar incursiones en el campo del arte, la que más cuidó los deseos de este escritor de ambiguo estatus y prestigio. Debido a que escribía en alemán, Hauser siempre consideró a CH Beck su editorial de confianza. Para Hauser la edición alemana de *Manierismo* era «la más importante»; es por ello que discutió primero la estrategia de publicación con sus editores de Beck, y sólo después, con el resto<sup>91</sup>. La confianza que tenía con ellos —con el Dr. Hans Richtscheid y con C. Heinrich Beck— no se limitó a una primacía estratégica; en palabras de Hauser: «este, Beck, de Múnich, se convirtió en mi editor favorito; con él no tuve ninguna disputa durante los veinticinco años» (CCL: 32). Beck se muestra en la correspondencia, en efecto, muy atento y sensible a sus preocupaciones. Una anécdota en la que esto resulta explícito incumbe a André Malraux (1902-1976), que se encontraba entonces impulsando, desde la editorial Gallimard, la ambiciosa colección *L'Univers des formes* (1960-1997), concebida como una «historia universal del arte» (Cerisier, 2000).

Resulta relevante, en el marco de este apartado —en el que examinamos cómo Hauser se implicó en el diseño del libro—, notar este breve amago de cruce entre los proyectos de Malraux y de Hauser<sup>92</sup>. Malraux representa, como Hauser, una suerte de «lector prodigioso»: erudito diletante, de origen también humilde, supone otra variante del intelectual independiente. Los separan, entre otras cosas, el hecho de que Malraux no sufriera el precariado: a pesar de un origen al margen de lo académico (Todd, 2001: 25-7), Malraux llegaría a desempeñar un papel importante en el gobierno del general de Gaulle de 1958 a 1969, quedando al cargo de la política cultural de Francia (Todd, 2001: 529); una política contra la que posteriormente protestaría la intelectualidad de mayo del '68, encontrándola monolítica y planificada (Todd, 2001: 30). Con todo, se encuentra en Malraux un punto de partida progresista<sup>93</sup> —que suele certificarse con sus días como aviador voluntario en las Brigadas Internacionales o con su rol en la Resistencia francesa durante la ocupación alemana de Francia—, así como ecos posteriores de sus ideales

---

<sup>91</sup> «En vista de la inusual empresa, creo que es apropiado tener una conversación personal con usted. Como estoy escribiendo el libro en alemán y la edición alemana es la más importante para mí, me gustaría hablar con usted antes de que tenga que hacer un acuerdo quizás inalterable en los otros países. ¿Sería posible que usted o el Dr. Beck vinieran a Londres durante el verano, aunque fuera por poco tiempo? (A finales de verano o principios de otoño, tengo que ir a Italia, sobre todo para obtener las fotos que faltan)» (Trad. del autor. Carta de Hauser a Beck, 25/02/1962, CHB).

<sup>92</sup> Saccone (2016: 77) recoge la comparación entre Malraux y Hauser realizada por Gombrich. Ahondaremos sobre ello en el Capítulo 4. Malraux y Hauser nunca llegaron a establecer contacto personal.

<sup>93</sup> Blanco Vila (2002: 136) enfatiza el «izquierdismo» de su juventud. Curiosamente, este juvenil idealismo de izquierdas no impidió a Malraux intentar lucrarse con piezas del legado arqueológico de Camboya, que extrajo del país (sin permiso alguno) con ayuda de su primera mujer, la acaudalada escritora Clara Goldschmidt (1897-1982).



juveniles — por ejemplo, en su desaprobación pública de la guerra de Argelia<sup>94</sup>. En los orígenes de su política cultural encontramos un ideal pedagógico comparable al que podemos deducir de Hauser y encontrar explícitamente en Herbert Read: la *educación de las masas a través del arte*. Las palabras que escribiera —en calidad de ministro de estado— al comienzo de un decreto que anuncia la creación del Ministerio de Asuntos Culturales apuntan en esa dirección:

Artículo 1º. — El ministerio encargado de los asuntos culturales tiene la misión de hacer accesibles las obras capitales de la humanidad, y ante todo de Francia<sup>95</sup>, al mayor número posible de franceses; de asegurar la más vasta audiencia para nuestro *patrimonio cultural*, y de favorecer la creación de obras de arte y del espíritu que las enriquece (Malraux, 1959).

Su concepción del *editor* como *autor* —estrechamente relacionada con este ideal pedagógico— implica una profunda toma de consciencia con respecto a las labores de edición, que llegan a tomarse en consideración como algo que trasciende lo meramente técnico:

*L'Univers des formes*, una colección que forma una 'historia universal del arte', fue publicada por las Éditions Gallimard de 1960 a 1997. Creada por André Malraux, amplía la reflexión estética del autor del *Musée imaginaire* y plantea la cuestión de su conjugación con la finalidad y los métodos de los historiadores del arte. *Promueve una nueva forma de abordar la iconografía documental que, producida y deliberadamente elegida, desplegada y sometida a restricciones, tiende a desarrollar una autonomía discursiva, como contrapunto al texto del autor*. "Las artes plásticas han inventado su propia imprenta", escribe Malraux; quedan por captar las determinaciones estrictamente profesionales del proyecto. De hecho, esto forma parte de una renovación de las prácticas de publicación de libros de arte, empezando por la internacionalización del comercio. Esto conduce a una cierta estandarización de las tareas de diseño y fabricación de volúmenes y a una redefinición de la soberanía del editor sobre su programa y su política comercial (Cerisier, 2000).

Es curioso que Hauser, tan desconectado en lo académico, se encuentre tan al día en lo que a respecta a sus ideas editoriales. Lejos de constituir una práctica común, la edición de un libro de arte con tantas ilustraciones resultaba, en 1960, una empresa *sui generis*; el *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1955), aún en impresión al tiempo que se planificaba *L'Univers des formes*, había costado a Malraux no pocas discusiones con los editores de Gallimard, que lo encontraban demasiado caro y lleno de dificultades — dificultades que, como en el caso de *Manierismo*, fueron solventadas haciendo del mismo una publicación internacional (Todd, 2001 : 434). Salvando las distancias, nos gustaría aventurar la afinidad entre, por un lado, esta voluntad por establecer una *narrativa visual* para la historia del arte —aunando divulgación y actividad investigadora— materializada de cara al gran público en proyectos como *L'Univers des formes* o

---

<sup>94</sup> En la guerra de independencia de Argelia (1954-1962), Francia se resistía a conferir la independencia a esta colonia. Antes de ser nombrado ministro, Malraux firmó una carta pública con Roger Martin du Gard, Sartre y Mauriac en contra del uso de la tortura en Argelia (Newnham, 2003: 70), y ya como ministro de estado (1958), dijo algún comentario en público criticando la actuación de Francia en la guerra y mostrando simpatía por los insurrectos, lo que precipitó —con el objeto de apartarlo de la política— su nombramiento como ministro de cultura en 1959 (Todd, 2001: 424-9). Malraux fue objeto de críticas y sufrió un intento de asesinato por parte de la organización terrorista OAS, que se oponía a la política de autodeterminación de Argelia puesta en marcha en torno a 1959. El atentado hirió a otra persona que no tenía nada que ver (Todd, 2001: 470).

<sup>95</sup> El matiz nacionalista se conjuga, en Malraux, con una concepción universalista del arte.

*Manierismo* y, por otro, dos precedentes importantes que no lograrían una mayor difusión hasta más tarde: el inacabado *Mnemosyne Atlas* (1924-1929) de Aby Warburg y el también inacabado *Proyecto de los pasajes* (1927-1940) de Walter Benjamin. Entre otros autores, Matthew Rampley ha ahondado en el parentesco entre las posiciones filosóficas y metodológicas de Benjamin y Warburg, señalando la existencia de rasgos comunes entre sus dos grandes proyectos inacabados (Rampley, 2000: 12). Sin entrar, por el momento, en una discusión detallada de estas cuestiones, nos limitaremos a señalar que ambas obras representan hitos en el intento por *establecer un formato de lectura alternativo a la linealidad del texto* — una suerte de laberinto narrativo, susceptible de múltiples recorridos y, en todo caso, opuesto a la noción de facilitar un discurso *acabado*<sup>96</sup>. Podría afirmarse que el *principio visual*, el *montaje* como estrategia (¿cinematográfica?), es invocado, con distintos grados y matices, por Warburg, Benjamin, Malraux y Hauser; a pesar de las diferencias que puedan existir entre estos autores, la narratividad alternativa estuvo ligada, en todos ellos, a la búsqueda de un formato o soporte capaz de superar el solipsismo de la especialización académica — el aislamiento de la ‘alta cultura’ con respecto al público y con respecto a sí misma.

Pensando que los editores de Malraux estarían interesados en *Manierismo*, Beck pregunta a Hauser su opinión al respecto de ofrecerlo para la serie, mostrándose sensible al hecho de que quizás no quiera comprometer la independencia de su trabajo<sup>97</sup>. Resulta significativo que, a pesar de la elevadísima circulación de Gallimard<sup>98</sup>, Hauser se mantenga reacio a diluir la individualidad del libro en una colección:

Sabía bastante sobre el asunto y uno de mis editores, que pretende saber que Malraux personalmente tiene una visión muy positiva de mi trabajo, incluso alentó el inicio de una conexión con Gallimard. Aunque soy consciente de que estar involucrado en la causa podría significar mucho dinero para mí, cuyo valor no subestimo, tenía y sigo teniendo algunas preocupaciones, similares a las suyas, contra la causa. Mi libro sobre el manierismo sería difícil de encuadrar en el marco de la colección de Gallimard<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Rampley (2000: 18) expresa estas ideas partiendo de la importancia atribuida por Benjamin y Warburg al concepto de mimesis: «Not only a methodological objective, the mimetic becomes the basis of Benjamin's epistemology, in which truth is attained not through the grasp of concepts but by immersion into the spaces forming between them» [...] «For Warburg, too, the mimetic plays a central role, although this time not as a methodological objective, but as a pole in his mapping of human experience».

<sup>97</sup> «Sospecho que usted tendrá reservas en cuanto a colocarse con su obra completamente independiente en esta gran colección. También se trata en gran medida de si eso sería de mi interés como editor. Después de todo, me gustaría sugerirle esta posibilidad. Pero no pude hacer más que hacer esta propuesta a los editores encabezados por Malraux. En este caso se garantizaría una gran circulación. Por otro lado, por supuesto, el equipo ya no sería tan gratuito como lo sería si su libro se hubiera publicado como una sola obra» (Carta de Beck a Hauser, 22/03/1962, CHB).

<sup>98</sup> «En primer lugar, su pregunta sobre Gallimard: no hay duda de que esta editorial es muy activa y exitosa. Un editor alemán debe estar siempre sorprendido por las cifras de circulación que son posibles en Francia. El hecho de que los franceses tienen una relación con los libros completamente diferente a la de los alemanes también se ha puesto de manifiesto en las cifras de circulación del *Universum der Kunst* [nombre de la colección *L'Univers des formes* en alemán]» [...] la circulación de los primeros volúmenes internacionales fue asombrosa. Excede las 50.000 copias» (Carta de Beck a Hauser, 30/03/1962, CHB).

<sup>99</sup> Hauser a Beck, 24/03/1962, CHB. Se refiere a Manuel Sanmiguel: «Mi editor español, el señor Manuel Sanmiguel (Ediciones Guadarrama) está, por cierto, muy seguro de que Gallimard aceptará la *Historia social del arte* y el nuevo libro del manierismo, y quiere utilizar toda su influencia para ello, cuya eficacia no puedo juzgar» (Hauser a Beck, 04/04/1962, CHB).

Poco después, Gallimard llegó a mostrar interés por publicar *Historia social y Manierismo* fuera de la colección, de manera independiente; no obstante, al cabo de unos meses, y habiendo aprobado «el 80% del proyecto», la cosa quedó en nada<sup>100</sup>. La tragedia fue que también había mostrado interés por *Historia social* Gonthier, una editorial más pequeña; pero dado que Gonthier pensaba publicar una edición de bolsillo, los esfuerzos se centraron en Gallimard<sup>101</sup>. Además, según las esperanzas de Hauser, Gallimard podría haberlo considerado para redactar el volumen sobre manierismo de *L'Univers des formes* de forma separada, dado que estaba «familiarizado con el tema» y contaba con «muchas imágenes sorprendentes»<sup>102</sup>. No se publicarían ediciones francesas de las obras de Hauser hasta 1982, y entonces sólo se traduciría *Historia social* — el resto de los libros de Hauser (*Manierismo* incluido) siguen sin traducción francesa.

Por lo que hemos podido observar, las negociaciones de Hauser fueron más difíciles en aquellos países que podían garantizarle una mayor circulación — Francia (Gallimard) y Estados Unidos (Knopf). Que barajase anular su contrato con Routledge y publicar el libro con Faber & Faber<sup>103</sup> supone una muestra más de hasta qué punto estaba determinado a conseguir más control editorial sobre *Manierismo*. En 1964 —cuando, después de diversos problemas y retrasos, el libro fue por fin impreso y publicado— Hauser recibió un primer ejemplar de la edición alemana, y respondió a Beck con estas palabras:

---

<sup>100</sup> «En lo que respecta a mi viaje a París, aparte de la exitosa realización de fotos muy difíciles de obtener, todo lo demás salió según lo previsto. [...] las negociaciones con el Sr. François Erval parecían bastante prometedoras. Aunque la *Historia social* no puede aparecer, como él deseaba, en su serie de bolsillo *Idées*, porque la obra es relativamente demasiado extensa, la inclinación de Gallimard a publicar el libro en una forma diferente ya ha sido tomada [...]. Erval explicó, con el acuerdo de Mascolot, que el 80% del libro, por decirlo así, fue aceptado, y que el resto era una cuestión puramente imputada» (Hauser a Beck, 03/05/1962, CHB). Dos meses más tarde: «En cuanto a Francia, y Gallimard en particular, este es un hijo de la pena y el dolor, sí, un hijo de la molestia y la vergüenza. Cuando salí de París a fines de abril, el Sr. Erval me explicó *ad hoc* que el tema de la publicación de mi *Historia social de arte* estaría terminado a mediados de mayo a más tardar y que el 80% del libro ya había sido aceptado. Desde entonces, Gallimard también ha declarado a mi editor inglés su interés por el libro sobre el manierismo. Desde entonces, sin embargo, yo mismo no he oído ni una sola palabra sobre todo esto del Sr. Erval ni de nadie más del editor. Y eso es ahora casi tres meses. Mi editor inglés escribió directamente a Erval debido a la *Historia social*, cuyos derechos extranjeros administra, pero ni siquiera consideró que valiera la pena responder la carta con una sola palabra, incluso en un sentido negativo. Y dejé caer a otro editor francés, aunque pequeño (Gonthier), confiando en Erval. Pues bien, ahora he derramado mi corazón para que al menos sepas dónde estás con el Sr. Erval» (Hauser a Beck, 19/07/1962, CHB).

<sup>101</sup> Hauser debió seguir el consejo del Dr. Beck en lo que respecta a dar preferencia a la posibilidad de una edición de tapa dura sobre ediciones de tapa blanda, lo cual se tradujo en una intensificación de las negociaciones con Gallimard (que podía realizarlas), descartando a Gonthier: «[...] me parecería muy incorrecto publicar un capítulo de su libro en una serie en rústica francesa [en Gallimard], siempre que el trabajo completo aún no se haya publicado en Francia. No pude encontrar nada más sobre la editorial Gonthier. La gran cantidad de copias impresas de 15,000 copias sugiere que esta podría ser una llamada edición de bolsillo» (Beck a Hauser, 12/04/1962).

<sup>102</sup> «[...] realmente no pensé en ofrecer el libro del manierismo de Gallimard sobre el UNIVERSO DE ARTE, sino más bien en la posibilidad de que Gallimard publicara el libro fuera de la serie, y quizás más tarde, dado el hecho de que estoy bastante familiarizado con el tema y tengo muchas imágenes sorprendentes, también podría ser considerado para producir el volumen de la serie. Pero eso era sólo una idea» (Hauser a Beck, 04/04/1962, CHB).

<sup>103</sup> «¿Puedo preguntar quién es el editor de arte inglés que está interesado en su libro? ¿Es el Sr. Neurath de Thames and Hudson?» (Beck a Hauser, 30/03/62, CHB) «El editor de arte inglés interesado en mi libro sobre el manierismo es Faber & Faber. Pero me gustaría pedirle, querido doctor, que considere esta comunicación como muy confidencial, porque en primer lugar, como he mencionado recientemente, todavía estoy obligado por una opción a Routledge, y no sé si él estará dispuesto a dejarme salir de la obligación, pero también los caballeros de la editorial Faber & Faber no deberían estar contentos de saber que negocian conmigo mientras yo esté legalmente vinculado a una empresa de la competencia» (Hauser a Beck, 04/04/1962, CHB).

Muchas gracias por enviar mi libro tan rápidamente y por la especial atención que le dio a enviarlo por correo aéreo de la manera más rápida posible. Probablemente adivinó lo impaciente que lo esperaba, quizás porque yo también tenía cierta participación en la ejecución técnica y estaba entusiasmado con la responsabilidad que asumí. Afortunadamente, a pesar de todos los altibajos y todas las molestias, el libro resultó muy bonito. Incluso la impresión de las imágenes me parece en gran medida aceptable. *No es impecable y podría haber sido mejorada con más buena voluntad de la gente de Routledge*<sup>104</sup>.

Con «altibajos» y «molestias» Hauser alude a los sucesivos desencuentros y problemas de coordinación entre sus diversos editores, así como a la desesperanzadora proliferación de libros sobre manierismo entre 1960 y 1965<sup>105</sup>. Pero llama la atención que, en esta y otras cartas, Hauser muestre especial decepción con «la gente de Routledge» — que, al fin y al cabo, es la editorial que posibilitó su carrera. Al margen de que tuviera en alta estima a Mannheim y Read —editores, ambos, en Routledge en la época en que escribía *Historia social*, y ante los que se muestra efusivamente agradecido en diversas ocasiones<sup>106</sup>—, todo apunta a que la relación entre Hauser y la editorial inglesa no estuvo exenta de fricciones y desacuerdos. Durante el proceso de edición de *Manierismo*, de hecho, los deseos de Hauser de publicar la versión inglesa de su tercer libro con otra editorial que no fuera Routledge son reiterados y explícitos:

Mi editor inglés, Routledge, tiene asegurada una opción en mis dos próximos libros al publicar *Historia social*, pero por razones objetivas [...] me gustaría salir de esta obligación. Una de las mayores editoriales de arte inglesas está interesada en el nuevo libro y éste lo haría mucho más bello. Aparte de esta opción, sólo siento una obligación moral hacia mi editor español, que ha demostrado ser un muy buen amigo a lo largo de los años. Ha logrado un éxito sensacional para mí en su propio país y en Sudamérica, por lo que hoy puedo dar tantas y tan largas conferencias en alemán o inglés en cualquier universidad española como quiera<sup>107</sup>.

Como sabrán por la correspondencia anterior, Routledge tiene una opción en mi próximo libro, así que tendré que negociar con ellos, y si cumplen mis condiciones, tendré que concluir, pero no estoy encantado con la idea y tendré que ser más cuidadoso en su caso de lo que me gusta ser. No me gusta toda su forma de interrogar y espiar; ya deberían saber que nunca miento<sup>108</sup>.

¿Por qué prefería Hauser no publicar con Routledge? Pensaba que no se conseguiría una edición tan cuidada; sospechaba que los técnicos de Routledge no harían caso de sus deseos acerca de cómo debía ser el libro. A juzgar por los subsiguientes enfados, se diría que acertó. En septiembre, 1964:

Considero que es mi deber prepararte para el hecho de que no recibirás las planchas en el tiempo prometido. También me fue imposible, a pesar de los repetidos e insistentes intentos, saber cuándo se imprimirían las planchas, se enviarían a usted y llegarían a Múnich. Lamento tener que explicarle abiertamente que estoy al final de la cuerda en la que puedo

---

<sup>104</sup> Hauser a Beck, 29/11/1964, CHB.

<sup>105</sup> De los diez libros relacionados con el manierismo publicados entre 1961 y 1965, de los que Beck y Hauser eran conscientes, se hablará más extensamente en el siguiente apartado (3.3).

<sup>106</sup> Como se ha dicho anteriormente, la oportunidad surgió gracias a Mannheim, pero quien la sostuvo y la apoyó después de su muerte fue Herbert Read (CCL: 55-58).

<sup>107</sup> Carta de Hauser a Beck, 24/03/1962, CHB.

<sup>108</sup> Carta de Hauser a Beck, 15/05/1962, CHB.

ser útil para sus intereses. *Cada nuevo intento me cuesta una mayor pérdida de orgullo y confianza en mí mismo. Por lo tanto, debo pedirle, de ahora en adelante, que exprese su punto de vista, sus posibles quejas y reclamaciones directamente a Routledge & Kegan Paul. [...] No sé cuáles serán las consecuencias de los repetidos retrasos en la entrega de las planchas, pero sólo puedo decir que estoy profundamente apenado por ello*<sup>109</sup>.

Después de haber comparado las distintas versiones de prueba hechas por Einaudi, Guadarrama, Beck y Routledge, en septiembre de 1963 se decidió que Routledge imprimiese las ilustraciones de todas las demás ediciones<sup>110</sup>. Inicialmente se esperaba que estuviesen listas entre agosto y septiembre, pero Beck no las recibió hasta el 5 de noviembre de 1964<sup>111</sup>. Consecuencia directa del retraso fue la inutilidad de parte de lo que Beck había invertido en publicidad, ya que el libro no estuvo a tiempo para las fechas en que se había publicitado. También se temió no llegar a la Feria del Libro de Frankfurt, pero los editores de Beck consiguieron apañar una versión para la misma usando láminas de prueba<sup>112</sup>. Debido a esto, recibieron después toda suerte de acusaciones de algunos distribuidores, que no encontraban sentido alguno a que se retuviera un libro que habían visto en la feria y que creían ya preparado<sup>113</sup>. De todos sus editores, Beck debió resultar, por lo que hemos podemos leer, uno de los que más seriamente atendió sus preocupaciones y deseos editoriales. Hay indicios para pensar que en Routledge, en cambio, la minuciosidad de Hauser no sentó bien:

[...] al volver a examinar la masa y la exactitud de la información recibida de Routledge sobre el recorte de las páginas de la edición alemana, tengo la impresión de que la afirmación de que está cortando demasiado lejos de la anchura es probablemente infundada. Sin embargo, no he podido volver a hablar con el empleado de Routledge en cuestión (no es una persona particularmente agradable), así que le pido que intente llegar a un entendimiento con el Sr. Franklin sobre este asunto<sup>114</sup>.

---

<sup>109</sup> Carta de Hauser a Beck, 26/09/1964, CHB.

<sup>110</sup> «El hecho de que Routledge se haga cargo de la producción de las láminas es, sin duda, la mejor solución. Probablemente tendremos las pruebas y los cálculos listos para cuando se celebre la feria [del libro de Frankfurt]» (Carta del Dr. Hans Richtscheid [editor en Beck] a Hauser, 03/09/1963, CHB).

<sup>111</sup> «Espero que Routledge empiece a imprimir las ilustraciones pronto. Repito una vez más que es muy importante que ustedes mismos sigan presionándolos en este sentido, de lo contrario el libro ni siquiera podrá aparecer en octubre» (Hauser a Beck, 07/08/1964, CHB). «Por fin puedo informarle de que según un telegrama que nos envió Routledge, las hojas impresas nos han sido enviadas. Se espera que lleguen el 5 de noviembre. Se sentirá aliviado al oír eso. Hay que admitir que las semanas que faltan para Navidad son cortas, cuando el libro todavía se puede vender como regalo. Pero podemos esperar que después de Navidad su trabajo sea ampliamente difundido en la prensa. Hasta ahora, ha sido extremadamente desafortunado que las críticas de la radio y otros informes de prensa no hayan llegado a nada, por así decirlo. La editorial incluso había puesto anuncios en la prensa que habían sido planeados con mucha antelación, que no pudo retractar después» (Beck a Hauser, 29/10/1964, CHB).

<sup>112</sup> «Estoy muy contento por la buena acogida del libro en la Feria del Libro; después de todo, esto es lo más importante, aunque el incidente del Routledge sea extremadamente molesto y resulte perjudicial. Puede estar seguro de que, sea cual sea el desarrollo del asunto, me atenderé a la verdad» (Hauser a Beck, 06/10/1964, CHB).

<sup>113</sup> «Ahora recibimos acusaciones de que aún no hemos enviado su libro. Porque nadie espera que la propaganda comience mientras el libro no pueda ser entregado. En la Feria del Libro ya mostramos su trabajo en un estado de reparación que fácilmente podría dar la impresión de que ya había sido impreso. Ya teníamos unas cuantas hojas de la sección de fotos y podíamos juntarlas, como si el libro ya contuviera todo el panel de impresión» (Beck a Hauser, 29/10/1964, CHB).

<sup>114</sup> Carta de Hauser a Beck, 02/07/1964, CHB.

Su atención a los detalles de la edición del libro llegó, por tanto, a contrariar a más de un técnico de Routledge y, al parecer, al mismo Sr. Franklin, editor que llevaba el proyecto de *Manierismo* y que previamente le había avalado en sus dos solicitudes para la beca Bollingen. En una carta de Hauser a Beck del 6 de octubre de 1964 queda manifiesto que la comunicación entre Hauser y el Sr. Franklin no era, en aquel momento, demasiado fluida:

No he sabido nada de Franklin; ni siquiera me dijo que recibió la carta de usted, una copia de la cual usted me envió. Ahora me descuida, quizás por la rabia de la forma en que tomo su posición, aparentemente completamente, aunque iba a recibir copias continuas de las planchas según lo acordado. Por lo tanto, le pido que, independientemente de lo que suceda, exprese al Sr. Franklin el fuerte deseo de presentarme las copias y que le llame la atención sobre el hecho de que, cuando dé su opinión sobre ellas, querrá saber la mía<sup>115</sup>.

Esto proporciona una sólida evidencia para aventurar que Franklin debió acabar un poco harto de cómo nuestro autor supervisaba su trabajo, y a partir de cierto punto dejó de enviarle las pruebas de las planchas de las ilustraciones para su aprobación. Hacia el 22 de octubre, Franklin seguía evitando enviar las planchas a Hauser:

Muchas gracias por su carta del 12 de octubre, las reuniones más recientes y la copia de su carta al Sr. Franklin. Desgraciadamente, a pesar de su petición al respecto, sigo sin recibir las hojas de aviso de la pizarra, lo que es tanto más lamentable cuanto que me voy a París el 26 de octubre durante diez días, de modo que si empieza a encuadernar el libro antes según sus planes, tendrá que hacerlo sin saber mi opinión sobre la calidad de la impresión. Todo esto es terriblemente molesto y deprimente. Pero no puedo permitirme el lujo de pedirle a Routledge algo que no está en mi contrato. En cualquier caso, le daré mi dirección de París<sup>116</sup>.

En definitiva, la correspondencia de Hauser con sus editores, que documenta con detalle el proceso de diseño del libro como objeto, proporciona una imagen bastante precisa de a qué se podía estar refiriendo Mihail Larsen<sup>117</sup> (2012/2005: 411-412) con aquello de que Hauser fuera «servicial y tozudo», y a su «enfado con todos los editores en el mundo que no tenían en cuenta sus deseos editoriales». ¿En qué se traducían esta minuciosidad? Además de haber formulado el proyecto de *Manierismo* como una cooperación internacional entre varios editores, Hauser contaba, desde el principio, con una idea bastante precisa de la extensión e incluso del formato del libro:

Einaudi me dio total libertad de elección en cuanto a la longitud del texto y el número de ilustraciones. Le di aproximadamente la mitad del texto de mi *Historia social del arte* con el comentario de que podría ser un poco más, y entre 300 y 350 ilustraciones en 300 o más láminas. Le sugerí el formato de las páginas (no la portada) 26x18cm, él objetó que este formato ya no era habitual, y que prefería 26x17cm, lo cual acepté. La primera edición italiana debería llegar a las 3.000 copias. Espero terminar el manuscrito para el verano<sup>118</sup>.

En la correspondencia estudiada, a medida que nos acercamos a la fecha de publicación, Hauser se muestra cada vez más preocupado por detalles como la medida de las planchas, los tipos

---

<sup>115</sup> Carta de Hauser a Beck, 06/10/1964, CHB.

<sup>116</sup> Carta de Hauser a Beck, 22/10/1964, CHB.

<sup>117</sup> Editor de la edición danesa de *Historia social*.

<sup>118</sup> Carta de Hauser a Beck, 22/10/1962 CHB.

de papel, el color de la cinta del libro, la medida de los márgenes y la disposición de títulos y encabezados, la falta del carácter ß en las impresoras de Routledge (necesario para varios títulos en alemán citados en el libro), los saltos de sección, el diseño de la portada (para el que se llegaron a barajar cuatro ilustraciones distintas), y otros pequeños añadidos (como la inclusión de un pequeño grabado en la tapa dura). Por citar un ejemplo:

Una vez más, en lo que respecta al tamaño de la página: según las instrucciones de la editorial inglesa, después de recortar la página, será de 10 3/8 x 6 5/8 pulgadas, es decir, unos 26,2 x 16,3 cm, es decir, unos 2 mm más alto y 2 mm menos ancho que las muestras de tipografía que usted ha producido. He indicado la corrección correspondiente en la muestra adjunta. Sin embargo, la diferencia me parece tan pequeña que desaparecerá cuando se encuadernen las hojas de tipografía y de panel. En aproximadamente una semana recibiré nuevas muestras de tipografía de Routledge (las primeras no me parecieron satisfactorias), le enviaré una muestra en el tamaño final de la hoja, y si luego tiene alguna preocupación, le pediré que se ponga en contacto directamente con la editorial inglesa<sup>119</sup>.

*Conversaciones con Lukács* (1978) es uno de los pocos lugares en los que Hauser menciona haber tenido alguna experiencia, durante sus años en Berlín (1921-1924), en el negocio editorial (CCL: 30) — experiencia que, de nuevo inexplicablemente, es omitida en muchos de los currículums que elaboró a lo largo de su vida. En cualquier caso, su conocimiento acerca de las medidas estandarizadas, así como de las técnicas de impresión, muestran que no ignoraba el oficio. Pero si hay una cuestión en la que se implicó de manera especial, esta fue la selección, compilación y disposición de las ilustraciones, que tenía muy presente ya en 1960:

En lo que respecta a las ilustraciones, seríamos más libres de elegir una solución, ya que la conexión entre texto e ilustración es bastante vaga. Las imágenes sólo se referirían a un capítulo de muchos, pero formarían el fondo atmosférico de toda la argumentación. Pensaba en una

---

<sup>119</sup> Carta de Hauser a Beck, 14/11/1963, CHB. Dado que existen innumerables pasajes como éste, no hemos querido aburrir al lector insertándolos en el texto; no obstante, añadimos a pie de página algún ejemplo más: «Basándome en la copia de muestra, volví a discutir con los caballeros de Routledge sobre todas las cuestiones que me parecieron necesarias. Sobre todo, me aseguraron que se usará un papel artístico más pesado para las planchas; la mano probablemente se volverá algo más gruesa como resultado, pero la pesadez del papel artístico no tiene el mismo efecto en el volumen como es habitual. He examinado una vez más la colocación de los cuadros individuales con cuidado para evitar aproximaciones perturbadoras a los bordes y diferencias desmotivadas en el nivel de los cuadros enfrentados, he hecho una recomendación por escrito a tal efecto, y espero que ahora se haga todo lo posible también en este sentido. — Al examinar su copia de muestra, no resultó que cortara el ancho de la hoja un poco más de lo que se hace aquí. ¿Es eso necesario? ¿No se beneficiaría el formato de un ancho ligeramente mayor? El sobre, ya veo, lo permitiría. La diferencia es que, como me dijeron, 2 1/2 mm - 3mm. (tres en lugar de 2 1/2)» (Hauser a Beck, 02/07/1964, CHB). «En cuanto a la paginación de prueba, francamente tengo ciertas reservas. Las páginas me parecen ahora más llenas y sin aire de lo que estaban en el set de prueba — principalmente porque el margen interno es más estrecho (aunque las líneas se han mantenido igual de largas) y luego quizás también porque el maquillaje de la página es un poco menos alto. El título de la columna me parece que se ha acercado demasiado al texto; esto quizás sólo podría remediarse acortando el área de tipos en una línea. No sé si esto todavía es posible y si el área de tipos no parecería más voluminosa como resultado» (Hauser a Beck, 12/02/1964, CHB). «Es una lástima que la muestra de tipografía inglesa no estuviera disponible antes; habría mostrado que el área de tipografía debería haber sido más estrecha: en Routledge la línea se acorta en 6-7 letras que la suya. Sin embargo, si se elige un buen papel y para la cubierta un bonito y pesado lino *Buckram* que esté en armonía con el volumen y el formato, y si tenemos suerte con la cubierta (esto siempre es más o menos una cuestión de suerte), todavía puede convertirse en un bonito libro. Esto me recuerda que debo pedirle que me envíe una muestra del papel y de la cubierta también» (Hauser a Beck, 12/02/1964, CHB).

selección tan rica de ilustraciones, por un lado para dar al lector una idea de la naturaleza y tamaño especiales de este arte, y por otro lado para promover el éxito de la venta de libros<sup>120</sup>.

Como en el proyecto de Malraux, las ilustraciones no sólo suponen una parte importante de la estrategia de venta del libro —así como la premisa que lleva a encarar su publicación de manera internacional—, sino que, por momentos, parecen constituir *un fin en sí mismo*, una narrativa yuxtapuesta a la del texto, y no meramente a su servicio. Al constituir el «fondo atmosférico de toda la argumentación», las ilustraciones rebasan aquí su función meramente ilustrativa, y ciertos pasajes hacen pensar que Hauser las consideraba, incluso, como parte del mérito científico de su investigación<sup>121</sup>. Apoyaría esta tesis el hecho de que el tiempo dedicado a ellas es comparable al tiempo dedicado al texto, que Hauser comenzó a redactar en 1960 y terminó hacia 1963<sup>122</sup>. Desde la carta del 13 de marzo de 1960 en que solicita a Beck la adquisición de varias fotos de obras de arte a museos, y hasta el 12 de febrero de 1964, en que la selección y disposición de las mismas ya quedó más o menos fijada, pasaron cuatro años, en el último de los cuales la dedicación de Hauser orbitó casi totalmente en torno a ellas<sup>123</sup>. Así, el esquema (a grandes rasgos) del *modus operandi* de Hauser en *Manierismo* sería el siguiente: de 1958 a 1960, dos años de acumulación ininterrumpida de lecturas —aunque, al incorporar obras como *Painting in the High Renaissance* (Freedberg, 1961), queda claro que siguió leyendo a medida que la escritura avanzaba; de 1960 a 1963, la redacción del libro; y de 1960 a 1964, la adquisición y selección de las ilustraciones, y su montaje en forma de una narrativa visual independiente del texto, pero complementaria.

Para él, que no solía disponer de medios para trabajar con fuentes primarias —manuscritos, códices, etc.—, la posibilidad de acumular reproducciones de las obras parece haber constituido un logro análogo al del coleccionista o cazador de antigüedades —o libros de arte—, y que, en cualquier caso, le debía proporcionar un sucedáneo del orgullo o pasión arqueológicas de este último; pero mientras que el coleccionista o el arqueólogo bucea en el material crudo, en las fuentes primarias y los documentos originales, Hauser se lanza —como Benjamin— a una recopilación que no sólo no descarta alimentarse de facsímiles y productos secundarios, de reproducciones técnicas (fotográficas) de las obras, sino que consiste, primariamente, en reconstruir a partir de ellas — casi como si algún historiador del arte optara, en el presente, por escribir un libro sobre un material original inabarcable a partir de las infinitas reproducciones que pueden encontrarse en internet. Todo lo cual no quiere decir que Hauser escribiese *Manierismo*

---

<sup>120</sup> Hauser a Beck, 23/04/1960, CHB. Las imágenes se remiten al capítulo segundo, donde resume la historia del arte manierista.

<sup>121</sup> *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence* (1961), de Sydney Joseph Freedberg, también contiene un inusitado número de ilustraciones: exactamente 700. Este libro, que constituye toda una anomalía editorial, tiene diversos puntos formales y de fondo en común con el de Hauser, entre los que destacaríamos: a) la voluntad de abarcar el tema de manera absoluta (en el caso de Freedberg, se llegó a decir que este libro constituía «una colección de varias monografías»); b) la falta relativa de notas a pie de página (para las que, en el caso de Freedberg, no quedó espacio); y, finalmente, c) un estilo de expresión, y un tratamiento del estilo, que constantemente recurren a conceptos dialécticos. Creemos que este libro se encuentra emparentado con el de Hauser a un nivel más profundo.

<sup>122</sup> En algunos lugares aparece que Hauser escribió el libro durante su estancia en Brandeis, entre 1958 y 1960 (González, 2011; también en DAH: HA), lo cual es inexacto, ya que entre 1960 y 1962 se dedicó, como él mismo afirma en sus cartas, a acumular lecturas. En 1963: «Afortunadamente, puedo informarle que mi manuscrito está completo (excepto el prefacio, que entregaré más tarde, en vista de las nuevas publicaciones como la de Bruckmann)» (Hauser a Beck, 30/08/1963, CHB).

<sup>123</sup> Cartas de Hauser a Beck, 13/03/1960, 12/02/1964, CHB.



sin ver una sola obra original. Muy al contrario, parece consciente de las deficiencias de su método de investigación *indirecto* cuando escribe a Beck, en 1962:

Pasé unas semanas maravillosas en Italia y mi viaje puede considerarse un éxito. Vi todo lo que quería ver en relación con mi libro de manierismo, es decir, las obras que sentí que tenía que volver a ver para entregar el manuscrito con la conciencia tranquila. Pude, aunque en algunos casos con gran dificultad, obtener de Italia todas las fotografías que todavía necesitaba<sup>124</sup>.

Y también a Kracauer, ese mismo año:

Mi verano o más bien otoño en Italia fue maravilloso, pero muy agotador. Conduje mucho, vi todo, es decir, volví a ver, lo que pensé que tenía que ver en relación con mi libro sobre manierismo, en algunos casos obras individuales en ciudades pequeñas y difíciles de alcanzar, cientos de ellas no fáciles de conseguir. Encontré y compré fotos, vi a mucha gente y firmé un contrato muy bueno para mi nuevo libro<sup>125</sup>.

La estancia en Italia le debió servir para refrescar aquella otra que hiciera en su primer exilio, entre 1919 y 1921<sup>126</sup> — época en la que comenzó su viraje de Wölfflin a Dvořák (CCL: 28-29). Durante la escritura de *Manierismo*, Hauser también realizó viajes a Múnich y a Dresde<sup>127</sup>. Al calificar su método de investigación como *indirecto*, hemos querido referirnos a la importancia que cobran en él las fuentes secundarias entendidas en sentido amplio: no sólo la importancia concedida a la historiografía disponible en las grandes bibliotecas, frente al estudio de los documentos originales en un archivo, sino también la atribuida a la posibilidad de trabajar con reproducciones, fotografías e ilustraciones de obras de arte, en oposición al imperativo de que la investigación brote siempre, necesariamente, de una confrontación directa y *presencial* con las obras originales — que, en la práctica, es asumible sólo si se cuenta con cierto respaldo, en el sentido económico e institucional. Sería asumir demasiado afirmar que el contacto con las fuentes primarias no tenía importancia para Hauser; como apunta Markója (2019: 2), la experiencia directa fue, en sus primeros años de crítico de arte, una constante. Pero aun considerando el *contacto directo* como algo importante, el *potencial* conferido a las *reproducciones técnicas de las obras de arte* — así como a la *bibliografía secundaria* — fue sin duda mayor en él que en otros autores, que le adjudicaban un carácter inviolable<sup>128</sup> que contrasta con el pragmatismo exhibido por Hauser.

¿Dónde ubicar, pues, su posición? Según Benjamin (1936/2003: 44-48, 60-62), el *aura*, atribuida a la *autenticidad* de la experiencia *ritual* de la obra de arte *original*, desaparece o es

---

<sup>124</sup> Carta de Hauser a Beck, 14/10/1962, CHB.

<sup>125</sup> Carta de Hauser a Kracauer, 13/11/1962, DLM, 72.2400,5.

<sup>126</sup> ‘Becado’ por su primera esposa, Lili Loewenthal, que según Rozsa Borus era rica, y también historiadora del arte: «En húngaro, desperdió algunos años cuando era joven, cuando no prestó suficiente atención a sus asuntos y, por supuesto, no tenía dinero, era pobre. También estuvo influenciado por las circunstancias políticas, pero luego se casó con una chica rica que era historiadora del arte, y con el dinero de su suegro pudieron viajar por Italia después de la primera guerra. Como no podía volver a casa, primero fue a Berlín, pero no pudo hacer carrera allí. Luego regresó a Viena, donde fundó la empresa de alquiler y distribución de películas» (Borus, cit. en Zuh, 2017b: 163).

<sup>127</sup> Con el objeto de ver obras manieristas y conseguir fotografías (Hauser a Beck, 13/03/1960, CHB).

<sup>128</sup> En los Capítulos 4 y 6 nos ocupamos más extensamente de la primacía de ciertos criterios epistemológicos en las tradiciones académicas occidentales después de la Segunda Guerra Mundial: a favor tanto del positivismo de los *hechos y datos*, como de los valores del *connoisseurship*, que presuponen la inviolabilidad de la experiencia directa.

profundamente modificada por la irrupción de los medios de reproducción mecánicos de la era moderna. Si Hauser fue realmente un *Bildungsbürger*, cuyas «hímnicas alabanzas» (Wessely, 1995: 41) de la obra de arte quedan más cerca de quienes —como en los cánones de la *historia del arte* académica— atribuyen a la experiencia directa una suerte de poder de aprehensión sin el cual es imposible hacer de la *historia del arte* una ciencia social, ¿cómo puede ser, entonces, que se muestre tan laxo a este respecto en sus investigaciones? ¿Qué pretende transmitir con su narrativa visual? ¿Visitó Hauser todas y cada una de las obras que recopila en *Manierismo*? Había aún otra razón más para este viaje a Italia: hacerse con más fotos de obras manieristas. Aquí, como en sus lecturas preliminares, la tendencia fue a la acumulación: si bien el libro tuvo, finalmente, 322 imágenes, Hauser llegó a acumular unas 1.000. Actuaba así, en consonancia con lo que Benjamin escribiera acerca del criterio de verdad de nuestra época en tanto que época del montaje:

Para producir su *Opinion publique*, que tiene 3 mil metros, Chaplin hizo filmar 125 mil. El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno (Benjamin, 1936/2003:62).

Creemos conveniente citar en cierta longitud una carta del 28 de febrero de 1964 en la que se puede apreciar la alta estima que tenía por su colección de imágenes manieristas<sup>129</sup>:

Lamento que usted [Beck], o más bien su departamento de producción, no haya juzgado más favorablemente las ilustraciones. Creo que merecen más indulgencia, no sólo por el tiempo y el esfuerzo invertidos, por no hablar de los gastos, sino también por el resultado realmente alcanzado. Creo que toda editorial tendría que hacer un gran esfuerzo para producir una obra de ilustración en tal selección y con una disposición tan atractiva del material a partir de unos 1.000 originales<sup>130</sup>, algunos de los cuales no siempre son fotografías perfectas. Con tal cantidad de imágenes, por supuesto, sólo se puede hablar de un buen nivel medio y casi nunca de reproducciones puras e impecables. — El único propósito de lo que le envié para su inspección fue darle una idea de la selección y disposición de las fotos, y no de la calidad de los clichés y las impresiones. Las pruebas mismas fueron dañadas muchas veces como resultado de la larga manipulación con pegamento y tijeras y el hecho de que pasaron por tantas manos. Gran parte de lo que parece ser un defecto en ellos se debe probablemente a esto. Con esto no quiero decir que algunas de las ilustraciones no tengan un ‘punto’ blanco o negro aquí y allá. Tenía tantas cosas que corregir y tantas otras cosas que tener en cuenta en los clichés que no podía desperdiciar ni consciente ni

---

<sup>129</sup> El pasaje citado a continuación muestra su decepción después del envío de la parte visual del libro a Beck doce días antes, que acompañó con palabras verdaderamente entusiasmadas: «En los próximos días le enviaré una copia de la serie completa de las ilustraciones pegadas para su inspección. Pero me gustaría pedirles que no lo guarden más de 2 o 3 días, porque lo necesitamos aquí. Y también le pido que lo devuelva como material impreso registrado, porque es demasiado valioso para correr riesgos con él. Trabajé en ello durante meses. La compilación y la disposición de las ilustraciones es definitiva, puede haber como mucho sólo cambios menores en la colocación de algunas ilustraciones en la página, pero en la mayoría de los casos están pensadas y marcadas con una flecha en la maqueta. — Mi principal preocupación, además de obtener las mejores fotos posibles (en algunos casos tuve que encargar 2-3 copias y también viajar para obtener el material adecuado), era controlar y corregir los clichés producidos (tuve que rechazar algunos de ellos antes de conseguir el resultado deseado), pero sobre todo conseguir la disposición más original, variada y apasionante de las ilustraciones» (Hauser a Beck, 12/02/1964, CHB).

<sup>130</sup> Todo indica que Hauser hubiese usado muchos más de estos originales, pero muchos «fueron víctimas de la reducción de las ilustraciones, que fue exigida por varios de mis editores» (Hauser a Beck, 19/02/1964, CHB).

inconscientemente mi propia energía o la paciencia del artista en tales ‘puntos’. Sabía, como lector constante de libros de arte y como alguien que tenía cierta experiencia en este sentido, que tales puntos, de donde siempre vienen, pasarían desapercibidos. Las únicas personas que sospechan y critican las ‘partículas de polvo’ en los originales son las que están deseosas de criticar. Sin embargo, no hay que olvidar que es incomparablemente más importante captar la calidad, el estado de ánimo y el tono de las obras representadas, y atenuar las imágenes en relación con las demás, que lograr reproducciones que no tengan ningún punto blanco o negro, es decir, defectos que sólo los expertos en producción notan en absoluto. En la mayoría de los casos, sólo alguien familiarizado con las obras originales, normalmente sólo el propio autor<sup>131</sup>, puede decir si el origen de tal llamado defecto se encuentra en el estado de la obra en sí, en la plantilla fotográfica o en el cliché<sup>132</sup>.

Esto distanciaría a Hauser del lector, digamos, *gastronómico* de libros de arte, que busca en los mismos una máxima calidad superficial en la presentación: fotografías perfectas, reproducciones finas; lo distanciaría, por tanto, de aquella figura —que cabría asociar más directamente al puro marketing del negocio editorial— para la que el empaquetado cobra mayor importancia que el contenido a comunicar, supeditando la apariencia intachable (que dé un libro un objeto más fácilmente apetecible y susceptible de venderse) a la capacidad de interpretación *latente* en el material compilado, no agotada por el texto.

Pero quizás podamos extrapolar algo de su juicio en torno a esta cuestión concreta a otras cuestiones más profundas de su metodología. En algún momento comparamos vagamente la postura heterodoxa de Hauser con la del pragmatismo surgido de las mismas filas de la filosofía analítica, como el de Richard Rorty, o con la ‘anarquía metodológica’ —entendida como disposición pragmática de herramientas metodológicas— proclamada por Paul Feyerabend para el presente<sup>133</sup>. Como «lector constante de libros de arte» —congruente con el apodo de «lector prodigioso» que le confiriera Wessely—, Hauser tiene este canal o medio de difusión cultural en alta estima, valorando más en el mismo la capacidad del material de facilitar al lector una interpretación, que la correspondencia directa entre el discurso construido en el texto y el panorama construido en las ilustraciones — pues hay que señalar que, en *Manierismo*, aunque se da en mayor medida que en *Historia social* que el texto (del Capítulo 2) cite obras mostradas en las ilustraciones, se mantiene la tendencia a mostrar en ellas más de lo tratado en el texto (y, en el texto, más de lo visible en las ilustraciones). La narrativa visual del libro, así como la del texto, están *ambas* supeditadas a la atmósfera o idea general que se trata de comunicar en mayor medida que a la escrupulosidad filológica, como fue observado —en tono reprobatorio y negativo— por Francis Haskell (1965) cuando puso de manifiesto, en su reseña del libro, la falta de actualización de ciertas ilustraciones (como la *Alegoría de Psique y el Amor* de Bronzino, que se encontraba en su versión sin restaurar). En definitiva, Hauser compagina un acercamiento mixto a una idea en sí no del todo abarcable, abordando dicho acercamiento, de manera pragmática, por vías separadas: la narrativa visual es otro método que se yuxtapone al método discursivo del texto — que además, como

---

<sup>131</sup> Suponemos que con «autor» Hauser se refiere al fotógrafo.

<sup>132</sup> Carta de Hauser a Beck, 28/02/64, CHB.

<sup>133</sup> Ver apartado final del Capítulo 4 sobre las controversias metodológicas.

veremos más adelante, también yuxtapone distintas vías metodológicas de lo discursivo. Su actitud ante las ilustraciones constituye otra manifestación más de su pluralidad metodológica.

En la misma medida en que se hace necesario matizar la diferencia entre el *pragmatismo* de Rorty y el sentido cotidiano en que se usa dicho término, se hace necesario distinguir entre la mera practicidad, que radica en apostar por la manera más conveniente o fácil de resolver un problema, y que podemos ver reflejada en algunos aspectos de la vida económica de Hauser, y el ideal pragmático de comunicación o de hacer investigación histórica que también guiaba el diseño del libro como objeto. De las múltiples quejas, indagaciones, propuestas y, en definitiva, del interés tomado por Hauser en el proceso de diseño del libro, sintetizado por la expresión de Larsen «servicial y tozudo», encontramos a un editor exigente y crítico, reticente a darse por satisfecho con cualquier resultado. Minuciosidad que encuentra su eco en su declarada relación con el lenguaje:

[...] 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 (CCL: 51-52).

Aunque era capaz de mostrarse indulgente con pequeños defectos concretos de las ilustraciones, no sucedía lo mismo con la elección de la técnica usada para reproducir las mismas; Hauser temía que un formato erróneo supusiera una pérdida en la legibilidad o comparabilidad general del conjunto de imágenes. De la misma manera, podía aceptar todas las correcciones de estilo y sintaxis con gran humildad<sup>134</sup> —lo cual está en consonancia con aquello de que sus «textos menos pretenciosos [exigieran] tres o cuatro versiones»—, mostrando reticencia ante la petición de cambios sustanciales en el texto o en la disposición de las imágenes<sup>135</sup>. En ambos casos se muestra una gran disposición a modificar y revisar el detalle, el caso concreto, pero no la visión general largamente rumiada.

---

<sup>134</sup> «[...] quiero agradecer especialmente las mejoras lingüísticas del manuscrito; lo que he visto hasta ahora es sin excepción excelente y bienvenido. Algunos de los errores los podría haber descubierto yo mismo, si hubiera tenido tiempo suficiente para corregir el manuscrito más adelante. Sin embargo, con su amable ayuda y mi atenta corrección de pruebas, espero que todo se ponga en orden» (Hauser a Beck, 26/12/1963, CHB).

<sup>135</sup> «En cuanto a su sugerencia de cambiar el título del libro, comprenderá que me costará una decisión difícil. Cuando se ha pasado años trabajando en un libro y se ha decidido por un título que no está relacionado aleatoriamente con su contenido, no es ninguna broma. Sin embargo, en sí mismo, el título que usted propone no es malo, y quizás sea mejor no sólo en términos tipográficos. Si ahora cree que el significado de 'como' del título entre líneas también se expresa en el nuevo título, no tengo nada en contra del cambio» (Hauser a Beck, 26/12/1963, CHB). En este caso, el título cambió de *Der Manierismus als Krise der Renaissance und Ursprung der modernen Kunst*, a *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und Ursprung der modernen Kunst*.

### 3.3 La fiebre del manierismo: una enorme competencia

El llibre és potser l'obra més completa que hagi pogut sortir mai de les mans de l'home. El llibre és un tot complet, en el qual, a la vegada, la criatura humana es mostra creadora, ja que s'hi reuneixen un element espiritual, que és l'obra literària fruit del pensament, i un element material, que és el llibre mateix en la seva forma tangible. Llibre perfecte seria aquell en què ambdós elements, cos i ànima, es corresponguessin dignament; en què la bellesa de l'obra literària tingués una exacta concordança amb la bellesa i perfecció dels components materials que formen el llibre, fins al punt que la conjunció constituís una obra d'art integral i perfecta. Aquesta és la concepció del llibre que tenen els bibliòfils (Miquel i Planas [1922], cit. en Puig Rovira, 2001: 36)

El escritor y bibliófilo catalán Ramón Miquel i Planas comparó la edición de un libro de bibliófilo con una «verdadera construcción», hasta el punto de que «la combinación de los elementos que forman el libro imponen unas normas de armonía comparables a las que rigen para la obra de arquitectura» (Puig Rovira, 2001: 37). Hauser era un escritor bastante lento. Además, en la medida en que deseaba que sus libros fuesen libros de bibliófilo, supervisaba cada detalle con minuciosidad, resultando, también, un editor bastante lento. La gestación de *Manierismo* no fue, en esto, distinta de la de sus otros libros. Pero mientras que sus dos primeras obras resultaron, a pesar de ello, bastante novedosas —si bien controvertidas, sobre todo *Historia social*—, esta lentitud pasó factura a la recepción de *Sociología del arte* y, en cierta medida, también a la de *Manierismo*. De hecho, como veremos ahora, su lentitud llegó a poner en peligro el proyecto editorial que había pensado para la obra, ya que, si a finales de los años cincuenta aún no existían demasiados libros sobre manierismo, a mediados de los sesenta la situación comenzaba a ser muy diferente. Por fin, hacia el 25 de febrero de 1962, Hauser anunció a sus editores:

La preparación del libro (investigación, colección de material, lectura, etc.) está completamente terminada; la mitad del trabajo está escrito en su forma final, si todo va bien, espero terminar todo el manuscrito en un año. Calculo que el tamaño del texto es la mitad de mi *Historia social*. Finalmente, elegí el siguiente título

D e r M a n i e r i s m u s  
a l s  
K r i s e d e r R e n a i s s a n c e  
u n d  
U r s p r u n g d e r m o d e r n e n K u n s t

¿Qué le parece? Se dice que es muy bueno tanto desde el punto de vista científico como de la venta de libros. El manierismo es hoy en día el centro de interés de la historia del arte y de la crítica de arte. La obra debe contener 300-350 ilustraciones, en la mejor ejecución posible (clichés). No sólo debería ser el primer tratamiento científicamente satisfactorio y detallado del tema, sino que, por primera vez, debería recopilarse y recogerse ante los ojos del lector un material ilustrativo detallado y casi exhaustivo. Soy consciente de los costes de producción, pero espero que la colaboración de varias editoriales de diferentes países, al

menos en la producción de los clichés y quizás en la impresión de las planchas, pueda reducir estos costes<sup>136</sup>.

Que el manierismo fuese un tema de moda constituyó una de las premisas para el éxito del proyecto editorial planteado por Hauser. No obstante, a medida que avanzamos en la correspondencia entre el autor y sus editores de C.H. Beck, nos encontramos con que este mismo hecho supuso también uno de los mayores retos del libro. De la avalancha de publicaciones sobre el tema entre 1960 y 1964, en la correspondencia encontramos preocupación por cinco obras en concreto:

- \* 1961: Giuliano Briganti, *La Maniera italiana*<sup>137</sup>.
- \* 1962: Franzsepp Würtenberger, *Der Manierismus, Die europäische Stil des 16 Jahrhunderts*<sup>138</sup>.
- \* 1962: Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento; con una appendice di manoscritti inediti*<sup>139</sup>.
- \* 1963: Jacques Bousquet: *La peinture maniériste*<sup>140</sup>.
- \* 1964: Dagobert Frey. *Manierismus als europäische Stilerscheinung: Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*<sup>141</sup>.

Por otra parte, en las reseñas tempranas de *Manierismo* en diversos medios de la República Federal de Alemania —en las emisoras *Hessischer Rundfunk* (1964) y *Südwestfunk* (1966), y en los periódicos *Rheinische Post Düsseldorf* (1965), *Stuttgarter Zeitung* (1965) y *Handelsblatt* (1965)<sup>142</sup>— se mencionan otros cuatro volúmenes que se encontraban en circulación en aquel momento, y que gozaban de cierta popularidad:

- \* 1957: Gustav R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst*<sup>143</sup>.
- \* 1961: Marcel Brion, *Art fantastique*<sup>144</sup>.
- \* 1963: Marianne Thalmann, *Romantik und Manierismus*<sup>145</sup>.
- \* 1963: Fritz Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus*<sup>146</sup>.

Si bien estos nueve volúmenes ejemplifican la moda del manierismo en Alemania, hay que notar que seis de ellos fueron, en aquellos años, traducidos a varios idiomas y publicados en diversos países, entre los que contamos Reino Unido, Francia, Italia, España y Estados Unidos.

---

<sup>136</sup> Carta de Hauser a Beck, 25/02/1962, CHB.

<sup>137</sup> Roma: Editori riuniti. La traducción al alemán como *Der Italienische Manierismus* (Dresde: Verlag der Kunst, 1962) causó más preocupación en la correspondencia examinada. Esta obra se tradujo también en 1962 al inglés (Londres: Thames and Hudson) y al francés (Leipzig: VEB Edition).

<sup>138</sup> Publicado en alemán (Viena: Schroll), pero también en inglés (Londres: Weidenfeld and Nicholson, 1963; Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1963) y en español (Barcelona: Rauter, 1964).

<sup>139</sup> Además de las que Richtscheid menciona, se publicaron otras dos en italiano (Milán: Garzanti; Milán: Feltrinelli; Turín: Aragno).

<sup>140</sup> Publicada simultáneamente en francés (Neuchâtel: Ides et calendes; París: La Bibliothèque des arts), inglés (New York: Braziller), alemán (Múnich: Bruckmann) e italiano (Milán: Bramante).

<sup>141</sup> Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

<sup>142</sup> En los Capítulos 7 y 8 nos ocupamos de la recepción del libro en términos generales; nos referiremos allí a otras tantas reseñas. La razón por la que hemos incluido estas cinco en este apartado es que se encuentran en el archivo de la editorial Beck, en relación con el resto del material disponible acerca del libro; dado que aparecen en la conversación de Hauser con sus editores, merecían tratamiento aparte, en conexión con la historia de gestación del libro tratada a lo largo del presente apartado.

<sup>143</sup> Se publicaron ediciones de esta obra en 1961 en español (Madrid: Guadarrama) y en alemán (Hamburgo: Rowohlt).

<sup>144</sup> París: Albin Michel. Trad. al alemán como *Jenseits der Wirklichkeit: phantastische Kunst* (Olten: Walter-Verlag, 1962).

<sup>145</sup> Stuttgart: Kohlhammer.

<sup>146</sup> Colonia: M. Dumont Schauberg.

Algunas de estas obras planteaban la misma estrategia que *Manierismo* o *L'Univers des formes*: publicar internacionalmente, centralizando la producción de ilustraciones para ahorrar costes y poder ofrecer un completo catálogo a un precio asequible. Cada vez que llegaba a oídos de Hauser o de Richtscheid y Beck que un nuevo título estaba en proceso o acababa de ser publicado, se avisaban de la noticia con consternación:

Ahora, lamentablemente, tenemos que informarles de que la editorial Bruckmann también está preparando una obra sobre el manierismo que se publicará en otoño, también con participación internacional. Sólo hemos podido obtener información confidencial sobre esto. Se dice que el autor es un holandés. Se dice que el volumen contiene unas treinta láminas en color y muchas ilustraciones en blanco y negro y que cuesta casi 100 marcos. Todavía estamos tratando de averiguar más detalles y le informaremos inmediatamente. Es probable que esta nueva competencia afecte a nuestras perspectivas de ventas, como ya está ocurriendo, y también tendrá un impacto en el mercado internacional. Nuestro propio precio también debería ser de unos 80 a 100 marcos, en la medida en que sea posible reducirlo en esta etapa. En estas circunstancias, lamentablemente no podremos considerar una circulación mayor de 2.200 copias<sup>147</sup>.

Entre 1964 y 1965 las dificultades consistieron, principalmente, en problemas de coordinación entre los editores a nivel internacional<sup>148</sup>; de 1962 a 1963, con la logística y el plan de fabricación aún sin resolver del todo, la aparición de otros libros sobre manierismo trastocaba los cálculos efectuados hasta la fecha, forzando algunas correcciones — sobre todo en relación al precio y al dimensionado de la tirada. El libro que más influyó en este aspecto concreto, citado en este pasaje, resultó ser el de Bousquet, que ofrecía más de 200 ilustraciones en blanco y negro, 32 en color, y 16 poemas ilustrados, todo ello dispuesto en variados tipos de papel, a 86 DM. Por otra parte, el de Briganti contenía 100 ilustraciones a color por un precio de 54 DM, y el de Würtenberger, que era algo más caro, contaba con 199 ilustraciones, 32 de ellas a color.

Que el texto de *Manierismo* resultase más extenso que el de todos los demás podía llegar a constituir una ventaja; no obstante, esta misma extensión, sumada a las ilustraciones, tampoco facilitaba el diseño del volumen, que corría el riesgo de ser caro y poco manejable. Además, la división de su estructura en tres partes muy diferenciadas — casi como si de tres ensayos separados se tratase— suponía un cierto lastre, ya que complicaba el planteamiento de cómo habrían de

---

<sup>147</sup> Carta del Dr. Hans Richtscheid a Hauser, 20/08/1963, CHB.

<sup>148</sup> En el subapartado anterior nos centramos en los problemas con Routledge debido a la importancia que cobran en la correspondencia estudiada, de la misma manera que prestamos una atención especial a sus decepciones con Gallimard. En tercer lugar quedaría Einaudi. Tempranas premoniciones: «En lo que respecta a Einaudi, el ritmo de la correspondencia deja mucho que desear. Así que empiezo a dudar de que esa cooperación internacional, con la producción de clichés en Italia, pueda realizarse como se desea» (Hauser a Beck, 11/02/1963, CHB). Algún contratiempo: «La impresión de la plancha se retrasa un poco, por desgracia, debido a que los tipos disponibles aquí no se pueden utilizar para la edición italiana y ahora estamos esperando los de los italianos. Sin embargo, desde aquí se está haciendo todo lo posible para acelerar el progreso. Como la impresión de la parte de la pizarra de formulario a formulario en todos los idiomas se realiza en paralelo, la impuntualidad de uno de los socios está retrasando todo el procedimiento» (Hauser a Beck, 12/05/1964, CHB). También: «En el caso de los italianos, la solución es que ellos mismos pongan los pies de foto y nos envíen el set aquí. Pero debes saber que con estas naciones latinas todo toma más tiempo del que debería. Afortunadamente, con España ya está todo hecho» (Hauser a Beck, 20/05/1964, CHB). Decididamente, Guadarrama era, después de Beck, su editorial favorita.

combinarse el texto y las ilustraciones<sup>149</sup>. Respondiendo a sus preguntas acerca de cómo podía resultar tan barato el libro de Bousquet, Richtscheid escribe a Hauser sobre «la difícil cuestión del precio de venta»:

El cálculo ya es muy ajustado, si tomamos 98 DM como base para la edición de un volumen. Tendríamos que hacer más recortes si nos atenemos al mismo precio para una edición de dos volúmenes. [...] Si la obra de Bousquet publicada por Bruckmann cuesta sólo 86 marcos alemanes, esto se debe probablemente al hecho de que la circulación internacional total es mayor que la nuestra, y probablemente la tarifa es menor porque el texto es menos importante que las ilustraciones. Su obra ofrece ciertamente mucho más que la de Bousquet y los demás libros ilustrados sobre el manierismo; pero todavía hay competencia, especialmente de [...] Bruckmann. Por lo tanto, tal vez pase mucho tiempo antes de que logremos vender todos los 3.000 ejemplares en los que se basa nuestro cálculo a un precio de 98 marcos alemanes. En estas circunstancias es difícil mantener el cálculo aún más ajustado de lo que ya es. Esperamos que lo entienda. Si se puede hacer algo para mejorarlo, lo haremos — puede confiar en ello<sup>150</sup>.

A pesar de que Hauser se había decantado desde un principio por publicar el libro en dos volúmenes<sup>151</sup>, en diciembre de 1963 Richtscheid le comunicaba que sólo podrían mantenerse por debajo de los 100 DM si editaban la obra en un solo volumen<sup>152</sup>. Finalmente, el precio de la edición alemana pudo ajustarse a 86 DM, quedando la tirada en 3.000 ejemplares<sup>153</sup>.

Aparte del dimensionado, la mayor preocupación era que alguno de los libros que iban apareciendo pudiera parecerse demasiado al de Hauser en lo que ofertaba. Conteniendo, por ejemplo, un número similar o mayor de imágenes, o una selección parecida de mejor calidad — cosa muy posible, dado que las compiladas por Hauser no siempre se encontraban en un estado idóneo. Además, algunas obras también podían competir con la suya en la intención de hacer accesible el arte del manierismo a un público más amplio:

Durante décadas, el manierismo ha sido uno de los temas más discutidos en los estudios modernos de arte, sobre el cual ni siquiera «la última palabra» se ha hablado hasta el día de hoy. Las sugerencias y resultados, que están esencialmente influenciados por la investigación alemana de Friedländer, Dvořák, Panofsky, Weißbach, Pevsner y otros, y más recientemente por Hocke, están tan dispersos en publicaciones periódicas, enciclopedias o libros especializados que es difícil para cualquiera que no esté familiarizado con el tema en detalle comprender este área. En la mayoría de los casos la discusión quedó limitada a círculos de especialistas. Y sólo la sensacional exposición *El triunfo del manierismo* [Rijksmuseum,

---

<sup>149</sup> Carta de Richtscheid a Hauser, 02/07/1963, CHB.

<sup>150</sup> Carta de Richtscheid a Hauser, 09/01/1964, CHB.

<sup>151</sup> «En cuanto a la colocación de las ilustraciones, su propuesta de mezclar texto y láminas sería, por supuesto, la más aconsejable, pero la dificultad es que todas las ilustraciones se refieren a la parte media de la obra, que ocupará 1/3 del libro, por lo que incluso una distribución media uniforme sería imposible. Estoy en contra de los libros demasiado gruesos que son ilegibles» (Hauser a Beck, 11/02/1963, CHB).

<sup>152</sup> Carta de Richtscheid a Hauser, 10/12/1963, CHB. Las ediciones de Routledge (Londres, 1965) y Knopf (Nueva York, 1965) sí se publicaron en dos volúmenes. Las de Guadarrama (Madrid, 1965) y Einaudi (Turín, 1965), en uno solo.

<sup>153</sup> Carta de Richtscheid a Hauser, 04/03/1964, CHB.



Ámsterdam, 1955] despertó el deseo de orientación, de seguir explorando el material. Probablemente el libro ilustrado más completo y autónomo con reproducciones en color se presenta ahora [...] . Y así hay una amplia oportunidad para que los círculos más amplios conozcan el arte italiano del siglo XVI. El autor de este libro, Giuliano Briganti, es hoy en día uno de los más importantes conocedores del arte del Cinquecento<sup>154</sup>.

En su especialización, el libro de Briganti quedaba, como el de Baumgart, claramente alejado del tipo de metodología sintetizadora practicado por Hauser<sup>155</sup>. A este respecto, el libro de Bousquet parecía, como el de Hocke, un competidor más directo, pues a la voluntad divulgativa sumaba una perspectiva independiente — trazando, como también había hecho Hocke, paralelismos con el arte moderno:

Esta gran obra pionera sirve para comprender una época de la pintura europea excepcionalmente rica [...] Hoy en día [el manierismo] se entiende más bien como una categoría histórico-artística propia y ajena a toda norma, ya que es precisamente este término de sonido casi peyorativo y engañoso el que da nombre a sorprendentes posibilidades artísticas, que abarcan del cubismo al surrealismo, y que encuentran el mayor interés en su analogía con el arte contemporáneo. Jacques Bousquet, que combina el conocimiento del historiador de arte y literatura con el cosmopolitismo del diplomático, da vida a la imagen cultural de la época en este retrato científicamente sólido, pero completamente inacadémico de la pintura manierista de 1520-1620, que no es inferior a nuestro presente en términos de contenido y eventos revolucionarios. Por último, pero no menos importante, la inmensa riqueza y minuciosidad de la obra en su material pictórico, que incluye obras completamente desconocidas, transmite la aventura de un descubrimiento muy personal de una época fascinante<sup>156</sup>.

Tanto Hocke como Bousquet suponían acercamientos independientes («inacadémicos»), trazando analogías entre el sXVI y el sXX — y entre literatura y artes plásticas. La obra de Hocke disfrutaba —en contraste con su gélida acogida académica, sobre todo en historia del arte (Dacos, 1968; DaCosta Kaufmann, 1976)— de gran aceptación mediática, y todas las reseñas alemanas compiladas por Beck le dedican cierto espacio. Citamos dos pasajes en los que sus ideas parecen muy cercanas a las de Hauser:

---

<sup>154</sup> Reseña de Ruth Macchi, sobre Briganti, remitida por Richtscheid, 17/08/1962, CHB.

<sup>155</sup> «La posición de Hocke es un extremo. Diametralmente opuesto a él y, en comparación con la modernidad de Hocke, francamente reaccionario es el del historiador de arte Fritz Baumgart, quien no sólo declara que la descripción del manierismo como una constante del espíritu europeo es una tontería, sino también, como Wölfflin, quiere prescindir del término manierismo para la historia del arte y explica todos los fenómenos artísticos del cinquecento italiano —excluye absolutamente a los demás países europeos— a partir de la riqueza y variedad del Alto Renacimiento, y lo que no se puede derivar del Renacimiento es ya el barroco temprano» (Weiland Schmied, *Hessischer Rundfunk*, 23/08/1964, CHB). Sin llegar a este extremo, «sólo los pintores italianos de este período son tenidos en cuenta por Giuliani Briganti», quedando este autor más cerca del paradigma *manierismo/maniera* —que explicaremos en el Capítulo 5—, y ajustándose, por tanto, a los estándares metodológicos propios de la historia del arte institucionalizada, definidos en el Capítulo 4.

<sup>156</sup> Resumen del libro de Bousquet en el catálogo de Bruckmann, remitido por Richtscheid 20/08/1963, CHB.

Es un gran mérito de Hocke haber elaborado una gran cantidad de relaciones y paralelismos entre la conciencia de la era materialista y nuestro siglo, haciendo así evidente la actualidad del mundo de los artistas manieristas<sup>157</sup>.

El manierismo, el período en el arte occidental que generalmente se fecha en el siglo entre 1520 y 1620, después de la muerte de Rafael y antes del Barroco [...] ejerce una inusual fascinación en el presente. Los libros de bolsillo de Gustav René Hocke sobre *El mundo como laberinto* y *El manierismo en la literatura* popularizaron obras de arte visual, arquitectura y literatura definitivamente interesantes, seleccionadas con un deleite en lo picante, lo curioso y también lo abstruso. Se hicieron conexiones con el decadentismo y el surrealismo<sup>158</sup>.

El libro de Hocke comienza citando a Karl Jaspers: «Ninguna realidad es más esencial que la Historia para cobrar conciencia de nosotros mismos. [...] Nuestra vida avanza alumbrada por un resplandor que nos llega alternativamente del pasado y del presente» (Hocke, 1957/1961: 9). Palabras que manifiestan una visión metodológica, cuanto menos, emparentada con la de Hauser en lo que respecta a *para qué sirve la historia*. Como iremos viendo, la comparación entre Hocke y Hauser resulta un punto importante y, contra lo que cabría esperar, problemático, dado el contraste entre los empeños historiográficos por situar ambas obras muy cerca, y los del propio Hauser por diferenciarlas. Esto se explicita en su respuesta a una reseña anónima del *Times Literary Supplement* recuperada por Zuh (2019), donde reitera lo dicho en “Manierismo y manierismos”, uno de los ensayos al comienzo del libro. Hocke sólo es citado en *Manierismo* una vez, con el objetivo de criticar su visión del manierismo como tipo o tendencia recurrente de la historia estilística (M: 65-67, 417). La comparación con Hocke resulta un punto revelador para identificar de manera más exacta las idiosincrasias y matices de la visión de Hauser. En consecuencia, resulta precipitado ahondar ahora en ella, no contando aún con las herramientas necesarias — tales como la distinción entre los distintos paradigmas en torno al concepto de manierismo. No obstante, apuntamos que alguna de las reseñas tempranas del libro en Alemania supo distinguirlos (a diferencia de las reseñas especializadas realizadas posteriormente desde del ámbito anglosajón):

Hauser procede con un tacto extraordinario y, como historiador, está demasiado ansiosamente convencido de la singularidad de cada momento histórico para hablar a la ligera de un manierismo moderno; habla de analogías, de componentes manieristas, a lo sumo de tendencias manieristas<sup>159</sup>.

Quizás porque consideraba su postura muy alejada de la de Hocke, Hauser se mantuvo, desde el principio, reacio a preocuparse por el contenido intelectual del libro de Bousquet<sup>160</sup> —

---

<sup>157</sup> Weiland Schmied, *Hessischer Rundfunk*, 23/08/1964, CHB.

<sup>158</sup> Hans Strelow, *Rheinische Post Düsseldorf*, 18/09/1965, CHB.

<sup>159</sup> Wolfgang Pehnt, *Stuttgarter Zeitung*, 04/12/1965, CHB.

<sup>160</sup> «Ciertamente no es agradable que haya otro libro sobre el tema, pero sólo muestra lo candente que es el problema en este momento. De hecho, no puedo recordar ninguna pregunta durante el tiempo de mi actividad científica que hubiera atraído tanto interés, trabajo y entusiasmo. Esperemos que en este caso, como en el caso de Würtenberger, resulte que el libro no es realmente un competidor y que mi libro se mantenga firme» (Carta de Hauser a Beck, 30/08/1963, CHB).

como sí lo estuvo por la solidez de su edición<sup>161</sup>. Su opinión parece ajustarse a la atribuida al público alemán en la reseña radiofónica de *Manierismo* en la *Südwestfunk* de 1966:

Brillante, ingeniosa, pero tal vez no lo suficientemente profunda para los estándares alemanes<sup>162</sup>, es la obra *Malerei des Manierismus* [*La pintura manierista*] del francés Jacques Bousquet, publicada en alemán en 1963 por Bruckmann, Múnich. En este punto, el orador ya podía referirse a los reflexivos estudios del historiador de arte austríaco Dagobert Frey *El manierismo como fenómeno estilístico europeo*, 1964<sup>163</sup>.

Hauser pareció mostrar algo más de preocupación por los volúmenes de Würtenberger y Frey. Quizás temía que, por original que resultase su enfoque en el ámbito anglosajón —donde las ideas de la *Geistesgeschichte* no gozaban de demasiada difusión—, otro autor versado en ellas pudiera oscurecerle. Dagobert Frey había sido asistente directo del propio Max Dvořák<sup>164</sup>, y Würtenberger, que estaba muy influenciado por *Pérdida del centro* (1948) —obra de otro discípulo directo de Dvořák: Hans Sedlmayr<sup>165</sup>—, no quedaba muy lejos de esta historiografía. Hauser dedicó bastante espacio a tranquilizar a sus editores sobre la obra de Würtenberger:

En lo que respecta al libro que publicará Schroll sobre el manierismo, por favor no se preocupe innecesariamente. Al principio yo también estaba un poco preocupado, pensé: «No vamos a comer muy caliente...» Pero luego consideré lo siguiente: Habrá unos dos años entre la publicación de los dos libros; el tema es de un interés tan especial que el mercado podrá absorber un mayor volumen después de tanto tiempo. No dudo ni por un momento que trataré el tema desde un punto de vista completamente diferente al del autor de la obra de Schroll, a quien no conozco. (Si se puede juzgar por las impresiones subjetivas en relación con cosas tan serias, y si el sentimiento de un no-alemán es en absoluto posible, yo diría que «Franzsepp» como nombre de pila de un científico no suena muy atractivo). Entonces mi libro contendrá muchas más ilustraciones, y de hecho proporcionará la primera ilustración

---

<sup>161</sup> «Gracias por sus dos cartas del 10 y 20 de diciembre. Habría respondido a la primera hace mucho tiempo, si una gripe larga y muy desagradable no me hubiera impedido hacerlo. Mientras tanto, también recibí el libro de Bousquet sobre el manierismo. Muchas gracias también por eso. El libro es como se podría esperar de la copia de muestra que vimos en Frankfurt. No creo que signifique una competencia peligrosa para nosotros. Así que me gustaría hablar del precio que pretende pagar por mi libro. Si la edición en un volumen debe costar 98 marcos, ¿cómo puede vender Bruckmann el libro de Bousquet, que es mucho más exigente en cuanto a la decoración, por 86 marcos? Independientemente de lo que se piense del contenido y del criterio de gusto de las ilustraciones, este libro tiene una presentación muy sólida y es relativamente barato, incluso si se considera que mi libro contendrá más texto y un mayor número de ilustraciones. Pero no tendremos ninguna ilustración colorida y nos abstendremos de una costosa manipulación con diferentes tipos de papel y métodos de reproducción. El precio de 98 marcos sólo sería aceptable si la obra se publicara en dos volúmenes» (Hauser a Beck, 26/12/1963, CHB).

<sup>162</sup> Esta distinción entre el público alemán y el anglosajón también es subrayada en una reseña del libro de Hocke: «On the whole, then, Hocke's book is an extremely valuable and profuse contribution to the *geistesgeschichtliche* literature preferred by the Germans and considered with apprehension by their Anglo-Saxon compeers. Its illustrations constitute a horn of plenty filled to overflowing» (Weisstein, 1959: 104).

<sup>163</sup> Hans Strelow, "Der Manierismus als Weltanschauung", *Rheinische Post Düsseldorf*, 18/09/1965, CHB.

<sup>164</sup> Dagobert Frey (1883-1962): «His allegiance to documentary evidence is closest to Schlosser. His theoretical view of space and time is akin to the theoretics of Dvořák. To the unorthodox Strzygowski, [sic] Frey borrowed his interest in interdisciplinary methods, and unfortunately, a predilection for assigning national/ethnic characteristics to art» (DAH: FD). Frey es tristemente célebre por su adhesión al partido nazi —como también es el caso de Baumgart y de Sedlmayr, tema sobre el que hablaremos más adelante— y por su papel protagonista en el expolio alemán del patrimonio cultural de Polonia.

<sup>165</sup> Hauser no sabía esto, ya que no conocía a Würtenberger. Debí temer a un competidor versado en la misma tradición.

detallada del manierismo. Por supuesto que será inevitable que ciertas obras básicas sean ilustradas en ambos libros, pero también mostraré un gran número de otras obras. En cualquier caso, es importante que vea el libro. *Me gustaría conocer cuanto antes la obra de Würtenberger sobre el manierismo, por lo que le pido, estimado doctor, que encargue ahora el libro a la editorial para que pueda recibir uno de los primeros ejemplares disponibles. Cuanto antes lea el libro y vea las ilustraciones, más podré tenerlo en cuenta al escribir mi propio libro*<sup>166</sup>.

Los comentarios acerca del nombre de pila de Würtenberger resultan bastante insólitos. Dado que no encontramos opiniones basadas en un rasgo tan superficial como este en sus obras —ni tan siquiera en *Conversaciones con Lukács* se pronuncia tan a la ligera—, consideramos que el comentario podría tratarse de una broma, posiblemente denotando ciertos temores. Quizás Hauser pueda definirse mejor como *crítico* que como historiador, filósofo o sociólogo, dado que en cualquiera de estos ámbitos su acercamiento no deja de ser propiamente el de un crítico. Pero, irónicamente, Hauser no es pródigo emitiendo opiniones personales de los trabajos que considera, como tampoco lo es criticando de manera abierta la obra de investigadores coetáneos — a diferencia de como sucede, por ejemplo, con Lukács. Y es que a Lukács, que planteaba la filosofía como una labor crítica, en forma de ensayo (Heller, 1989), nunca le tembló el pulso a la hora de emitir juicios tajantes acerca de obras y autores, relacionando ética y estética siempre en consonancia con las posiciones que iba tomando a lo largo de su vida. En Löwy (1976/1979) encontramos ejemplos de personajes que, alternativamente, eran considerados política y moralmente como héroes o villanos por Lukács — es el caso de Nietzsche o de Dilthey. Podría decirse que, en contraste con Lukács, Hauser se esfuerza por moverse en los grises, como escribió Wessely (1995), «habildosamente» [«dexterously»]. Es por ello que los comentarios a sus editores sobre la competencia constituyen un documento curioso, con el que podemos asomarnos a su *opinión*, en el sentido más informal de la palabra<sup>167</sup>. Con ciertos límites, podemos aventurar que autores le merecían mayor estima<sup>168</sup>.

Si bien Hauser pareció particularmente preocupado por el volumen de Würtenberger, su ansiedad se disipó en cuanto lo hubo leído. Con la metodología de Frey se mostró más respetuoso, aunque su libro no le pareció, después de todo, ni tan directamente relacionado con el manierismo, ni de interés tan general, ya que se trataba de una recopilación de artículos

---

<sup>166</sup> Carta de Hauser a Beck, 01/08/1962, CHB.

<sup>167</sup> Después de todo, parecen opiniones destinadas a tranquilizar tanto a sus editores como a sí mismo. El especial interés mostrado por esta obra podría interpretarse como una reacción a la preocupación de Beck: «Lo que me conmueve especialmente en este momento es la relación de su libro con la obra sobre el mismo tema anunciada por la editorial vienesa Schroll. En general, los libros de Schroll están muy bien equipados, pero también son correspondientemente caros. Probablemente será una forma puramente artística e histórica de verlos. ¿Conoces al autor y sabes qué esperar de él?» (Beck a Hauser, 27/07/1962, CHB).

<sup>168</sup> En diciembre de 1963, Richtscheid le pide a Hauser su opinión (esta vez sí: desinteresada) acerca de tres libros «de su área de interés»: *Peinture et Société*, de Pierre Francastel, *Illusion and Reality*, de Christopher Caudwell, y *Der Einzige Und Die Unendlichkeit: Die Freiheit und die antinomie der Freiheit in der Philosophie Spinozas (El Uno e Infinito: La libertad y la antinomia de la libertad en la filosofía de Spinoza)*, de Leszek Kołakowski. Lacónicamente, Hauser muestra que la falta de aprecio prodigada por Francastel es recíproca: «En cuanto a los libros sobre los que me preguntas, el de Francastel no es, en mi opinión, muy interesante; el de Caudwell es bastante famoso aquí en Inglaterra y muy apreciado en los círculos de la izquierda, y hasta cierto punto con razón, pero no puedo imaginarme cómo sería recibido en Alemania. No conozco el libro de Kołakowski» (Hauser a Beck, 26/12/1963, CHB).

académicos de historia del arte publicados previamente<sup>169</sup>. En cuanto a la obra de Battisti, el título —«antirrenacimiento» o «contrarrenacimiento» [*antirrinascimento*])— causó más desasosiego que el contenido del libro<sup>170</sup>.

El 12 de enero de 1963, Richtscheid informó a Hauser de que, según el diario *Welt*, la obra de Würtenberger era preferida «por los conocedores» a la de Briganti<sup>171</sup>, lo cual debió estar relacionado con la mala calidad de sus reproducciones en color — juzgadas meses antes por Beck de la siguiente manera:

En general, los libros italianos son más baratos. El hecho de que también sean inferiores en la reproducción de las ilustraciones lo vuelve a mostrar el libro que acabo de tener delante de mis ojos sobre el manierismo italiano de Giuliano Briganti. [...] Los cuadros, todos ellos en color, son en su mayoría bastante horribles<sup>172</sup>.

Hauser ya rechazaba desde un principio realizar las impresiones en color; el libro de Briganti debió servirle para afianzar dicha postura. Desgraciadamente, no sabemos qué opinaba del mismo desde el punto de vista intelectual, ya que no hemos podido encontrar la carta en que responde a Richtscheid a este respecto. En cualquier caso, de los cinco trabajos mencionados en la correspondencia debió ser el que más estima le mereció, pues se apoya en él dos veces en *Manierismo* (M: 209, 233, 421)<sup>173</sup>. Con ayuda de Beck y de sus otros editores, Hauser consiguió copias de cada uno de los nuevos libros que se iban publicando<sup>174</sup> — costumbre que mantuvo, sobre todo, mientras aún se encontraba redactando las partes segunda y tercera de su libro.

En la bibliografía recomendada al final del libro de John Shearman —*Manierismo, estilo y civilización* (1967)— se incluye un apartado con interpretaciones distintas a la suya<sup>175</sup>. No aparecen las obras de Bousquet, Frey o Hauser, pero sí las de Battisti<sup>176</sup>, Hocke, Briganti y Würtenberger; en el caso de este último, indicando «su buena bibliografía e ilustraciones»

---

<sup>169</sup> «Le pido amablemente que me envíe una copia. Creo que sé la mayor parte de lo que el autor ha reunido aquí en un volumen. Son ensayos que se han publicado en diversas revistas a lo largo de los años y que están más o menos relacionados con el manierismo. Pero hoy en día todo el mundo tiene que publicar un libro sobre el tema. No podemos evitarlo. Pero no se preocupe, ni siquiera este libro será un competidor para nosotros, aunque el autor es un buen historiador de arte; un investigador mucho más serio que los demás. Pero él es, en el sentido puramente académico, un historiador del arte, y no creo que su libro será de interés general» (Hauser a Beck, 15/02/1964, CHB).

<sup>170</sup> «Le agradezco sus dos cartas del 15 y 18 de febrero, y también su referencia a la nueva obra italiana sobre el contrarrenacimiento. Es usted muy amable al ofrecerme el ejemplar que se le ha enviado, pero ya he recibido el libro de Italia y también lo he hojeado. No tiene nada en común con el mío, excepto el título. A primera vista me parece una compilación de material que está fuera de mi punto de vista. Desde el punto de vista de la historia del arte, el autor no está muy seguro de su caso y utiliza obras de segundo rango como fuentes principales» (Hauser a Beck, 24/02/1963, CHB).

<sup>171</sup> Carta de Richtscheid a Hauser, 30/01/1963 CHB.

<sup>172</sup> Carta de Beck a Hauser, 31/10/1962, CHB.

<sup>173</sup> El libro de Hocke también lo cita, pero para oponerse a la concepción del manierismo como tendencia estilística recurrente (ver Capítulo 7), y no para suscribir alguna de sus ideas acerca de la relación entre manierismo y modernidad (M: 65, 417). De Baumgart cita un artículo de 1944, pero no su nuevo libro (M: 422).

<sup>174</sup> Le fueron enviadas copias de los cinco libros: Briganti, Würtenberger, Battisti, Bousquet y Frey.

<sup>175</sup> «Since Mannerism is given, at the present time, many interpretations different from mine, it seems only fair to the reader to suggest some of the more serious and rewarding studies which will give him completely different approaches». Incluye también a Dvořák, Pevsner, Becherucci, e incluso a Antal.

<sup>176</sup> «There is much fascinating material discussed in Battisti, E., *L'Antirrinascimento*, 1962, although the main thesis is highly questionable» (Shearman, 1967/1990: 207).

(Shearman, 1967/1990: 204). Cualidades que Hauser no pareció valorar demasiado en la extensa carta que dedicó a comentar el libro de Württemberg:

Le agradezco la rapidez con la que se ocupó de este asunto. Ya he leído 2/3 de la misma, y de ella podrán sacar sus conclusiones sobre mi opinión. Fue una lástima enojarse por ese libro. Espero que mi libro sea de utilidad para los lectores con criterio. Es una mezcla de otros libros escritos sin el más mínimo talento para organizar el material. Carece de contexto histórico y lógico. Allí donde no se encuentra en el nivel de un centro de educación de adultos, hay un aburrido material de referencia sin producir un solo pensamiento original e interesante. Sin embargo, no conoce el material ilustrativo sobre el que escribe: por ejemplo, en la p. 83 dice «Villa Lante y Villa Bagnaia, ambas cerca de Viterbo». Porque no sabe que se trata de una sola villa, la Villa Lante en Bagnaia, que es uno de los edificios manieristas más importantes. *Pero eso en sí mismo no sería tan malo, no es necesario ni posible saberlo todo, pero no debes escribir sobre lo que no sabes o has visto por ti mismo*<sup>177</sup>.

En estas últimas líneas se corrobora lo mencionado más arriba acerca de la importancia que asignaba Hauser a la experiencia directa de las obras, y que parece contradecirse con su tendencia a no depender de las fuentes primarias y apoyarse, sobre todo, en las secundarias. Quizás, según su perspectiva, la investigación en base a experiencias indirectas no resulte demasiado grave *siempre y cuando* se haya tenido *alguna* experiencia directa de la obra en cuestión — lo cual seguiría chocando con el criterio asignable al *connoisseur* académico, que exige un contacto directo *y continuado* con el objeto de estudio — o, en otras palabras, no sólo un conocimiento directo desde el punto de vista del espectador, sino también un concienzudo estudio de la misma en tanto que objeto, esto es, de las técnicas y materiales empleados (por ejemplo, de las pinceladas y del tipo de pigmento). Por otra parte, si bien Hauser se muestra bastante escrupuloso como editor en cuanto al montaje de una *narrativa visual capaz de sugerir una atmósfera general*, dio mucha menos importancia a formalidades que, normalmente, resultan imprescindibles en libros con pretensiones académicas, tales como la elaboración cuidadosa de un índice analítico<sup>178</sup>, la revisión concienzuda de la lista de ilustraciones<sup>179</sup>, o la redacción de un apartado de

---

<sup>177</sup> Carta de Hauser a Beck, 22/10/1962, CHB.

<sup>178</sup> «¿Qué opina sobre la posibilidad de dejar de lado el índice de materias, lo que sobre todo supondría una carga para toda la obra?» (Hauser a Beck, 09/04/1964, CHB). Richtscheid respondió: «Éramos conscientes de que los registros le causarían muchos problemas. Pero son indispensables, sobre todo para destacar la calidad científica de su trabajo en comparación con los trabajos de la competencia. Sin embargo, puede limitarse sólo a las obras de arte que se discuten y a las que el índice de personas no conduce ya. Además de esto, deben mencionarse algunos términos básicos de los conocimientos intelectuales y científicos. Por lo tanto, creo que el índice de materias no tiene por qué ser tan detallado como el registro de personas, pero que también es indispensable. Si esto retrasa la finalización de la obra, debemos aceptarlo» (Richtscheid, 16/04/1964, CHB).

<sup>179</sup> Sobre la lista de ilustraciones: «Además, la fuente de la Fig. 39 (Correggio) es el Museo de Victoria y Alberto en la primera lista de ilustraciones, pero el Museo de Wellington se menciona en el suplemento. Tal vez un examen más profundo revele aún más inconsistencias» (Richtscheid a Hauser, 19/06/1964, CHB). La ligereza con la que Hauser aborda la acreditación de las imágenes queda manifiesta en pasajes como éste: «Menciona la discrepancia que surge así, por ejemplo, en el caso de la fig. 39 (Correggio). Notará tales discrepancias en varios. Se deben al hecho de que no he visto y estudiado algunas de las obras en cuestión en la colección en la que se encuentran ahora, y que las fotografías no proceden de la persona o instituto que tenía el derecho de conceder el permiso para reproducirlas. Como sólo mencionamos el reconocimiento de esto en la edición inglesa en la referencia de la fuente, tomamos la posición, para no complicar las cosas, de que las fotos en cuestión también se originaron en el lugar del permiso, lo que podría ser el caso» (Hauser a Beck, 24/06/64, CHB).

agradecimientos en el que se mencionasen debidamente todas las instituciones que hubiesen dado permiso para la reproducción de imágenes — por no hablar de una lista de todas aquellas personas a las que hubiera algo que agradecer<sup>180</sup>. Después de sus duros comentarios a la obra de Würtenberger —los más extensos de la correspondencia— se apresurará a añadir:

No quiero aburrirle con mis críticas, sólo quería tranquilizarle, es decir, también al Dr. Beck, respecto a la competencia. Por supuesto, no necesito decirles que todo lo que he escrito sobre el libro de Würtenberger está destinado sólo a ustedes dos. Tanto es así que el material ilustrativo es la parte más interesante del libro, aunque también está compilado de forma bastante desordenada, sin ningún principio de dirección detectable, y adolece de la mala calidad de las planchas de color<sup>181</sup>.

Aquí entra en juego la circunspección que Larsen (1992/2012: 411) observó en Hauser. De hecho, muchos de los juicios de valor abiertamente negativos, o de las opiniones que le merecían — sin tapujos— ciertas figuras, los conocemos sólo gracias a testimonios oblicuos. Por ejemplo, como señala Larsen, en lo que dijo en público no hay atisbo de rencor hacia Balázs, a pesar de la poca estima que éste expresó tanto por Hauser como por su trabajo en distintas ocasiones<sup>182</sup>. De su tortuosa (pero contenida) relación con Lukács cabe decir otro tanto: sabemos del lado oscuro, de las envidias o reproches explícitos, sólo gracias a testimonios como el de Rosza Borus (Zuh, 2917b), y si bien es cierto que hay numerosos puntos de su obra en los que lo critica o desafía, en lo explícito muestra su respeto hacia el apodado «nuevo Sócrates», «Papa Estético» o «san Lukács» del Círculo del Domingo (Kadarkay, 1991: 178, 451). A la circunspección debemos la «rigidez» de los diálogos mantenidos en *Conversaciones con Lukács* (Congdon, 2004: 50), donde en lugar de confrontar abiertamente el punto de vista de su maestro, Hauser encuentra siempre una manera discreta de objetar, hasta el punto que un lector distraído llegaría a la conclusión de que concuerda con su interlocutor. Discreción acompañada de una modestia proverbial, que Richtscheid llegó a reprocharle:

El prefacio se publicará más adelante. Lo he leído e hice algunas pequeñas correcciones, que ustedes aprobarán. La única objeción que tendría es que siento que te expresas con demasiada modestia al final del primer párrafo, y tal vez no sea una buena idea señalar al lector que sus expectativas podrían no estar plenamente satisfechas, ya que la obra probablemente ofrece más que cualquier otro libro sobre el tema en el mercado<sup>183</sup>.

Si bien esto es cierto, también podemos encontrar indicios de orgullo en Hauser por el carácter independiente de su investigación en sus prefacios, que contrastan mucho con el de las obras de autores mejor establecidos en la academia. Freedberg (1961/1972) o Summers (1981), por citar dos ejemplos, dedican *páginas enteras* a agradecimientos, mientras que nuestro autor se limita, en *Manierismo*, a mencionar a la Bollingen Foundation (M: 27-28). Hauser respondió a Richtscheid con estas palabras:

---

<sup>180</sup> Todo ello a pesar de sus propias palabras: «Estoy completamente de acuerdo con la redacción de los agradecimientos por la aprobación de las ilustraciones y también, por supuesto, con su inclusión de las palabras de reconocimiento en el registro de reproducción» (Hauser a Beck, 24/06/64, CHB). Sobre los agradecimientos hablaremos más abajo.

<sup>181</sup> Carta de Hauser a Beck, 22/10/1962, CHB.

<sup>182</sup> Ver Capítulo 2.

<sup>183</sup> Carta de Richtscheid a Hauser, 04/03/1964 CHB.

No creo que sea demasiado engreído, pero no soy tan modesto como usted amablemente supone. La observación que figura al final del primer párrafo del prefacio, en el sentido de que temo no poder estar a la altura de las expectativas, se refiere únicamente a la discusión del concepto de convención, que tampoco en este libro es tan exhaustiva como podría serlo en otras circunstancias, por razones internas, y no como resultado de mi incapacidad. [...] En cualquier caso, gracias por llamar mi atención sobre la posibilidad de ser malinterpretado<sup>184</sup>.

A pesar de su tono modesto, Hauser parece en todo momento bastante seguro de que su libro ofrecerá más que el de Briganti, Würtenberger, Battisti, Bousquet o Frey. Si su reticencia a incluir un índice analítico o extenderse en los agradecimientos puede interpretarse como la voluntad de conseguir un volumen más manejable sin sacrificar un solo párrafo, su indulgencia con las ilustraciones muestra que priorizó ofrecer obras variadas y poco accesibles a cumplir con los estándares usuales de pulcritud:

La mejor prueba de ello es el hecho de que las ilustraciones, que se describen como «grises» en el informe de su departamento de producción, sólo aparecen así porque las pinturas en cuestión se han conservado en mal estado y no han sido limpiadas y restauradas en absoluto o no han sido limpiadas y restauradas durante mucho tiempo. En obras como las publicadas por Schroll y Bruckmann sobre el tema, se prescindió de tales ilustraciones por comodidad, pero en un libro que se ocupase del tema, parecía más importante ilustrarlo en consecuencia. Por supuesto, tuve en cuenta el gusto del público siempre que pude, y estoy seguro de que el libro no sólo es muy atractivo, sino también original en la selección y disposición de las ilustraciones<sup>185</sup>.

A pesar de los defectos en la reproducción de algunas imágenes, Hauser mantiene su entusiasmo por el resultado conseguido en el relato visual<sup>186</sup>. Otro punto clave para diferenciarse como objeto de los demás volúmenes ofertados en el mercado fue —a pesar del dicho popular— la cubierta del libro. En enero de 1964, Richtscheid señaló que el ornamento manierista que se había escogido suponía un problema, ya que la propia fuente —un tomo llamado *Deutsche Schriftkunst*— describía la imagen como la «típica frontera renacentista veneciana», y que, «por lo tanto, probablemente» no fuese «ni siquiera manierista en el sentido estricto»<sup>187</sup>. A petición de Beck<sup>188</sup>, debían encontrar una ilustración más convincente para la cubierta. Mostrándose muy de acuerdo con la idea de «una portada que señala que la obra contiene también una parte pictórica, es decir, una portada con una imagen representativa del contenido», Hauser insistió en que «no debería ser una

---

<sup>184</sup> Carta de Hauser a Beck, 13/03/1964, CHB. Volveremos sobre esto a colación del artículo de Zuh (2019), donde quizás se atribuye demasiada importancia al papel que la relación dialéctica entre *originalidad* y *convención* tiene en el libro.

<sup>185</sup> Hauser a Beck; 28/02/1964, CHB. Este extracto es la continuación de la defensa que hace Hauser de sus ilustraciones.

<sup>186</sup> «Seguramente notará inmediatamente lo agradables que son mis ilustraciones, que difieren de la parte de ilustración monótona de obras similares sin recurrir a trucos, como los libros recientemente publicados sobre el tema» (Hauser a Beck, 12/02/1964, CHB).

<sup>187</sup> No queda claro si esta primera imagen la escogió Hauser.

<sup>188</sup> Ya desde muy temprano Beck dio importancia a que el libro se distinguiera por su apariencia: «Después de todo lo que me ha dicho, su texto pondrá ahora en primer plano las consideraciones sociológicas, y eso será particularmente interesante por esta vez. [...] sería útil, por supuesto, que los libros fueran ya exteriormente muy diferentes unos de otros. Para la reproducción de imágenes también sería una ventaja si no se repitieran exactamente los mismos originales» (Beck a Hauser, 27/07/1962, CHB). En la carta de Beck a Hauser, 16/01/1964, CHB, se insiste en esta idea.



imagen de color, ya que nos hemos abstenido por principio de hacer ilustraciones multicolores», y propuso tres versiones de la portada, usando en cada una un cuadro distinto: 1) *Narciso* de Tintoretto, 2) *La apertura del Quinto Sello* del Greco, y 3) *Virgen del cuello largo* de Parmigianino.

La versión 1) no le convencía porque se trataba de «un cuadro muy significativo desde el punto de vista del contenido, pero no particularmente atractivo en sí mismo», y «no habría cumplido totalmente la función de un cuadro de portada»; en las versiones 2) y 3) se yuxtaponía el título del libro a la imagen, y aunque Hauser parecía decantarse por la obra del Greco, finalmente se usó la de Parmigianino<sup>189</sup>. Encontramos dos razones plausibles para esta elección: la primera, que el cuadro del Greco ofrecía más problemas en la yuxtaposición de imagen y título; la segunda (y quizás más importante), que mientras que en los debates contemporáneos se ponía en duda que Tintoretto y el Greco fuesen manieristas, Parmigianino sí era considerado como tal unánimemente — también según el nuevo paradigma del *manierismo/maniera*, que comenzaba a imponerse en los años sesenta en algunos ámbitos académicos (sobre todo en la historia del arte anglosajona). Curiosamente, algunos años más tarde se usaría la misma obra para la portada del libro de Shearman, con la diferencia de que allí se optaba por reproducir el cuadro al completo, mientras que Hauser recortaba y ampliaba la figura del (diminuto) profeta ubicado en un segundo plano en la parte derecha del cuadro. La comparación entre estas dos maneras muy diferentes de usar la misma obra revela de por sí algo de sus respectivas concepciones del manierismo: quizás resulte demasiado atrevido afirmar que la reproducción total del cuadro denota los ideales metodológicos de imparcialidad y objetividad defendidos por Shearman; en todo caso, lo que sí puede afirmarse decididamente es que la intención de Hauser al aislar y destacar, en una obra de Parmigianino, precisamente la figura menos sensual, bella y voluptuosa —la más ascética, áspera y severa, resultando, al mismo tiempo, la menos perceptible del cuadro—, parece un intento por refutar a quienes se niegan a ver en los artistas de la *maniera* el componente de «mala conciencia» que interpretaba en ellos la historiografía del *manierismo/crisis*<sup>190</sup>. Hauser quedó «muy contento»<sup>191</sup> con el diseño final, expresando su satisfacción en varias ocasiones y culminando con el siguiente caluroso mensaje de agradecimiento:

Pero también me gustaría agradecerle, querido amigo, una vez más por todo lo que ha hecho en interés de mi libro. Lo ha amparado tan fielmente como a su propio hijo, y estoy profundamente en deuda con usted sobre todo por la comprensión y la vigilancia con la que se ha asegurado de que el niño aparezca ante el mundo con una vestimenta impecable.

---

<sup>189</sup> «De *La apertura del Quinto Sello* del Greco, simplemente utilizaría la figura apocalíptica desplazada al extremo izquierdo y colocaría la inscripción a su derecha entre el brazo levantado y la cortina en el suelo. Sólo se debe utilizar la mayor parte del cuadro completo, tal como indica la línea roja de la reproducción, e incluso las pequeñas figuras en el espacio entre el brazo y el cortinaje que se acaba de mencionar deben mostrarse sólo muy pálidas y el borde derecho se desvanece cada vez más, de modo que la inscripción resalte claramente. La otra posibilidad sería utilizar la pequeña figura de fondo de la *Virgen de cuello largo* de Parmigianino. Esta alternativa, aunque muy decorativa, tendría grandes desventajas en comparación con la otra. En primer lugar, la obra es en sí misma menos importante y representativa, y en segundo lugar, la imagen estaría a la derecha y la escritura a la izquierda, lo que en una portada parece violar las leyes elementales del arreglo. En ambos casos pienso en una impresión de cliché en papel grueso con alto brillo (barnizado). El Sr. Franklin dijo que tal vez se podría usar un color en el tipo de letra, pero no sé si todo el asunto no sería más elegante y digno en blanco y negro» (Hauser a Beck, 24/01/1964, CHB).

<sup>190</sup> Por ejemplo: Pevsner. Ver Capítulo 5.

<sup>191</sup> Carta de Hauser a Beck, 28/02/1964, CHB.

Considero que sus mejoras lingüísticas son inestimables y considero que es una suerte tenerlo a mi lado. Muchas, muchas gracias<sup>192</sup>.

Beck y Richtscheid también se mostraron muy contentos con la edición<sup>193</sup>. De las monografías sobre manierismo publicadas entre finales de los cincuenta y la década de los sesenta, la de Hauser logró distinguirse por contener un número mayor de ilustraciones; en concreto, 322<sup>194</sup>. Si quedó como el primer examen «completo» o «científicamente satisfactorio» del tema, eso ya supone una cuestión que no podemos examinar ahora<sup>195</sup>. Lo cierto es que suelen mencionarse conjuntamente el libro de Hauser y el de Shearman como obras ejemplares (y antitéticas) de un tratamiento comprehensivo del manierismo, encontrando en Hauser la formulación «definitiva» del paradigma *manierismo/crisis* y en Shearman la del *manierismo/maniera* (Mirollo, 1984: 40-41). Para entender los pequeños y los grandes desacuerdos entre todos los libros mencionados aquí de manera matizada, es preciso primero contar con la ayuda de un esbozo de los paradigmas de concepción del manierismo, abordamos en el Capítulo 5. Por el momento, baste decir que Hauser pareció conservar, pese a todo, un lugar predilecto como ‘heredero’ (o, cuando menos, divulgador) de las tesis de Dvořák. Según la reseña del *Rheinische Post Düsseldorf*:

La obra estrictamente académica que algunos anhelaban no tardó en llegar (*Der Manierismus* de Franzsepp Würtenberger con Schroll), pero aún estaba pendiente una obra en el sentido de «Historia del Arte como Historia Intelectual» [*Geistesgeschichte*] del fallecido pionero Max Dvořák<sup>196</sup>.

Strelow lo consideró «el más completo libro sobre el manierismo hasta la fecha», y también la *Hessischer Rundfunk* en su breve recorrido por las publicaciones más recientes:

El libro de Marianne Thalmann *Romantik und Manierismus* examina las conexiones literarias, mientras que las obras de Jacques Bousquet: *La peinture maniériste*, Franzsepp Würtenberger: *Der Manierismus*, Giuliano Briganti: *La maniera italiana* y Fritz Baumgart: *Renaissance und Kunst des Manierismus* continúan la discusión de la historia del arte actual. El marco del tema es más amplio en Marcel Brion, que en *Art fantastique* da una historia del arte fantástico en general. La serie de estas obras, que podría ampliarse fácilmente mediante una gran cantidad de discusiones individuales, encuentra su coronación preliminar en el exhaustivo relato de Arnold Hauser: *Manierismo. La crisis del Renacimiento y el origen del arte moderno*<sup>197</sup>.

---

<sup>192</sup> Carta de Hauser a Beck, 29/11/1964, CHB.

<sup>193</sup> «Creo que la obra se presenta ahora muy espléndidamente, para que pueda competir con las obras manieristas existentes. [...] Ahora mismo quien está aquí es su editor español. Le mostré el volumen; le gustó mucho, y le gustaría llevar el sobre también» (Richtscheid a Hauser, 25/06/1964, CHB). «La encuadernación está muy bien hecha y todo el libro causa una impresión muy impresionante, de modo que podemos, como usted bien dice, al menos en términos de apariencia, competir con las otras publicaciones sobre el tema» (Hauser a Beck, 02/07/1964, CHB). «La encuadernación y la cubierta se han vuelto muy impresionantes» (Carta de Hauser a Beck, 29/11/1964, CHB).

<sup>194</sup> *Manierismo* ofrecía, así, más ilustraciones que las obras de Hocke (ca. 250), Briganti (100), Battisti (225), Würtenberger (199), Bousquet (más de 240), y Shearman (102).

<sup>195</sup> Los Capítulos 4, 5, 6, 7 y 8 se han construido en torno a esta problemática.

<sup>196</sup> Hans Strelow, reseña en *Rheinische Post Düsseldorf*, 18/09/1965, CHB.

<sup>197</sup> Schmied, Weiland, reseña radiofónica de *Manierismo* para la *Hessischer Rundfunk*, 23/08/1964, CHB.

En el caso de la edición alemana<sup>198</sup> de *Manierismo*, la estrategia comercial resultó muy exitosa — o al menos eso indican las reseñas (muy favorables) que se conservan en el archivo de Beck (Múnich). Éstas resumen e identifican bastante bien algunas de las ideas principales del libro:

- \* Crisis del Renacimiento. Lo importante del sXVI no es la efímera *síntesis* que supuso el Alto Renacimiento, sino su incesante problematización:

[...] para Hauser, la música clásica del Renacimiento expresa en última instancia sólo una visión sintética del mundo, que tarde o temprano, en la fructífera crisis del Renacimiento, tuvo que volverse frágil, y las aparentemente sin esfuerzo y grandiosas obras de arte armónico de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael no parecen haber crecido orgánicamente de su edad, sino que más bien se han logrado con dificultad, en un tremendo tour de force<sup>199</sup>.

[...] el manierismo declaró la reconciliación del arte y la naturaleza, la hermosa creencia del Renacimiento de que la naturaleza podía ser elevada a un microcosmos que representaba el todo, a la utopía. Reflexionando sobre el arte que encuentra, y luego sobre el arte que hace él mismo, el artista entra en un nuevo nivel de conciencia crítica. En relación con el arte manierista, todo el arte anterior era ingenuo<sup>200</sup>.

No fue con el Renacimiento sino con el Manierismo que comenzó la dinámica era moderna de la ciencia<sup>201</sup>.

- \* Reificación de las instituciones, mecanización de la sociedad. En los poderes oficiales se despliega, *conscientemente*, una doble moral, de la misma manera que en la religión, el humanismo, etc. se toma conciencia de múltiples paradojas:

La sociología despliega un reino intermedio en el que las dudas en los más diversos campos comenzaron a confundir a la humanidad. La ciencia natural le robó a la Tierra su anterior dominio central en el cosmos. La situación política estaba determinada por el saqueo de Roma, las guerras entre Carlos V y Francisco I. Los financieros, como los Fuggers, comienzan a jugar su brillante papel [...] la paradoja de la doctrina de la predestinación [...] Con Macchiavelli surge la otra paradoja, que ya no permite que la razón de estado distinga la verdad de la falsedad. Una doble moral destruye los cimientos anteriores de la moralidad<sup>202</sup>.

- \* Psicología de la alienación (Marx) y del narcisismo (Freud), ejemplificada en los *personajes canónicos* de la literatura manierista y en las vidas de los propios artistas y escritores:

Lo que Hauser dice sobre el narcisismo como psicología de la alienación en este contexto me parece particularmente significativo. Hamlet, Fausto, Don Juan y Don Quijote son los grandes personajes narcisistas de la época manierista. «Todos ellos tienen en común», dice Hauser, «que actúan en la realidad pasada, en la vida pasada, que están aprisionados entre los límites del ego, llevan una existencia ficticia y están aislados del mundo real. Su ego está

---

<sup>198</sup> Se dará una vista más panorámica de la recepción de *Manierismo* en el último apartado de este capítulo (1.5).

<sup>199</sup> Schmied, Weiland, reseña radiofónica de *Manierismo* en *Hessischer Rundfunk*, 23/08/1964, CHB.

<sup>200</sup> Pehnt, Wolfgang, reseña en *Stuttgarter Zeitung*, 04/12/1965, CHB.

<sup>201</sup> Zahn, Leopold, reseña radiofónica en *Südwestfunk*, 24/01/1966, CHB.

<sup>202</sup> Reifenberg, Benno, reseña en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05/06/1965, CHB.

formado de tal manera que les evita cualquier contacto directo con la realidad, que contiene o imagina un sustituto para todo en el mundo»<sup>203</sup>.

Hauser establece numerosos paralelismos para este proceso de alienación, sin pretender que el arte dependa causalmente de desarrollos extraartísticos. Ejemplos de ello son la cosificación de las relaciones económicas concretas a través del dinero, la institucionalización del ejército, el poder judicial y las profesiones bancarias y crediticias, o la fundación de academias y escuelas de arte, que lograron un grado de identificación del individuo con la institución muy inferior al de los antiguos gremios<sup>204</sup>.

El término «narcisismo», modificado por Freud, se utiliza por lo tanto con entusiasmo para explicar la naturaleza manierista. En el espejo mágico de su teoría, Hauser nos muestra toda una galería de tales personajes que se sienten divididos entre la apariencia y la realidad<sup>205</sup>

- \* Comienzo de la identidad moderna como identidad inacaba, desgarrada, problemática, y en lucha constante contra su propio reino de las formas, en sempiterno peligro de retroceso a un pensamiento arcaico y dogmático:

En esta fase de la historia intelectual europea, el pensamiento del artista toma conciencia de sus propios métodos [...]. En su relato, el manierismo aparece así como la caída real de la gracia de la conciencia moderna<sup>206</sup>.

[...] la mecanización de lo viviente por un lado, pero por otro lado, en la rigidez y el carácter de marioneta de las fórmulas pictóricas manieristas o los topoi del lenguaje, se han involucrado en esta esquematización. La pregunta que surge es si este rasgo mecánico de las obras de arte manieristas, el dominio del aparato formal, no debe ser entendido como una especie de magia defensiva; el manierismo tomó la forma del desastre que quería evitar<sup>207</sup>.

En tal caída el hombre moderno se experimenta a sí mismo. Están sus peligros, pero también sus inconmensurables posibilidades<sup>208</sup>

Aunque Reifenberg y Schmied constituyan una excepción, en la mayoría de estas críticas mediáticas alemanas el lado psicológico del relato de Hauser cobra más importancia que el sociológico. Mientras que Schmied, Zahn, Pehnt, Hufen, Schorr y Reifenberg resumen el libro recurriendo al concepto de *alienación* [*Entfremdung*], el de *reificación* [*Verdinglichung*] como contrapartida sociológica, tomado de Lukács, sólo aparece en Pehnt.

Una de las ideas más interesantes y que aparece esporádicamente en las críticas de *Manierismo* es que Hauser se había mimetizado tanto con el tema de estudio que el libro parecía una «obra manierista»:

El libro de Hauser se ha convertido en una especie de obra manierista; su brillantez nos engaña acerca de muchas inseguridades —la característica principal del manierismo—, muchas cosas se afirman «a pesar de, más o menos», «sin embargo». Pero este dejar abierto,

---

<sup>203</sup> Schmied, Weiland, reseña radiofónica de *Manierismo* en *Hessischer Rundfunk*, 23/08/1964, CHB.

<sup>204</sup> Pehnt, Wolfgang, reseña en *Stuttgarter Zeitung*, 04/12/1965, CHB.

<sup>205</sup> Reifenberg, Benno, reseña en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05/06/1965, CHB.

<sup>206</sup> Pehnt, Wolfgang, reseña en *Stuttgarter Zeitung*, 04/12/1965, CHB.

<sup>207</sup> Pehnt, Wolfgang, reseña en *Stuttgarter Zeitung*, 04/12/1965, CHB.

<sup>208</sup> Reifenberg, Benno, reseña en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05/06/1965, CHB.

el estímulo del lector para pensar y decidir, apoyado por el rico y cuidadosamente seleccionado material ilustrativo, corresponde al carácter provocador de las tesis de Hauser, que abordan el panorama del arte y la historia intelectual europea desde un ángulo inusual<sup>209</sup>.

La idea de *Manierismo* como producto de una metodología «manierista», es expresada aquí por primera vez, la encontraremos algo más desarrollada en otros autores, y en particular en Johnston (1966). A pesar de reprochar algunos detalles y minucias<sup>210</sup>, las evaluaciones entusiastas de la concepción y de la prosa de Hauser en medios germanoparlantes parecen síntoma inequívoco de su predilección por el alemán<sup>211</sup>. No sabemos si envió copias de alguna de las ediciones traducidas de *Manierismo* a algún intelectual amigo o conocido suyo, pero ya hemos mencionado que al menos tres de las nueve primeras copias gratuitas de la edición *alemana* encontraron ilustres destinatarios: Siegfried Kracauer, Charles de Tolnay y Theodor W. Adorno (CHBc: 63-5). Desconocemos qué opinaba cada uno de ellos en profundidad acerca de las tesis del libro. De los tres envíos, sólo hemos podido encontrar la respuesta de Kracauer:

Gracias de todo corazón por este regalo, ¡qué magnífico tomo! Sólo podíamos hojearlo. Pero al mirar las ilustraciones, nos dimos cuenta de algo de la teoría que hay detrás. Son tan numerosas y están tan bien organizadas que ya cuentan una historia por sí mismas. Estamos muy emocionados por leerlo. Tengo especial curiosidad por saber cómo combina las tendencias modernas con el Renacimiento. Incluso hoy, con sólo mirarlo y manejarlo, sentimos que este volumen está destinado a ser un gran y duradero éxito<sup>212</sup>.

Aunque el análisis más matizado se lo proporcionó de palabra, en su último encuentro (1965), Kracauer parece muy cercano a Hauser en lo que concierne a la centralidad del modo de pensar «cinematográfico» para la modernidad contemporánea — afinidad que también puede entreverse en otros puntos de su correspondencia<sup>213</sup>. Hauser fue invitado por la *Südwestfunk* para participar en un debate televisivo con «Theodor Adorno, Gustav René Hocke, Franz Jaepf Würtenberger y Benno Reifenberg», que hubiera tenido lugar el 19 de agosto de 1965 en Baden

---

<sup>209</sup> Hans Strelow, reseña en *Rheinische Post Düsseldorf*, 18/09/1965, CHB.

<sup>210</sup> «Los amantes de los gabinetes de curiosidad manierista y los laberintos pueden lamentar que Arcimboldo, Monsù Desiderio, Dosso Dossi y otros especialistas en monstruosidad alrededor de 1600 se pierdan en gran medida de vista»; «Todo esto puede estar alineado bajo el estandarte del manierismo, pero no queremos ser hechizados por la fascinante procesión» (Reifenberg, Benno, reseña en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05/06/1965, CHB).

<sup>211</sup> «Es esta amplitud de horizonte, esta apertura en la evaluación de los fenómenos individuales y la capacidad de ver juntos eventos de diferentes áreas y categorías y relacionarlos entre sí lo que hace que el trabajo de Hauser sea tan digno de ser leído. A esto se añade su capacidad para formular hechos complicados de forma sencilla y para describir los procesos históricos de forma concisa y precisa» (Schmied, Weiland, reseña radiofónica en *Hessischer Rundfunk*, 23/08/1964, CHB). «Como todos los libros de Arnold Hauser, su trabajo sobre el manierismo se caracteriza por la riqueza de ideas, la educación erudita y un lenguaje claro» (Zahn, Leopold, reseña radiofónica en *Südwestfunk*, 24/01/1966, CHB)

<sup>212</sup> Carta de Kracauer a Hauser, 22/12/1964, CHB.

<sup>213</sup> «Me gustaría pedirte un gran favor hoy: Para la edición alemana de mi *Teoría Del Cine*, estoy recopilando citas de obras alemanas. Ahora tengo la edición inglesa de su *Filosofía De La Historia Del Arte*, PERO NO LA ALEMANA. Ahora necesitaba mi cita de la edición inglesa en la versión alemana. La cita está en la p. 363 (en el capítulo “Arte folk y arte popular”) y dice: «La película es el único arte que se apropia de considerables piezas de realidad inalteradas; las interpreta, por supuesto, pero la interpretación sigue siendo fotográfica» (Carta de Kracauer a Hauser, 07/11/1962, CHB).

bajo la dirección de un tal Dr. Mahlow<sup>214</sup>. Hubiera sido una interesante ocasión para, entre otras cosas, conocer la opinión de Adorno, además de por el potencial debate con Hocke y Würtenberger. Lamentablemente, Adorno y Hocke pidieron posponer el debate, cosa que no fue posible porque Hauser había aceptado la que sería su última posición docente. Aunque, después de publicar *Manierismo*, Hauser expresó a Richtscheid su voluntad de dedicarse de manera interrumpida a *Sociología del arte*, poco después fue invitado a dar un seminario en la Ohio State University, «y las condiciones eran tan favorables en todos los aspectos<sup>215</sup> que no pude resistirme»<sup>216</sup>. Como había expresado en una carta a Kracauer, Hauser esperaba acumular el dinero suficiente para poder dedicarse por entero a Sociología del arte, así que durante esta última estancia en Estados Unidos le encontramos practicando de nuevo su vieja picaresca. Por ejemplo, en su interés por la cuestión de los impuestos<sup>217</sup>, y en asegurarse de que sus alumnos comparaban *Manierismo* para el seminario<sup>218</sup>. Cosa, por otra parte, razonable, ya que la mayoría de las obras de las que quería hablar no podían encontrarse en los volúmenes de la biblioteca<sup>219</sup>.

---

<sup>214</sup> Carta de Hauser a Beck, 02/07/1964, CHB.

<sup>215</sup> En concreto, 14.000 dólares por dos cuatrimestres, contando además con toda libertad para determinar cómo y cuándo serían las clases (Carta de Jerome J. Hausman a Hauser, 19/05/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004).

<sup>216</sup> Carta de Hauser a Beck, 26/07/1965, CHB.

<sup>217</sup> Carta de Hauser a Hausman, 28/05/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004.

<sup>218</sup> «As to the seminar for postgraduate students I thought myself of choosing Mannerism as the subject, above all, because I think it is one of the most rewarding subjects for seminar work and then also because, as you may know, I have just published a comprehensive book on the whole complex of its problems and I am still deeply involved in the matter. The American edition, to be published by Knopf, will be out by Autumn and available for the participants. It is desirable that most of them should have a copy at their disposal during the whole course of the seminar. I am sure that Knopf would provide you with copies even before the official publication date, if you let him know the purpose and my personal interest in the matter» (Carta de Hauser a Jerome J. Hausman, 10/06/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004).

<sup>219</sup> Carta de Hauser a Jerome J. Hausman, 10/06/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004.

## Resumen del Capítulo 3

Tanto la problemática que guiaba las reflexiones del anticapitalismo romántico, como la que subyace al marxismo ortodoxo, es fundamentalmente la problemática de la modernidad. El medio artístico moderno por excelencia, el cine, fue por ello mismo objeto de reflexión predilecto de algunos pensadores cercanos a Hauser, como Balázs, o coetáneos, como Karel Teige, Eisenstein, y Vértov. Hemos comenzado el Capítulo 3 introduciendo estas cuestiones por medio de algunas citas extraídas de *Historia social*, que ayudan a entender por qué Hauser se implicó tanto en Viena en la creación de una Asociación de Amigos del Cine, así como por qué su primera obra, finalmente abandonada, apuntaba a una *sociología* del cine. Pero el pasaje también ayuda a entender por qué *Manierismo* no supone una ruptura, sino una continuidad con el tema que recorre todos estos empeños: la relación entre la educación de las masas y los medios artísticos modernos.

El resto del Capítulo 3 reconstruye, gracias a una labor de archivo y de recuperación de toda una serie de documentos, la gestación y el proceso de edición del libro, documentando la precariedad de Hauser como intelectual independiente, y sus empeños por mantener, a pesar de todo, el proyecto bajo su control, resultando siempre el resultado demasiado poco ortodoxo para los estándares académicos. Hemos documentado los orígenes de *Manierismo* como proyecto, el proceso de elaboración editorial y la estrecha implicación de Hauser en el mismo, abogando por novedosas estrategias de divulgación (conjunción de narrativa visual y narrativa histórica panorámica, comparable a los empeños de Malraux por llevar la historia del arte al gran público) que conectan con la mencionada preocupación por la educación de las masas y, finalmente, las incertidumbres que no dejaron de envolver al proyecto. A pesar de que el libro empezó a plantearse bastante pronto, la particular minuciosidad de Hauser llevó a que se le adelantaran numerosas publicaciones sobre el manierismo. Este último apartado nos ha servido para esbozar, de manera un poco más detallada, el contenido del libro, y la conexión del tema con la problemática de la modernidad.

A lo largo del capítulo, también hemos documentado los contactos de Hauser con Kracauer y Read, y recopilado lo existente acerca de sus contactos con Adorno. Estas pinceladas biográficas no sólo ilustran la solidaridad existente entre intelectuales exiliados, constantemente al borde de la precariedad (Kracauer), sino también la poca paciencia de Hauser al participar en los sacrificados *networkings* académicos a los que Adorno le invitaba, y de los que desistió al ver los pocos frutos obtenidos, a pesar de los intentos de Adorno. Estos detalles resultan esclarecedores, sobre todo, si se ponen en relación con lo expuesto en el Capítulo 2 acerca de la opinión que a Hauser le merecían los éxitos de Mannheim en Reino Unido, de la mano de The Moot.

## Bloque II

### Antidogmatismos

#### *La metodología como campo de batalla*

La aprobación generalizada de *Manierismo* por parte de la crítica alemana no puede considerarse representativa de la suerte académica de este libro en general. Entre otras cosas, porque las reseñas alemanas más escépticas se asemejan a algunas de las más entusiastas por parte de la crítica especializada en el contexto académico anglosajón<sup>1</sup>, cuyo trasfondo metodológico resumimos al examinar la recepción internacional de Hauser, en el Capítulo 4. Aunque la *fiebre*, la *moda del manierismo* sería un fenómeno compartido por ambos contextos, el continental y el anglosajón, hay que matizar los diferentes significados de la misma en cada caso, ya que de él dependen las diferencias de recepción. Mientras que la historiografía en lengua alemana había acuñado el concepto de manierismo como tercer ‘estilo’ del sXVI en los años de entreguerras<sup>2</sup>, considerándolo como un *estilo de crisis*, el interés del contexto anglosajón, cultural y académicamente hegemónico a partir de la posguerra, culminaría en la formulación del paradigma del *manierismo como manera*, como «estilo estilizado» [«stylish style»], lujoso y amanerado — lo cual se situaba en las antípodas de la concepción original. Al comparar *las disputas metodológicas en las ciencias sociales con la evolución de la controversia en torno a la definición del manierismo*, se hace patente que ésta supone un caso concreto, uno de tantos campos de batalla en los que se enfrentarían concepciones de las ciencias sociales muy distintas: por un lado, las guiadas por epistemologías dominantes en la filosofía analítica, que podemos caracterizar, aunque de manera esquemática, como tendentes a la sistematización a través de un estudio minucioso, filológico y formalista; y por otro, las radicadas en la filosofía continental, que, en diversas instancias, recogían el legado de tradiciones abiertamente hermenéuticas y antipositivistas.

El presente Bloque II ilustra cómo el debate epistemológico se desborda del terreno de la filosofía a las disciplinas académicas, suponiendo, en última instancia, un correlato de los debates en torno al propio concepto de modernidad, que podría leerse, en toda su dimensión política, como un conflicto de identidades — esto es, de ideologías (en el sentido total y general de Mannheim), de cosmovisiones. Examinamos las disputas metodológicas en el Capítulo 4; la controversia en torno a la definición estilística del manierismo, en el Capítulo 5; y la metodología de *Manierismo*, en el Capítulo 6. Esto posibilitará contextualizar la recepción de *Manierismo* en el contexto posmoderno, sopesando su vigencia y aspectos discutibles de su recepción, en el Bloque III, con el que culminamos esta tesis.

Contextualizar esta recepción implica explorar, hasta cierto punto, las razones por las que el arte del sXVI despertó tanto interés a lo largo de todo el sXX: en primer lugar, a principios de

---

<sup>1</sup> Así, por ejemplo, podrían compararse las reseñas del alemán Benno Reifenberg (1965) con la del estadounidense William Johnston (1966). Ambos llegan a la conclusión de que el libro de Hauser es una obra manierista y que, por tanto, nos engaña con un panorama histórico brillantemente ejecutado.

<sup>2</sup> Siendo los otros dos el estilo clásico del Renacimiento y el barroco.



siglo (durante el periodo de entreguerras), en el contexto europeo ('continental'); y en segundo lugar, en la segunda mitad de siglo (a partir de los años de posguerra), de manera más generalizada, bajo la influencia hegemónica del contexto anglosajón. En ambos casos, cabría relacionar el origen del interés por el manierismo con las sucesivas *crisis de identidad* de las diversas culturas modernas —todas en pugna por ser *la* modernidad— que, obligadas a reformularse, exploraron con especial ahínco precisamente aquellos momentos estilísticos de la historia que cabría calificar como *fases de transición* o de *desplazamiento del centro, del punto de gravitación cultural*. Cosa que, de hecho, sucedió en dos momentos bien diferenciados: primero cuando, después de la llamada 'paz armada' europea (1885-1914), la Primera Guerra Mundial cambiaba drásticamente el panorama geopolítico, desembocando en la caída de imperios como el austrohúngaro, el alemán, el otomano y el ruso. Matthew Rampley ha mostrado cómo la emergencia de la historia del arte como disciplina académica en Viena, a mediados del sXIX, estuvo íntimamente ligada con los esfuerzos, por parte del Imperio Austrohúngaro, por legitimarse de cara a su periferia:

[...] their work can be regarded as an 'imperial' art history that was intimately linked to wider political and social debates. Thus the recurrent interest in the late Roman Empire was motivated by an attitude that there were parallels with the Habsburg Empire of the late nineteenth century; discussion over the nature of late Roman and Early Christian art was consequently a debate, by proxy, over the identity and future of Austria-Hungary. These connections bear investigation in greater detail. Those art historians whose careers were mostly, or entirely, concluded before the dissolution of the empire, particularly Eitelberger, Riegl, Wickhoff, Schlosser, and Strzygowski, cast the most light on this aspect of the Vienna school (Rampley, 2014: 446).

Por otra parte, la *Bildungskultur* alemana, aquel ideal humanístico forjado en la filosofía de Schiller y Schlegel de la educación a través del arte y la cultura (Hernández Sánchez, 2002), se encontraba ya a finales del sXIX plenamente absorbido dentro del sistema identitario alemán como parte del *espíritu de la nación*, constituyendo, por tanto, un importante ingrediente del nacionalismo imperialista alemán. Sayre y Löwy (1984), que trataron de encontrar el denominador común de todos los romanticismos<sup>3</sup> en su oposición al capitalismo, apuntan los complejos nexos entre el anticapitalismo romántico alemán y los intereses de las élites culturales del imperio guillermino, a las que denomina, siguiendo el análisis de Fritz Ringer<sup>4</sup>, «mandarinato alemán»:

Aparece así a finales de siglo [XIX] una nueva versión del romanticismo anticapitalista, sobre todo universitario, cuyo *leitmotiv* central es la oposición entre *Kultur* y *Zivilisation*. En tanto que *Kultur* define una esfera caracterizada por valores éticos, estéticos y políticos, un estilo de vida personal, un universo espiritual 'interior', 'natural', 'orgánico', típicamente alemán, *Zivilisation* designa el progreso material, técnico-económico, 'exterior', 'mecánico', 'artificial', de origen anglo-francés. Esta problemática fuertemente teñida de romanticismo conservador,

---

<sup>3</sup> Hay romanticismos de izquierda y de derecha, populistas y aristocráticos, etc. Más sobre ello en el Capítulo 3.

<sup>4</sup> «Jefes de partidos, capitalistas y técnicos usurpan su *leadership* [...] La educación tradicional de la élite, orientada hacia la producción de verdaderos mandarines, héroes y símbolos de una cultura vasta y ligeramente esotérica, no parece ya suficientemente práctica [...]» (Ringer, citado en Löwy, 1979: 32). También Matthew Rampley (2003) usa la obra de Fritz K. Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community 1890-1933* (1969) para referirse al pulso entre las antiguas élites alemanas y las nuevas élites emergentes de la industrialización.

será desarrollada por Tönnies, Julius Langbehn, Alfred Weber y encontrará su expresión más popular (mas no la más profunda...) en *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler (1918) (Löwy, 1979: 33).

Bajo esta luz, y teniendo en cuenta que el auge del fascismo se encontró ‘científicamente’ avalado por la obra de eruditos como Spengler, Strzygowski o Sedlmayr, los avisos de Karl R. Popper contra los peligros totalitarios del ‘espíritu del tiempo’ hegeliano, así como el recelo de los académicos anglosajones con respecto a la historiografía germánica —hecho que afectó fuertemente a la recepción de la obra de Hauser<sup>5</sup>— resultan comprensibles. A fin de cuentas, el paradigma del *manierismo como estilo de crisis* se acuñó en los años del desmoronamiento del imperialismo alemán y austríaco, es decir, en los años del expresionismo (Zerner, 1972/2004: 227). ¿Constituye la concepción del manierismo como crisis una construcción historiográfica unilateralmente ligada a las profecías de un Spengler o un Sedlmayr? ¿En qué consiste el rechazo tajante a las apasionadas conferencias de Dvořák? Indudablemente, en lo cerca que quedaba su discurso antipositivista, pero también espiritualista *en sentido religioso*, de lo que podría entenderse como el tipo de *apología de la irracionalidad* que Lukács condenaría en *El asalto a la Razón*. En esta obra, comenzada en 1933 y finalmente publicada en 1954, Lukács (1953/1976: 9) traza «la trayectoria que va de Schelling hasta Hitler», constituyendo el proyecto de una genealogía filosófica e ideológica del fascismo alemán. Las filosofías de la vida [*Lebensphilosophie*] de Nietzsche, Dilthey y Simmel (por mencionar las más relevantes en relación al relato que nos ocupa) constituyen un paso a un Spengler y, finalmente, a un Rosenberg, ideólogo nazi. En la introducción a este volumen de setecientas páginas, Lukács (1953/1976: 3) compara «la historia de la filosofía» y «la historia del arte y la de la literatura» diciendo que ninguna «es —corno creen los historiadores burgueses— simplemente la historia de las ideas filosóficas o de las personalidades que las sustentan». La comparación entre ambas *historias* —la que Lukács mismo acometería en ese volumen entre 1933 y 1954, y la que Hauser paralelamente había desarrollado en su *Historia social de la literatura y el arte* entre 1938 y 1951— no es casual, y esto queda especialmente claro si tenemos en cuenta que, como Hauser (SA2: 52) recoge e incorpora en *Sociología del arte*, el concepto de *totalidad* [*Totalität*] lukacsiano encontraba, como vías de desarrollo interconectadas, pero en cierto modo contrapuestas debido a la esencia de la operación que suponen, por un lado la creación artística —la cual confeccionaba experiencias de lo que Lukács llama *totalidad intensiva*— y, por otro, la creación filosófica — la cual construye un sistema, aprehensible sólo mediante una experiencia de la totalidad que, en oposición a aquella otra, Lukács denomina *extensiva* (SA1: 17-19). Si, en el terreno filosófico, la *Lebensphilosophie* supone un peligro para Lukács (por implicar, en última instancia, la fundamentación en el concepto irracional de ‘vida’, y no en el racional de ‘razón’), quizás resulte oportuno recordar el correlato artístico de su discurso: el rechazo, tanto del expresionismo (su célebre debate con Bloch, en el periodo de entreguerras<sup>6</sup>), como del arte moderno (su célebre debate con Adorno, en la

---

<sup>5</sup> Así, una de las mitades del método de Hauser, el marxismo, era susceptible de acusaciones de totalitarismo de izquierdas, mientras la otra, la herencia alemana, era susceptible de considerarse como inclinada a un irracionalismo de derechas. Las críticas de Kleinbauer (1970), por ejemplo, sin ser tan explícitas como las de Gombrich, apuntan en esta dirección.

<sup>6</sup> Precisamente, la corriente moderna con la que Dvořák estaba más familiarizado, dadas sus publicaciones y sus estudios

posguerra). En sus implicaciones profundas, podría decirse que se trata de un sólo debate, y que *Manierismo* constituye la aportación de Hauser al mismo, del bando de Bloch y Adorno<sup>7</sup> — como se explicita, muy al principio del libro, en el “Ensayo de definición del manierismo”:

El irracionalismo, que en la filosofía y en la ciencia conduce a la «destrucción de la razón» y a la bancarrota del pensamiento, no impide de ninguna manera, naturalmente, la producción de obras artísticas importantes, una circunstancia que desconocen, a menudo, aquellos críticos que subrayan los peligros del irracionalismo en la teoría. La crítica artística de autores de izquierda cae, en efecto, a menudo, en un error: partiendo

de la idea exacta de una relación entre concepción filosófica, pensamiento político y actitud social, de un lado, y creación artística, de otro, llegan a la conclusión de que a los valores incuestionables en un terreno tienen que corresponder valores semejantes en el otro. La unión personal de una buena persona y un mal músico, e incluso de un buen músico y una mala persona, es un fenómeno conocido también en el campo social. La inteligencia artística es de una especie completamente distinta que la teórica, y lo mismo que el irracionalismo, así también la paradoja significa algo completamente distinto para el artista y para el filósofo. No obstante, los manieristas de segunda fila son los que más a menudo caen en la forma de expresión paradójica estereotipada, rígida y mecánica (M: 43-44)

Ya nos hemos referido a las diferencias entre la ortodoxia de Lukács y la heterodoxia de Hauser, que también son observables a este respecto. Conviene observar que, frente a la contundencia inequívoca con la que Lukács enjuicia en *El asalto a la razón*, Hauser sostiene que el papel histórico de los estilos (o de sus interpretaciones por parte de los distintos partidos historiográficos) es siempre ambiguo y susceptible de funciones e interpretaciones contradictorias, perfectamente válidas y racionales — y lo mismo cabría decir de las metodologías. Hauser, a diferencia de Lukács, no trata de establecer ‘equivalentes’ entre arte y filosofía, no trata de sistematizar el juicio ético de lo estético: «Las distintas obras, estilos, géneros y artes no constituyen un ‘sistema’ en el sentido de correspondencia de conceptos y categorías científicos» (SA1: 111). Así, si es cierto que la teoría del *manierismo como crisis* —también llamada del *manierismo como angustia* [*angst-mannerism*] o del *manierismo anticlásico*— fue instrumentalizada en el seno de una pugna entre la cultura germánica y la anglo-francesa a favor de un «espíritu germánico» irracionalista, no es menos cierto que también la izquierda antifascista italiana movilizó estas consideraciones en oposición a «la estética predominantemente clásica promocionada por el fascismo de Mussolini» (Allington-Wood, 2021: 173):

After the war, these ideas [la de Friedländer] were taken up and developed by writers with other methodological goals, but who —together with Piovene, Bacino and Antonioni— were largely reacting to the fascist scholarship sanctioned by Mussolini’s regime. In this context, the idea of Mannerism as an «anti-classical style» became particularly potent and acquired new political implications. Between 1925 and the end of World War II, the classical aesthetic of Roman art previously appropriated by the Renaissance became widely associated with political tyranny, having been co-opted by both Nazi Germany and fascist Italy. Already in

---

sobre la obra de Oskar Kokoschka (1921). Bloch consideraba el expresionismo como potencialmente revolucionario y Lukács como inmanentemente reaccionario. Ver Sayre y Löwy: 54-55, 261.

<sup>7</sup> En lo que se refiere a Adorno, Roberts (2006) ya lo señaló, si bien refiriéndose a *Historia social* en lugar de a *Manierismo*.

1936, the English art historian Herbert Read firmly stated that classicism «represents for us now, and has always represented, the forces of oppression ... Wherever the blood of martyrs stains the ground, there you will find a Doric column». There were thus strong political underpinnings to the emergence of Mannerism as an antithesis to classicism in the 1950s. Its appeal was largely due to how it offered an alternative reading of the Renaissance, different from the one favoured in previous decades (Allington-Wood, 2021: 173-174).

Esta causa común de artistas surrealistas y manieristas contra las implicaciones últimas de un clasicismo uniformador, entendido como sostén, como escenario, como infraestructura posibilitadora del espíritu del fascismo es, como veremos en el Capítulo 8, una idea muy presente en *Manierismo*. Entre los muchos paralelismos posibles entre surrealismo y manierismo estaría también el ser movimientos *internacionalistas* —en conexión con eventos como la célebre exposición *El Triunfo del Manierismo* (1955)—, pero *originados en Europa*, pudiendo interpretarse como la voluntad de cimentar culturalmente la integración de Europa después de la Segunda Guerra Mundial:

The natural sympathy that such writers and theorists felt for Mannerism found a strong affinity in Surrealism, which had previously been described by scholars as a movement bent on «liquidating classicism». Even the Italian scholar Giuliano Briganti, who pushed against the idea that Mannerism was a break from the classical ideals, found that the way it changed «the forms of reality» produced «results recalling those of modern Surrealism». Like Surrealism, Mannerism was viewed by many in the 1950s as an international phenomenon, which, although originating in Europe, expressed aesthetic values shared across political and national borders. This was certainly the case for Gustav Rene Hocke, a Belgian cultural historian resident in Rome, for whom the connections between Mannerism and twentieth-century avant-garde art were evidence of the collective unconscious that had existed for centuries across Europe — an interpretation that can be seen as part of the emphasis on European integration after World War II (Allington-Wood, 2021: 174).

Sin embargo, no cabe afirmar (con Popper y Gombrich) que por seguir un método determinado queden los resultados libres de toda contaminación ideológica: también el discurso imperante en el ámbito que Löwy denomina «anglo-francés» (es decir, *empirista* o *positivista*) puede ser aprovechado para desempeñar un papel como herramienta de dominación política, esto es, para reforzar la hegemonía de un ámbito cultural en detrimento de otros. Lo que nos llevaría a notar cómo la hegemonía académica anglosajona después de la Segunda Guerra Mundial estuvo ligada al ascenso de Estados Unidos como potencia política y económica de Occidente, contribuyendo a reforzar su hegemonía cultural. En su estudio del expresionismo abstracto estadounidense, Serge Guilbaut (1983: 165-194) señaló que Nueva York «le robó la vanguardia a París», pasando a ser la nueva capital de la cultura mundial, y eclipsando también a ciudades como Berlín y Viena. Durante los dorados años cincuenta, ni las ciencias sociales ni el renacer de las vanguardias en Estados Unidos reclamaron para sí el tipo de crítica social utópica (y, sobre todo, crítica del capitalismo) que, previamente, las vanguardias afincadas en el continente —así como, en cierta medida, los ámbitos académicos de corte antipositivista— habían representado. Estamos pensando, por supuesto, en el expresionismo abstracto, en el viraje de Clement Greenberg del marxismo al formalismo, pero también en el éxito, por ejemplo, de Dalí, que reclamó para sí la etiqueta

‘surrealismo’<sup>8</sup> bajo unas premisas que se parecían más a las de la mistificación de la realidad a través del dinero (como en Andy Warhol) que a aquel surrealismo comprometido con el marxismo (Breton y Aragon) y con contribuir al ocaso de la sociedad burguesa a través de una revolución cultural. Dicho con otras palabras: también el paradigma del *manierismo como manera* resultaba conveniente desde el punto de vista de la política cultural imperante en el conformismo triunfalista americano de la posguerra, contribuyendo a reforzar una imagen hedonista y conformista del periodo en que la modernidad del sXX suele anclar sus mitos del origen: el sXVI<sup>9</sup>.

Por tanto, deberíamos abordar algunas cuestiones antes de examinar la actualidad de *Manierismo*, en el contexto posmoderno, y en tanto que manifiesto *outsider* del marxismo heterodoxo. La primera sería la disputa metodológica, producto de divergentes proyectos de disciplinarización para las ciencias sociales, que ilustraremos a través de la recepción de la figura de Hauser en general en el contexto académico anglosajón en el Capítulo 4. Algunos autores interpretaron tanto el formalismo metodológico como el artístico como signos de la complacencia estadounidense después de lo que había supuesto la conquista efectiva de la hegemonía mundial; la recuperación de desarrollos que ya habían comenzado a principios del sXX no tendría lugar hasta la caída del *status quo* académico establecido después de la Segunda Guerra Mundial, y dicha recuperación, a la cual debemos el estado de cosas actual, no provendría sino de iniciativas periféricas — de figuras que, como Benjamin, durante los años cincuenta habían permanecido olvidadas. En este sentido, el Capítulo 4 amplía lo desarrollado en el Bloque I acerca de la importancia de la intelectualidad *outsider*, pero examinándolo desde el punto de vista más general de las facciones metodológicas y académicas en pugna. La segunda cuestión a examinar antes de abordar la recepción de *Manierismo* como manifiesto *outsider* del marxismo heterodoxo en el contexto posmoderno serían los paradigmas de definición del manierismo en el Capítulo 5, que nos permitirá clarificar el sentido en que el término fue utilizado desde los diversos ámbitos disciplinares en los que despertó interés. Sin que resulte necesario repetir punto por punto las cuestiones metodológicas del Capítulo 4, la introducción que esbozamos a los distintos usos del concepto de manierismo a lo largo del sXX remite, en las distintas fases de su desarrollo, al desenvolvimiento de la disputa metodológica. En el Capítulo 6, retomamos muchos de estos temas, pero ya enfatizando el último punto del Capítulo 4: la existencia de un innegable pluralismo, que implica la necesidad de desarrollar perspectivas antidogmáticas de la modernidad. El Capítulo 6 construye el contexto necesario para entender cómo encaja el marxismo heterodoxo de Hauser en la escena contemporánea, a la vez que proporciona algunas claves teóricas fundamentales.

---

<sup>8</sup> Dalí parafraseó al Rey Sol —«el surrealismo soy yo» (Dalí, 2009/1964: 41)— de manera similar a Le Corbusier — cuya “Defensa de la arquitectura” constituye una defensa de Le Corbusier.

<sup>9</sup> En el Capítulo 8 volvemos sobre la noción del Renacimiento (y del manierismo o post-Renacimiento) como *espejo utópico de la modernidad*: allí donde se busca fundamentar una determinada identidad moderna, a menudo la mirada remite al periodo que es tenido por origen de la modernidad.

## *Prólogo del Capítulo 4*

Hasta ahora, nos hemos centrado en las cuestiones que atañen más de cerca a Hauser, y a su libro *Manierismo* —en tanto que figura y obra supuestamente escindidas entre el marxismo ortodoxo y el anticapitalismo romántico— con la intención de reinterpretarlos como figura y obras más cercanas, en realidad, a una tradición difusa, pero bien establecida: la del marxismo heterodoxo. El presente capítulo arranca en estrecha conexión con lo desarrollado en los anteriores, en tanto que profundiza en el contexto post-utópico de la Guerra Fría, al que ya hemos aludido al tratar del viraje del marxismo ortodoxo, preocupado por la revolución, al marxismo heterodoxo, más centrado en la cuestión de la alienación. También en tanto que aquí, desde el principio, nos ocuparemos del panorama de los intelectuales exiliados en la primera mitad del sXX, auténtico precariado: dado que lo que se considera metodológicamente ‘riguroso’ y ‘científico’ desde las instituciones no puede, en última instancia, dejar de ser, en parte o en gran medida, sino una convención más o menos afectada por el contexto histórico, el grueso de la intelectualidad emigrada devino intelectualidad *outsider* en tanto que sus preceptos metodológicos de partida, centroeuropeos, muchas veces no coincidían con los supuestos establecidos en los países de acogida, de tradición anglosajona. Más allá de esta nota biográfica, que podría quedar en lo anecdótico —o, si acaso, en lo ético—, el presente Capítulo 4 trata de ilustrar cómo lo *periférico* —lo *outsider*— muchas veces se erige en lugar aventajado para formular las visiones metodológicas que, ya a finales de siglo, ofrecen prometedoras perspectivas de renovación de cara al futuro.

Tras haber explorado, por tanto: las problemáticas y la postura de la tradición heterodoxa en la que ubicamos a Hauser (Capítulo 1); la biografía de Hauser atendiendo a los episodios que mejor ilustran su actitud ética como intelectual *outsider* (Capítulo 2); las precarias vicisitudes bajo las que gestó *Manierismo*, que según hemos dicho sería, de esta manera, una suerte de manifiesto en defensa (si bien indirecta) de la intelectualidad heterodoxa y *outsider* (Capítulo 3); nos proponemos ahora, en el Capítulo 4, proporcionar el contexto de luchas metodológicas, entre las instituciones hegemónicas y los esfuerzos periféricos, tomando la figura y la obra de Hauser como punto de referencia.

## Capítulo 4

### Las disputas metodológicas

#### *Fortunas y desventuras de Hauser en el contexto académico occidental*

Hauser's probably best known book (*The Social History of Art* from 1951) had a vast impact on the Anglophone world, but his exact position in the history of twentieth century intelligentsia (moreover, in the community of German speaking East-Central European émigrés in Cold War England) is still not completely clarified. Even more, the reception of his post-1951 works is almost completely uncharted (Zuh, 2019: 1).

En su repaso a la desigual adaptación de los intelectuales exiliados en Reino Unido durante los años treinta, Peter Burke (2020: 37) enfatiza que aunque la presencia de la tradición alemana sirvió para precipitar importantes cambios de paradigma en las ciencias sociales anglosajonas, «sería un error describir un panorama demasiado idílico de los refugiados»<sup>1</sup>. Si bien el hecho de que buena parte de ellos emigrasen varias veces sugiere que «muchos, simplemente, no se sentían en casa», Burke hace hincapié en las «dificultades para asegurarse empleo permanente en su nuevo entorno»:

The past achievements of the exiles were not always recognized in their new country. In the case of sociology, Mannheim, a former professor in Frankfurt, occupied the junior post of lecturer for 12 years following his arrival in Britain and felt that he was not taken seriously in his new home. Elias was 57 years old before he was appointed to a permanent position. Women were at an even greater disadvantage than men in the job market. Viola Klein, for instance, who was born in Vienna and left Prague for Britain in 1938, worked as a nanny, translator and teacher before her appointment at the age of 56 as a lecturer in sociology at Reading University. (Burke, 2020: 37)

En lo que concierne a los historiadores del arte húngaros previamente vinculados al Círculo del Domingo, Burke destaca que Johannes (János) Wilde tardó once años en asegurarse un puesto fijo de profesor, mientras que Frigyes Antal aún no lo había conseguido en el momento de su muerte (1954), después de veintiún años de estancia en Londres (Burke, 2020: 37). La falta de éxito de Antal se ha derivado en gran medida, como la de Hauser, del rechazo que suscitaban las ideas de raigambre marxista durante la Guerra Fría (Saccone, 2016). No obstante, como hemos reiterado, conferir demasiada importancia a una comparación entre ambos en este punto puede constituir un error, dado que el primero era un comunista convencido, mientras que el segundo estaba lejos de serlo. Cuando Burke concluye (un tanto despectivamente) que mientras Antal había encontrado algunos simpatizantes y seguidores, «el marxismo crudo» y «reduccionista» de

---

<sup>1</sup> Treinta y seis años antes, en su monográfico sobre Mannheim, Kettler, Meja y Stehr (1984: 158) ya expresaban este punto de vista: «Much has been written about the contributions which the immigrant scholars made to the cultural and social sciences in England and North America, and rightly so. But perhaps not enough has been said about the costs of that emigration to the scholars. They found themselves forced to choose between accepting a role as alien and esoteric prophets, praised for the 'heuristic' value of their work for the ongoing scholarly enterprise but not as contributors to the going concern, or recasting their thought into modes whose capacities for subtlety they could not easily master».

Hauser pareció despertar poco «entusiasmo»<sup>2</sup>, quizás pasa por alto que tres de las principales figuras que menciona —Anthony Blunt, John Berger y Francis Klingender— militaron en el CPGB (*Communist Party of Great Britain*) — mostrando, como Antal, un compromiso político activo, en contraste con la no militancia de Hauser. Por otra parte, sorprende que Burke mencione el respeto de Herbert Read por la obra de Antal y olvide su dilatado apoyo (personal y desde la editorial Routledge) a Hauser<sup>3</sup>, teniendo en cuenta que, si bien los defendió públicamente, Read rara vez cita en sus textos a ninguno de los dos. En todo caso, resulta revelador que tampoco otras figuras que estaban exentas de la mancha que suponía la etiqueta marxista, y que incluso llegaron a gozar de un reconocimiento posterior muy extendido, pudieran eludir la inseguridad laboral — sería el caso de Nikolaus Pevsner, que hubo de pasar por una «sucesión de trabajos temporales» (Burke, 2020: 37). El estudio de esta y otras generaciones desarraigadas parece ser un tema predilecto en la actual *historia del conocimiento* (Burke, 2020: 30). Burke atribuye tres funciones principales a los intelectuales exiliados:

The first is mediation between the culture of their homeland and that of their host country or 'hostland'. The second is distanciation or detachment, a viewpoint that has often led to new contributions to knowledge. In the third place, their encounters with scholars in the hostland have sometimes led to a kind of hybridization: for instance, the semi-anglicization of the refugees who came to England in the 1930s, and the semi-germanization of their English students (Burke, 2020: 29).

Aunque la importancia atribuida a estos movimientos migratorios desde la *historia de la creación de conocimiento* [«History of Knowledge-Making»] está indisolublemente ligada a la afirmación del pluriculturalidad asociada al presente contexto académico globalizado (Feichtinger, Bhatti y Hülmbauer, 2020: 7), quizás se pueda también relacionar este interés por aquel precariado intelectual con las actuales condiciones laborales del mundo universitario, especialmente en las humanidades, cuya precariedad —al parecer, inevitable, y denunciada hoy día a menudo— no parece ser tanto un fenómeno local, sino una consecuencia estructural (global) del propio proceso de institucionalización. La subordinación de las humanidades al mundo tecnocrático de las ciencias naturales es correlato de la subordinación de las universidades a la economía, minando su pretendida autonomía discursiva:

The constancy of the crisis mentality in the university creates perpetual restlessness about its legitimacy; the university runs the gauntlets of the economy in order to redeem itself as the defining organ of the humanities and science. The problem: it is science and business that cynically trump the classic concept of *Bildung* as the self-consciousness of autonomy and freedom. *Bildung* is not an easy sell (Zaslove, 2012: 5).

En el presente apartado nos concentraremos en el debate metodológico de las ciencias sociales y el lugar ocupado por Hauser en él. La idea es presentar un esbozo panorámico de la evolución, a lo largo del sXX, de la evaluación de la figura de Hauser, distinguiendo entre los

---

<sup>2</sup> Gelfert (2012: 126) ha criticado recientemente la postura de Burke, que reproduce las opiniones poco matizadas de Gombrich acerca de Hauser.

<sup>3</sup> Acerca de cómo Read ayudó a Hauser a publicar su primer libro hemos hablado en los Capítulos 2 y 3.



distintos ámbitos disciplinares desde los que se emiten valoraciones sobre su obra en general<sup>4</sup>. Al final del apartado se ha elaborado, con los datos recogidos, una tabla que permite visualizar fácilmente en qué disciplinas ha sido Hauser mejor recibido, haciendo posible localizarlas cronológicamente con facilidad. Esto hará más comprensible la relación entre la controversia del manierismo y el lugar ocupado por Hauser en la disputa metodológica, así como la relación entre la recepción de *Manierismo* con dicha disputa<sup>5</sup>. En dicha tabla final, 1.1 *Arnold Hauser en el contexto académico occidental*, se distinguen ocho ámbitos disciplinares distintos: (1) *historia del arte tradicional*, (2) *sociología del arte humanista*, (3) *New Art History*, (4) *crítica literaria/estudios literarios*, (5) *crítica del arte*, (6) *filosofía*, (7) *sociología/pensamiento crítico*, e (8) *historia cultural*. Hemos de disculparnos por lo azaroso y tosco de cualquier clasificación o categorización de los autores, máxime en estas limitadas categorías. No obstante la crudeza de esta clasificación, creemos que podrán derivarse ideas útiles de la misma. Los distintos ámbitos disciplinares se agruparán de la siguiente manera: por un lado, (1), (2) y (3), ya que son especialmente relevantes, al haberse formulado desde ellos —*historia del arte* y *sociología del arte*— la mayoría de las evaluaciones de la obra de Hauser. Por otro lado, (4), (5), (6), (7) y (8) constituirán el grupo *otros*. La especial relevancia de los ámbitos (1), (2), y (3) nos invita a precisar un poco qué criterios y pautas dominan los métodos de estas tres matrices disciplinares. La pluralidad de enfoques, manifiestos metodológicos y propuestas, da lugar a que la cuestión se haga más manejable si diferenciamos, como hace Vera L. Zolberg, entre aquellas propuestas que conciben una historia del arte subordinada a la sociología, y aquellas que, al contrario, proponen una sociología subordinada a la historia del arte. Simplificando la cuestión, las primeras radican, en última instancia, en un enfoque *inmanentista* o *internalista* del arte, dando mayor importancia al estudio de la obra de arte singular; las segundas, en cambio, al partir de los condicionamientos sociales para abordar la obra de arte, son designadas como *externalistas* o *extrínsecas* (Zolberg, 1997: 5-11). Siguiendo la caracterización que Zolberg realiza de los principales enfoques metodológicos en *Constructing a Sociology of the Arts* (1990), extraemos las siguientes descripciones para los ámbitos (1), (2) y (3):

- (1) *La historia del arte tradicional*: comprende todos aquellos paradigmas que postulan un estudio directo de las obras de arte a través del *connoisseurship* del historiador. Se presupone una *autonomía* inviolable del ámbito artístico que va unida a una concepción universalista y humanista del arte: el objetivo de la disciplina es depurar y ampliar el conocimiento sobre el *canon de obras maestras* (Zolberg, 1997: 5-6).
- (2) *Sociología del arte humanista*<sup>6</sup>: aquellos paradigmas que, partiendo de los postulados del marco (1), amplían sus análisis de las obras de arte a través de un contacto también directo con las fuentes documentales históricas. En algunos autores el enfoque es más restringido,

<sup>4</sup> En el Capítulo 7 abordaremos la recepción de *Manierismo* en detalle.

<sup>5</sup> Cuestiones que abordaremos, respectivamente, en los capítulos 5 y 6.

<sup>6</sup> En *Constructing a Sociology of the Arts*, Zolberg (1997: 53-6) distingue entre la sociología del arte de los *humanistas* y la de los *científicos sociales*, señalando que, a pesar de la similitud ocasional entre las categorías empleadas por unos y otros, la manera en que ambas desarrollan sus estudios difiere por la importancia dada a la obra de arte (que, si en los *humanistas* es central, en los *científicos sociales* suele quedar muy diluida, llegando incluso a perderse de vista). Entre los sociólogos del arte que Zolberg (1997: 55) identifica como radicados en esta tendencia *humanista*, estarían Michael Baxandall y Svetlana Alpers.

estudiando las *relaciones de patronazgo* y el *entorno social de los artistas*, mientras que otros conciben la disciplina en un sentido más amplio, y expanden su estudio al ámbito religioso, científico y político. El importante común denominador es la centralidad de la obra de arte (Zolberg, 1997: 53-6).

- (3) *Sociología del arte de la New Art History*: comprende una enorme diversidad de paradigmas surgidos del giro lingüístico, del posestructuralismo, de la toma de conciencia posmoderna con respecto a la inevitable distorsión que introduce la mediación del lenguaje en cualquier acto comunicativo (la ciencia inclusive). Algunas de sus variantes son la vertiente *poscolonial*, dedicada a la crítica del pensamiento etnocentrista de Occidente, o la *feminista*, que denuncia el énfasis dado a artistas masculinos. El común denominador a las distintas sociologías de la *New Art History* consiste en una postura de compromiso político y una puesta en valor de la herencia sociológica marxista (Zolberg, 1997: 49).

Ya que, como afirma Burke (2005: 227), «la expresión ‘historia social del arte’ es en realidad una especie de paraguas bajo el que se resguardan varios métodos contrapuestos o complementarios», hay que aclarar que dicha afirmación, que es especialmente pertinente para distinguir entre los marcos (2) y (3), también sería aplicable en cada uno de los tres marcos por separado. Por ejemplo, desde el marco (2) se ha evaluado a menudo favorablemente la figura de Antal y negativamente la de Hauser (p. ej., Haskell, 1965: 82); pero existen autores, como Pierre Francastel, que aunque podrían encuadrarse en este marco, están en abierta oposición con todos los demás representantes del mismo. Situación que encontramos también en el marco (3), en el que una pluralidad de enfoques, basados en premisas similares, acaban por enfrentarse entre sí. De esta manera, encontramos autores del marco (3) que encuentran tolerable a Hauser, como Albert Boime, y otros que lamentan su existencia, como Timothy James Clark. También hay toda una serie de autores que no encajarían claramente en ninguno de estos marcos disciplinares, desarrollando en sus investigaciones un pragmatismo metodológico que recoge elementos de todos ellos, como sería el caso de Burke; en estos casos, examinaremos si sus críticas a Hauser están en consonancia con los principios de alguno de los grupos que hemos definido.

Saccone ya documenta muchos de los temas tratados aquí, y hemos de señalar la deuda de este apartado para con su tesis doctoral *Arnold Hauser (1892-1978), biografía intelectual de un marxista romántico* (2016). A riesgo de reproducir parte de lo ya recogido allí por Saccone, lo cual comprende la defensa reciente de Hauser por historiadores como Enrico Castelnuovo, Jeremy Tanner o Andrew Hemingway, consideramos obligado citarlos para el esbozo de un estado de la cuestión completo de la figura de Hauser, tal y como es casi protocolario y obligado visitar la crítica que Ernst H. Gombrich, Francis Haskell, Pierre Francastel, Anna Wessely, y otros eminentes historiadores y sociólogos hicieron de su obra.

## 4.1 Rigor y conformismo (1945-1960)

### *Positivismo, institucionalización y Guerra Fría*

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 (CCL: 52).

En contraposición con algunas tendencias de principios de siglo, en las que *sociología* e *historia del arte* aparecen bastante unidos en sus planteamientos —como, según Jeremy Tanner, sucede en Emile Durkheim, Georg Simmel, o Karl Mannheim (Tanner, 2003: viii-26)— en esta etapa se hace hegemónico el paradigma de la *historia del arte* como disciplina en base a prácticas que presuponen la autonomía del ámbito artístico, a la vez que la *sociología* dominante en Occidente —la estadounidense— «apenas reconocerá las artes como objeto de estudio legítimo» (Zolberg, 2012: 4). Como recogen Saccone (2016: xi, 5, 17, 46, 49, 63, 69-71, 75, 88, 99, 137-8, 237, 309) y Scherke (2017: 248) al estudiar el caso de Hauser, diversos autores han considerado el modo en que el clima cultural de la Guerra Fría condicionó los debates metodológicos después de la Segunda Guerra Mundial. La compleja herencia filosófica del pensamiento germano —que había dado origen a la *historia del arte* como disciplina, y cuya influencia en la *sociología* como disciplina fue también notable—, quedó de esta manera oscurecida, a favor de los ideales neopositivistas imperantes en el mundo anglosajón:

Even though American sociology had its origins in, and continued to look toward European theoretical formulations, by the end of the second world war, with the destruction or undermining of much European scholarship by totalitarian regimes, or under their military occupation, American sociology, along with American science more generally, became the most dynamic and expansive in the world. *This growth was a counterpart to the prominence of the United States on the international scene as the champion of western humanist values during the war, and defender of freedom during the Cold War* (Zolberg, 2012: 4).

La coyuntura histórica posterior a la Segunda Guerra Mundial favorecerá el distanciamiento mutuo de las distintas tradiciones historiográficas, propiciando el olvido de gran parte del corpus escrito en lengua alemana (Hemingway, 2009: 252). Al mismo tiempo, en el mundo anglosajón triunfan aquellas metodologías más claramente alineadas con la ideología liberal: la influencia de la teoría de la ciencia de Karl Popper y de los filósofos del Círculo de Viena se hace hegemónica, siendo su objetivo acercar las ciencias sociales lo máximo posible a los preceptos metodológicos *objetivistas* de las ciencias naturales:

He [Popper] saw himself as demonstrating the implications of what he referred to as «the staggering progress of the natural sciences» for all forms of knowledge, and expressed a buoyant optimism that scientific philosophy (the issue of developments in logic, mathematics and physics) could reformulate and solve traditional problems (Hemingway, 2009: 299).

Vera Zolberg considera que la tendencia a tomar las ciencias naturales como modelo para las ciencias sociales se hizo dominante a partir del comienzo de la Segunda Guerra Mundial<sup>7</sup>:

The increasing preeminence of the exact sciences during and after the war had drawn many social scientists to adopt the presuppositions, techniques, and methodologies of these disciplines, an orientation that cast a shadow over humanistic subjects and qualitative interpretive methods (Zolberg, 2012: 4).

Esta coyuntura propiciaría que la historia del arte como disciplina académica fuera identificada con el *connoisseurship*, esto es, con un contacto directo con las obras de arte, llegándose a afirmar que «un historiador del arte no es sino un *connoisseur* elocuente» (Panofsky, 1955: 20). Al principio de los años cincuenta, tanto Antal como Hauser habían asumido, erróneamente, que «una historia social del arte» comenzaba a ser parte del enfoque general de la historia del arte como disciplina (Hemingway, 2006c: 179). En lugar de ello, la influencia de la tradición germana *formalista*, inaugurada por Wölfflin, pasó de su indiscutible hegemonía en las primeras tres décadas del siglo (D'Alleva, 2005: 18) a conformar la base sobre la cual se asentaría el posterior desarrollo institucional de la disciplina. Las propuestas de Wölfflin podrían considerarse el primer intento serio de establecer un *paradigma formalista*, totalmente libre de consideraciones sociológicas o psicológicas, estableciendo así una esfera de *autonomía absoluta* para la historia del arte (Day, 2011: 11-12). No deja de resultar irónico que la tradición germana de raíz hegeliana fuese vista como peligrosa y que, al mismo tiempo, los subsiguientes desarrollos científicistas de la historia del arte encontrasen, invariablemente, a Hegel en su genealogía<sup>8</sup>. Pero aunque el método de Wölfflin fuese eminentemente hegeliano<sup>9</sup>, resultaba un buen punto de partida, ya que, al intentar formular unas leyes estilísticas «asimilables a las leyes naturales», trataba de acercarse al carácter ahistórico de las ciencias objetivas (D'Alleva, 2005: 18). Si bien la posterior crítica de Wölfflin por parte de historiadores como Erwin Panofsky supuso el fin de su sistema antinómico de análisis<sup>10</sup> —a favor de paradigmas como el *iconológico* o el *iconográfico*—, esto no fue en detrimento de la preponderancia del análisis formal en sí mismo.

De las reseñas de *Historia social* que hemos compilado para analizar la recepción de Hauser en este periodo (1950-1960), cuatro —las de Clement Greenberg (1951), Thomas Mann (1951), Philip Rahv (1952) y Theodor W. Adorno (1956)— avalan el método utilizado en su conjunto. Otra —la de Hugo Kuhn (1953)— lo salva parcialmente (descartándolo para la *historia del arte*, la *historia* o la *sociología*), y las demás lo ponen en duda, unas veces reconociendo el valor divulgativo o sugestivo de la obra —Meyer Schapiro (1951), Thomas S. R. Boase (1952), Josef Paul

---

<sup>7</sup> Aunque no entra dentro de nuestros objetivos plantearlo, sin duda cabe señalar cómo la guerra, a través de la importancia concedida al diseño armamentístico, supuso una de las claves de la preeminencia de las ciencias exactas (cuantitativas) sobre las humanistas (cualitativas).

<sup>8</sup> Hecho que Gombrich (1969/1994) señaló, por ejemplo, al escribir sobre Jacob Burckhardt.

<sup>9</sup> A lo largo de los Capítulos 4 y 6 veremos la cruzada de Gombrich contra la historia del arte «hegeliana».

<sup>10</sup> Al igual que existen cinco sólidos platónicos, y cinco puntos en la *nueva arquitectura* de Le Corbusier, el sistema de Wölfflin se basa en cinco pares antinómicos: lineal / pictórico, plano / profundidad, forma cerrada / abierta, multiplicidad / unidad, claridad absoluta / relativa. Podríamos ver en ello un indicio de los enormes esfuerzos de la modernidad de principios de siglo por *racionalizar* su esoterismo.

Hodin (1953) y Walter Abell (1953)—, y otras condenándola como peligrosa —Pierre Francastel (1951), Ernst H. Gombrich (1953/1997) y Siegfried J. de Laet (1957).

Comenzamos con la reseña del historiador alemán Hugo Kuhn (1953)—investigador, principalmente, del medievalismo literario alemán, pero formado en diversas disciplinas (incluyendo la *historia del arte* y la *teología*)— porque puede verse en ella un augurio de la posterior suerte historiográfica de Hauser. Kuhn comienza su tibia reseña afirmando que estamos ante «una historia social del arte que promete mucho en la literatura», para concluir que «el beneficio de tal sociología del arte para la sociología general sigue siendo cuestionable, su beneficio para la historia y la *sistemática* de las artes aún más cuestionable» (Kuhn, 1953: 19).

Encontramos puntos en común entre esta postura y la de Meyer Schapiro, que si bien le dedicó en 1951 unos comentarios elogiosos —que aparecieron citados en la cubierta de la edición americana del libro<sup>11</sup>— en una entrevista de 1993 matizaría que, aunque admiraba su «riqueza de conocimiento y alcance [...] tenía serias reservas acerca de dicho estudio, ya que *no estaba lo suficientemente basado en la historia*» (Schapiro, Schapiro y Craven, 1997: 166).

El historiador del arte Thomas S. R. Boase, en su reseña de *Historia social*, también pasa de un balance bastante positivo de la obra —calificando el libro como «notable» e «impresionante» (Boase, 1952: 299)— a considerarlo la culminación de un determinado enfoque «vigente a mediados de siglo» que «no necesita volverse a hacer» (Boase, 1952: 299). A partir de este punto, Boase dedica tanto espacio a la crítica de las «inconsistencias», «peligros» y «actos de fe» que sospecha —y de los que Hauser no lograría escapar<sup>12</sup>— como a ensalzar los muchos comentarios «extremadamente penetrantes y esclarecedores» que surgen en la obra *cuando el argumento sociológico es pausado* — cosa que ocurre, sobre todo (siempre según Boase), *en el tratamiento de los grandes artistas* (Boase, 1952: 299). Resulta irónico que años más tarde esta misma faceta sería motivo de reproches (p. ej., por parte de Albert Boime en 1987). Boase (1952: 299) señala, como Kuhn (pero, a diferencia de éste, en tono negativo), que el «ingenuo argumento sociológico» es desarrollado sobre todo, y de manera más profunda, *en torno a consideraciones literarias*.

Como iremos comprobando, la recepción de Hauser parece ser más entusiasta cuanto más nos alejamos de los marcos disciplinares de la historia del arte y la sociología. Gran parte de los intentos de revalorización positiva provienen del ámbito de los estudios literarios, y especialmente de contextos académicos no anglosajones en este periodo anterior a la revolución metodológica que tendría lugar entre los años sesenta y setenta.

Por otra parte, en consonancia con el panorama institucional hegemónico *formalista* que estamos intentando construir, hay que señalar que en los estudios literarios anglosajones también se hizo predominante el *texto* (la forma pura) en detrimento de la consideración del autor. Como

---

<sup>11</sup> Según David Craven, en Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 4 vols., trans. Stanley Godman (New York: Vintage Books, 1951) (Schapiro, Schapiro y Craven, 1997: 165). También, según Alan Wallach, en la edición de 1994: «the most serious and comprehensive work of its kind that I know, a book based on great knowledge of both the arts and history. I have found in it many original, penetrating observations» (Schapiro, Schapiro y Craven, 1997: 165).

<sup>12</sup> Lo cual deriva, a todas luces, de unos preceptos epistemológicos similares a los que guían a Gombrich. Como se comenta más abajo, y se profundizará en el Capítulo 3, la premisa es que el desarrollo de un punto de vista unilateral —esto es, que *erradique las contradicciones*— es condición y garantía de resultados *verdaderos y científicos*.

Jerry Zaslove indica a propósito de la progresiva caída en el olvido de Herbert Read después de la guerra:

Read's demise can partially be explained by noting the antiromantic formalist biases in literary culture, formulated by the epigones of cultural criticism like Frye, Leavis, Eliot, or the leaders of the American new criticism, like Alan Tate or John Crow Ransom had ensured that any contextual or psychological criticism would not be welcome (Zaslove, 1996: 23).

Zaslove (1996: 23) describe la situación cultural como producto del «virulento antisocialismo de la Guerra Fría» y del «estado de ánimo de desesperado acomodo al capitalismo estadounidense patente en la crítica cultural». *Rigor y conformismo*: es interesante notar cómo una actitud aparentemente guiada por un imperativo categórico moral *rigorista* (el rigor del científico social) puede estar tan estrechamente relacionada con su opuesto — esto es, con un cierto cinismo conformista, dispuesto a amoldarse a cualquier situación para asegurarse la salvación personal. En efecto, si los cincuenta fueron época de *rigor formalista* —que podríamos tildar de *academicista*— en las ciencias sociales, también se acusa a la época de un profundo conformismo —disfrazado de intransigencia revolucionaria, de *radicalismo*— en las artes:

The hegemony of abstract expressionism after the war, which became the major American discourse about the avant-garde, mirrored the politics at the end of ideology. The futurist world of pop art mimicked suburban conformism and early conceptual and abstract art flirted in a triumphant manner with the successes of British liberalism and American consumerist democracy: both gleamed with a falsely popular, egalitarian facade<sup>13</sup> (Zaslove, 1996: 23).

Las tendencias sistematizantes y objetivistas van unidas, de esta manera, a un antirromanticismo y a un antiutopismo, a la rendición del mundo cultural en su conjunto al poder burocrático de las instituciones bajo la premisa de que todo romanticismo y toda utopía —todo irracionalismo— ha de desembocar, forzosamente, en mitología, en pseudociencia; en una palabra: en el tipo de charlatanería que acompaña al totalitarismo. La súbita transformación de Clement Greenberg del editor marxista de *Partisan Review* al posterior paladín anticomunista del expresionismo abstracto<sup>14</sup> ilustra bien la evolución de gran parte de la intelectualidad americana de izquierdas. Orwicz y Beauchamps (1985) también documentan cómo los críticos *exitosos* de este periodo lo serían, sobre todo, en virtud de su carácter no problemático.

A pesar de ello, y como ha recogido John O'Brian, en Greenberg encontramos a uno de los pocos autores que se mostraron comprensivos con *Historia social*. En una temprana reseña

---

<sup>13</sup> Como veremos en el Capítulo 8, las críticas a las neovanguardias de Tafuri y de Zaslove son *idénticas* en este punto.

<sup>14</sup> «Greenberg's enthusiasm for Hauser's achievement in *The Social History of Art* reveals a good deal about his own critical thinking at a particular juncture, 1951, as well as about the delimitations of art history as a discipline at the time. *This juncture coincided with a hardening in Greenberg's political convictions, hastened by developments in the Cold War*. Although in 1940 he had concluded "Towards a Newer Laocoon" by asserting that "The only future which offers any hope and any credibility to the masses is that of socialism", by the late 1940s he had drawn away from socialism and moved towards an ascendant American liberalism as the best hope for the future. In other words, *he had abandoned a marginal position for a more centrist one*, whatever qualifications he maintained about the latter. *In late 1950, he elected to become a founding member of the American Committee for Cultural Freedom, a subsidiary of the Congress for Cultural Freedom established earlier the same year in Paris for the purpose of combating Communism*» (O'Brian, 2008: 5).

rebosante de elogios, Greenberg afirma que el tratamiento sociológico de Hauser no va en detrimento de la consideración autónoma de la obra de arte:

Precisely because he respects the manifoldness of his vast subject, rides no theses and tries not to simplify in order to synopsise, it is very hard to sum that contribution up in the space of a review. He shows [...] how infinitely complex this process of reflection has been (Greenberg, 1951: 7)

En cualquier caso, Greenberg no usa la palabra «historiador» para referirse a Hauser, sino «crítico» y «sociólogo». Matiza que, aunque el marxismo del libro le parece «muy ortodoxo para [su] gusto»<sup>15</sup> —llegando a considerarlo «bolchevique»—, éste no interfiere con la apreciación de las obras de arte en sí, y por otra parte lo considera «apropiado» para dar cuenta de las «contradicciones del proceso histórico» con «interpretaciones plausibles» (Greenberg, 1951: 7). Apunta que una de las mejores partes del libro sería, en su opinión, la sección en la que se habla de manierismo:

One of the best sections in the first volume is that on Mannerism, in which the author writes art history pure and simple, with only incidental attention to social facts. His definition of Mannerism, which (following but amplifying upon his old teacher, Max Dvorák) he extends to cover Shakespeare and Cervantes, throws sudden new light on an old and familiar landscape. Here, as almost everywhere in this book, it does not matter whether we agree or not; what counts is that we are provoked to infinite thought. New perspectives are opened, settled opinions disturbed — this, if nothing else, would make the book important (Greenberg, 1951: 7).

En efecto, otros autores interesados en la controversia manierista también expresaron la opinión de que se trataba de uno de los pasajes más interesantes de *Historia social*<sup>16</sup>. Por ejemplo, el teórico del arte Walter Abell destacó «la incorporación de refinamientos recientes como la separación del concepto de ‘manierismo’ de aquel de lo ‘barroco’». ¿Pudo esto haber influido en que Hauser se decidiera por escribir *Manierismo*, en lugar de su proyectada —y frustrada— *Sociología y dramaturgia del film*? Según Greenberg (1951: 7), lo peor del libro sería, precisamente, el tratamiento de la «Era del cine», es decir, de la modernidad: «se rinde a la impresión, tan extendida como superficial, de que el arte moderno es desintegración, eclecticismo y caos». También el historiador del arte Josef Paul Hodin (1953: 308) consideró que la parte menos conseguida del libro era la última, más «subjetiva y errática».

Hodin (1953: 308), no obstante, valoraba positivamente la tendencia de Hauser a apoyarse sobre fuentes secundarias: explicaba que, al utilizar las investigaciones de otros sin investigar nada él mismo, Hauser lograba «una mayor estabilidad en la opinión, e incluso objetividad» en los periodos que sí han sido objeto de múltiples investigaciones. En esto coincide con el elogio de Boase, quien valoró positivamente que Hauser hubiera estudiado de manera bastante completa las investigaciones más importantes sobre la interconexión entre arte y sociedad producidos hasta

---

<sup>15</sup> Saccone (2016: 143, 237) ya apunta este hecho en su tesis, analizando además el «ambiguo» recorrido político de Greenberg.

<sup>16</sup> Campbell (1978/2004), Mirollo (1984).

la fecha. También Abell (1953: 265) alabó «el amplio soporte de lecturas académicas». No obstante, los tres asimilaron dicha labor de compilación y síntesis a lo meramente divulgativo<sup>17</sup>.

En conjunto, la importancia de Greenberg (para nuestra investigación) estriba en que es el primero en manifestar comprensión hacia el carácter dialéctico del método de Hauser — en contraste, por ejemplo, con la crítica de Hodin (1953: 305), que lo acusa de «hegelianismo desfasado» y de poco rigor, además de reprocharle la incompletitud de sus análisis sobre arte, cultura, personalidades, y de los problemas que discute, «aunque tal completitud es sugerida por el título» (Hodin, 1953: 306). Dado que Hodin pertenece a la tradición de la *Geistesgeschichte* (DAH: HJ) (que tanta influencia tuvo en Hauser, y que se basa en el uso del *espíritu del tiempo* hegeliano), la severidad de su crítica resulta, cuanto menos, llamativa<sup>18</sup>. Aunque usa la etiqueta «dialéctica» para referirse a la metodología empleada por Hauser, Hodin no parece estar muy al tanto de en qué consiste la misma, cosa que se hace patente en reproches como éste: «un solo hecho político es usado aquí para explicar dos tendencias estilísticas diametralmente opuestas» (Hodin, 1953: 309). Como ha recogido Saccone (2016: 75-6), este historiador identifica el método de Hauser como una variante de marxismo ortodoxo, y lo mismo cabría decir de Abell, que opina que el libro «está escrito desde el punto de vista del determinismo económico»<sup>19</sup>.

Greenberg, no obstante su comprensión, va (sorprendentemente para nosotros<sup>20</sup>) aún más lejos que Hodin al considerar que la dialéctica de Hauser es «bolchevique». O'Brian señala que la crítica de Greenberg aparecía en el momento de su viraje político: entre su antiguo pasado socialista y su recién formulado liberalismo, cuyo correlato estético no era sino esa feliz plenitud que representó el expresionismo abstracto. Si su choque con las opiniones de Hauser al respecto de la «Era del cine» parece motivado por esta divergencia (ya que el expresionismo abstracto simula la superación de la «desintegración, eclecticismo y caos» modernos), el uso del término

---

<sup>17</sup> Boase, 1952: 299. En el caso de Hodin llama la atención el contraste entre la seriedad de los términos invocados y la poca importancia dada a la obra, ya que no la considera valiosa *para investigadores, sino para estudiantes*: «it will prove itself to be of great value to all future students of the social significance of art, particularly in the problem of the relationship of the modern, the living artist, to society, the meaning of the spiritual crisis of our age, and its solution» (Hodin, 1953: 303-4). Hodin parece considerar «el significado de la crisis cultural de nuestra época, y su solución» una cuestión meramente relevante para estudiantes... Hemos de preguntarnos: ¿para qué serviría, entonces, la investigación académica?

<sup>18</sup> En el caso de Hodin, también nos encontramos (como en el de Greenberg) con un prominente teórico del arte moderno (en particular del surrealismo y del expresionismo). Esto, y la contingencia de que su trayectoria como exiliado le llevase a ser bien recibido en el *Courtauld Institute* de Londres, arrojan cierta luz sobre su severidad con respecto a Hauser.

<sup>19</sup> Abell, 1953: 265. Abell señala que este enfoque es, en su opinión, «significativo pero unilateral», caracterizándolo de la siguiente manera: «It reduces the interpretation of art to something like the mathematical certainty of  $2 + 2 = 4$ . Relations as subtle as those of art to society might better be conceived in the algebraic terms of  $2 + x = y$ . The whole mystery of psychic existence, individual and collective, must be taken into account as a middle term interposed between the economic foundations and their ultimate effects upon culture. To ignore or over-simplify this middle term is to fall short of an ultimate analysis. If such an analysis is our goal, we must, I believe, pass beyond economic determinism and develop a frame of reference based alike upon economics and all the other social sciences, upon philosophy, and upon psychology» (Abell, 1953: 265). Resulta sorprendente, en un teórico versado tanto en análisis psicológico como en análisis marxista de las artes, la dureza con la que reduce el método de *Historia social* al más conspicuo de sus elementos.

<sup>20</sup> Teniendo en cuenta que la tendencia de los «científicos culturales» marxistas ortodoxos de la URSS era condenar la tradición occidental *casi en su totalidad* en virtud de su supuesta «decadencia burguesa», el elogio de Hauser hacia conservadores declarados (como Balzac o Dostoievski), considerando además que el arte de estos autores es netamente *progresista*, debería sorprender.



«bolchevique» podría estar dirigido a marcar una cierta distancia. A fin de cuentas, no hay que olvidar que la *caza de brujas* de Joseph McCarthy coincide con la época de la primera recepción del libro (1950-1956).

The Communist left could read Hauser's position as a political one, and recognize his concerns to be largely their own. The anti-Communist left, on the other hand, navigating between its critique of 'Soviet totalitarianism... and American capitalism', between its radical past and a more conventional future, had to define its Marxism carefully, and differentiate its anti-Communism from that of the right. This left read politics right out of Hauser, and constructed his Marxism as a depoliticized materialist history of art (Orwicz y Beauchamps, 1985: 59).

Por otra parte, ¿qué necesidad tenía Greenberg de elogiar a Hauser de manera tan generosa? ¿No incurría en un riesgo innecesario? Según O'Brian (2008: 4, 6), la admiración de Greenberg por críticos como Eliot y Paul Valéry no le impedía frustrarse ante la incapacidad de éstos para ver la importancia del contexto institucional, social y económico para el desarrollo del arte, llegando a considerarlos «frívolos» cada vez que tocaban cualquier asunto social o político. En conjunto, lo extirpado en la tradición continental que sirvió de base a la anglosajona —en Wölfflin y en Panofsky (historia del arte); en Weber y en Durkheim (sociología)<sup>21</sup>—, fue la *dimensión filosófica*, que al quedar reducida a cuestiones formales y de método dificultaba trazar interconexiones entre los distintos ámbitos de las ciencias humanas, eximiendo en última instancia a los científicos sociales de todo *juicio de valor* en sus investigaciones<sup>22</sup>. Esto llevaría a intelectuales como Theodor W. Adorno a denunciar el estado deplorable de «superficialidad intelectual» de las ciencias sociales (Zolberg, 2012: 5).

Y es que, en paralelo a las *historias del arte* o las *sociologías* bien establecidas en el ámbito académico anglosajón, encontramos corrientes como la representada por la Escuela de Frankfurt, cuyos exponentes sostenían que la sociología del arte, y las ciencias sociales en general, debían focalizarse hacia una labor *holística de crítica cultural*. Como señala Alphons Silbermann en una introducción a la edición argentina de la *Sociología del arte* de Bourdieu:

Muy a menudo se intentó superar esa antinomia [entre una sociología que menosprecia el arte y una historia del arte que menosprecia la sociología] volviendo a la sociología considerada como crítica social, es decir a una crítica de la cultura de la que se podría decir, sin temor a equivocarnos, que se apoya en el testimonio de ciertos “profetas de ayer”, tales como Friedrich Hegel, Gustave Le Bon, Karl Marx, Ortega y Gasset y Sigmund Freud. La

---

<sup>21</sup> «In England, Mannheim – and his Hungarian colleagues, the social historians of art F. Antal and A. Hauser, – were marginalised by traditions of Courtauld connoisseurship and the Warburg school dominated by Gombrich, the art-historical flag-bearer of Karl Popper's positivism. Within Anglo-American sociology, moreover, it was the structural aspects of German sociology which found most ready reception, rather than those elements derived from the hermeneutic tradition of Dilthey» (Tanner, 2003: 14).

<sup>22</sup> Tal voluntad de *prescindir de los juicios de valor* en las ciencias sociales anglosajonas parte de una relectura de Max Weber, quien trató de «restringir la labor del científico social y del historiador estrictamente al estudio de las relaciones de valor en las culturas históricas, negando la posibilidad de estudiar de manera objetiva los valores universalmente válidos» (Iggers, 1984: 153). Resulta interesante, desde el punto de vista de la *pérdida de la dimensión filosófica*, un artículo de Robbie Shilliam (2009) en el que se recalca cómo en la recepción de Max Weber por la tradición neopositivista anglosajona —notablemente, la celebridad de *El político y el científico* (1919)— se realiza una apropiación de su pensamiento *para la ideología democrático-liberal* que parte del equívoco de no considerar las crudezas *iliberales* (partidaria de instituciones autoritarias y demagógicas) de la *Realpolitik* aneja al *imparcial* proyecto de Weber.

preocupación que éstos tenían de llevar el análisis hasta el nivel del contexto social, pero sin trascenderlo, obligó a los representantes de esta tendencia a renunciar a las exigencias de una metodología sociológica esencialmente concreta, que suprime todo juicio de valor, y a apelar a los medios del pensamiento filosófico para sondear y explicar la obra de arte desde el ángulo de la crítica cultural (Silbermann, 1971: 21-2).

Como vimos en el Capítulo 1, Adorno (1969/1973: 104) expresó el temor de que «la ausencia de las llamadas ‘grandes síntesis’ en las actuales ciencias morales y sociales, por la progresiva extensión de la materia que es necesario dominar», no fuera sino una reencarnación de «la antigua y dudosa premisa de la sociología, en el sentido de que podría ofrecer, algún día, luego de suficientes investigaciones, la inteligencia del todo social»; desde su punto de vista, la cuestión del rigor metodológico, que propiciaba «la ausencia de síntesis», encubría «la disolución de la actitud filosófica y, en general, teórica», esto es: el «dominio del positivismo como ideología paralizante». Al posponer la cuestión de la totalidad, la sociología quedaba transformada en una burocracia impotente. Adorno vincula este aplazamiento indefinido al *fetichismo de los hechos* característico del positivismo. En cambio, en el método de Hauser «el arte es explicado a partir de la totalidad social» (Adorno, 1956/1969: 105), «la meditación crítica del espíritu que domina la época y el estudio de las verdaderas relaciones sociales se compenetran» (Adorno, 1956/1969: 103). Las prácticas de lo que podríamos considerar la sociología del arte más tradicional son criticadas por Adorno (1956/1969: 103) como «rústicos procedimientos»: «los sociólogos se limitaban a indagar el origen social de los artistas, sus concepciones políticas y sociales, los contenidos que sus obras tomaban como argumentos, etc.». Adorno realiza una crítica no sólo favorable, sino realmente entusiasta de *Historia social* en una conferencia leída en torno a 1955 y luego reeditada en *Lecciones de sociología* (1956/1969):

El testimonio más válido [de la sociología del arte] en ese sentido es probablemente la obra de Arnold Hauser, aparecida en 1953 [en alemán], *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [*Historia social del arte y la literatura*]. Con extraordinaria energía y sutil sentido de las cosas, Hauser desarrolla los movimientos estrictamente estéticos y los sociales, unos de los otros y en su entrelazamiento; y no es por cierto casualidad que, inclusive mientras *el creciente peso de la especialización hace que casi ningún historiador se atreva a intentar tesis como todavía eran las de la historiografía universalista de Ranke*, Hauser pueda tratar felizmente una exposición general de alto nivel, y logre, gracias a su capacidad, iluminar la riqueza de la particularidad artística en el contexto coherentemente elaborado del proceso histórico [El subrayado es nuestro] (Adorno, 1956/1969: 103-4).

Si, en historia del arte, el paso de Wölfflin a los modelos formalistas posteriores implica en gran medida la pérdida del bagaje filosófico de su pensamiento, las lecturas del trabajo de Aby Warburg por parte de sus sucesores —Didi-Huberman (1990/2010) señala a Panofsky, pero cabría señalar también a Gombrich— también supondrían el olvido del carácter ostensiblemente filosófico de sus escritos, y en particular de la fuerte influencia ejercida por Nietzsche (Didi-Huberman, 1990/2010: 126). De la misma manera, el Panofsky de *Estudios sobre iconología* (1939) habría simplificado su propuesta metodológica al transferirla de la tradición germana al nuevo contexto anglosajón (Didi-Huberman, 1990/2010: 127-138). A colación de esto, Georges Didi-Huberman comenta lo siguiente:

Es un hecho curioso, pero fácilmente observable, que los técnicos académicos de una disciplina sin embargo muy deudora, en su historia, del pensamiento filosófico —unos «maestros» como H. Wölfflin, A. Riegl, A. Warburg o E. Panofsky no se escondieron particularmente nunca de ello— sean hoy tan poco hospitalarios con respecto al pensamiento teórico<sup>20</sup>. Percibimos, a menudo, una desconfianza, cobarde o altiva, para con las «miras del espíritu», como si el historiador del arte, Seguro de su saber hacer, opusiera implícitamente unas teorías hechas para cambiar, y su propia disciplina que, de catálogos en monografías, no existiría más que para progresar.

Pero ¿progresar hacia qué? Hacia una mayor exactitud, claro está (Didi-Huberman, 1990/2010: 46).

¿Para qué sirve esta *mayor precisión* de la historia del arte tradicional? El peligro de perder de vista la totalidad está relacionado con la pérdida de una verdadera *finalidad*: en lugar de proporcionar conocimiento acerca del mundo en el que vivimos y de cómo vivir en él, cada disciplina social parece haber delimitado un objetivo autónomo — en el caso de la sociología del arte humanista, servir de apoyo, meramente, a un mayor disfrute<sup>23</sup> del arte, y a su adecuada *valorización mercantil*. Como señala Ján Bakoš (2006: 246) a propósito de Gombrich, precisar el «canon de excelencia» —íntimamente ligado a la noción *netamente occidental* de *genio artístico*<sup>24</sup>— y los «principios humanistas» del arte figuran entre los objetivos principales de *historia del arte tradicional*. Objetivos que podríamos extender también a aquellas formas de *sociología del arte humanista* que más fieles se mantienen a esta tradición, como sería el caso de Francis Haskell. Pero la necesidad de delimitar un canon universal preciso no sólo se explica a partir de la defensa de valores humanistas (occidentales) que aspiran a una validez universal, sino que también influye, al mismo tiempo, en las idas y venidas del mercado del arte. A este respecto no hay que olvidar que, en última instancia, las obras más valoradas por la *historia del arte* siguen perteneciendo, a día de hoy, a la tradición occidental<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Creemos que Hauser catalogaría este fin de la sociología del arte con el mismo apelativo que dedicó al *arte popular*, al cual se refiere peyorativamente con el término *gastronómico* (agradable, hedonista, entretenido, no problemático). Como dice en su *Sociología del arte*: «la vivencia artística es sobre todo goce y placer sensorial [...]. Pero ninguna auténtica obra de arte existe únicamente para placer nuestro. [...] el puro placer de índole culinarian, sibarítica, no tiene nada que ver con el gusto claramente diferenciador y no es apropiado para la determinación más profunda del arte. El placer sensual y la satisfacción reservada, sería, que proporcionan las auténticas obras de arte son por lo común inseparables, aunque irreducibles el uno al otro» (SA2: 147).

<sup>24</sup> Pedro Azara (1986) rastrea la genealogía del *furor divino*, concepto que juega un papel importante en el nacimiento del concepto de *genio artístico*. El origen de la idea es platónico, y las tradiciones afectadas netamente occidentales.

<sup>25</sup> En las listas de obras de arte vendidas a un precio más alto encontramos nombres como Van Gogh, Gauguin, Modigliani, Mondrian, etc.; por ejemplo, el *Salvator Mundi* de Leonardo se vendió en 2017 por \$507.4 millones (<https://theartwolf.com/art-market/most-expensive-paintings/>, consultado: 28/02/2023). Existe, es verdad, un mercado de arte chino, pero también islámico, con obras que alcanzan precios estratosféricos, y dichos datos no suelen aparecer en la prensa diaria, ni en los medios; y es cierto que artistas contemporáneos asiáticos están destronando, aquí y allá, a figuras como Picasso en las subastas. Pero, no obstante el ascenso de artistas como Zhang Daqian o Qi Baishi, si examinamos el *Art Market Report 2017* de la TEFAF (The European Fine Art Foundation), las obras de arte occidentales siguen manteniendo su liderazgo (TEFAF, 2017: 28-29), lo cual se ve reflejado, por ejemplo, en las categorías definidas para las obras subastadas (TEFAF, 2017: 23), y en el hecho de que los artistas asiáticos en ascenso sean apreciados, a menudo, bajo categorías estilísticas de la tradición occidental (como 'impresionismo' o 'expresionismo'); no en vano, en Estados Unidos y Reino Unido tienen lugar, respectivamente, el 29.5% y el 24% de las subastas a nivel mundial (TEFAF, 2017: 27). La lista de obras de arte más caras del mundo está

Por otro lado, es interesante notar que la simplificación metodológica no sólo se tradujo en un cierto abandono del modo argumentativo teórico-filosófico, sino que fue acompañada de un cambio de estilo en el discurso: Didi-Huberman (1990/2010: 131) señala que Panofsky acomodó su lenguaje para hacerlo más «pedagógico», de la misma manera que Norbert Schneider (2009: 252) destaca la tendencia popperiana, patente en Gombrich, de recurrir al «sentido común», «creando constantemente en su estilo de presentación la sensación de que sus argumentos son fáciles de seguir». Se ha interpretado esta tendencia como una postura moral o política, ligada al talante liberal-democrático de *La sociedad abierta y sus enemigos* (1945) (Schneider, 2009: 252, 263; Hemingway, 2009: 298-301). Consecuentemente, el neopositivismo característico de la historia del arte tradicional es descrito por Anne D'Alleva (2005: 10-11) como «contrario a la interpretación», y «a favor de los hechos». En este sentido, se ha señalado que Mannheim, Antal y Hauser fueron marginados por la tradición de *connoisseurship* del Courtauld Institute de Londres (Tanner, 2003: 14).

Pero haríamos bien en detenernos un poco más en la cuestión del *estilo de expresión académico*, ya que supone un efecto concreto del debate metodológico claro y apreciable. Hauser, como otros autores de la tradición germánica (el primer Panofsky, o el mismo Walter Benjamin son ejemplos paradigmáticos de ello) consideraba que un tema complejo no puede expresarse en términos simples sin devaluarse: para trazar conclusiones tajantes, claras, y *asequibles*, la ciencia social descende, en sus formas divulgativas, a un estilo reductivo y paternalista, que rehúye presentar la complejidad real al gran público. La negativa, tanto en Hauser como en Benjamin, a distinguir entre libros *académicos* y libros *de interés general* supone un punto revelador de hacia dónde debería encauzarse la cultura de masas moderna según estos autores independientes — actitud que, como hemos visto, se corresponde con la de la Asociación de Amigos del Cine que Hauser contribuyera a fundar en Viena.

La cuestión del estilo de escritura de Hauser ha sido, de hecho, tenida muy en cuenta, sobre todo en críticas desfavorables. El reproche se remonta al año de publicación de su primer libro. Aquí cobra importancia la crítica de Thomas Mann, que en 1951 envió a Alfred Knof, editor de *Historia social*, una carta elogiando la obra<sup>26</sup>. Mann parece comprender bien en su carta el papel *crítico y revelador* desempeñado por las obras de arte para con su contexto social, prestando atención tanto al enfoque amplio que caracteriza al libro, como a la duplicidad en la consideración de los artistas, que a la vez que son moldeados por su entorno, arrojan luz crítica sobre él<sup>27</sup>. Considerando que «la erudición del autor debe ser admirada», señala que las síntesis de Hauser aclaran fenómenos complejos<sup>28</sup>. Pero sobre todo, y de manera muy reveladora para con la cuestión

---

íntegramente compuesta por artistas occidentales: Da Vinci, de Kooning, Cézanne, Gauguin, Pollock, Klimt, Rembrandt, Picasso, Modigliani, Liechtenstein, Rothko, Van Gogh, Bacon, Renoir, ... Con la excepción de Qi B., encontramos que aún a día de hoy persiste esta tendencia. [URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_most\\_expensive\\_paintings](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_paintings)].

<sup>26</sup> La carta fue publicada por primera vez en el *New York Times Book Review*, el 10/02/1952 (Zuh, 2017c: 141-142).

<sup>27</sup> «It is a bold conception indeed; a history of literature and art, from their earliest beginnings to their most recent manifestations, in terms of contemporaneous backgrounds — backgrounds against which the various artistic movements take place, and by which even the greatest creative minds are shown to have been influenced, at the same time as unconscious products and so illuminating critics of the social circumstances under which they work» (Mann, 1952/2017: 142).

<sup>28</sup> «Despite all the need for compression imposed on him by the tremendous scope of his subject matter, he more than

del *estilo de redacción*, el escritor manifiesta su «incomprensión» ante quienes sostienen que el libro no es legible:

The fact that you heard it said that this work is hopelessly difficult I am quite unable to understand. Actually, it is a highly readable book, a willing source of information, at once clear and precise and written with the greatest objectivity. It can be read with enjoyment from beginning to end, and its comprehensive Index of subjects and names makes it an invaluable work of reference (Mann, 1952/2017: 143).

¿Qué es más democrático, la preferencia por un lenguaje sencillo y didáctico que corre el riesgo de ser condescendiente (al *no explicar realmente* aquello que proclama explicar), o aspirar a una cierta *complejidad didáctica*? Se trata de una cuestión que no sólo atañe a Hauser, sino también a autores como Benjamin que, pese a su complejidad, aspiraban a que sus publicaciones trascendieran el ámbito de lo académico<sup>29</sup>. El arqueólogo Siegfried J. de Laet, que en 1957 reprocha la falta de objetividad del libro<sup>30</sup>, califica el estilo de Hauser como «muy denso», señalando que «cambia agradablemente entre esas tendencias anticuadas que los verdaderos estudiosos deberían ceder de una vez por todas a los estetas y los periodistas» (Laet, 1957: 198). Pero, a pesar de todo, concluye que «las ideas expuestas son siempre interesantes y no pueden dejar indiferente al lector», aunque éste a menudo «se rebele contra lo que a veces procede más de una idea preconcebida que de un estudio objetivo de los hechos» (Laet, 1957: 198).

Abell (1953: 265) —que, a diferencia de Laet, considera el «estilo literario» de la obra «fluido»— concreta que el interés estriba, «sobre todo, [en] el intervalo» analizado<sup>31</sup>: aunque encuentra el análisis social del arte, en su variante macro, como un objetivo deseable, concluye que «no es [...] un trabajo definitivo en su campo ni uno que añada nada a nuestras herramientas teóricas para la interpretación del arte». En esto, cabe distinguir entre aquellos científicos sociales partidarios de los métodos institucionalizados pero que reconocen como válido el objetivo último de Hauser —lidiar con la *totalidad* de la que hablaba Adorno, con lo *macro*—, situando entre aquél y su consecución una acumulación «suficiente» de «hechos culturales» científicamente «comprobados», y aquellos que, como Gombrich, parecen renunciar —no obstante su *The Story of Art*<sup>32</sup> (1950)— a semejante empresa. Entre los primeros cabría incluir, además de a Abell y a

---

once achieves startling insights in his descriptions of various phenomena in all their complexity and inherent conflict» (Mann, 1952/2017: 142-143)

<sup>29</sup> Ver Capítulo 1.

<sup>30</sup> «Trop souvent encore les ouvrages consacrés à l'histoire de l'art font une part bien trop large à des considérations subjectives sur la valeur esthétique des oeuvres d'art et manquent totalement des normes d'objectivité sans lesquelles l'histoire de l'art ne pourra jamais prétendre au rang d'une véritable discipline scientifique» (Laet, 1957: 197-8).

<sup>31</sup> «Earlier materialist critics, like Plekhanof and Antal, confined their studies to relatively limited time-spans. While both these writers made significant contributions, in my judgment surpassing Hauser in originality and depth of insight, he is the first to attempt the difficult and necessary task of analyzing socially the whole course of European cultural development. This in itself should render his book useful» (Abell, 1953: 265).

<sup>32</sup> Pero Gombrich no concibió este libro como una obra de investigación científica, sino como un libro para jóvenes, *divulgativo* —y de ahí que el título en inglés sea *A Story* [y no *A History*] *of Art*, tal como explicó él mismo. Esta obra supone un ejemplo paradigmático del lenguaje divulgativo —«democrático» en tanto que «fácil de seguir»— al que nos venimos refiriendo. Berryman (2017) destaca la publicación casi simultánea de ambos libros, lo que podría llevar a pensar que su crítica a Hauser no fuera del todo desinteresada. La competencia editorial pudo haber incentivado la polémica metodológica.

Hodin, al antropólogo Raymond Firth (1957: 138-9), que aunque admite la plausibilidad de algunas de sus hipótesis y lecturas históricas de Hauser, señala múltiples ejemplos en los que las propuestas del libro serían dudosas, indemostrables, o demasiado especulativas. En su reseña, que evalúa conjuntamente *Historia social* con dos obras de Herbert Read, compara a ambos autores para ventaja de Read, a quien considera más sugestivo y flexible desde el punto de vista teórico (Firth, 1957: 139). No obstante sus críticas y reparos (prácticamente coincidentes con los que ya hemos expuesto), Firth (1957: 138-9), que consideró la propuesta «audaz», también reconoce que los problemas planteados son de gran interés para el antropólogo.

Entre los científicos sociales que no contemplan la *investigación macro* en absoluto o lo ven como un proyecto fundamentalmente fallido, quizás no exageramos al afirmar que la crítica más importante, influyente y conocida de *Historia social* no fue, empero, la de Adorno, sino la de Gombrich<sup>33</sup> (1953/1997: 370-4), que la utilizó para arremeter categóricamente contra todo tipo de estudio del arte que no partiese de la consideración del artista individual y de la autonomía del ámbito artístico. Se ha considerado que tanto Karl Popper como Ernst Gombrich —que se declaró abiertamente seguidor suyo en numerosas ocasiones— tuvieron un papel importante en el hecho de que gran parte de la herencia de pensamiento germano de la historia del arte clásica de principios de siglo pasase al olvido (Orwicz, 1985: 57; Hemingway, 2006b: 140; Scherke, 2017: 248). En efecto, estos pensadores se veían a sí mismos como paladines de la democracia y el liberalismo, postura que se ha visto claramente reflejada en *La sociedad abierta y sus enemigos* (Popper, 1945) y en “In Search of Cultural History” (Gombrich, 1979) (Bakoš, 2009: 246; Schneider, 2009: 252; Hemingway, 2009: 301). Se ha señalado que su defensa del método científico y desprecio por la tradición historiográfica alemana iban de la mano de considerar a ésta políticamente peligrosa, y nada menos que parcialmente responsable del advenimiento del fascismo<sup>34</sup>. No es de extrañar, pues, que el antihegelianismo de Gombrich encontrase en la sociología del conocimiento de Mannheim y en la *Historia social* de Hauser blancos paradigmáticos<sup>35</sup>: su artículo sobre *Historia social* no fue sólo una reseña, sino un manifiesto en contra de todo atisbo de hegelianismo o de marxismo en las ciencias sociales — para los cuales acuñaría el término «sociologismos»<sup>36</sup>. Por un lado, como se ha dicho, el tono político de Gombrich creaba una «culpa por asociación» —Gelfert (2012: 127) utiliza la expresión «ad hominem»— en la que la mera etiqueta de marxismo ya equivalía a hablar de determinismo social<sup>37</sup> (Tanner, 2003: 16); por otro, la crítica a cualquier atisbo de síntesis generales

---

<sup>33</sup> La más citada por la historiografía; podemos rastrear sus argumentos hasta tiempos muy recientes — como en Burke.

<sup>34</sup> Irónicamente, otro pensador que expresaría tesis parecidas en esos mismos años, pero desde el bloque opuesto (desde la burocratizada URSS estalinista), sería György Lukács, en *El asalto a la razón* (1954/1976). Aunque no condena a Hegel, sí a Kierkegaard, a Nietzsche, a Dilthey, y a Simmel.

<sup>35</sup> No limitándose a criticar a Hauser y a Mannheim —que suponían objetivos un tanto vulnerables—, Gombrich también lanzó diatribas contra figuras como Alois Riegl: «[Gombrich] has argued that Riegl’s reference to the collective *Kunstwollen* (art drive) ‘weakens resistance to totalitarian habits of mind’» (Rampley, 2013: 460).

<sup>36</sup> Ver el artículo de Tanner (2009), donde se detallan los vínculos teóricos entre Riegl y Mannheim, pero también la crítica de Popper (1957) y Gombrich (1974/1994) a Mannheim.

<sup>37</sup> Esta *culpa por asociación* tiene una doble vertiente: por un lado, metodológicamente, *marxismo* equivale a *determinismo*; por otro, políticamente, *marxismo* equivale a hablar de *marxismo estalinista*, esto es, de un totalitarismo. Saccone recoge cómo Azatyan, en 2010, identificaba la crítica de Gombrich a los «hegelianismos de izquierda» (Hauser) y a los «hegelianismos de derecha» (Malraux) como crítica a sus respectivos totalitarismos (Saccone, 2016: 78).

—de, en definitiva, «sociologismos» hegelianos— en las categorías de análisis —clases sociales, instituciones, estilos<sup>38</sup>, etc.— se traducía en una crítica a la dialéctica, en la que Gombrich veía un método fácil y autocomplaciente, caracterizado por contentarse con «introducir el refinamiento de las contradicciones» en la historia y susceptible de poner en peligro el desarrollo de un método verdaderamente científico (Saccone: 2016: 89-91). Como veremos<sup>39</sup>, Gombrich tomaba prestados los argumentos que esgrimiese Popper en contra de la dialéctica en su famoso “What is Dialectic?”, escrito hacia 1937<sup>40</sup>. Siguiendo su estilo «de sentido común», proponía un ejemplo simplista de contradicción para ilustrar la inutilidad de tales planteamientos *en todos los casos*.

Por último, y como ha notado Saccone (2016: xi-xii), en la crítica de Pierre Francastel a *Historia social* también se ve reflejado claramente, como en la de Gombrich, el temor de que autores como Hauser pudieran dificultar el desarrollo de una *verdadera* sociología del arte *científica* o causar su extravío:

Des travaux poursuivis sans aucun contact direct avec les œuvres, visant uniquement à des généralisations hâtives, ne peuvent être invoqués pour condamner une méthode. Cependant, l'aventure de M. Hauser nous incline à la prudence. Si nous voulons fonder une véritable sociologie de l'art moderne, n'oublions jamais qu'il ne s'agit pas de confronter les leçons de différentes disciplines : histoire, archéologie, psychologie, histoire économique et sociale, et d'en additionner les résultats schématiques, mais de reprendre, à la base, l'interprétation des faits en les insérant dans des réseaux complexes d'interrogations et non de certitudes (Francastel, 1951: 519).

Francastel, como Gombrich, recalca que las investigaciones de Hauser adolecen de un contacto directo de las obras de arte. En el caso de Francastel, su defensa resulta tanto más curiosa si se considera el relativo aislamiento de su propuesta metodológica.

---

<sup>38</sup> Se ha señalado lo «embarazosamente cándido» [*embarrassingly jejune*] de Gombrich al escribir acerca del concepto de sociedad o del concepto de estilo (Hemingway, 2009: 298, 302). Antes de la *pura visualidad* de Alpers (inconcebible sin los desarrollos del giro lingüístico), Gombrich mismo no supo, en sus escritos, prescindir de los estilos o de las nociones sociales.

<sup>39</sup> Volveremos sobre la crítica de Gombrich a *Historia social*, en tanto que crítica a la dialéctica, en el Capítulo 6.

<sup>40</sup> Numerosos autores han notado cómo la crítica de Gombrich básicamente reproduce los argumentos de Popper en obras como *La sociedad abierta y sus enemigos* (1945), o el artículo “What is Dialectic?” (1937) (Hemingway, 2006a: 225; Schneider, 2009: 255; Saccone, 2016: 90).

## 4.2 De las metodologías periféricas al giro lingüístico (1960-1990)

### *La sociología del arte humanista, la New Art History, y Hauser*

La trampa historiográfica básica en la que estamos atrapados ha sido bien definida recientemente por Carlo Ginzburg: “El enfoque cuantitativo y anti-anthropocéntrico de las ciencias de la naturaleza de Galileo en adelante ha situado a las ciencias humanas en un dilema desagradable: deben escoger entre adoptar un estándar científico débil para ser capaces de obtener resultados significativos, o adoptar un estándar científico fuerte para obtener resultados sin gran importancia”. La decepción con el segundo enfoque está causando un retorno al primero (Stone, 1979: 21-22).

Anna Wessely (1995: 40), en su crítica de *Teorías del arte* (1958), alude (con cierta ironía) al hecho de que Hauser, en su aislamiento, parece ilustrar aquella «coexistencia de lo no coetáneo» de la que habla en sus libros — significativamente, el comentario surge a raíz de considerar lo fuera de lugar que resultaba un libro como *Manierismo* «como producto de los sesenta». Dicha expresión es usada por Hauser —quizás en base a ciertas ideas de *Historia y conciencia de clase*<sup>41</sup>— para afirmar que no siempre las tendencias *más actuales* o *significativas* (en el sentido de las *más adelantadas* o *progresistas*) son las predominantes al examinar el corte *transversal* de la historia<sup>42</sup>. En el ámbito del arte, el diagnóstico es acertado, si se considera (por ejemplo) el estado de difusión limitada de las vanguardias en el momento de su surgimiento: si bien las distintas variantes del movimiento moderno ya existían en los años veinte, no llegarían a ser práctica predominante hasta décadas más tarde — lo cual no nos impide *caracterizar* históricamente el significado de los años veinte como momento marcado por el surgimiento *heroico* del movimiento moderno y de las vanguardias. Dicho de otro modo, lo *distintivo* del tipo ideal con el que caracterizamos algunos periodos de cambio suele ser, por definición, y de manera un tanto paradójica, un fenómeno relativamente poco extendido en el periodo de cambio en cuestión<sup>43</sup>.

Extrapolando esta «coexistencia de lo no-coetáneo» al ámbito metodológico, cabe preguntarse si el papel jugado por Hauser como investigador *independiente* y *extraño a su tiempo* —comparable en esto al de Benjamin, Klingender, Antal, o Max Raphael— tiene un sentido *progresista* o si estamos, en cambio —como concluye Wessely—, más bien ante un fenómeno *regresivo*, *desfasado*, *demodé*.

---

<sup>41</sup> Según Löwy (1976/1979: 187), en este libro Lukács señala que la *conciencia de clase* no es la media estadística de la ideología presente en los individuos de una clase, sino la ideología que éstos *tendrían si apreciaran con exactitud la situación en la que se encuentran*. Este punto de vista, llevado a los estilos, supone que el estilo de los más lúcidos artistas tiende a ser, como la adecuada *conciencia de clase*, un fenómeno tendería a ser minoritario.

<sup>42</sup> En determinadas situaciones, dominan los hilos en los que hay continuidad, hay un proceso de *evolución*; en otras, en cambio, predomina la discontinuidad, hay procesos de *revolución*; pero en ningún caso se da lo uno o lo otro de forma absoluta (SA1: 199). No negando la existencia de procesos de *evolución* —por ejemplo, del barroco al rococó— Hauser mismo afirmó que es el misterio de las *transiciones abruptas* —en concreto, del cambio *estilístico*— el problema fundamental hacia el que orientaría todos sus trabajos sobre el arte — siendo *Manierismo* ejemplo de ello.

<sup>43</sup> No se trata de algo *imperativo*, pero esclarecedor en algunos episodios históricos — y de hecho, relevante en dos que nos interesan: 1) la primera mitad del sXVI, marcada por el surgimiento del Alto Renacimiento y del manierismo, y 2), la primera mitad del sXX, marcada por el desarrollo del movimiento moderno y de las vanguardias.



La creciente importancia de la perspectiva sociológica del arte, intuida por Antal a principios de los cincuenta, no comenzaría a despegar hasta los sesenta, e incluso entonces lo haría sólo de manera periférica<sup>44</sup>. En el ámbito académico de la sociología estadounidense prevaleció aún el dominio de las ciencias naturales por mucho tiempo. Por citar un ejemplo significativo, el funcionalismo estructural de Talcott Parsons trata de imitar en lo posible los métodos de las ciencias naturales, aspirando a su objetividad y exactitud<sup>45</sup>. No obstante, ya había esfuerzos, en principio marginales, encaminados al establecimiento de una sociología del arte: en Alemania, la Escuela de Frankfurt constituye un ejemplo pionero inequívoco (Zolberg, 2012: 5-6). El cuestionamiento de la finalidad de «un cierto tipo de historia del arte» por Didi-Huberman a principios de los noventa —su denuncia del radical distanciamiento de la filosofía ocurrido en el trasplante de la historia del arte del contexto germánico al anglosajón (Didi-Huberman, 1990/2010: 131, 137-138)— encuentra un antecedente explícito, casi treinta años antes, en las posturas mantenidas por Adorno y sus seguidores, quienes también denunciaban el «distanciamiento de la filosofía» patente en los sociólogos positivistas en el ya mencionado congreso de Tübingen (1961) (Adorno, 1969/1973: 11-14).

Otro lugar en el que el enfoque macroscópico llevaba tiempo poniéndose en marcha —en formato monográfico e interdisciplinar— es Francia, donde la *síntesis histórica* practicada por la Escuela de los Anales supondría una anomalía pionera con respecto tanto a la *sociología* como a la *historia* más ampliamente institucionalizadas (Aurell y Burke, 2013: 256-260). Dicha escuela partía de la filosofía de Henri Berr, constituyendo, en principio, una práctica minoritaria:

[...] there was a *small group* of historical thinkers more attuned to the generalising spirit of the social sciences and, to a lesser extent, the philosophy of history. *In many cases they were not conventional academic historians*; rather they were academics on the cusp of the institutional core of the French university system. *As a result their place in the intellectual history of the era is less well defined, especially in the literature outside France*. One of these thinkers, who is especially important to later developments, is Henri Berr. *Although a marginal figure in English-language historiography*, Berr, as we shall see, built a miniempire *outside the traditional administration*. In so doing, he provided the foundation for the world-famous Annales school of history of Lucien Febvre and Marc Bloch, both of whom collaborated closely with Berr during the early stages of their academic careers.

The centrepiece of Berr's philosophy of history was what he called «historical synthesis». Through a synthetic —both empirical and theoretical, but also ecumenical— approach to historical and social questions *Berr hoped to offer an alternative both to the imperialistic*

---

<sup>44</sup> Hablamos de *periferia* en el sentido de que, siendo la metodología *hegemónica* la anglosajona, los ejemplos mencionados aquí, procedentes de Francia y Alemania (la Escuela de Frankfurt, la Escuela de los Anales) pueden considerarse en relativa posición periférica con respecto a las instituciones que más peso tienen en el orden académico predominante.

<sup>45</sup> «Aside from those sociologists who gave themselves over to empiricism, even "grand" theorists such as Talcott Parsons extolled the basic reasoning employed by exact scientists in their formulations. Many wrote in terms of hypothesis formation, rules of logic for proving or disproving ideas. Empirically-oriented theorists such as Paul Lazarsfeld strove to provide as exact explanations of social action as the slippery behaviors of humans allowed» (Zolberg, 1997: 44).

*aspirations of Durkheimian sociology*<sup>46</sup> and the anti-theoretical approach of *la méthode historique* [El subrayado es nuestro] (Cole, 2005: 3).

Queremos resaltar que tanto la *teoría crítica* alemana como el enfoque de *síntesis histórica* francesa siguieron siendo, hasta bien entrados los setenta, metodologías minoritarias, constituyendo la puesta en práctica de *ideas independientes de la matriz académica dominante*. Por otro lado, el contexto académico francés puede servir para ilustrar las diferencias con el ámbito anglosajón, pero también para ilustrar las diferencias de permisividad hacia los enfoques macro al pasar de un ámbito disciplinar a otro. Como ha observado el historiador del arte marxista Nicos Hadjinicolaou, es curioso cómo *historia e historia del arte*, que podrían concebirse como disciplinas estrechamente emparentadas, parecen seguir una evolución paralela durante gran parte del sXX, como si pertenecieran a compartimentos disciplinares meramente adyacentes, esto es, estancos y sin relación<sup>47</sup>.

A pesar de ello, poco a poco —y también bajo la influencia de los desarrollos que acontecían en el mundo artístico, que veía el nacimiento del arte pop— se hacía hegemónica la postura defensora de una convergencia entre sociología e historia del arte, comenzando periféricamente en la década de los sesenta y manifestándose en muchos ámbitos oficiales en la siguiente (Deinhard, 1975: 29; Zolberg, 2012: 4, 52). Se trató de una situación inesperada, en abierta contradicción con la evolución disciplinar que se había proyectado institucionalmente:

On the basis of what had become «normal sociology» of the 1950s and 1960s, it would have been difficult to predict that efflorescence in the sociology of art was in the offing (Zolberg, 2012: 7)

The New Art History was first discussed under this name (albeit with a question mark) exactly thirty years ago while summarising the developments that had begun during the 1970s. The fertility and visibility of critical theory, as well as other fundamental changes (such as the increasing involvement of the art of minorities; feminist and postcolonial discourse; disrupting a single dominant narrative; the emergence of micro-histories) that then entered the debates over art history were the very topic of this colloquium (Jøekalda, 2012: 1).

Jeremy Tanner, situando la cesura a principios de los ochenta<sup>48</sup>, señala que los esfuerzos por «cruzar las barreras disciplinares» entre sociología e historia del arte estuvieron influidos por «el despertar de las críticas estructuralistas, feministas y marxistas a la historia del arte tradicional»

---

<sup>46</sup> Es interesante notar cómo también Émile Durkheim, al igual que los padres de la sociología alemana (Simmel, Weber), es estrechamente relacionado por la historiografía con un cierto *realismo político* [*Realpolitik*] que no rehúsa apoyar las tendencias imperialistas de su país de origen. Frente a esta postura, el «ecumenismo» de Henri Berr parece obedecer a un talante mucho más utópico.

<sup>47</sup> Nicos Hadjinicolaou señala que, de manera un tanto extraña, los vínculos entre historia e historia del arte «fueron cortados a finales del sXIX»: «A vrai dire, je ne connais pas un seul ouvrage d'un historien d'art prétendant faire de l'histoire sociale de l'art chez lequel on pourrait discerner l'influence directe de la réflexion d'une école historique. Par contre les exemples d'historiens, proches ou descendants directs de l'école des Annales et du courant de l'histoire sociale, qui traitent des sujets pris du domaine traditionnellement réservé à l'histoire de l'art, sont plutôt nombreux (M. Agulhon, M. Vovelle, G. Duby, C. Ginzburg etc.)» (Hadjinicolaou, 1986: 176).

<sup>48</sup> Interpretamos de ello que los esfuerzos periféricos de los sesenta dieron lugar, en los setenta, a una mayor difusión, a una ampliación importante de dicha postura periférica; pero que la cesura *en las instituciones dominantes*, la eclosión metodológica, tuvo lugar de manera mucho más difundida a partir de los ochenta.

(Tanner, 2003: 17). Esto concuerda con la convergencia disciplinar descrita por Jaime Brihuega, quien afirma que afrontar «los vínculos entre la sociedad y el arte» desde la consideración de los «problemas de la recepción» contribuyó a aproximar «los objetivos de pensamientos tan poco coincidentes, ideológica y metodológicamente, como los de P. Bourdieu y el último J. Baudrillard» (Brihuega, 1996/2002: 159). La obra de Bourdieu y sus seguidores, y de Raymonde Moulin, asentaron la *sociología del arte* en Francia, al tiempo que Raymond Williams inauguraba el enfoque sociológico en *estudios históricos y literarios* en Reino Unido (Zolberg, 2012: 5). Es sintomático de este proceso que hasta Ernst Gombrich, que había abogado por fundamentar en el progreso técnico y en la psicología de la percepción el fenómeno del cambio estilístico, finalmente incorporó en los setenta el aspecto social al análisis de la obra de arte, si bien renunciando explícitamente al uso de cualquier herramienta desarrollada por la sociología. Dicha postura sería posteriormente criticada por historiadores como Perry Anderson (Tanner, 2003: 16), Norbert Schneider (2009: 255) o Andrew Hemingway (2009: 298, 300, 302), quien recapitula:

Indeed, Gombrich was forced to acknowledge the inadequacy of technical changes alone to explain the specificities of stylistic developments by his “recourse to ad hoc sociological explanations” that were embarrassingly jejune (Anderson 1992, 85) (Hemingway, 2009: 298)

Nadie duda en señalar la influencia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt —que encuentra, por otra parte, un importante reducto estadounidense en Herbert Marcuse—, como precursora de las infinitas variantes de la New Art History. Pero esta diversificación, como la acontecida en la sociología del arte humanista, está también estrechamente relacionada con el llamado *giro lingüístico*, cuyo origen trasciende a la distinción entre *filosofía continental* y *filosofía analítica*: quizás podamos ver en este origen múltiple una de las causas de que alguien como Gombrich, enraizado en una epistemología analítica, se viera forzado a matizar sus posturas al respecto de un cambio de paradigma que resultó ineludible en ambas esferas. Según el historiador Georg Iggers:

El elemento central de este «giro» consiste en el reconocimiento de la importancia del lenguaje o discurso en la constitución de las sociedades. Las estructuras y procesos sociales, que eran vistas como determinantes de una sociedad y cultura, son cada vez más entendidas como productos de la cultura en tanto comunidad comunicativa. El énfasis en la centralidad del lenguaje ha penetrado en buena parte de los estudios de historia política, social, cultural e intelectual (Iggers, 1997/2012: 200).

Esta evolución constituye un hecho aparentemente «paradójico»<sup>49</sup> si consideramos que su punto de partida es, precisamente, la toma de consciencia con respecto a la *autonomía del lenguaje*: el ser humano «no usa el lenguaje para transmitir sus pensamientos, sino que lo que [...] piensa está determinado por el lenguaje» (Iggers, 1997/2012: 196-7). En la tradición analítica, el cambio de perspectiva hacia la centralidad del lenguaje comenzó con la filosofía de Ludwig Wittgenstein, siendo explicitado —por figuras como Thomas Kuhn— y radicalizado —por figuras como Gaston Bachelard y Paul Feyerabend— en décadas posteriores (Iggers, 1997/2012: 195-6). Podríamos ubicar también en esta línea el pragmatismo de talante antidogmático de filósofos

---

<sup>49</sup> En tales términos se expresa Iggers (1997/2012: 197) al hablar del caso de Foucault, que parte de la «eliminación del autor», de la autonomía del «discurso», para llegar en sus obras a una perspectiva netamente histórica, en el sentido de sociológica.

como Richard Rorty (1990/1998). En la tradición continental, el punto de partida lo constituyen las diversas ramas del estructuralismo que, partiendo de la semiótica (análisis de signos) de Ferdinand de Saussure, evolucionarían hacia el posestructuralismo y la deconstrucción de mano de autores como Roland Barthes, Michel Foucault, o Jacques Derrida (Iggers, 1997/2012: 196-8). Tras el “contagio” a la tradición anglosajona de mano de figuras como Judith Butler, el profundo escepticismo epistemológico minaría la legitimidad de cuantos dogmas disciplinares hubieran podido levantarse sólidamente en la primera mitad de la Guerra Fría, hasta tal punto que Iggers subtitulaba un capítulo sobre el giro lingüístico con la pregunta: «¿El fin de la historia como disciplina académica?» (Iggers, 1997/2012: 192). En este capítulo, dedicado a «preguntar sobre la forma y medida en que las teorías posmodernas sobre la historia y el lenguaje han servido de base para los escritos históricos», se sintetizan las implicaciones para las disciplinas históricas:

Estas teorías parten de la convicción, para citar una vez más a Lawrence Stone, “de que una explicación científica coherente del cambio en el pasado” ya no es posible. Pero las teorías posmodernas van más allá de la formulación de Stone al afirmar que toda coherencia resulta sospechosa. La idea básica de la teoría posmoderna de la historiografía es la de negar que la escritura histórica se refiera a un pasado histórico real. Por ello es que *Roland Barthes y Hayden White afirmaron que la historiografía no es diferente de la ficción y más bien una parte de ella* (Iggers, 1997/2012: 192).

Recordemos, como hiciera Markója (2019: 1), que Gombrich había considerado que la obra de Hauser «no era historia social, sino ficción histórica». En efecto, creemos que la convergencia entre *historia y ficción* —o entre *ciencia y arte*, como Feyerabend la formula al hablar de «artefactos» culturales (Feyerabend, 1995)— supone un hito importante hacia una adecuada revaluación de figuras como Hauser — hacia entender, como sugiere Rorty (1990/1998), al investigador «en sus propios términos», esto es, considerando la adecuación de los *medios* desplegados a los *finés* a los que aspira. Pero no obstante el substancial cambio de dirección hacia una situación aparentemente más plural y menos dogmática, tanto el pragmatismo de Rorty como el anarquismo metodológico de Feyerabend aparecen aún como *radicales* en este periodo — quizás como parte de ese sector rebelde (y, después de todo, *minoritario*) que llevaría al «fin de la historia como actividad académica». En consecuencia, la recepción de aquella ‘generación perdida’ de intelectuales independientes y precarios no fue, en general, mucho mejor que en el periodo anterior. Las metodologías independientes de toda matriz disciplinar, de toda sistematización, siguieron siendo descalificadas — y, prácticamente, en base a los mismos argumentos que en el periodo anterior, a saber: falta de rigor sistemático y de contacto con los ‘hechos’.

Al respecto del resurgir de los estudios marxistas en los setenta, Andrew Hemingway señala que en la revista alemana *Kritische Berichte* —donde podemos encontrar publicaciones de muchos historiadores «notables»<sup>50</sup>— se mostraba mucho más interés por Adorno y otras figuras de la Escuela de Frankfurt que por Antal, Raphael, Klingender, Hauser, u otros solitarios de su generación (Hemingway, 2006c: 176). ¿Cómo interpretar este rechazo? No podemos evitar trazar una relación entre los términos de nuestra investigación —modernidades *dogmáticas* y

---

<sup>50</sup> Figuras como «Horst Bredekamp, Jutta Held, Klaus Herding, Jost Hermand, Berthold Hinz, Kathryn Hoffmann-Curtius, Wolfgang Kemp, Hans-Ernst Mittag, Norbert Schneider and Martin Warnke, entre otros» (Hemingway, 2006c: 176).

*antidogmáticas*— y este ambiguo episodio, en el que aunque parecen proliferar *ambas*, se sigue aspirando, también desde buena parte de la nueva vanguardia metodológica, a una norma generalizada. ¿Resulta la teoría crítica de Adorno un hito dogmático, o antidogmático? ¿Y el marxismo estructuralista de Louis Althusser? En cierto sentido podría decirse que el estructuralismo, en tanto que aspira a la delimitación de las estructuras *objetivas* de lo humano, no se encuentra tan lejos del neopositivismo; en efecto, hay autores que han visto en el marxismo althusseriano, en tanto que *sistematizador*, la misma tendencia a la cosificación que se ha denunciado en el positivismo (Thompson, Meštrović) ¿Escapa Adorno, con su *dialéctica negativa*, a las tentativas de sistematización paralizante que él mismo criticaba<sup>51</sup>? ¿Cómo se consolidaron, bajo la influencia de ambas, los programas disciplinares de la *New Art History*?

De la misma manera que es imprescindible notar la convergencia entre la filosofía analítica y la continental, debemos explorar lo que puedan tener *en común* paradigmas disciplinares tan aparentemente antagónicos como son los de la *sociología del arte humanista* y los de la *New Art History*. En tanto que algunos de sus exponentes aspiraron a una mayor sistematización metodológica, puede decirse que ambos bandos presentaron nuevas tentativas de establecer, a pesar de todo, una renovada *normatividad*, un dogma renovado (y garante de la *cientificidad*), al mismo tiempo que también crecían los medios de afirmación de posturas antinormativas o antidogmáticas (que, como en Feyerabend o en Rorty, tratan de defender lo antidogmático de las acusaciones de relativismo).

Pero primero deberíamos explorar, siquiera brevemente, en qué consisten las divergencias fundamentales entre los dos nuevos horizontes de la sociología del arte. En un congreso celebrado en 1976 para elucidar la posibilidad de una historia del arte influenciada por la filosofía marxista, se hizo explícita la oposición entre dos posturas diferenciadas: por un lado, historiadores más comprometidos políticamente, como Otto Werckmeister o Timothy James Clark, sentaban las semillas de la *New Art History*, más comprometida políticamente, y más propensa a poner en duda ciertos conceptos clásicos de la *historia del arte* o acusarlos de fetichismo<sup>52</sup>. Los valores universalistas y «humanísticos» del arte pasaron a ser considerados como «cómplices ideológicos» del imperialismo burgués (Hemingway, 2006c: 193) y, en este sentido, se criticaron nociones como la *autonomía del arte*, el concepto de *genio*, o la sacralidad atribuida a la *creatividad* (Hemingway, 2006c: 179-80). Desde esta perspectiva, se le reprochaba a Hauser «la falta de una verdadera implicación política, así como una herencia idealista demasiado evidente»; Peter Klein (1976), «uno de sus críticos más severos», describió la obra de Hauser como «Marxismo inofensivo y castrado», típico de un «burgués de izquierda» (Saccone, 2016: xii).

Del otro lado quedaban aquellas sociologías del arte menos combativas, más preocupadas por dotar a la obra de arte de un *contexto cultural* que pudiera permitir una mejor comprensión de la misma: autores como Michael Baxandall, J. J. Pollit o Pierre Francastel podrían enmarcarse en este segundo marco disciplinar<sup>53</sup> (Hemingway, 2006c: 180). Pero, por otra parte, en este

---

<sup>51</sup> Volveremos sobre esto más adelante y en gran detalle, al comparar la “ficción histórica” de Benjamin con la de Hauser.

<sup>52</sup> Aunque hay que señalar que Clark fue a su vez acusado de falta de compromiso político por otros autores de la *New Art History* (Hemingway, 2006c: 193; Saccone, 2016: xiii).

<sup>53</sup> El que nosotros hemos denominado *sociología del arte humanista* en el presente estudio.

conjunto de paradigmas veremos también en esta época muestras de una intensificación del escepticismo crítico para con las herramientas metodológicas heredadas, llegándose incluso a poner en duda el concepto mismo de *estilo*, a favor de la «pura visualidad». A este respecto, historiadores que partían de estela humanista de Gombrich, como Svetlana Alpers, recrudescieron el escepticismo de la generación anterior. En 1979, Alpers (1979/1987: 137) escribía: «conocemos las respuestas, pues somos nosotros los que hemos establecido y validado las preguntas». Abordando, entre otras, la problemática de cómo los conceptos de estilo creados en la *historia del arte* son posteriormente adaptados en *estudios literarios* y *musicología*, esta historiadora llamó la atención sobre la ficción que suponen los conceptos estilísticos. Decimos que el escepticismo de Alpers es heredero del de Gombrich en tanto que apunta a prescindir de ciertas herramientas heredadas —en este caso: del concepto de estilo y del precepto *ut pictura poesis* (Didi-Huberman, 1990/2005: 307-308)—, y en tanto que se muestra a favor de una mayor *precisión*, cuya base es empírica. Por otra parte, aunque la «pura visualidad» implica la autonomía de la terminología en cada ámbito artístico (Alpers, 1979/1987: 138), también se enfatiza la necesidad de un «modo de pensamiento modal» [«modal way of thinking»] en la apreciación de las obras de arte. Este es un rasgo que está presente en toda la sociología del arte humanista (si bien en cada autor bajo ideas o matices muy distintos): la noción de una *experiencia integrada* de la obra de arte. Alpers, aunque haya aislado *el estudio científico* de la pintura del de las demás artes, entiende quizás por este «modo de pensamiento modal» algo parecido a lo que afirma Francastel cuando dice que el objetivo de la sociología del arte es contribuir a descifrar el «sistema de significaciones visuales» (Francastel, 1970/1984: 14), o Baxandal cuando habla del «ojo del periodo» [«period-eye»].

Como hemos dicho, la recepción de la obra de Hauser en esta época no difiere significativamente del periodo anterior. Aunque su *Teorías del arte* (1958) gozó de bastante aceptación<sup>54</sup>, persistió la ambigüedad en la evaluación de *Historia social*, transfiriéndose sus críticas a *Manierismo*. Por otro lado, *Sociología del arte* (1974) no conocería el éxito de *Teorías del arte*<sup>55</sup>. ¿Distan mucho las ideas de *Teorías del arte* de las de *Sociología del arte*? En el recorrido historiográfico de Eugene Kleinbauer, *Modern perspectives in Western art history* (1971) —que supuso todo un hito en los Estados Unidos— Hauser y Antal aparecen como autores representativos de las «perspectivas extrínsecas» de la historia del arte (acercamiento psicológico, marxismo y *Geistesgeschichte*) — en contraposición a las «perspectivas intrínsecas» (*connoisseurship*, formalismo e iconología) (Kleinbauer, 1971: 77-8). A pesar de su desaprobación de los análisis históricos efectuados en *Historia social* y en *Manierismo*, Kleinbauer recomienda los análisis «incisivos y penetrantes» de la evolución temprana de la disciplina en *Teorías del arte* — especialmente la crítica a Wölfflin y a Riegl (Kleinbauer, 1970: 49; 1971: 98).

Pero, habiendo hablado de las críticas de Werckmeister y Klein a Hauser en base a su despolitización, convendría seguir examinando los motivos de su mala recepción en la *New Art*

---

<sup>54</sup> En concreto, destacamos la elogiosa reseña de Stephen Pepper (1959), que nos ha aportado algunas ideas interesantes acerca de cómo leer a Hauser. Incluso Gombrich (1953/1997) reconocería, en una nota a pie de página en las reediciones de su reseña, que «las críticas proferidas no son aplicables» al segundo libro de Hauser.

<sup>55</sup> No hubo edición en inglés hasta 1978 y los comentarios que hemos podido compilar son, en contraste con los de su segundo libro, netamente negativos. Una excepción la constituiría la reseña del filósofo y estudioso literario Louis Harap (1985).

*History*. T. J. Clark, en el ensayo introductorio a su *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (1973), titulado “On the Social History of Art”—que algunos han señalado como un manifiesto clave en el surgimiento de la *New Art History*— hacía un comentario a pie de página<sup>56</sup> en el que agradecía irónicamente a Hauser su uso pionero del término «historia social», lamentando de esta manera que hubiera ya puesto en marcha, sobre premisas equivocadas, una supuesta historia social del arte (Harris, 2001: 66, 89). Como señala Saccone: «tal vez era más sencillo para Clark leer a autores como Hauser o Antal de una manera interesadamente simplista, para romper con ellos y así poder construir una nueva teoría sobre sus cenizas»<sup>57</sup> (Saccone, 2016: 137).

La *New Art History* definida por Clark seguía siendo predominantemente monográfica, delimitando minuciosamente su alcance. En base a ello nos explicamos que historiadores del arte como Albert Boime, seguidor de «Timothy J. Clark, Carol Duncan, Nicos Hadjinicolaou y otros», tratasen de ofrecer una versión de la *New Art History* capaz de abarcar un periodo más largo que los breves intervalos de tiempo tratados por estos autores, «recuperando así algo del barrido de la seminal *Historia social del arte* de Arnold Hauser» (Boime, 1987: 18). No obstante, Boime (1987: 18-9) no deja de señalar que dicha obra era «defectuosa debido a sus inevitables generalizaciones y falta de consideración por los artistas individuales y sus obras», y que el significado del término «historia social del arte» ya no significaba lo mismo que en la época de Hauser: si Hauser se ocupó de los «amplios movimientos de ideas e instituciones», ahora parte del compromiso político estaba relacionado con mostrar «la vida diaria del pasado, llevándonos más allá del estrato privilegiado de la sociedad que ya tiene asegurada la preservación de sus registros para la posteridad» (Boime, 1987: 19).

En este aspecto, podemos considerar que los esfuerzos de Boime se alinearían también con los de aquella corriente de la *New Art History* influenciada por Edward Palmer Thompson, quien publicaría en 1963 *The Making of the English Working Class*. Es relevante señalar la existencia de este y otros paradigmas dentro de la *New Art History* para comprender mejor el rechazo de algunos de sus miembros hacia Hauser. Como señala Saccone:

[...] la nueva generación que incrementaba las filas de la ‘radical art history’ o ‘critical art history’ —lo que en los 80 será la *New Art History*— donde hacían su aparición los estudios feministas, estructuralistas, psicoanalíticos y coloniales, criticaba a Hauser su postura conservadora, por haber considerado en sus ensayos exclusivamente al ‘hombre blanco’, perpetuando un estudio de la historia del arte que se centraba en el estudio de los artistas más célebres, hombres, y occidentales (Saccone, 2016: xiii-xiv).

Saccone menciona que, en muchos casos, este rechazo hacia la generación marxista precedente estaba relacionado con la necesidad de afirmación del marxismo althusseriano<sup>58</sup>, «descuidando contextualizar histórica y culturalmente» a estos autores<sup>59</sup> (Saccone, 2016: xiv). En

---

<sup>56</sup> En la edición inglesa de 1981.

<sup>57</sup> Saccone basa esta interpretación en el texto de Paul Overy “The New Art History and Art Criticism”, capítulo del libro *The New Art History*, editado por A. L. Rees y Frances Borzello en 1986. Es curioso comprobar cómo, apenas una década después de su proclamación, la *New Art History* parecía ya tomar conciencia de sus propios defectos, denunciándolos entre sus propias filas.

<sup>58</sup> Según Hemingway, tal sería el caso de Nicos Hadjinicolaou (Hemingway, 2006c: 188).

<sup>59</sup> La situación es, empero, más compleja aún, ya que E. P. Thompson (1978/1995: 153), como veremos en el Capítulo 6, criticaba acérrimamente a Althusser sus intentos por sistematizar la dialéctica marxista. También Eagleton (1981b).

base al argumento de Saccone creemos que la existencia de *mala fe*, de mostrar una *incomprensión oportuna* en las críticas a Hauser, no puede ser considerada la razón última de este rechazo — máxime en autores, como Clark, tan sofisticados filosóficamente. Parece ser, más bien, este grado de lucidez teórica —en un sentido parecido a como sucedía con Lukács, por ejemplo, en la disputa del expresionismo— el que llevó al rechazo de una metodología que, al contrario del marxismo althusseriano, no ofrecía una posibilidad sólida de sistematización. Por otra parte, la aceptación de Hauser como pionero loable *en los fines*, —como sucede, por ejemplo, en Boime— no deja de condenar sus *medios* como desfasados. Habríamos de preguntarnos: ¿consideran estos autores acertadamente *los fines* de Hauser, examinados en el Capítulo 1?

Por el momento, escalaremos las divergencias metodológicas en el seno de la historia del arte marxista. Una primera pista la encontramos en el balance que hizo Enrico Castelnuovo de la generación pionera de historia del arte marxista<sup>60</sup>. Sopesando tanto las críticas de Gombrich como los elogios de Adorno y Horkheimer, Castelnuovo (1976: 66, 68) se muestra en desacuerdo con Gombrich, pero también con la afirmación de Adorno de que Hauser «restituya las mediaciones» entre unas esferas y otras en su libro, señalando que, antes bien, podría considerarse que Hauser ignora casi por completo esta importante cuestión<sup>61</sup>. ¿Qué son las «mediaciones»? En dialéctica, las conexiones entre las distintas esferas de la realidad —entre lo cultural, lo económico y lo político, entre lo individual y lo colectivo, etc.— se definen como *mediaciones*. Un evento, objeto, o hecho en general puede *mediar*, constituir el instante de contacto —algo así, salvando las distancias, como las «correas de transmisión» buscadas por Dvořák— entre algo tan intangible como una *moda* y un *estilo*, o entre el cambio de rumbo de un autor y un hecho político. De esta manera, ubicar la importancia, por ejemplo, de la *japonaisserie* para el desarrollo del modernismo, o de la existencia de la técnica de reproducción mecánica de grabados para explicar la *moda* de Durero en Florencia (y a partir de ella, su influencia en el estilo de Pontormo), constituyen ejemplos de argumentaciones que ubican un *agente, cosa, o hecho mediador* entre los distintos fenómenos que se intenta relacionar. Algunas ramas de la *New Art History* —y, en concreto, la inaugurada por Clark— se propusieron el estudio minucioso de las mediaciones en la historia del arte:

By insisting that mediation was not susceptible to formula, that each historical instance had to be comprehended in all of its specificity and uniqueness, Clark shifted the discussion away from the broadly defined movements and styles (the Gothic, the Dutch Baroque) that had characterized Hauser's and others' analyses and toward close reading and individual case studies (Davis, Greenfield, La Fontane, 2015: 74).

Aquí encontramos, finalmente, el punto común fundamental entre *sociología del arte humanista* y *New Art History*: ambos conciben que su misión es —a pesar de la divergencia en los

---

<sup>60</sup> Resulta sorprendente que alguien pueda considerar que Castelnuovo intenta una «revisión positiva de la significación de Hauser» (Brihuega, 1996/2002: 336), ya que reproduce prácticamente todos los argumentos en su contra. Saccone también parece entender que Castelnuovo defendió a Hauser, si bien recoge los arrepentimientos posteriores de Castelnuovo (2016: xvi).

<sup>61</sup> Como vamos viendo, determinar las *mediaciones* entre las diversas esferas culturales —economía, medios materiales de la obra de arte, mecenazgo, entorno social del artista, contexto político general, psicología del artista, etc.— en un momento histórico dado, sería el objetivo principal de la metodología de la *New Art History* delineada por Timothy James Clark en “On the Social History of Art” (1973).



finés— rastrear paso a paso, en los *hechos documentales*, la demostración (micro) de sus interpretaciones. En este sentido, la distinción que hace Castelnuovo entre dos bandos metodológicos en base a la etiqueta ‘marxista’ resulta engañosa. Remitiéndose a *Culture and Society in Renaissance Italy* (1972), de Peter Burke, Castelnuovo distingue entre dos «partidos» metodológicos (que coinciden con los planteados por Zolberg años más tarde): *micro* (Gombrich, etc.) y *macro* (Antal, Hauser, etc.). Castelnuovo reformula una idea que ya apareció en el apartado anterior, pero dotándola de un sentido positivo: la investigación *micro* puede servir para fundamentar la *macro*. El modelo *micro* propuesto por Gombrich genera una gran cantidad de información, aislada en diversas parcelas, que posteriormente un enfoque *macro* como el de Hauser puede tratar de integrar. Se trata de un tipo de sinergia que se parece mucho a la planteada por la escuela de los Anales. A pesar de todo, en una entrevista de 2015, Castelnuovo explicita su opinión con respecto al método de Hauser: «estuvimos de acuerdo en que Hauser era demasiado simplista, sobre Antal teníamos discrepancias» (Tomasi, 2015: 11). Al comparar a Hauser con Antal, Saccone (2016: 281-2, 306) hace hincapié en la ventaja interdisciplinar de Hauser, así como en lo «experimental» de su método frente al carácter más convencional de Antal, que, por eso mismo, disfrutó de una mayor aceptación entre los historiadores del arte. La tendencia de Hauser a mezclar teoría y análisis continuamente, le conferiría una cualidad única, que sumada a su actitud empática y emocional, por momentos pasional, hacía de su libro *Manierismo* una suerte de «poética» de la época tratada (Saccone, 2016: 308). Sin duda, este tono apasionado tuvo gran importancia en su mala consideración académica, contrastando con el tono templado de Antal, más «científico» (Saccone, 2016: 306). Pero Antal y Clark están, quizás, más cerca de la escuela de los Anales que de Hauser metodológicamente, en tanto que siempre aspiraron a trazar un cuadro completo y bien acotado — en otras palabras, no rebasando nunca el límite de los documentos<sup>62</sup>. El formato monográfico tiene, quizás, un sentido distinto en ellos que en Hauser, ya que si bien *Manierismo* es una obra monográfica, las críticas a esta obra comparten con las de *Historia social* el diagnóstico de que sus hipótesis van mucho más allá de lo que hubiera debido constituir el alcance del libro, rebasando, con mucho, su objeto de estudio, y completando las lagunas, al parecer, con la imaginación. Es aquí donde Hauser está tan lejos de la *New Art History* como de la *sociología del arte humanista*. Esta cercanía entre la ‘nueva izquierda’ de la *New Art History* y la ‘derecha’ de la sociología del arte humanista ha sido también notada por la historiografía:

Yet, both left and right converged on one essential point: their acceptance of the work of art as the object of art history. The left, while situating the work within broader social and economic histories, nevertheless sought its singular, authentic 'meaning' [...]. Their ultimate aim was to explain the work itself and recover its historical significance. Here, the left's social history of art joined that of conventional art history, for in both the privileged status of the work remains intact and only the nature of the evidence changes (Orwicz, 1985: 59).

No es de extrañar, entonces, que el rechazo de Hauser en aquellas disciplinas con mayores pretensiones de sistematización —tales como la sociología o la historia del arte— haya basado, tanto de un lado como de otro del espectro, sus críticas en una supuesta falta de sistematización.

---

<sup>62</sup> Quizás por ello, cuando Zerner (1982: 279) se plantea la crisis dentro de la disciplina, reconociendo incluso la existencia del enfoque de crítica de la ideología, no se refiere a la Escuela de Frankfurt, pero sí a la de los Anales.

Este sería el caso del examen que realizó el sociólogo Néstor García Canclini (1979/2006) de *Sociología del arte*, donde se critica a Hauser su asistematicidad e incongruencia terminológica en términos muy parecidos a los que usaría Wessely en 1995 al examinar *Teorías del arte*. También sería el caso de Alphonse Silbermann<sup>63</sup>, Janet Wolf<sup>64</sup> o Diane Charbonneau<sup>65</sup>.

En rigor, no pueden encontrarse intentos, en este periodo, de redimir a Hauser metodológicamente desde la sociología o la historia del arte. Una de las pocas excepciones, si bien sólo de manera ambigua y alusiva, la constituiría Nicos Hadjinicolaou. Hay que destacar la poca historiografía de Hauser en francés: *Historia social* no sería traducida a dicho idioma hasta 1983<sup>66</sup>, y el resto de sus obras siguen, a día de hoy, sin edición francesa. No obstante, el artículo que escribió Hadjinicolaou en 1986, en francés, trazando un estado de la cuestión de la historia social del arte, parece más cerca que ningún otro de ahondar en la finalidad del tipo de historia social que Hauser se proponía<sup>67</sup>. En él adelantaba la crítica, de corte antipositivista, que posteriormente desarrollaría en otro artículo del año 2002. Según Hadjinicolaou, la *New Art History* no quedaba lejos de la historia del arte. Clark no quedaba lejos de Wölfflin<sup>68</sup> y Castelnuevo no conseguía diferenciarse de Francastel:

[...] qu'est-ce que l'histoire sociale de l'art, ou, plus précisément, l'histoire sociale de l'art a-t-elle un objet propre, distinct de celui de l'histoire de l'art?

J'oserais dire qu'aucun des auteurs qui ont écrit sur l'histoire sociale de l'art ne répond à une telle question. Enrico Castelnuevo, qui affirme dans son plaidoyer en faveur de l'histoire sociale de l'art [...] qu'il faudrait avant tout distinguer «l'histoire sociale de l'art' de la 'sociologie de l'art'», non seulement ne se donne pas la peine de justifier une telle distinction,

---

<sup>63</sup> Silbermann (1971: 14-5), no obstante su simpatía hacia Hauser como pionero —que lo llevaría a incluirlo en su antología *Klassiker der Kunstsoziologie* (1979)—, matizaría en su introducción a la *Sociología del arte* (1971) de Pierre Bourdieu que la disciplina necesitaba, ahora, consolidar su marco teórico.

<sup>64</sup> La socióloga del arte Janet Wolff, primero en *Aesthetics and the Sociology of Art* (1981), y posteriormente en *The Social Production of Art* (1983), valora a Hauser como pionero para el desarrollo de la sociología del arte como disciplina, rescatando el análisis hecho por Hauser de cómo la idea de *genio* nace en el Renacimiento (Wolff, 1981/1993: 13; Wolff, 1983/1993: 26-7). Por otra parte, también reconoce las críticas efectuadas a los reduccionismos de Hauser, con lo que su relevancia queda en esta función pionera (Wolff, 1993a: 28).

<sup>65</sup> Diane Charbonneau (1985: iii), conservadora del Museo de Montreal, en su tesis doctoral de 1985 estudia los aspectos comunicativos de la teoría del arte de Hauser y del sociólogo y antropólogo Jean Duvignaud, concluyendo que, a pesar de la consideración pionera del papel de la audiencia en la recepción de la obra de arte, ninguno de los dos explora en toda su dimensión las consecuencias connotativas de este hecho, afirmando ambos, por tanto, la autonomía del arte.

<sup>66</sup> «Ayant été, peu après, étudiant d'histoire de l'art à l'université de Munich je me rappelle avec quel dédain on parlait de Hauser dans l'Institut d'histoire de l'art. C'était pratiquement au même moment que Pierre Francastel faisait à Paris l'éloge des éditeurs français pour ne pas avoir publié Hauser en français!» (Hadjinicolaou, 1986: 173). La reseña de Louis Arenilla (1983: 359) critica el hegelianismo de Hauser; la de Henri Weber (1984: 69), aunque reconoce su «esquematismo», afirma que «el conjunto nos parece alimento para el pensamiento, precisamente porque contradice los hábitos franceses». A pesar de esto, sí encontramos algunas reseñas favorables de *Historia social*.

<sup>67</sup> «Je constate d'abord que l'histoire sociale de l'art n'est pas la fille de 'l'histoire sociale'. Elle n'est pas le fruit ou le résultat de l'influence exercée par la réflexion des historiens sur des historiens d'art. Là effectivement les ponts sont coupés depuis la fin du 19e siècle. Chez Hauser par exemple ce sont les philosophes (Dilthey) ou les historiens d'art (Dvořák) qui l'ont marqué mais pas les historiens, malgré ses études auprès de Troeltsch» (Hadjinicolaou, 1986: 176).

<sup>68</sup> Acerca del manifiesto de Clark: «Je dirais que nous avons un excellent plaidoyer en faveur d'une autre histoire de l'art, mais l'histoire sociale de l'art comme quelque chose de distinct de l'histoire de l'art, OU voyez-vous cela?» (Hadjinicolaou, 1986: 177).

mais, en plus, reprend entièrement, me semble-t-il, les définitions de Francastel quant à l'objet de la sociologie de l'art. Ainsi il consacre la moitié de son article [...] en suivant une division «typologique»<sup>69</sup> des objets d'étude de l'histoire sociale de l'art: «Commanditaires, public, institutions, artistes, œuvres». N'est-ce pas, *en plus restreint*, le principe qui préside à l'énumération des objets d'étude de la sociologie de l'art selon Pierre Francastel? (Hadjinicolaou, 1986: 176)

Pero, a pesar de preguntarse si resulta en absoluto deseable que la historia social del arte constituya un dominio disciplinar propio, en lugar de una condición hermenéutica y heterodoxa; a pesar de destacar, en un artículo posterior (Hadjinicolaou, 2006: 92), que «sin ningún género de duda: nunca había sido tan necesaria la teoría marxista, aun con todas sus contradicciones», enfatizando su finalidad de realizar «una crítica socialista del capitalismo», tampoco Hadjinicolaou redime explícitamente el enfoque metodológico de Hauser.

Abandonando la órbita disciplinar de la(s) sociología(s) del arte, la recepción de Hauser por parte de los *estudios literarios, filosofía, e historia cultural* sería, como en el periodo anterior, considerablemente más positiva. No obstante, como la mayor parte de las críticas recopiladas tratan sobre *Manierismo*, muchas serán tratadas en el Capítulo 7, en que trazamos el estado de la cuestión de la recepción del libro. Por el momento pueden bastar dos críticas —una favorable del historiador de las mentalidades William M. Johnston, y otra poco favorable del crítico literario marxista Terry Eagleton—, que sintetizan las tendencias dominantes.

En un libro importante para la recepción anglosajona del pensamiento húngaro y austríaco<sup>70</sup>, Johnston reconstruye la historia de ciertas tradiciones centroeuropeas entre 1848 y 1938, entre las que encontramos algunas cruciales para entender el pensamiento de Hauser: la *sociología del conocimiento* de Mannheim, la *Geistesgeschichte* de Dvořák (influida, como ya hemos mencionado, por Dilthey), y el psicoanálisis<sup>71</sup>. Johnston (1972/2000: 169-185) considera que la definición del impresionismo hecha en *Historia social* constituye «el mejor intento» de definir la actitud ante la vida de la intelectualidad vienesa<sup>72</sup>, elogiando también su hibridación de psicoanálisis y marxismo (1972/2000: 386-388). También alaba los análisis sobre cine de *Historia social*, comparándolos (a favor de Hauser) con los efectuados por Bela Balázs (Johnston, 1972/2000: 386). Johnston pone en relación la cosmovisión impresionista, tal como es definida por Hauser, y

---

<sup>69</sup> En Castelnuovo se evidencia, en grado mayor que en Clark, las tendencias neopositivistas de la New Art History estructuralista. Recordemos que Adorno (1969/1973: 37) destacaba como propio del positivismo el recurrir a un «concepto de sistema como algo meramente clasificatorio».

<sup>70</sup> *The Austrian Mind: an intellectual and social history* (1972/2000).

<sup>71</sup> Las obras de Hauser citadas en este trabajo son *Historia social*, *Teorías del arte*, y otros dos artículos. *Manierismo* no es mencionado (Johnston, 1972/2000: 487).

<sup>72</sup> «Viennese literati who around 1900 frequented coffeehouses and wrote feuilletons shared a preoccupation with evanescence, especially with its definitive form—death. Fascination with the transitory justifies classifying writers such as Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann, Schaukal, and Altenberg under the rubric of impressionism. Of many attempts to define this attitude, the best comes from a Hungarian-born art historian, Arnold Hauser (1892-), who has construed impressionism as an urban art that 'describes the changeability, the nervous rhythm, the sudden, sharp, but always ephemeral impressions of city life'. Impressionism entails 'an acquiescence in the role of the spectator . . . a standpoint of aloofness, a waiting, non-involvement—in short, the aesthetic attitude purely and simply'. 'It will consider chance the principle of all being, and the truth of the moment as invalidating all other truth'» (Johnston, 1972/2000: 169).

el cine como forma artística, señalando que «para reconciliar marxismo e impresionismo, [Hauser] postula el cambio incesante» (Johnston, 1972/2000: 387). Años antes, en su reseña de *Manierismo*, Johnston planteaba una idea parecida, relacionando la profunda empatía de Hauser por el manierismo con su particular metodología (Johnston, 1966: 104-6) —cuestión sobre la que volveremos— y sugiriendo que el propio Hauser actuaba como un manierista. Johnston (1972/2000: 401) concluye su libro diciendo que «gracias a unos pocos austríacos<sup>73</sup> dispersos por Norteamérica y Gran Bretaña, el pensamiento integrador no ha desaparecido del todo».

En conclusión, la importancia de la sociología para la historia del arte no llegaría a cristalizar en programas disciplinares consolidados hasta mediados de los setenta — unos veinte años después del célebre artículo en el que Antal (1949) pronosticaba que esto sucedería. Pero *cristalizar* o *consolidar* es un término engañoso: en los ochenta (y hasta principios de los noventa) el ambiente académico aún parece marcado por la aparición de nuevas variantes, retos, y nuevos programas académicos. Hemos separado esta fase de la siguiente por la esta razón: mientras que en las primeras fases de este proceso de diversificación y creciente pluralidad metodológica aún aparecen manifiestos programáticos de *unificación*, en algún punto entre los noventa y las primeras décadas del nuevo siglo algunos de los mismos autores que formularon esta desiderata —como, en el caso de la New Art History, Griselda Pollock (2012)— comienzan a asumir que la deseada unificación metodológica —aquel pacto entre metodologías micro y macro sugerido por Castelnuovo— no llegaría nunca.

---

<sup>73</sup> Johnston incluye a Hauser, a pesar de ser húngaro, entre tal grupo de austríacos, ya que su libro estudia el contexto cultural común a todo el imperio Habsburgo, húngaros incluidos: «Since 1945 Hauser has propounded a vision of mankind's growth, at once all-encompassing and uniquely his own. His distillation of Western culture mirrors the paradox of impressionism—and of creativity—that what is most universal is also most personal. Coordinating breadth and depth, Hauser demonstrates how magnificently the Habsburg Empire equipped scholars to appraise innovation. Whether in assailing or acclaiming modernity, Austrians and Hungarians have probed most deeply into it» (Johnston, 1972/2000: 388).

### 4.3 ¿Anarquía metodológica? (1990-2020)

#### *Hauser en los tiempos del pluralismo metodológico*

Anthropology, literary theory and communications studies, to say nothing of the omniverous hybrid called cultural studies, are all engaged today in the theorization and analysis of visuality and visual imagery. As W.J.T. Mitchell has observed, there has been an explosion of interest in “visual culture” in the past thirty years (O’Brian, 2008: 8)

La apertura metodológica que comienza en las ciencias sociales en los años sesenta da lugar, hacia los noventa, a multitud de enfoques en diversas disciplinas. El «escepticismo teórico» que acompañó a esta apertura llevaría a que numerosas universidades norteamericanas enfatizaran la teoría en disciplinas como la historia del arte, que la habían descuidado hasta ese momento (O’Brian, 2008: 8). El historiador cultural Peter Burke (1972/2014: 42) ve el nuevo pluralismo como algo positivo, enfocado a poner a prueba las teorías «viejas y nuevas», y a trazar puentes — como había sugerido Castelnuovo— entre la investigación «micro-social» y la «macro-social». Por su parte, el historiador del arte Jaime Brihuega también valoró la nueva situación con optimismo: en una antología de 1996 enfatiza la madurez de la sociología del arte<sup>74</sup>, remarcando que, a pesar de la ausencia de un marco único interpretativo, la pluralidad de opciones metodológicas posibilita un uso pragmático y ecléctico de las mismas (Brihuega, 1996/2002: 146-7). El optimismo de ambos contrasta, sin embargo, con el pesimismo de historiadores del arte herederos de la New Art History, como John O’Brien (citado al principio) y Jeremy Tanner:

Recent attempts to reconcile the two disciplinary perspectives are not entirely satisfactory. Art history —at least as currently constituted— cannot systematically take into account sociological questions, nor is it likely to in the future given the links we have seen between the theoretical basis of art history and its functions within the modern art world. Sociology of art remains unable to give a fully satisfactory account of the constructive role of aesthetic form from within its own theoretical horizons (Tanner, 2003: 22).

Tanner considera la relación entre los dos enfoques —el inmanentista (historia del arte) y el extrínseco (sociología)— como irreconciliable, y describe su antología<sup>75</sup> como producto de la convicción de que es necesario, para «restablecer las tareas propias de una sociología del arte», volver la mirada sobre el trabajo de los académicos de la primera mitad del siglo, «que escribían antes de que se consolidase la división entre sociología e historia del arte»<sup>76</sup> (Tanner, 2003: 22).

---

<sup>74</sup> Resulta irónico que Brihuega usara el adjetivo «primitivo» para referirse al aparato de los pioneros de la sociología del arte (y, en especial, de Hauser), ya que Adorno, por su parte, calificó de «rudimentarios» los procedimientos de los científicos sociales empiristas, considerando a Hauser en el extremo opuesto.

<sup>75</sup> Hay que notar las muchas antologías sobre sociología del arte que encontramos hacia finales del sXX. Hemos consultado las de Zolberg (1990), Bozal (1996/2002) y Tanner (2003). Esto contrasta con la total ausencia de esta temática en 1941, momento en el que Mannheim propone a Hauser la creación de la antología sobre sociología del arte. De la literatura sociológica clásica, Tanner incluye textos de Karl Marx, Max Weber, George Simmel, Emile Durkheim; es destacable que los textos de Weber y Simmel incluidos pertenecen a sus escritos sobre arte, poco citados a lo largo del sXX (Tanner, 2003: 14-5). De Hauser, Tanner extrae el capítulo de *Historia social* dedicado al lugar del artista en el Renacimiento. También a lo largo de su consideración de Hauser en la introducción a la antología, *Historia social* resulta el texto más citado de Hauser.

<sup>76</sup> También Jonathan Harris comienza su antología *The New Art History: A Critical Introduction* (2001) recordando que las

Deberíamos ahondar en el contraste entre la posición de Brihuega y la de Tanner: para el primero, la sociología del arte *avanza* a paso firme como disciplina: autores como Bourdieu, Braudillard o Dauvignaud aportaron herramientas conceptuales y terminológicas, abriendo nuevos horizontes (Brihuega, 1996/2002: 147). Para el segundo, en cambio, las sociologías del arte actuales se encuentran más lejos que los precursores, cuya significación han olvidado<sup>77</sup>, de ofrecer una solución satisfactoria: se ha *retrocedido*<sup>78</sup>. Tanner (2003: 14-17) afirma que la actitud de Gombrich de hacer de la sociología un accesorio de la historia del arte es continuada por Baxandall; en el extremo opuesto, Bourdieu reduce los resultados de la historia del arte a «alquimia literaria». Tanner (2003: 19-22) argumenta que, en conjunto, los intentos más recientes de síntesis sistemáticas entre sociología e historia del arte no pueden evitar descuidar un aspecto u otro de la relación entre arte y sociedad: Baxandall termina por no diferir demasiado de Gombrich, permaneciendo en los supuestos de un análisis formal subjetivista, mientras que el objetivismo de Bourdieu y Witkin —que se remite, en ambos casos, a Panofsky—, elude la condición heurística de lo estético, a favor de un tratamiento más estructural y funcionalista. Aunque lo que Panofsky denominó *nivel de interpretación iconológica* presupone una condición intuitiva y heurística, este es, precisamente, el nivel interpretativo que Bourdieu y Witkin quieren imbuir de sistematización sociológica<sup>79</sup>. En conjunto, ambos excesos remiten a la necesidad de conferir una mayor relevancia a criterios epistemológicos que quedan del lado del empirismo, y que descartan, por tanto, la posibilidad de introducir la dimensión heurística en la relación entre arte y sociedad — lo cual viene a confirmar que los reproches que Adorno hiciera en el congreso de 1969 conservan plena vigencia a principios del sXXI. Parece que la sociología del arte sigue inmersa en los mismos sempiternos debates metodológicos.

Una manera de delimitar, a modo esquemático, los bandos optimistas y los pesimistas en este periodo reciente sería recurrir a la burda división entre la ‘izquierda’ (la New Art History) y la ‘derecha’ (la sociología del arte humanista). Y es que resulta significativo que los sociólogos del

---

intenciones de Clark en los setenta eran muy similares (aunque invocando un grupo de historiadores algo distinto): «Though the name ‘the new art history’ had not then entered the language of art historians, Clark, like Werckmeister, saw what danger a purely academic and specialist notion of art-historical development — ‘hot-foot in pursuit of the new’, he said— would imply. Identifying two art historians, Alois Riegl and Max Dvořák, as ‘the really important historians of the nineteenth century’, and calling the scholarship of Aby Warburg, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Fritz Saxl and Julius von Schlosser the discipline’s ‘heroic phase’ of development, Clark claimed that contemporary practitioners had neglected that phase’s fundamental concern ‘with the conditions of consciousness and the nature of representation’. Instead they had reduced the ongoing debate and arguments of these pioneering scholars to a matter of mere ‘methods’ — formal analysis and ‘iconography’, which constituted what he called the modern discipline’s ‘dreary professional literature’» (Harris, 2001: 8).

<sup>77</sup> En el caso de Hauser, cuando se le invoca en las antologías, se le trata con desdén o condescendencia — el ejemplo de Guasch (1999: pár. 3), o del propio Brihuega (1996/2002) resultan ilustrativos. Tanner incluyó, en cambio, un capítulo de *Historia social* en su antología.

<sup>78</sup> Examinaremos de manera más profunda (en el capítulo 3) su análisis acerca de cómo el perspectivismo dinámico que Mannheim quería fundar aplicando del concepto de *Kunstwollen* a ámbitos distintos del artístico fue reducido e invertido por Panofsky, hasta constituir un análisis estático y limitado al terreno artístico (Tanner, 2003: 11-12).

<sup>79</sup> «In each case they seek to make sociologically determinate the connections which Panofsky thought could be identified only by ‘intuition’. In order to do this, they argue that artistic structures and social structures are ‘homologous’. That is to say, one finds similar kinds of patterns in the artistic structures or styles of a society as one finds in its social structures, and it is this similarity which allows art and society to fit together as a functional whole» (Tanner, 2003: 19).

arte más decepcionados con el curso de los acontecimientos pertenezcan, como Tanner, al ámbito de la New Art History. Hacia 2010, ya se habla de crisis general de las humanidades, y más concretamente, de crisis de la New Art History (Jøekalda, 2012: 4-5). Esta crisis radicaría, paradójicamente, en su plena institucionalización «a lo largo de las dos últimas décadas» (Jøekalda, 2012: 6, 15) — esto es, en su «consolidación como herramienta académica»:

Another speaker from Leeds<sup>80</sup>, who was also concerned with feminism, Joanne Heath, found that the radical feminism of the 1970s has by now become a fully qualified and academic methodological tool, but it is precisely this tendency that was in the focus of what Pollock was warning us about: feminism becoming merely one point of view among many (Jøekalda, 2012: 3).

Quizás sea útil adelantar la diferenciación, que desarrollamos en el capítulo 3 en relación a la dialéctica, entre metodologías *sistemáticas* y *asistemáticas*, y que deriva de lo expuesto en el presente subapartado. A menudo, los reproches desde las disciplinas académicas asentadas se basan en un desdén por la falta de rigor de las metodologías no sistematizadas. ¿Constituye la locución ‘metodología asistemática’ un oxímoron? Quizás sólo si se considera como imperativo disponer de un marco teórico *continuo y homogéneo*, descartando que en uno *discontinuo y heterodoxo*, capaz de saltos o conexiones entre las distintas herramientas conceptuales, se pueda operar con rigor; quizás sólo si, como denunciaba Adorno, se considera la sistematización del método como un fin en sí mismo<sup>81</sup>. Por el momento, nos interesa notar que la decepción de la New Art History consigo misma no estaría tan directamente relacionada con la inconclusividad de los medios, como con la imposibilidad de permanecer en la finalidad última que los historiadores que la fundaron se habían propuesto originalmente: realizar aportaciones capaces de efectuar un cambio en la conciencia crítica de la sociedad. Griselda Pollock, una de las pioneras de la historia del arte feminista, lamentaba que «la historia del arte contemporánea todavía parece estar principalmente comprometida, ya sea inconsciente o (peor aún) conscientemente, en la creación de representaciones idealizadas de la cultura occidental» (Jøekalda, 2012: 3). Lejos de haber efectuado un impacto decisivo sobre el ámbito disciplinar en su conjunto,

[...] even today research on minorities is predominantly carried out by representatives of these same ‘minorities’: feminists tend to be women, queer studies is often connected with the researcher’s own sexual preferences, black art is generally examined by coloured people, postcolonialism primarily by (westernised) representatives of formerly colonised nations etc. (Jøekalda, 2012: 3).

Esta manera de valorar la situación contrasta con la relativa satisfacción del lado de la sociología del arte humanista, mucho más preocupada por la definición de unos medios sistemáticos que por la improbable desaparición de su propia finalidad. Ya hemos visto que, por ejemplo, a Brihuega (1996/2002: 331) el «síndrome de inconclusión disciplinar» de la disciplina, fruto de su expansión temática, no le impide hablar del pluralismo actual con optimismo: el precio a pagar por esta diversificación no serían sus objetivos últimos, sino su metodología. Los historiadores de la New Art History, en cambio, no parecen tan decepcionados con lo

---

<sup>80</sup> Resulta curioso comprobar cómo, con el paso de los años, la provinciana Universidad de Leeds llegó a erigirse en un importante baluarte de la New Art History.

<sup>81</sup> «En la medida en que la racionalidad medio-fin de la ciencia ignora el *telos* implicado en el concepto de instrumentalismo y se convierte en fin único y exclusivo, contradice su propia instrumentalidad» (Adorno, 1969/1973: 29).

metodológico —pues la New Art History ha logrado, a fin de cuentas, ser absorbida e institucionalizada, transfiriendo parte de sus criterios a la normatividad académica—, sino con la finalidad original propia de su discurso. A este respecto, el historiador del arte Alan Wallach realizó un balance del estado de la New Art History en Estados Unidos a principios del sXXI, usando como muestra un simposio convocado por el Smithsonian con el título “Words Matter!”. Los artículos presentados debían articularse en torno a un concepto o palabra clave:

Some choices seemed inevitable — *gender, history, context, place, affect*; others less so — *censorship, silence, reciprocity, facture, money*. Of the fourteen scholars, the majority have pursued one or another version of the social history of art. Yet at the Eldredge Prize symposium, the words that mattered most were not words associated with a Marxist approach. Conspicuous by their absence were such terms as *society, class, class conflict, class consciousness, ideology, capitalism, imperialism, hegemony, commodity, reification, patronage, totality* (the list goes on). It could be maintained, as I have above, that some of these terms (*society, class, ideology*) are now so ingrained in scholarly discourse that they almost go without saying — in effect, they matter so much they are now taken (perhaps too much) for granted. It could also be argued that of the fourteen scholars contributing to “Words Matter!” only two or three were directly influenced by Marxism. Still the absence of the words I have listed signals a loss — a diminishing awareness of intellectual histories, a forgetting of struggles that made new critical perspectives possible, above all the disappearance of fundamental problems (Wallach, 2015: 79).

Como señala Wallach, a pesar de que el tipo de pensamiento sociológico que muchos de estos conceptos implican encuentra su genealogía historiográfica en conceptos de origen marxista, la disciplina parece haber absorbido su utilidad en tanto que herramientas, dejando de lado los problemas fundamentales a los que aludían. Al igual que Wallach, Tanner enfatiza que la importancia de los pioneros de la primera mitad de siglo no se encontraba en la metodología, sino en los problemas fundamentales que abordaban:

Art writers such as Friedrich Schiller and Johann Joachim Winckelmann who profoundly shaped the modern discipline of art history had similar preoccupations to those of early sociologists such as Karl Marx and Max Weber. [...] These new cultural practices were a response to the profound social changes which marked the development of modernity in the west. [...] Sociological writing took place within the same newly emergent sphere of civil society as aesthetics and art history writing. Both discourses addressed how this sphere was increasingly dominated and corrupted by the advances of unregulated market economies; how patterns of economic organisation disrupted moral order, eroded social integration and reduced humanity to the one-dimensional adjunct of a rationalised and mechanistic capitalist ‘cage’ (Tanner, 2003: 1)

Tanner añade que «las categorías sociológicas y culturales son en sí mismas el producto de los procesos sociales y culturales que buscan explicar» (Tanner, 2003: 1-2). La cuestión que preocupaba a los pioneros y que fue extirpada, especialmente, de la historia del arte, es aquella que preocupaba a Marx: la problemática de la modernidad como problemática del capitalismo — en el caso de Winckelmann, siguiendo a Schiller, la problemática de la «autoeducación» [*Bildung*] del sujeto bajo el capitalismo (Tanner, 2003: 6) — que, como veremos, entronca con el problema



de la alienación y la reificación, central en *Manierismo*. Hay una diferencia entre buscar una solución a los problemas de la modernidad de manera rigurosa a través de la sociología o del estudio de las artes, y producir acumulativamente un saber cultural riguroso. ¿Qué finalidades se encontrarían detrás de las ciencias culturales establecidas? ¿A qué se destina, convencionalmente, esta precisión? Para ilustrar el punto de vista de la New Art History, a la ya mencionada tarea de *idealizar la cultura occidental* (mencionada por Pollock) podríamos añadir, a modo de ejemplo, el combativo diagnóstico de Hadjinicolaou:

[...] creo que sería útil analizar la actitud actual de las sociedades capitalistas, la Unión Europea, el Reino Unido o Estados Unidos, respecto de las humanidades en general y la historia del arte en particular. Creo que es un secreto a voces que las humanidades, al menos tal como están definidas desde el s. XV, no tienen el más mínimo interés para las fuerzas que ostentan el poder. Por este motivo se las restringe gradualmente, cada vez se les conceden menos fondos hasta que llegan a estancarse. No del todo, por supuesto, ya que en cierta medida son necesarias para la industria cultural al servicio del turismo. Pero el antiguo ideal “burgués” de las humanidades ha sido trastocado por los revolucionarios de derechas que ostentan hoy en día el poder. La historia del arte como tal, como disciplina independiente, relacionada con otras disciplinas con las que colabora, como la historia, la filología o la filosofía, con sus propios métodos de investigación, resulta completamente inútil para ellos. Su único interés es servir como base del “connoisseurship”, por motivos de mercado, y como preparación general para estudios museísticos, los cuales continuarán creciendo sin duda, de nuevo por motivos de mercado (Hadjinicolaou: 2006: 89).

También en el seno de la *teoría y la historia de la arquitectura* se había ido produciendo, a lo largo de la segunda mitad del sXX, un cierto desconocimiento de los orígenes, que facilitó y propició la separación y autonomía de la disciplina arquitectónica de la matriz común original, compartida con la historia del arte fundacional tal como fuera impulsada por figuras como Alois Riegl. Según Alina Payne (1999: 292), «es una verdad triste pero ineludible que desde hace algún tiempo las disciplinas académicas se han ido distanciando, arrastradas por la energía de su creciente especialización». Como ya señalamos en la introducción de la tesis, Payne (1999: 292) enfatiza que las múltiples proclamas a favor de la interdisciplinariedad (o de la multidisciplinariedad) no son sino «la afirmación paradójica de un status quo y de su malestar derivado». ¿A qué se debe este malestar, en una disciplina como la teoría e historia de la arquitectura? Quizás la vocación social de la arquitectura, con su insistencia en la posibilidad de influir positivamente en la sociedad, la lleve a arrastrar también, como disciplina, esta mala conciencia, encarnada en el despertar de la New Art History arquitectónica en la dureza crítica de autores como Tafuri:

Paradoxically, the new tasks given to architecture are something besides or beyond architecture. In recognizing this situation, which I mean to corroborate historically, I am expressing no regret, but neither am I making an apocalyptic prophecy. No regret, because when the role of a discipline ceases to exist, to try to stop the course of things is only regressive utopia, and of the worst kind. No prophecy, because the process is actually taking place daily before our eyes. And for those wishing

striking proof, it is enough to observe the percentage of architectural graduates really exercising that profession<sup>82</sup> (Tafuri, 1973/1976: ix-x)

Crítica que conserva plena vigencia a día de hoy. Y sin embargo, por las razones que fueran, también Tafuri abandonaría, al cabo, su esperanza de imbuir la disciplina arquitectónica con un nuevo objetivo y acabaría, en sus últimos trabajos, desarrollando un tipo de investigación histórica más modesto en sus pretensiones sociales, bajo la influencia (entre otros) de Rudolf Wittkower. Así, Tafuri podría servir de ejemplo paradigmático del destino de la New Art History, desde sus orígenes en los historiadores radicales y comprometidos políticamente de los sesenta y setenta, al clima de renovada autosuficiencia disciplinar posterior<sup>83</sup>.

El ala más radical de la New Art History (Werckmeister, Clark, Klein), pretendía «[inculcar] una conciencia histórica coherente que es la condición de existencia de la conciencia política [radical]», basándose, para ello, en una crítica de las ideologías operativas en el arte, que habría de demostrarse rastreando sus mediaciones concretas de manera rigurosa. Wallach (2015: 76) señala que aunque «la crítica de la ideología tuvo al principio un impacto poderoso en la profesión, su influencia fue relativamente breve», debido a que «los radicales de la década de 1970 no lograron consolidar sus logros organizacional o institucionalmente». Este fracaso se tradujo, en los noventa, en una nueva «marginalización de la historia del arte marxista en el mismo momento en que la historia social del arte no marxista se estaba volviendo omnipresente» (Wallach, 2015: 76).

Como resultado de la situación que venimos describiendo, la evaluación de Hauser en los noventa y hasta la primera década del sXXI reproducirá, de manera casi exacta, las críticas y reproches que se le venían haciendo desde el contexto de la Guerra Fría. Y sin embargo, tal como había sucedido anteriormente, Hauser no cayó en el olvido, produciéndose «una situación contradictoria»:

[...] mientras Hauser es ostensiblemente (o de una manera púdica) ignorado por el discurso teórico más avanzado, su bibliografía es masivamente manejada por amplios sectores de la historiografía meramente positiva, y sus presupuestos metodológicos utilizados por gran parte de la literatura de divulgación historiográfica, una vez desprovistos de la impronta ideológica<sup>84</sup> de su base materialista (Brihuega, 1996/2002: 335).

Mientras que desde los enfoques herederos de la sociología del arte humanista se le seguirá caricaturizando en términos cercanos a Gombrich, tanto estos como los enfoques derivados de la New Art History seguirán argumentando su inferioridad a Antal en lo que se refiere a precisión micro y a rigor sistemático<sup>85</sup>. Unos y otros volverán a esgrimir las etiquetas «marxismo dogmático» o «marxismo vulgar», implicando esto «generalizaciones», un esquema causal simple

---

<sup>82</sup> El libro *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico* (1973) carece de traducción al castellano. Es por ello que lo citamos en inglés, al tratarse, como bien sabemos, del idioma hegemónico (de todo debe proporcionarse a día de hoy un *abstract* en inglés), y al contar el autor de estas líneas con un mayor nivel en inglés que en italiano.

<sup>83</sup> Hemos simplificado mucho aquí esta evolución. El propio Tafuri argumenta que su interés no se desvió, al centrar sus estudios en el Renacimiento, de la problemática de la modernidad (Passerini, Tafuri y Bratton, 2000: 62-64) — pero sí terminó desencantado con la política, abandonando el Partido Comunista Italiano en torno a 1976 (Passerini, Tafuri y Bratton, 2000: 60-61).

<sup>84</sup> Dado el desinterés de Hauser por la cuestión proletaria, el matiz que añade el uso de la palabra «impronta ideológica» en este contexto no deja de resultar un tanto irónico. Pero es recurrente: también lo encontramos, más recientemente, en Schone y Stonard (2013: 171).

<sup>85</sup> Postura mantenida incluso por quienes, como Berryman (2022: 67, 74), teóricamente quieren poner en valor a Hauser.

propio de la «teoría del reflejo» (consistente en derivar las obras de arte directamente de las condiciones de producción), e incluso, en Burke, renovadas advertencias acerca de los peligros reduccionistas del espíritu del tiempo<sup>86</sup>. Dentro de este grupo quedarían las evaluaciones de Wessely (1995), Guasch (1999), Burke (2001, 2020), Brihuega (1996/2002), D'Alleva<sup>87</sup> (2005), Schneider (2009: 255), Heinich (2010) y Schone y Stonard (2013). Como en las décadas anteriores, algunos de estos autores atribuirán, a ratos con condescendencia, importancia a Hauser únicamente en virtud de su éxito con el gran público (Burke, 2020: 40), mientras que otros tomarán el relevo en lamentar la existencia de su obra<sup>88</sup>.

Sin embargo, también algunos representantes de la New Art History conferirán un importante valor a Hauser como pionero. Aunque, en ocasiones, esto sucede sin evaluar o ahondar demasiado en cuestiones metodológicas —como en Steele (1997) o Wallach (1998, 2015)—, en la mayoría de los casos sí se descarta explícitamente la validez actual de su metodología —por ejemplo, en Harris (1999/2005: xvii-xviii), Mitchel (2006), Stirton<sup>89</sup> (2006) o Hemingway (2006a, 2006b, 2014). A este respecto, habría que resaltar dos distorsiones que se repiten a menudo allí donde Hauser es rechazado con mayor determinación: 1) la interpretación de su marco teórico como ortodoxia marxista, asimilándose al Lukács estalinista (y descuidando, por tanto, su relación con Mannheim, Simmel, Weber, etc., pero también con el Lukács hegeliano de *Historia y conciencia de clase*); y 2) la equiparación de su metodología a la de Antal, resultando una versión negligente de ésta.

El académico literario Fredric Jameson desarrollaba, en *Culture and Finance Capital* (1996/1998), a partir de una «mediación escondida», «no articulada» por Hauser, pero implícita en una hipótesis de *Historia social*, uno de los dos aportes que pretende hacer en dicho ensayo para con una *teoría marxista de la modernidad* (Jameson, 1996/1998: 145-158). Jameson

---

<sup>86</sup> En *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (2001), el historiador cultural Peter Burke, después de argumentar en contra del concepto hegeliano de espíritu del tiempo [*Zeitgeist*] basándose en la «falta de homogeneidad cultural» de cualquier periodo histórico, reproduce sumariamente las críticas de Gombrich a *Historia social* (Burke, 2001/2005: 39), que citará aún en otra ocasión Burke a propósito de Johan Huizinga y Erwin Panofsky (Burke, 2005: 52). En “What is Cultural History?” (2004) considera a Hauser, explícitamente, un «marxista más convencional», remitiéndonos, de nuevo, a *Historia social* (Burke, 2004: 16). No obstante, Burke usó *Historia social* como libro de consulta en *El Renacimiento europeo: centros y periferias* (1998). El único otro libro de Hauser que menciona es *Manierismo*, en *The Italian Renaissance* (1972) y en *The Crisis of the Arts in the Seventeenth Century* (2009), como se comentará en el capítulo 2.

<sup>87</sup> Anne D'Alleva cita la *Historia social* de Hauser como el ejemplo más famoso de historia social del arte, pero señala que sus «generalizaciones radicales» suponen una anomalía poco representativa de una disciplina más proclive a realizar análisis minuciosos y concretos de obras de arte en periodos cortos y bien delimitados (D'Alleva, 2005: 54). Acto seguido ilustra esta tendencia hablando de la obra de Michael Baxandall, que rastrea las «interacciones complejas entre artistas y patrones en el contexto de un ambiente cultural particular», apoyándose documentalmente en hechos como «el valor monetario de los cuadros tal como es expresado en acuerdos contractuales», o en las disposiciones en dichos contratos acerca de los materiales a utilizar (D'Alleva, 2005: 54-5).

<sup>88</sup> «A finales de los años setenta, los aires de renovación en la universidad española arrinconaron los manuales de Angulo y Martín González. Desde entonces, nuestros universitarios han sido llevados de la mano de Ernst Gombrich (sorprende el apabullante éxito de su *Historia del arte*), F. Antal o de H. W. Janson, pues la fiebre de la *Historia social* de Arnold Hauser fue muy intensa pero, por fortuna, breve. Poco más ha habido; tan poco que los textos destinados a COU pasaron a utilizarse en el primer ciclo universitario» (Guasch, 1999: pár. 3).

<sup>89</sup> Paul Stirton (2006: 45), en un artículo sobre Antal, menciona que la influencia de la obra *Historia social* de Hauser fue «más allá de los confines de la historia del arte académica», y que Hauser fue un «outsider».

encuentra un «núcleo poco ortodoxo» tras las «explicaciones ortodoxas» de Hauser<sup>90</sup>. De manera parecida a cómo Gombrich consideraba que el retrato que Jacob Burckhardt hiciera del Renacimiento había sido revisado, casi en cada aspecto concreto, sin que ello invalidara del todo su visión general, Jameson encuentra en Hauser ideas susceptibles de actualización o reelaboración. Pero aunque, en algunas ocasiones, la identificación de Hauser con el marxismo ortodoxo pueda saldarse con valoraciones positivas<sup>91</sup>, lo normal es que implique un juicio negativo:

Hauser's sociological method relies almost exclusively on Mannheim, the early Lukacs and some quotes from *Marx and Engels on Art and Literature*, a volume collated by Lukacs and Lifschitz as a breviary for Marxist-Leninist aesthetics. The closest parallel to Hauser's conception of sociology can be found in the early writings of Lenin (Wessely, 1995: 36-37)

La asimilación de Hauser al marxismo-leninismo es negativa por varias razones: en primer lugar, Hauser se declaró siempre dialéctico —en cualquier caso, «dualista», como reconoció Eagleton (1982)—, y el marxismo-leninismo, en tanto asimila «Marx a Darwin» y «compara el desarrollo de formas culturales a la historia natural» (Wessely, 1995: 37), supone una visión *monista* de la realidad. En segundo lugar, el marxismo-leninismo es, en tanto que supuesta «ciencia natural», mecánico y positivista, mientras que, como hemos visto, lo que motivó la trayectoria de Hauser (pero también la de Mannheim, Lukács, Antal, etc.) fue un profundo antipositivismo y antimecanicismo (lo que llevó, en todo estos casos, a una metodología dialéctica). El diagnóstico de Wessely cobra especial importancia, diferenciándose profundamente de otras valoraciones que lo asimilan al marxismo-leninismo, en que Wessely conoce *perfectamente* el contexto de Hauser — a pesar de lo cual pasa por alto el hecho de que Hauser atribuyese a *Historia y conciencia de clase* (y no al breviario citado por ella) la influencia decisiva.

Por otro lado, allí donde Wessely se muestra más sensible a los matices de su método (allí donde no considera las aportaciones personales de Hauser, sino el método que tomó prestado de Mannheim y Lukács), Wessely lo acerca a Antal, describiendo una metodología un tanto distinta a la caricatura marxista-leninista descrita más arriba:

The affinity between Hauser's conception of sociology and that of Lenin and his followers is fascinating but probably accidental. The actual context of his work is provided by the

---

<sup>90</sup> «Hauser rightly feels that the religious determination requires a further social determination in its turn, and unsurprisingly, proposes a heightened influence of commerce and money on social life and on the emergence of new kinds of social relations. But there is a hidden mediation here, which Hauser does not articulate: and that is the matter of the history of perception as such and the emergence of new kinds of perceptions. Herein lies the unorthodox kernel of these orthodox explanations: for it is tacitly assumed that with the emergence of exchange value a new interest in the physical properties of objects comes into being. Their equivalence by way of the money form (which in standard Marxian economics is grasped as the supersession of concrete use and function by an essentially idealistic and abstract 'fetishism of commodities') here rather leads to a more realistic interest in the body of the world and in the new and more lively human relationships developed by trade» (Jameson, 1996/1998: 146).

<sup>91</sup> Hal Foster enmarca a Hauser, junto con Ernst Fischer, en la teoría marxista de Lukács, que no obstante ser «una de las más cohesivas del siglo XX» propone una relación «mecánica» entre base y superestructura (Foster, 2004: 27). Por un lado, Foster es crítico, y no historiador del arte. Por otro, no parece (salvando a Benjamin) muy versado en la tradición marxista, y aún menos familiarizado con Lukács o Mannheim.

German theoretical tradition of the nineteen-twenties with its endeavor to provide a more solid, historical or sociological, foundation to the Diltheyan analysis of worldviews. If worldviews can be shown to be the expressions or symptoms of specific social groups or situations, then the «transmission belts» sought by Max Dvořák between the parallel spheres of intellectual activity, or their "common denominator" which Mannheim tried to find, will prove the adequacy of our experience of the meaning of artworks. The problem is thus reduced to that of ascription (*Zurechnung*): it must be determined which social groups or situations have found expression in extant works of art, literature, or philosophy. The work of Frederick Antal can be read as an infinitely painstaking attempt to accomplish this task in art history: to provide «social scientific» foundations for Dvorak's insights (Wessely, 1995: 40).

Aunque aquí su evaluación de Antal no termina de ser elogiosa, sí lo será en su artículo de 1979, "Antal and Lukács", donde corrobora un diagnóstico que ya hemos recogido: que Antal fue, al cabo, mejor recibido por la historia del arte debido a que, en este autor, «la teoría marxista estaba unida a todas las virtudes de precisión filológica casi positivista y del ojo sensible del *connoisseur*» (Wessely, 1979: 114). Pero este artículo también nos confirma que Wessely, como Clark y otros de la New Art History, aprecia a Antal en virtud de su rastreo de las mediaciones concretas<sup>92</sup>.

Stirton (2006: 49), que conoce la tradición del Círculo del Domingo (aunque no con la erudición de Wessely), también alinearé a Hauser con Antal, reuniendo a ambos bajo la influencia común de Lukács, y en contraste con Mannheim, que permaneció a cierta distancia del marxismo. Sin embargo, citando a Raymond Williams, menciona que, en la postura de Lukács, «el arte es degradado a un mero reflejo del proceso básico económico y político», con el cual tendría una relación de «parásito» (Stirton, 2006: 50). Del artículo de Stirton podría deducirse que Hauser es fiel a los preceptos de Lukács (¿de qué Lukács?), resultando *Historia social* una puesta en práctica de los mismos. En efecto, también Stirton (2006: 63), al señalar que «donde Hauser y su trabajo eran atacados como excesivamente crudos y simplistas por los académicos británicos, Antal suponía un oponente más formidable», da muestras de apreciar a Antal en virtud de sus análisis micro.

Asimismo, de Steele, Mitchel y Harris (que, en 1999, escribiría una introducción general y cuatro específicas para los cuatro tomos, reeditados por Routledge, de *Historia social*) puede extrapolarse que la de Hauser fue una historia del arte marxista sugerente, pero aún por desarrollar. Así, Steele (1997: 111) afirmó que *Historia social* constituía «el primer intento de llevar la economía política marxista al arte», mientras que Mitchel (2006), defendiendo a Max Raphael (1889-1952) —e, indirectamente, también a Hauser— separaba el «neo-marxismo» de Walter Benjamin y Theodor Adorno del «marxismo de perspectivas más absolutistas» de la generación precedente<sup>93</sup>, en la cual enmarca a Frederick Antal, Meyer Schapiro, Francis Klingender, Max Raphael y Arnold Hauser, quienes, «con la excepción de Schapiro», son «mayoritariamente

---

<sup>92</sup> «[...] the central idea of Antal's writings. This concerns the awareness that Marxist art history can only grasp its subject correctly if, on the one hand, it reveals the mediations between the material and intellectual production of a specific culture, which mediations actually contain these types of production as two aspects of one social whole; and if, on the other hand, as a prerequisite for the reproduction in thought of said mediations, it can successfully mediate between historic- philosophical, aesthetic generalization and the analysis of the works of art. This endeavour which permeates Antal's Works» (Wessely, 1979: 114).

<sup>93</sup> A pesar de que Benjamin y Hauser nacieron el mismo año.

ignorados hoy» (Mitchel, 2006: 104). Mitchel explica este hecho diciendo que el «neo-marxismo» de Benjamin y Adorno es más acorde al «clima intelectual relativista en el que vivimos hoy» que el «marxismo clásico» de Raphael y Hauser (Mitchel, 2006: 104).

Un paso hacia la revalorización de Hauser lo encontramos, en cambio, en Andrew Hemingway (2006a: 7): yendo más allá de la usual adscripción de Hauser a un marxismo dogmático y determinista, lo enmarca plenamente en la tradición del *Marxismo Occidental*<sup>94</sup>, junto con otras figuras cuya adhesión al marxismo iría acompañada de complejas posturas teóricas, como Walter Benjamin, Henri Lefebvre, Frederick Antal, Max Raphael y Meyer Schapiro. Según Hemingway, las posturas de estos autores suponen un distanciamiento de la lucha política de la clase obrera como tal, así como de los postulados «positivistas» de la 2ª Internacional; también se señala que estos autores veían en la tradición germana de la historia del arte su vertiente más desarrollada, sin por ello dejar de someterla a revisión crítica. Hemingway reconoce la «inmensa influencia» de estos pensadores en la «práctica de la historia del arte de las tres últimas décadas» (Hemingway, 2006a: 7). También Demeter Tamás (2008), discutiendo la influencia de Hauser sobre el filósofo húngaro Nyíri, lo ubica fundamentalmente como heredero de Mannheim y Lukács, en un sentido más positivo (menos parasitario) que en Wessely. No obstante lo cual, tampoco Hemingway deja de considerar las deficiencias de su método.

En cuanto a la reevaluación de Harris, hay autores<sup>95</sup> que han expresado su disconformidad con respecto a las introducciones que escribiera para *Historia social*. Harris se muestra cauteloso al respecto de cualquier valoración abiertamente positiva de su método, además de destacar que el tono «dictatorial» y «autoritario» empleado por Hauser probablemente fue uno de los factores más influyentes en su rechazo por parte de la academia<sup>96</sup> (Harris, 1999/2005: xv-xvi). Por otra parte, Harris presta atención, como rasgo loable, al hecho de que el tono de Hauser oscile constantemente entre la mencionada seguridad y la duda:

But this confidence becomes systematically and increasingly undermined within his own text and what would now be called Hauser's 'auto-deconstruction' constitutes the book's most interesting feature. The vast text is heterogeneous, uneven, fragmented— composed of many genuine insights and genuine idiocies; full of active and productive revisions and complacent reproductions; it is hectoring and vituperatively authoritarian, yet also interrogative and prone to dubiety (Harris, 1999/2005: xviii).

Un año después de la reedición de *Historia social* por parte de Routledge —en cuyas introducciones, como hemos visto, la «autodeconstrucción» de Hauser figuraba como único

---

<sup>94</sup> Término bajo el que se engloba, generalmente, el marxismo de figuras como Lukács (pre-Stalin), Benjamin, Bloch, así como el de la Escuela de Frankfurt.

<sup>95</sup> Como veremos, John O'Brian explícitamente, además de algunas de las figuras implicadas en el monográfico frustrado sobre Hauser *Utopic Modernism*, editado por Jerry Zaslove y David Wallace a finales de los noventa.

<sup>96</sup> Por ejemplo, en la crítica de Gombrich: «one more example must suffice to show how dangerous it can be for the historian to think himself 'in the know' about the past» (Gombrich, 1953/1997: 376); o en la de Francis Haskell: «the most delicate problems, where every fragment of contemporary opinion needs to be appraised with subtlety and care, are disposed of with casual omniscience: 'to the new conflict-torn generation the repose, balance and order of the Renaissance seemed cheap, if not actually mendacious'— adjectives which may, perhaps, be more fittingly applied to the self-assurance which can cope so summarily with such difficult questions» (Haskell, 1968: 79).

aspecto a salvar—, O’Brian mostraba cómo Hauser era prácticamente omitido en las principales antologías usadas en el ámbito académico estadounidense de la historia del arte y cultura visual editadas a finales de los noventa:

In *The Art of Art History: A Critical Anthology*, a book that runs to almost six hundred pages, Donald Preziosi<sup>97</sup> fails to mention Hauser at all, let alone to provide an excerpt from Hauser’s writing as an example of how social art history was formulated at mid-century by its most insightful practitioner. Steve Edwards, in *Art and Its Histories: A Reader*, also omits Hauser from his version of the history of art history. Among the seventy «seminal works» that Edwards selects as «formative of the discipline or informative about historical and recent debate about art», Hauser’s work is nowhere to be found, and nor is Hauser’s work discussed by Edwards and the authors chosen for inclusion in the anthology. A third anthology, *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, edited by Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey, does mention Hauser. The reference is so brief, however, that I am inclined to think that silence might have been preferable (O’Brian, 2008: 1).

En este artículo, titulado “Greenberg on Hauser: the Art Critic as Book Critic”, O’Brian analizaba la positiva recepción de *Historia social* por parte de Clement Greenberg, contextualizando la misma, y realizando una defensa convencida de una concepción de la historia del arte cercana a la *crítica artística* tal como fue entendida, según O’Brian, por ambos autores:

He [Hauser] was too much the «art critic» to have succumbed to a vulgar reflection theory of art. I concur with Greenberg’s assessment. It is not, however, a judgment widely shared at present. Even Jonathan Harris, in his introduction to the recent edition of *The Social History of Art*, which one might have expected to provide a balanced account of Hauser’s methodological achievement and of the art historical conventions Hauser’s book challenged at mid-century, takes a sledgehammer to what he calls the «vapidity» of Hauser’s abstractions. Whereas Greenberg approves of Hauser’s account of the correlations of art and social development, claiming that Hauser «rides no theses», Harris strikes out against Hauser’s «analytic crudities», dismissing them as primitive «‘reflectionism’, ‘mechanistic reduction’ and ‘teleological projection’» (O’Brian, 2008: 6).

O’Brian lamenta profundamente el olvido de Hauser en el contexto de pluralismo metodológico de principios de los 2000:

The omission of Hauser from the debate, however, seems to me an act of blindness. His insights into how social conditions, how processes of production and consumption at specific moments of time, related to art’s form and content in complex and manifold ways were unprecedented in 1951. This was Greenberg’s argument at the time of publication, and it is mine now (O’Brian, 2008: 8).

Este artículo fue reescrito en base a la aportación original de O’Brian a un coloquio que se celebró, en 1992, en la Simon Fraser University (Vancouver) en torno a la figura de Hauser,

---

<sup>97</sup> A pesar de la poca presencia denunciada por John O’Brian, Donald Preziosi —como, tres décadas antes, Kleinbauer— incluye la *Teorías del arte* en su lista de lecturas recomendadas para «obtener panorámicas útiles del desarrollo histórico de la disciplina» en una edición posterior del libro (Preziosi, 2009: 510).

organizado por los filósofos y estudiosos literarios David Wallace y Jerry Zaslove. Algunas de las reevaluaciones de Hauser que hemos recogido fueron escritas para dicha ocasión: por ejemplo, la de Anna Wessely (de lo cual puede deducirse que no todas las aportaciones constituían una apología de nuestro autor). No obstante, la intención de Wallace y Zaslove constituyó el primer intento pionero de compilar un monográfico sobre su figura, que se hubiera titulado *Arnold Hauser and the Social History of Art: Modernism and Modernity* — justo en el periodo (entre 1990 y 2010) en que, como destacó O’Brian, el desinterés por nuestro autor alcanzaba su punto álgido. La publicación del monográfico estaba proyectada para el año 1996, pero el desinterés de Routledge (que no informó a Wallace o a Zaslove acerca de sus intenciones de reeditar *Historia social*), así como el de la Michigan University Press (que se había comprometido, en un principio, a publicarlo), propiciaron que el volumen permaneciese inédito<sup>98</sup>.

La diferencia entre Zaslove<sup>99</sup>, Wallace o Swanson (que también participaba en el monográfico) y otros críticos marxistas, es su voluntad de comprender a Hauser en sus propios términos, es decir: intentando desentrañar la finalidad que él visualizaba para su obra, en lugar de medirla con la vara del marxismo althusseriano. Zaslove y Wallace ejemplifican la existencia de vías alternativas dentro de la New Left, interesadas más por la cuestión de la alienación y la reificación (central en *Manierismo*) que por la *crítica de la ideología* heredera del marxismo althusseriano, corte estructuralista, que resultaba el paradigma hegemónico en la New Art History. En éstas otras tendencias de la New Left primaba, en cambio, el legado de la Escuela de Frankfurt. En lugar del consecuente estudio micro, pormenorizado, de las mediaciones, la Escuela de Frankfurt enfatizó desde sus comienzos la problemática de las diversas formas de alienación y reificación partiendo del libro de Lukács *Historia y conciencia de clase*, donde se trataba de recuperar, precisamente, la perspectiva de la *totalidad* (macro) como principio fundamental del marxismo — perspectiva que implicaba restaurar al Marx hegeliano, en contraposición con el Marx ‘reformado’ y positivista predominante cuando Lukács escribió el libro (Lukács, 2013/1923: 89-11). Este interés llevó a la incorporación del psicoanálisis al marxismo (Jeffries, 2016/2018: 18) — cosa que sucede en la generación de la primera mitad de siglo (Hauser, Adorno, Marcuse, etc.), en la New Left (Tafari, Zaslove, etc.), o, más recientemente, en *filósofos / críticos culturales* como Slavoj Žižek.

Como vimos en el Capítulo 1, Zaslove encuentra en Hauser a una figura emparentada con Benjamin, Krakauer y Read. Wallace, por su parte, lo relaciona con Cornelius Castoriadis. A ambos, y particularmente a Zaslove, debemos la sugerencia de considerar a Hauser bajo el prisma de una tradición huérfana, *outsider*, olvidada — como, en un momento dado (entre los años cuarenta y los sesenta), sucediera con figuras tan fundamentales actualmente como Benjamin o Warburg. Aunque detallaremos mejor cómo podría caracterizarse a esta generación *outsider* de manera más acertada en el capítulo 4, adelantamos el diagnóstico de Zaslove con respecto al rol de las universidades y a la consiguiente necesidad de una autonomía intelectual, metodológica, con respecto a lo académico:

---

<sup>98</sup> En el transcurso de esta investigación, contactamos con Jerry Zaslove y David Wallace, que tuvieron la amabilidad de detallarnos las vicisitudes y eventual condena del proyecto. Ambos autores habían tratado de poner en valor la figura de Hauser también metodológicamente, encontrando gran resistencia por parte del mundo académico anglosajón.

<sup>99</sup> Aunque podríamos englobar a Zaslove dentro de la New Left, este autor ha sido bastante crítico con algunos de sus exponentes.



The university in the age of the market-consumer society claims power over all institutions of culture through the instrumental identification with the scientific and technical industries yet cannot itself oppose that society. This leads me to explain why using cynical reason may be the position of choice for those of us who are left behind when the total modernization has been completed. Put another way, the face of a modernizing institution, the university as a vanguard of the public humanities, is the functional equivalent of the now defunct church (Zaslove, 2012: 3).

Zaslove se refiere a la *Crítica de la razón cínica* (1983/2003) del filósofo Peter Sloterdijk, donde se recupera la figura de Diógenes de Sínope como paradigma del sujeto posmoderno. Por el momento baste mencionar que este cinismo reconoce y aprovecha metodológicamente las posibilidades implícitas en aquella inconclusividad que, según hemos visto, tanto la sociología del arte humanista como la New Art History consideran todavía un defecto a subsanar<sup>100</sup>. Lukács, en *Historia y conciencia de clase*, enfrentó el mismo problema enfatizando el carácter eternamente cambiante de las categorías de la propia ciencia frente a aparente estatismo en cualquier campo aislado, postulando el estudio de la totalidad como remedio — postura que Adorno reformularía en sus propios términos en la *Disputa del positivismo* cuarenta años después. Fuera del marxismo y de la llamada *filosofía continental*, volviendo la mirada al desarrollo paralelo de la llamada *filosofía analítica*, las obras de Rorty, Feyerabend, o incluso Thomas Kuhn han contribuido a agudizar y generalizar la noción de que las categorías de la ciencia *en general*, de las sociales y también de las naturales, no deja de constituir materia de la historia, sin asentarse nunca del todo en un sistema conclusivo, sin llegar a un cierre categorial total de todos los campos en una única ciencia del todo, y sin ser capaz de dar cuenta *exacta* de lo macro (sea este macro *la sociedad* o *el universo*) a partir de un estudio empírico, pormenorizado, micro — como, según Adorno, prometía August Comte (Adorno, 1969/1973: 44). Feyerabend (1995) postula la equivalencia entre las teorías científicas y las obras artísticas: en tanto que *construcciones* o *artefactos*, ambas implican un hacer que, como el del artesano, ni se detiene para siempre en una manera cerrada de *hacer* (luego, es histórico), ni procede de una manera plenamente preestablecida (luego, el método no implica un protocolo cerrado, férreo, sistemático, sino uno flexible). En el capítulo 2 examinamos estos problemas en base a la simplificación de diferenciar entre metodologías que aspiran a ser sistemáticas y metodologías que, por principio, se postulan asistemáticas.

G. W. Swanson (1996), que también fue uno de los participantes del monográfico frustrado sobre Hauser interesado en reevaluarlo positivamente más allá de su carácter pionero, analiza su figura y su metodología desde la consideración de la premisa que él considera dominante en su obra: la *experiencia estética*, y la relación de ésta con el *sentido de realidad*. Swanson comienza por mencionar el dilema metodológico de la sociología del arte, que ya encontramos en Zolberg y en Tanner; la reformulación de la perspectiva sociológica en Hauser estaría motivada por una doble limitación: *externalista* en el caso de la perspectiva sociológica e *inmanentista* en el caso del análisis formalista (Swanson, 1996: 2199). Según Swanson, Hauser no buscó superarla para lograr una

---

<sup>100</sup> «Justicia e injusticia, verdad y mentira estaban en esta escena inseparablemente mezclados de una manera que, por lo demás, es típica de todos los cinismos. El cinismo se atreve a salir con las verdades desnudas, verdades que en la manera como se exponen encierran algo de irreal» (Sloterdijk, 1983/2003: 30).

comprensión *sistemática* del objeto artístico, sino que se orienta hacia la especificidad de las distintas modernidades, ahondando en las sucesivas *crisis de la realidad* que se manifiestan en ella a través de los sucesivos conflictos entre la experiencia estética (inmanente) y su función social (externa):

Hauser approaches this reformation with an exemplary reflexivity, a continuous interplay between a commitment to critically engage an experience of art that cannot be fully appropriated sociologically and an evolving sociological perspective that can accommodate aesthetic experience. Guided by the primacy of this commitment to experience, whatever the costs to methodological consistency, he had to develop a sociological perspective appropriate to its object. This perspective, Hauser insists, is not transhistorical but specifically modern (Swanson, 1996: 2199).

La modernidad, en su carácter de transición sempiterna, de cambio permanente y manifiesto, es caracterizada como «crisis de la realidad»; la autonomía del arte es fruto de esta crisis, forma parte de los intentos generales de dar «resolución epistemológica» a una «realidad que ya no puede ser reconstruida ni desde un punto de vista materialista ni desde uno idealista»:

For Hauser, these reactions to the experiences of the disjunctive tensions of modernity's emergence from premodern social and cultural forms issue in attempts to withdraw either in the direction of self-contained autonomies or of projected worlds of imposed de-differentiated unity. While the dialectic of these pathologies contributes to the creation and articulation of the tensions of modern reality, the illusory 'resolutions' of the modern problematic that they represent direct experience away from that reality. The crisis of emerging modernity thus issues in what may be called a 'crisis of reality': a fundamental withdrawal from those tensions constitutive of modern experience (Swanson, 1996: 2200).

Tomando la parte por el todo, las «resoluciones epistemológicas», ante la falta de unicidad y coherencia del mundo, imponen las certezas de las distintas esferas de la cultura *por separado*; es decir, imponen la unidad y coherencia *inmanentes a cada esfera* como criterio aplicable a la *totalidad*, como queda ejemplificado en la división y dispersión de las humanidades, y como hemos documentado aquí, especialmente en lo que concierne a sociología e historia del arte, *en contraposición* a la tendencia holística, integradora, del tipo de metodología marxista heterodoxa seguido por Hauser. Wallace (1996: 29) también incidiría con fuerza en estos puntos<sup>101</sup>. Estas ideas, examinadas por Swanson a colación *Historia social*, también podrían aplicarse a *Manierismo*, donde se estudia este estilo como documento sociológico de los orígenes de una problemática sempiterna e inherente a la condición moderna: el manierismo como respuesta a una primera 'crisis de la realidad', crisis nunca verdaderamente solucionadas, y cuyas últimas renovaciones confronta el arte moderno. Según Swanson, a partir de la «dialéctica entre la autonomía y la democracia que aflora de manera contingente entre las polaridades de la crisis de la realidad», Hauser formularía un proyecto de sociología que busca sintetizar el optimismo de Marx con el pesimismo de Max Weber<sup>102</sup>:

---

<sup>101</sup> Volveremos sobre ello en el Capítulo 6.

<sup>102</sup> Y, habría que apuntar, supone un término medio entre la beligerancia política de Marx, basada en el optimismo epistemológico de considerar el marxismo como método para llegar a la verdad, y la resignación política atribuida a Weber, que considera —gracias a su herencia neokantiana— el problema epistemológico de tal manera que descarta la intercesión de

To be sure, Hauser does not come to this comprehension easily, nor did he formulate it with systematic clarity. Yet, through his project to construct a more productive relationship between Marx's optimism and Weber's pessimism, Hauser is able to elucidate modernity as a 'crisis of reality' and thereby lay the foundations for a more fertile relationship between sociology and cultural experience (Swanson, 1996: 2200).

Esta situación entre Marx y Weber —podría decirse también: entre Lukács y Mannheim— lleva a una definición ambigua del concepto de ideología. La ideología puede ser concebida como *falsa consciencia* en oposición a una consciencia verdadera —*algunas perspectivas son ideológicas y otras no*—, o como *falsa consciencia* en sentido absoluto —*todo pensamiento es ideológico*. En Marx y en Lukács, predomina la primera definición; en Weber y Mannheim, la segunda. Swanson, y también Wessely (1995), examinaron esta ambigüedad en Hauser — con veredictos opuestos. Saccone interpretó, sin embargo, que «Swanson (1996) hacía notar que, en su propuesta, Hauser se peleaba con el concepto de dialéctica y de falsa conciencia sin llegar a una solución clara y exhaustiva» (Saccone, 2016: xvii). Creemos que Saccone comete un error al asimilar la posición de Swanson a la de Wessely (que sí condena la falta de rigor en Hauser), ya que hemos visto cómo Swanson afirma la fertilidad del método de Hauser tajantemente, a pesar de su asistematicidad.

De momento, baste comprobar cómo la valoración positiva<sup>103</sup> de los resultados de su método en Swanson constata que sus defectos sistemáticos estarían íntimamente relacionados tanto con su finalidad como con la consideración de las dobles dialécticas de la praxis en la que ésta aflora. Tanner, a quien ya nos hemos referido, también realizó en su antología una defensa concienzuda de Hauser en base a su dialéctica — en su caso, analizando minuciosamente el «mezquino doble rasero» [*shabby double standards*] de la famosa crítica de Gombrich (Tanner, 2003: 16-7). Entre otras cosas, Tanner enfatiza que la insistencia de Gombrich en el carácter determinista de los análisis de Hauser rehúsa comprender el dinamismo perspectivista propio de la dialéctica. Sus observaciones a propósito de cómo Hauser matiza sus hipótesis iniciales al contrastarlas con los casos concretos<sup>104</sup> recuerda a los elogios que Adorno dedicase a *Historia social* también invocando la dialéctica, ya que Adorno también veía en la puesta en evidencia de las contradicciones históricas, en su relativizar todo nominalismo, la prueba de que el método de Hauser era verdaderamente dialéctico<sup>105</sup>. En efecto, es notable que Gombrich y Adorno prestasen una atención especial a los mismos rasgos del método de Hauser, si bien con intenciones opuestas:

---

las ciencias sociales en la creación de valores y significados. Mientras que, para Marx, el advenimiento del comunismo llega a ser casi una cuestión del destino, para Hauser la democracia es, como señala Swanson, fruto de puras contingencias.

<sup>103</sup> Nos enfrentaremos a la cuestión del concepto de ideología en Hauser en el Capítulo 6.

<sup>104</sup> «Far from being rigidly determinist, however, Hauser seeks to explore how these general tendencies are realised or checked under varying circumstances: different configurations of class power within varying social structures at different stages of social development. He seeks to render the initial hypothesis more complex by suggesting – for example – that urban patronage within a fundamentally agrarian society contributes to the development of naturalism in Akhenaten's Egypt, or conversely that the dominance of a priestly class prevents the development of naturalism that one might otherwise have expected in the urban civilisation of Babylon. For Gombrich this represents a resort to 'ever new and ingenious expedients to bring the hypothesis into harmony with the facts' (1953/63, 87). Why not see this as simply testing and refining the hypothesis in light of the data: schema, correction; making, matching, making again – Gombrich's own preferred model of both scientific and artistic progress (Gombrich 1960)?» (Tanner, 2003: 16)

<sup>105</sup> Matiz que también escapa a Castelnuovo, más interesado por establecer un rigor sistemático para la sociología del arte.

ninguno de los intentos por reevaluar la figura de Hauser prescinde de ahondar en qué significado metodológico tiene la dialéctica en su obra.

A comienzos de la década de 2010 comienza lo que Zuh (2015) llamó una «nueva ola» en la reevaluación de Hauser. Entre los desarrollos netamente novedosos, encontramos un renovado interés por cómo el arte pudiera constituir «fuente de conocimiento»<sup>106</sup> (Gelfert 2012; Zuh, 2015); una contextualización más matizada de su sustrato filosófico (Smudits, 2013; Hemingway, 2014; Saccone, 2016; Zuh, 2015, 2017, 2019; Markója, 2019); renovadas defensas de los injustos ataques a su obra durante la Guerra Fría (Saccone, 2016; Berryman, 2017); e incluso valoraciones positivas de su metodología, reconociendo (como Zaslove, Swanson o Wallace) su carácter dialéctico, y considerándola más allá de su papel pionero (Smudits, 2013; Zuh, 2015; Scherke, 2017). Otro síntoma de esta «nueva ola» en los estudios sobre Hauser es su presencia reciente en medios divulgativos universitarios (Gutiérrez Carbajo, 2013; Steuerwald, 2017; Urquizar Herrera y Cámara Muñoz, 2017). Dedicaremos aquí cierto espacio a recapitular algunos puntos clave de los sociólogos Smudits y Scherke, por el contraste que arrojan con las evaluaciones despectivas de sociólogos previos como García Canclini, Heinich o Wessely.

La mejor consideración de Hauser en la sociología del arte parte de una flexibilización de ésta, de un cierto abandono del sueño de sistematización que aún se encontraba candente a finales de los setenta. De esta manera, tanto Scherke (2017) como Smudits (2017) parten de una concepción muy amplia de la sociología del arte, entendiéndola más como un enfoque que como una disciplina capaz de rigor sistemático — actitud que podría asimilarse a la de Tanner diez años antes. Así, en fuerte contraste con García Canclini, Heinich y Wessely, Scherke llega a afirmar que Hauser lograba, «en cierta medida», sistematizar su teoría artística en *Sociología del arte* (Scherke, 2017: 245). Smudits (2013: 3) considera a Hauser un «un clásico de la sociología del arte», incluyéndolo, junto con Georg Lukács, Ernst Bloch, y Antonio Gramsci, en un apartado titulado “Enfoques Marxistas Ortodoxos” [*Orthodoxe marxistische Ansätze*], mientras que Scherke (2017) lo aborda en una antología llamada *Klassiker der Soziologie der Künste*. Smudits lo ubica a medio camino entre la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y el mencionado marxismo ortodoxo (representado por Lukács); Scherke, de manera parecida, asimila algunos de los conocidos *pathos* de Hauser a los atribuibles a la Escuela de Fráncfort, a la que se reprocha un elitismo cultural que reserva un lugar privilegiado al «arte elevado» como único capaz de tratar adecuadamente los problemas de la existencia humana, relegando el arte popular al mero entretenimiento (Scherke, 2017: 246), y mostrándose, de esta manera, totalmente ajeno a las innovaciones de teóricos como Stuart Hall (Scherke, 2017: 247-8) — lo cual contrasta con las matizaciones de Roberts (2006) acerca de cómo Hauser se muestra en conjunto más esperanzado que Lukács y Adorno al respecto del arte moderno. Por su parte, Smudits considera que, aunque comparte el «eurocentrismo» de Adorno, lo aventaja en virtud de sus «análisis a gran escala», patentes principalmente en *Historia social*, que considera «un conjunto muy recomendable de hechos sociológicos del arte» (Smudits, 2013: 82). Y es que tanto Smudits como Scherke inciden, como Tanner, en el carácter dialéctico de la sociología de Hauser: «Hauser es un pensador dialéctico, pero un autor empíricamente competente en la historia» (Smudits, 2013: 82); «Las abstracciones simplificadoras resultantes de

---

<sup>106</sup> Aspecto abordado por Wessely (1995), con conclusiones negativas.

esta empresa, en relación con la base dialéctica de su teoría, le valieron la crítica del proceder más empírico de otros teóricos del arte» (Scherke, 2017: 248). Ambos reconocen la dialéctica de Hauser como una dialéctica del *arte burgués*, a cuya pretensión de *autonomía* se contraponen la *heteronomía* de la impronta sociológica<sup>107</sup> (cuestión ya detallada, como hemos visto, por Swanson y Wallace). Según Smudits, Hauser se acercaría a la Escuela de Fráncfort en su caracterización del arte moderno, ya que, como «pensador dialéctico, Hauser ve en el arte de la época burguesa la tematización de la totalidad perdida de la vida, más allá de la totalidad religiosamente determinada [...] haciendo hincapié en la autonomía y autenticidad del arte» (Smudits, 2013: 82). Smudits formula el conflicto en el escenario del arte como una pugna entre Edad Media y Modernidad. Scherke, en su análisis de *Historia social*, destaca la premisa de que el arte de las sociedades arcaicas tiende a ser más heterónimo, y por tanto dependiente del orden social en cambio; al llegar a estadios de mayor complejidad, el arte ya no es tan claramente heterónimo, y, de manera acorde:

Cuanto más se acercaba Hauser a su propio presente en su tratamiento de las distintas épocas artísticas, más probable era que hiciera caracterizaciones detalladas de la obra artística de cada época, y lo más raro se convertía en referencias unilaterales a las condiciones económicas de la época (Scherke, 2017: 244).

En contraste con Wessely, quien aseveró que Hauser no contemplaba el papel de las modas en el mundo moderno, Scherke (2017: 245) señala que «Hauser observó un cambio acelerado en las modas y en los criterios del gusto artístico. El impresionismo expresaba la actitud de dinamización de la vida de esta época». Scherke juzga especialmente innovadora y pionera la aportación de Hauser al respecto de la diferenciación del arte en función de los estratos de educación del público (Scherke, 2017: 246).

En un estudio comparativo entre Hauser y Simmel, Scherke (2008) sugiere la afinidad entre la actitud *fin-de-siècle* y la posmodernidad actual; en ello podría verse una primera razón para el renovado impulso por recuperar a ambos. No obstante, si bien el talante general es más benigno, de la voluntad de recuperación no tiene por qué derivarse una reevaluación distinta, o un cambio de perspectiva innovador al respecto de sus metodologías. En suma, no por exhibir una actitud más compasiva o tolerante puede decirse que las perplejidades que suscitan los problemas fundamentales en la obra de Hauser hayan sido solucionados. A este respecto, resulta de especial pertinencia comentar la tesis doctoral de Saccone sobre Hauser: a pesar de declarar, ya en la introducción, que su investigación parte de la pregunta «¿existen realmente los autores superados?» —dando a entender, por tanto, la intención de homenajear o incluso defender a Hauser— Saccone finalmente recupera todos los argumentos en su contra (Orwicz, Wessely y Hemingway) sin desarrollar los argumentos que la historiografía proporciona a su favor. De manera que consideramos especialmente chocante, Saccone basa todo su estudio de Hauser en el examen de sus «aporías» desde un punto de vista de su sistematicidad o rigor —desde un punto de vista *estructuralista*—, reproduciendo los reproches de la New Art History sin atender a la

---

<sup>107</sup> Scherke (2017: 247, 250) lo compara en algunos puntos, a este respecto, con la sociología de Pierre Bourdieu. Según Scherke (2017: 250-1), «el enfoque [de Hauser] sigue estando representado en las actuales introducciones sociológicas al arte de hoy». «La sociología y la teoría del arte de Hauser representaron un intento general de ver el desarrollo del arte hasta la fecha bajo un denominador común histórico-filosófico. Su teoría tenía así una función similar a la que atribuyó al arte en la época burguesa: ‘Combatir la ambigüedad confusa y la extrañeza de las cosas’» (Scherke, 2017: 248).

posibilidad de una resolución de las mismas en base a una dialéctica no sistematizante. Así, y a pesar de sus intenciones declaradas, Saccone, suscribe que el pensamiento de Hauser resulta «incoherente», cifrando su explicación en las palabras del juicio reprobatorio que el Lukács tardío hiciera con respecto al Lukács de *Historia y conciencia de clase*: «la coexistencia en un mismo hombre de ‘tendencias espirituales opuestas’» (Saccone, 2016: 99). Como examinaremos de manera detenida en el capítulo 5, los problemas detallados por Saccone (2016) podrían encontrar cierta elucidación en la reconstrucción que Zuh (2015) realiza de su metodología — elucidación, por otra parte, plenamente coherente con todas las evaluaciones previas de la metodología de Hauser en base a su carácter dialéctico, como las de Swanson, Wallace, Zaslove o, retornando a las primeras reseñas, en Greenberg o Adorno. El filósofo húngaro Deodáth Zuh se propone reevaluar la obra de Hauser desde una reconstrucción de su sistema teórico en base a un marco kantiano<sup>108</sup>. Según Zuh, la *asistematicidad* de Hauser no es negligente o accidental, sino deliberada, y obedece al precepto kantiano de *separación de las fuentes de conocimiento* (Zuh, 2015: 2). El intento de sistematización de Zuh se basa en una consideración de las distintas capas del conocimiento atribuidas al método de Hauser, así como en la relación dialéctica entre las mismas (Zuh, 2015: 4). Zuh da a entender que la interpretación de la figura de Hauser como «marxista ortodoxo» no puede mantenerse a partir de las clarificaciones teóricas de sus otros tres libros:

Hauser’s view on the theory of art and art history has been frequently criticized for its allegedly “orthodox” Marxism (cf. Orwicz, 1985), and for its tense quest for actuality and the devaluation of history when it does not help us grasp what the actual really is (Gombrich, 1953). But after publishing the main theoretical works *The Philosophy of Art History* [...] and *The Sociology of Art* [...], and his case study in seeking the origins of modern art (*Mannerism*—originally in 1964), he could only have been unfairly charged with a dogmatic instrumental or material view (Gelfert 2012: 137–138) (Zuh, 2015: 8).

A diferencia de Orwicz o Saccone, donde encontramos un desglose *metodológicamente discontinuo* de la obra de Hauser —esto es, la noción de ajustes o de un cambio de estrategia, especialmente en *Manierismo*—, Zuh ofrece una perspectiva *integral* en cuanto a que no se explica la obra de Hauser como fruto de esfuerzos continuados *en una sola dirección*, y no en un acomodo ecléctico y oportunista.

Por último, y a modo de recapitulación, señalamos que casi todas las evaluaciones del método de Hauser parten, como se ha visto, de *Historia social*. Es por ello que el examen de *Manierismo* resulta clarificador: supone el punto débil en la consideración de su método como un todo cuando se le considera como «marxista vulgar», induce a postular una discontinuidad en todo punto de vista que no aborde la metodología de Hauser desde lo que pretendía ser: un proceder *dialéctico, asistemático*, cuya finalidad es la elucidación de la *crisis de la realidad* inherente a la condición moderna. Siempre que sea juzgado desde lo que Didi-Huberman llamó la «creación de precisión», o desde la perspectiva de un rigor sistemático, su método resultará defectuoso.

---

<sup>108</sup> Esta declaración de intenciones se encuentra en un artículo titulado “Arnold Hauser and the Multilayer Theory of Knowledge” (2015). En su ficha en la web de la *Academia Europaea* dice estar preparando un monográfico sobre Hauser para reevaluar y reinterpretar su obra ([https://www.ae-info.org/ae/Acad\\_Main/Burgen\\_Scholars\\_2017/Zuh\\_Deodath,2017](https://www.ae-info.org/ae/Acad_Main/Burgen_Scholars_2017/Zuh_Deodath,2017): párr. 2)

## Resumen del Capítulo 4

El choque entre individuos huérfanos de matriz académica, de comunidad científica que los respaldara, y las instituciones académicas de acogida, no fue, en todos los casos, igual de violento. Pero una cosa es clara: allí donde se dio el éxito en el nuevo contexto, el intelectual emigrado hubo de amoldarse a las tendencias, lenguaje y marco teórico de acogida. No así en el caso de figuras que, como Hauser, insistieron en mantener vivo un lenguaje teórico que carecía ya de interlocutores.

No obstante, como hemos visto en el primer apartado de este capítulo, el influjo de la teoría ‘continental’ fue considerable en el victorioso contexto anglosajón — si bien reinterpretado, como en el caso de los movimientos de vanguardia, para encajar en un contexto tendente al formalismo y al conformismo. Los procesos de institucionalización —de las vanguardias, de la arquitectura moderna, de la historia del arte, de la sociología, o de la psicología—, bajo el signo del positivismo, derivaron en un creciente aislamiento mutuo de las disciplinas, en pos de un rigor científico a imagen y semejanza del de las ciencias naturales — especialmente en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de todo, como vimos en el segundo apartado, entre los años sesenta y el ascenso del neoliberalismo en los noventa se dio una nueva oleada y el resurgir de muchos de los planteamientos cortados en la primera mitad del siglo — entre los que destaca, para lo que aquí nos interesa, la sinergia de las disciplinas humanísticas y, en particular, entre sociología, psicología e historia del arte. Pero las nuevas tentativas de huida de lo demasiado pormenorizado, en pos de unas humanidades capaces de, al menos, aventurarse a reconstruir imágenes hipotéticas *de la totalidad, del panorama global* al estudiar las diversas épocas y desenvolvimientos históricos, estaba también afectada —como en el caso de la New Art History marxista, que también despreció, en general, a Hauser— por la misma tendencia a lo microscópico que aquejaba a las posturas que ellos mismos criticaban. Así, el tipo de investigación desarrollado por el marxismo heterodoxo —por figuras como Benjamin y Hauser— seguía quedando demasiado lejos, en su tratamiento de la *mediación* (como vimos en el Capítulo 1), del rigor científico buscado por la nueva generación de historiadores marxistas.

Finalmente, y tras un breve espejismo de llamado al orden en la década de los noventa, a principios del sXXI quedará manifiesta una situación de pluralismo y relativismo metodológicos comparable a la que existiera a principios del XX — y que lleva, en casos diversos, a reinterpretar y revalorizar a figuras que, como Hauser, resultaban intolerables en contextos, más dogmáticos, en los que un orden metodológico *definitivo* parecía alcanzable. La situación de crisis epistemológica perpetua, abierta, es comparable a la construida en *Manierismo*.

## *Prólogo del Capítulo 5*

El Capítulo 5 examina la controversia en torno al manierismo, en los términos examinados en el Capítulo 4 para la controversia metodológica. De esta manera, traduce, o reproduce *a otra escala, disciplinar*, lo que allí tenía un alcance más general. Diversos autores han manifestado que el manierismo, como objeto de estudio, funciona casi como un espejo. A principios de siglo, Dvořák y otros historiadores «expresionistas» (Smith 2014) justificaban su método (macroscópico) en confrontación con este estilo, de la misma manera que, en una posguerra donde el formalismo resultaba hegemónico, historiadores como Curtius, y posteriormente, Smyth y Shearman demostrarían su visión formalista (microscópica) de la metodología en las ciencias humanas al ocuparse del manierismo. Es cierto que, en el Capítulo 4, nuestro objeto de estudio, posibilitador del despliegue general, era la recepción de Hauser. En el Capítulo 5, en cambio, Hauser pasa a un segundo plano en los primeros apartados, y no volverá a la conversación hasta el último punto, donde restablecemos los lazos entre el contexto general y las controversias en las ciencias humanas. Con la diferencia de que, si en el caso del Capítulo 4 nos habíamos centrado en los peligros latentes en el triunfalismo anglosajón de la posguerra, hacia el final del Capítulo 5 nos ocupamos de aquello que había suscitado las sospechas hacia las metodologías germánicas en suelo anglosajón, a saber: la instrumentalización de las diversas metodologías de cuño hegeliano por parte de diversas ideologías nacionalistas, e incluso, en diversos casos, fascistas, en el periodo de entreguerras, mediadas por el enfrentamiento entre *Kultur* (idealista, germánica) y *Zivilisation* (empirista, anglofrancesa). De esta manera, la controversia en torno al manierismo no sólo supone un caso paradigmático de la disputa metodológica en las ciencias sociales, sino que constituye, a su vez, ejemplo claro de cómo éstas, y sus resultados, pueden mediar en la creación de ideologías, con consecuencias culturales y políticas más que tangibles — en algunos casos, devastadoras.



## Capítulo 5

### ***Manierismo* y los paradigmas principales de la controversia en torno al manierismo**

Un estado de la cuestión *completo* de la definición del manierismo es inabarcable, como lo prueba el hecho de que el listado bibliográfico de publicaciones sobre este estilo *Mannerism in art, literature, and music: a bibliography*, elaborado en 1979 por Richard Studing y Elisabeth Kruz, se extendiese unas 60 páginas; como dijo el académico literario James V. Mirollo en su exhaustivo resumen historiográfico de 1984 al respecto de dicha publicación:

Such intense interest and energetic activity argue that any future history of our century's culture will have to come to terms with the spell our subject has cast over us for the past fifty years, with no sign that its fascination is waning (Mirollo, 1984: 62).

Mirollo elaboró su resumen historiográfico a modo de introducción para su *Mannerism and Renaissance poetry: concept, mode, inner design* (1984), en un capítulo titulado “Mannerism as term: concept and controversy”. Completar su labor excede, con mucho, los objetivos de este estudio, y sería un tanto superfluo repetir punto por punto lo recopilado por él; actualizarlo ya constituiría, de por sí, una tesis doctoral. Lo que nos proponemos aclarar aquí se limita a introducir los *paradigmas fundamentales de definición del manierismo*, aludiendo a sus representantes fundacionales; trazaremos una genealogía de dicho concepto estilístico procediendo de manera cronológica, y deteniéndonos en ciertas figuras —como Dvořák y Friedlaender— que son de vital interés para nuestra investigación. Las cuatro posturas principales en lo que concierne al concepto de manierismo han sido resumidas por Mirollo de la siguiente manera:

There is continuing doubt that a concept nourished within the confines of the history and theory of Italian Renaissance art can survive in the adjacent territories of literature and music, especially when its scope is argued to be European rather than merely Italian. As to temporal limits, some scholars place mannerism, whatever it is, squarely and only within the sixteenth century; others see it as an attitude or style in a cyclical scheme of recurring taste in verbal or visual art. A vocal few even question whether we need the term at all (Mirollo, 1984: 1).

El primer paradigma sería (a) la tradición historiográfica que hace un uso extendido del concepto, aludiendo a su carácter europeo e interdisciplinar; cronológicamente, a este paradigma seguiría (b) la tendencia a ver el manierismo como un fenómeno recurrente; un tercer paradigma, reaccionando contra la primera tradición historiográfica, (c) restringiría el uso y amplitud del término, limitándolo a sólo una parte del arte del sXVI; y, en último lugar, tendríamos (d) la completa renuncia al uso del concepto. Mirollo resume los hilos principales de la controversia en torno al manierismo en los siguientes cinco puntos (Mirollo, 1984: 21):

- (1) La oposición entre una definición en la que el manierismo es fenómeno universal y recurrente, ahistórica, y otra en la que es una forma de expresión delimitada históricamente.

- (2) La extensión o límites de aplicación del término ‘manierismo’ a las artes visuales y cultura *general* del Renacimiento tardío, lo que conllevaría entender el *pos-Renacimiento* o *tardo-Renacimiento* como la era del manierismo.
- (3) Su conexión con el barroco, máxime cuando hay artistas que han sido reclamados por la historiografía de ambos conceptos estilísticos.
- (4) Su posible significado en el resto de las artes renacentistas, principalmente en literatura (*¿Ut pictura poesis?*), pero también en música.
- (5) Su presunta anticipación del arte moderno, o sus conexiones con éste.

Aunque consideramos que ninguno de estos puntos está exento de interés, consideramos que el último resulta especialmente relevante en el marco de nuestra investigación del libro de Hauser. Es por ello que los cuatro primeros, a pesar de ser introducidos en este apartado, y a pesar de aparecer esporádicamente en los siguientes capítulos, no recibirán un tratamiento tan exhaustivo como el punto (5), al que dedicaremos el Capítulo 8 (final), y que aparecerá como tema recurrente a lo largo de la tesis. Es cierto que la cuestión de una visión sintética, macroscópica, basada en una metodología hegeliano-marxista, implica un estudio, como señala Lukács en *Historia y conciencia de clase*, de la *totalidad*, y por ello los puntos (1), (2) y (4) también quedarán más o menos cubiertos —aunque menos que el punto (5)— a colación del estudio que venimos haciendo de la controversia metodológica, y será desarrollado aún algo más en el Capítulo 6 sobre dialéctica. Pero estos puntos, como el punto (3) recibirán, en comparación con el (5), una atención marginal que no satisfará a los que busquen un tratamiento exhaustivo en el marco estricto de la *historia del arte*. No obstante, aludiremos a la conexión con el barroco al discutir la cuestión de las diferentes modernidades en pugna en el propio sXVI, sobre todo a colación del vínculo que establece Hauser entre dicho estilo y la cosmovisión del *absolutismo*.

## 5.1 El manierismo/ crisis (1910s-1940s)

### *La omniabarcante Geistesgeschichte diltheyana de Dvořák y el acotado formalismo wölffliniano de Friedlaender*

El paradigma manierismo/crisis, así como el paradigma manierismo/manera, precisan ser explicados en cierta extensión; téngase presente que ambos subapartados siguen la siguiente estructura: i) algunos hitos historiográficos, tratándose, a grandes rasgos, las figuras más importantes para el desarrollo del paradigma; ii) resumen sumario de los atributos estilísticos y supuestos generales del estilo según el paradigma; y iii) desarrollo histórico, es decir, supuestos cronológicos, así como de subdivisión en movimientos y escuelas. Por la importancia que tanto Max Dvořák como Walter Friedlaender tienen para *Manierismo*, el resumen del paradigma aquí efectuado se basa predominantemente en ellos.

### Algunos hitos historiográficos

Malcolm Campbell (1980/2004: 251-4) señaló en 1978 el papel desempeñado por Heinrich Wölfflin, si bien pasivamente, en la posterior afirmación del manierismo como estilo por parte de la siguiente generación<sup>1</sup>. En *El arte clásico* [*Die Klassische Kunst*] (1899), Wölfflin ya notó la presencia de algunas obras disonantes con el ideal clásico renacentista en el periodo que sigue a la muerte de Rafael en 1520, describiendo de manera precisa sus cualidades formales y haciendo uso —aunque de manera puramente anecdótica— del término *manierismo*. Reproducimos aquí el texto de Wölfflin citado por Campbell:

Nobody would wish to make Michelangelo personally responsible for what happened to Central Italian art, he was what he had to be, and he remains sublime even in the distortions of his ultimate style, yet his influence was formidable. All beauty came to be measured by the standard of his works, and an art which was the product of special and personal circumstances became the universal style. It will be necessary to look at this phenomenon —«mannerism»— somewhat more closely (Wölfflin, cit. por Campbell, 1980/2004: 252).

En definitiva, Wölfflin consideró dicho fenómeno una variante *decadente* del Renacimiento clásico, ocupándose de él en un capítulo titulado “La decadencia” (Campbell, 1980/2004: 251-2). En su posterior sistematización formalista de la evolución estilística en torno a los conceptos «clásico» y «barroco» —en *Principios de la historia del arte* [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*] (1915)— descartaría por completo la posibilidad de un tercer estilo, atribuyendo las peculiaridades del arte del sXVI a su condición de momento de transición (Campbell, 1980/2004:

---

<sup>1</sup> Campbell (1989/2004: 254-255) ilustra el influjo que Wölfflin pudo haber tenido sobre Friedlaender: «Although we cannot here do justice to the position of either Wölfflin or Friedlaender, it is interesting to note their similar responses to Jacopo Pontormo's Visitation of 1516, a fresco in the cloister of the Annunziata in Florence, and their contrasting reactions to this artist's later paintings. Wölfflin saw Pontormo's Visitation as a brief moment of greatness in the career of 'an artist of second rank, borne along by a great age in which he lived, [who] has here created a picture of real significance and influence'. Concerning Pontormo's later career, Wölfflin was predictably silent».

253). Correspondería a un alumno suyo, Walter Friedlaender, reevaluar positivamente este fenómeno de «decadencia».

Se puede considerar, sin caer en exageraciones, que la influencia de Walter Friedlaender en la historiografía sobre manierismo supera a la de Max Dvořák, siéndole dedicados elogios en antologías como la de Cheney allí donde Dvořák recibe un trato respetuoso, pero distanciado. Ya en el prefacio, Cheney constata la influencia de Dvořák con un cierto tono de reproche: «en su mayoría, los académicos se han basado en, y se han sentido inexplicablemente atraídos por, el componente de angustia de la tesis de Dvořák» (Cheney, 1997/2004: xxvii). En otros casos, Dvořák es atacado abiertamente, como en el ensayo de Gombrich:

[...] add to this the Hegelian dogma, according to which all artistic trends must of necessity be interpretable as manifestations of the dialectic upward movement of the human spirit that manifests itself in all aspects of an age, and you have Dvořák's basic hypothesis — which enthroned mannerism as the expression of a spiritual crisis and upsurge in which the anti-materialists and the anti-humanists of our age could find their own image (Gombrich, 1963/2004: 219)

También Henri Zerner —que, a pesar de todo, se muestra de acuerdo con este paradigma hasta cierto punto<sup>2</sup>— rechaza la metodología de Dvořák:

His views are historical only insofar as he is concerned with the persistence of spiritual values through the sixteenth century, a period when they had mostly been subdued by the materialist rationalism of the Renaissance repellent to Dvořák (Zerner, 1972/2004: 228).

Valoración que contrasta fuertemente con la opinión consensuada sobre Friedlaender, que el siguiente pasaje de Donald Posner ilustra bien:

Although he made many of the same observations as Weisbach and Dvořák, Professor Friedlaender approached the problem of Mannerism *in a more rigorous and perhaps more far-reaching historical manner*. He made a masterful analysis of the main characteristics of early Mannerist art —irrational spatial constructions, figural elongation, etc.— and argued that they represent a deliberate denial of the classical aesthetic rather than the result of continued imitation of Renaissance forms (Posner, 1965/1973: xiii).

Sólidamente asentada en los principios formalistas<sup>3</sup> de su maestro Wölfflin, su argumentación a favor del manierismo como estilo autónomo supuso no sólo la base de la aceptación inicial generalizada de este primer paradigma, sino también el punto de partida del

---

<sup>2</sup> «Does this mean that those who elaborate on the torment and anxiety of the mannerist age, including the maniera proper, are totally in the wrong? I do not think so» (Zerner, 1972/2004: 239). Además de criticar fuertemente a Shearman, Zerner señala que la supuesta seguridad de sí de los artistas de la maniera (pone a Vasari y a Cellini por ejemplo), podrían estar encubriendo su inseguridades (Zerner, 1972/2004: 232).

<sup>3</sup> En este pasaje Posner lo explicita aún más: «Professor Friedlaender avoids the chilling aestheticism of abstract style analysis as well as the vagueness of methods that seek analogies between generalized tendencies in art and other cultural phenomena. The originality of his approach, perhaps best illustrated here in the essay on the anti-mannerist style, is based on his ability to grasp the precise repercussions of different stylistic events for the dramatic and narrative content of a work of art. In the second essay, he selected subjects, such as the Conversion of St. Paul, that had deep spiritual significance for the sixteenth century. By analyzing the way that these themes were represented at different moments during the century he was able to trace the migration of artistic consciousness from the High Renaissance to the pre-Baroque period. Today, as forty years ago, these essays offer not only important historical insights, but a lucid and graceful demonstration of an exemplary art historical method» (Posner, 1965/1973: xix).

paradigma *manierismo/maniera* —del que nos ocuparemos en 5.3—, que habría de afrontar el problema desde un enfoque también predominantemente formalista. A pesar de una cierta apertura interdisciplinar, patente en autores como Shearman, es notorio que el *modus operandi* toma como modelo los análisis de Friedlaender, así como sus descripciones de los rasgos estilísticos del manierismo. Además, la interdisciplinariedad de Shearman y otros autores se basa en un cierto *ut pictura poesis* que se remite siempre, en última instancia, a preceptos formales.

Si bien el análisis del «estilo anticlásico» se remonta a su conferencia inaugural de 1914 en la Universidad de Friburgo, Friedlaender no haría uso del término *manierismo* hasta la publicación de una versión modificada de dicho ensayo en 1925 (Posner, 1965/1973: xi). Críticos de arte como Roger Fry ya habían desarrollado interés por algunos pintores que posteriormente serían considerados manieristas, como es el caso del Greco —“Some pictures of El Greco”, en *The Burlington Magazine*, 1913—, interés que puede remontarse, en algunos casos, hasta mediados del sXIX —Théophile de Gautier, en el “Chapitre X” de su *Voyage en Espagne* (1840). Otros autores, como Werner Weisbach hacia 1919, ya habían reiterado en la existencia del estilo, pero en términos peyorativos (Posner, 1965/1973: xii), con lo que correspondería a Dvořák el mérito de haberlo interpretado por primera *en positivo* en su conferencia de 1917 “El Greco and Mannerism” (Smith, 2014: 193). Volveremos después sobre las características del «estilo anticlásico» de Friedlaender, deteniéndonos ahora en la formulación original de Dvořák. Es pertinente dedicar cierto espacio a este autor, dada su influencia sobre Hauser, así como sobre el enfoque sociológico de la historia del arte en general. Saccone recogió en su estudio algunos puntos historiográficos especialmente relevantes<sup>4</sup>:

Como analiza el historiador Matthew Rampley, Dvořák en “Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck” (1904), llegaba incluso a relacionar el estilo de la pintura holandesa con el contexto económico y social creando *in nuce*, como apunta Enrico Castelnuovo, una idea de historia ‘social’ del arte (Saccone, 2016: 36).

El desconocimiento de la obra de Dvořák corrió en paralelo a la incompreensión del método de Hauser. Y es que Dvořák fue mayoritariamente ignorado en el ámbito anglosajón a lo largo del sXX (Cheney, 1997/2004: 193). Hacia 1947, reseñando favorablemente el libro de Otto Benesch *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (1947), Nikolaus Pevsner ya lo denunciaba:

The value and weight of Dvořák’s work is not yet sufficiently recognised over here, chiefly because none of his writings have been translated, not even his epochmaking paper on Idealism and Naturalism in Gothic Art or his brilliant short essays on Greco and on Bruegel. Now Greco and Bruegel are both Mannerists of the first order, and to understand Mannerism as a European phenomenon they must both be fully understood (Pevsner, 1947: 352).

Esta situación no cambiaría mucho, y aún a día de hoy el grueso de su obra carece de traducción, así como de presencia bibliográfica notoria (Saccone, 2016: 35). Especialmente incomprensible es que su *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* (1928) —obra muy citada en *Manierismo*<sup>5</sup>— siga careciendo de traducción, llevando a afirmaciones erróneas como la de Cheney (1997/2004: xxvii): «en realidad no trató a los artistas del manierismo

---

<sup>4</sup> Kleinbauer, 1970: 152, Rampley, 2003: 240.

<sup>5</sup> M: 62-63, 120, 127, 167, 166-167, 145, 156, 160, 176.

de Friedlaender», esto es, Rosso, Pontorno, Parmigianino, Beccafumi, etc. Empero, Dvořák sí que analizó exhaustivamente a muchos de estos artistas en el mencionado volumen (Beccafumi no aparece, pero Rosso, Pontorno, Parmigianino, y los discípulos de Rafael sí), siguiendo la metodología de su maestro, Riegl. Encontramos, en el descuido de Cheney, una descalificación velada del *connoisseurship* de Dvořák a propósito del manierismo que recuerda a los ataques análogos recibidos por Hauser y otros autores de la *Geistesgeschichte*: para fundamentar la oposición a su paradigma, se recurre a poner en cuestión su contacto directo con las obras. Pero encontramos que, en ambos casos, el ataque se sustenta en la poca visibilidad de la labor de contacto directo mantenida por ambos autores — en el caso de Dvořák, de sus obras no traducidas al inglés; en el caso de Hauser, de la inaccesibilidad de sus primeros artículos, publicados en húngaro a principios de siglo, o de su visita a Italia a título personal (y no en el marco de un plan de investigación amparado por alguna institución) al repasar todas las obras que estimó necesario volver a ver antes de completar el manuscrito de *Manierismo*. Sería conveniente recalcar que la invisibilidad de lo que queda en la periferia del contexto académico dominante hace más sencillo ignorar que los historiadores influenciados por la *Geistesgeschichte* examinados en el curso de esta investigación —como Hauser, Dvořák, Antal y Benesch— efectuaron minuciosos análisis formalistas, si bien supeditándolos a la construcción de un cuadro cultural general. Los escritos más divulgados de Dvořák son los incluidos en *The History of Art as the History of Ideas* (1984) —una delgada antología de apenas 120 páginas— y algún otro ensayo suelto, como el “Tintoretto” incluido en *The Expressionist Turn in Art History* (2014). A pesar de la inclusión de una versión traducida de su famosa conferencia “El Greco and Mannerism” (1917) en la antología compilada por Liana de Girolami Cheney *Readings in Italian Mannerism*<sup>6</sup> (1997), hay que decir que la difusión de los trabajos de Dvořák como historiador del arte, desarrollados a lo largo de más de dos décadas, difícilmente puede compararse con la de otros autores fundamentales, como Alois Riegl o Heinrich Wölfflin, de cuya obra sí encontramos numerosas traducciones, reediciones y comentarios. No en vano, una de las pocas concesiones de Gombrich (1952/1997: 374) a *Historia social* sería haber hecho accesible al lector de lengua inglesa la interpretación que hiciera Dvořák del manierismo.

El descuido de la figura de Dvořák está relacionado, como ha detallado Rampley (2003), con el hecho de que desarrolló consecuentemente la perspectiva de Riegl: «no hay tal cosa como el declive, pero tampoco un punto en el que el desarrollo se detenga» (Bahr, cit. en Rampley, 2003: 229). Dvořák era, como Riegl, plenamente consciente de la relación entre las valoraciones hechas desde la historia del arte y los desarrollos de la modernidad. O en otras palabras: en su último giro metodológico, Dvořák llevó más allá que Riegl las conexiones entre la historia y el presente, resultando su obra, como la de Aby Warburg, un intento por «ubicar la erudición histórica del arte dentro de los debates en curso sobre la crisis de la cultura contemporánea» (Rampley, 2003:

---

<sup>6</sup> Esta compilación nos ha sido de gran utilidad, constituyendo otra de nuestras fuentes de información fundamentales, ya que se trata de las más completas de las últimas décadas en lo que respecta a presentar los diversos paradigmas de concepción del manierismo. A pesar de la adscripción de cada autor a una u otra tendencia y de la hegemonía en conjunto del paradigma *manierismo/maniera* a lo largo de la obra, también se incluyen ensayos representativos del «desfasado» paradigma *anticlasicismo/crisis*.

229). Rampley traza conexiones entre Dvořák y los ensayos de Robert Musil, Wilhelm Worringer, Riegl, y los análisis sobre la fragmentación social efectuados por Simmel en *Filosofía del dinero*:

[...] the work of Dvořák, when viewed within the frame of early twentieth-century social theory, takes on new meanings. His history of art as the history of ideas becomes one more example of a wider set of discourses addressing the contradictions of modernity. The history of art becomes an allegory of the present, with an explicitness unparalleled in the work of his contemporaries. The question remains as to what conclusions might be drawn from such an analysis (Rampley, 2003: 234).

Su tardío giro hacia la reivindicación del manierismo como un estilo *en positivo* no tendría lugar hasta 1917, cuatro años antes de su temprana muerte<sup>7</sup> (Aurenhammer, 2014/2017: 192). Dvořák, que partía de las premisas metodológicas de Riegl<sup>8</sup>, veía éstas suficientes para explicar los procesos de *evolución* estilística, pero insuficientes para dar cuenta de los periodos de *ruptura*, *discontinuidad* o *revolución* en los que centró sus investigaciones. Así pues, tomando las propuestas metodológicas de la *Geistesgeschichte*, que Dilthey había desarrollado principalmente en relación al ámbito literario, buscó aplicarlas a las artes plásticas, comenzando una revisión en 1912 de todas sus investigaciones que quedaría incompleta a su muerte en 1921 (Aurenhammer, 2014/2017: 195-196). El mérito de Dvořák, más allá del uso pionero *en positivo* del término *manierismo*, consistiría en la elaboración de una hipótesis que explicase dicha ruptura estilística. Basándose en una amplia consideración de la mentalidad del periodo, postuló que el sXVI había sido una época en la que la cosmovisión *espiritualista* del medievo chocó con una cosmovisión *materialista* que iba unida a la recuperación de la cultura clásica, propiciando la *dualidad* de la cosmovisión manierista. Es pertinente reproducir el pasaje en cierta extensión:

Si miramos ahora hacia atrás, el resultado más esencial de nuestra consideración parece ser un cambio en la relación entre la materia y el espíritu, entre el medio ambiente y la imaginación. El arte antiguo, la religión y la filosofía eran una objetivación del medio ambiente; se basaban en el deseo de acompañar la textura, la regularidad, el orden y la belleza de la naturaleza correspondiente a la experiencia sensual y de presentarlos con claridad conceptual. En contraste, la cosmovisión cristiana se basaba en una subjetivación fundamental del medio ambiente. Consideraba que la apariencia sensual era secundaria, a menudo engañosa, ya que consideraba que la iluminación interior del alma por Dios y su revelación eran la única fuente de verdad y la única cosa valiosa. Así, las ideas y experiencias interiores, las mentales y las emocionales, se nutrían de las ideas teológicas, del punto de partida de la religión y de todas las relaciones espirituales con el medio ambiente y, por lo tanto, también con el arte. Si hubiera permanecido así, el resultado final habría sido presumiblemente una falta de imágenes, como en el caso de los pueblos semíticos, o un arte de fantasía puro independiente de la imitación de la naturaleza, como en las culturas que se han convertido en espiritualismo puro a la manera budista. El hecho de que ninguno de los

---

<sup>7</sup> Como señala Hans Aurenhammer (2014/2017: 192): «Dvořák llegó sólo tardíamente a esta concepción. En 1912 aún criticaba a cierto autor por etiquetar despectivamente, ‘como hicieran nuestros abuelos’, a Tintoretto como manierista».

<sup>8</sup> Hay que notar también que Riegl ya defendió la existencia de una fase estilística entre Renacimiento y Barroco, hecho que debió influir a Dvořák (Edwards, 1993: 23).

dos se haya hecho realidad se explica por el giro dualista que el desarrollo del mundo cristiano occidental tomó en el período siguiente<sup>9</sup> (Dvořák, 1928: 189)

Así, el manierismo de Tintoretto y el Greco se explicaban como reacciones ante el avance de una nueva visión del mundo marcada por la técnica, la ciencia y la razón, constituyendo intentos de una vuelta o renovación de la espiritualidad medieval que, no obstante, hacía uso de las recién conquistadas técnicas del arte renacentista, aunque de una manera *expresionista*, subvirtiendo con fines *espirituales* opuestos al original ideal *naturalista* del Renacimiento los medios desarrollados por las generaciones previas. Estaríamos, pues, ante un arte «dualista», expresión de la situación también dualista de la época, a caballo entre dos cosmovisiones. En otro ensayo, Dvořák oponía el empirismo de Leonardo con el de Durero, al que comparaba con Goethe. Rampley destaca que el hecho de recurrir a la figura de Goethe no es fortuito: en efecto, siguiendo el análisis de la ideología del mandarinato alemán desarrollada por Ringer (que, con matices, Rampley considera trasladable a la intelectualidad esteticista vienesa), la oposición entre el cultivo del alma individual ('interior') y el cultivo de las capacidades técnicas ('exteriores') es síntoma de la pugna entre dos visiones de la modernidad, la germánica (idealista) y la anglo-francesa (materialista). No podemos entrar aquí en más detalle sobre este tema, que recuperaremos más adelante.

Como hemos visto, para Wölfflin el fenómeno del manierismo estaba estrechamente ligado al influjo de Miguel Ángel. Aunque las investigaciones de Dvořák parten también de estos supuestos iniciales, llega pronto a la conclusión de que el influjo de Miguel Ángel se deja notar a partir de la segunda o tercera generación manierista (esto es, a mediados de siglo), siendo mucho más importante para los orígenes del estilo la evolución hacia el manierismo de la Escuela de Rafael:

El término manierismo se remonta a esta aparente dependencia; significa un arte cuyos portadores han transformado el legado de los maestros del Alto Renacimiento en una manera. Si el manierismo se entiende en este sentido, puede remontarse bastante lejos. Como criterio de un determinado grupo de artistas, nos confronta primero con los alumnos de Rafael. Los alumnos de Miguel Ángel eran alumnos de la segunda ola, de primer y segundo grado. Un tercer grupo son los florentinos que parten de Sarto. Hubo fenómenos similares en otros lugares, en Lombardía y Venecia, pero al principio fueron menos importantes<sup>10</sup> (Dvořák, 1928: 118-119).

Hauser recogerá estas consideraciones de Dvořák con importantes matices, ya que otorgará a la escuela florentina (Pontormo y Rosso) una importancia mucho mayor que Dvořák. Dvořák dedica un apartado a la escuela florentina en su *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* (1928), pero se trata del último apartado del capítulo sobre manierismo —después de la Escuela de Rafael, de Miguel Ángel, y de Tintoretto—, relegando, por tanto, el influjo de Pontormo, Rosso y Parmigianino a un segundo plano. Por otra parte, como señala Pevsner, la dimensión europea del estilo queda mucho más desarrollada en los ensayos sobre el Greco y Bruegel, ambos incluidos en su *The History of Art as the History of Ideas* (1924).

---

<sup>9</sup> Traducción asistida por ordenador del texto original en alemán.

<sup>10</sup> Traducción asistida por ordenador del texto original en alemán.



A Friedlaender correspondería, en su *The Anticlassical Style*<sup>11</sup> (1925), no sólo el mérito de haber dado una definición formal precisa del estilo, sino también el de haber puesto en primer plano a Pontormo, Rosso y Parmigianino<sup>12</sup> como artistas de vital importancia para su origen:

The Last Judgment, that overwhelming paradigm of Mannerism which is usually set at the forefront of the movement and to which is ascribed the blame for the alleged errors of the whole trend, was painted at the end of the thirties when works as important and characteristic of the new style as those of Pontormo, Rosso, and Parmigianino had been long since produced and when hardly an artist could still escape the frenzy of the new expressive style (Friedlaender, 1925/1973: 12-3).

Como vemos, Friedlaender también señala que el influjo de Miguel Ángel comienza a ser importante una vez que el estilo ya ha sido consolidado por otros artistas. En cuanto a la extensión europea del manierismo en Friedlaender, es quizás más reducida que en Dvořák, ya que no encontramos, por ejemplo, mención alguna a Bruegel. Por otra parte, Friedlaender sí considera manieristas a Tintoretto y al Greco, llegando a decir de éste último que es «el mayor exponente del estilo» (Friedlaender, 1925/1973: 19, 42). Esto es significativo, ya que, como veremos, según el paradigma *manierismo/maniera* ninguno de los dos pueden considerarse manieristas, como tampoco los trabajos más radicales de Pontormo y Rosso — todos ellos artistas que resultan cruciales en el libro de Hauser.

Como vemos, el paradigma *manierismo/crisis* fue inicialmente desarrollado dentro del ámbito académico germánico, que incluso en su vertiente formalista aún conservaba un fuerte trasfondo filosófico. Después de la Segunda Guerra Mundial, el paradigma será trasplantado al ámbito anglosajón por algunos seguidores de Dvořák, como Pevsner, que publicó algunos artículos sobre la arquitectura del manierismo entre 1943 y 1946 (Cámara, 1988: 15; Mirollo, 1984: 31), habiendo relacionado ya previamente el manierismo con la Contrarreforma en *Gegenreformation und Manierismus* (1925), obra que propició su debate con Werner Weisbach, quien sostenía que el arte idiosincrático de la Contrarreforma fue el barroco y no el manierismo (Cámara, 1988: 5). Pevsner trató de dar cuenta de las dualidades del estilo manierista (lujo hedonista vs. ascetismo) remitiéndose a la crisis espiritual descrita por Dvořák:

In an attempt to explain the style, he asserts that «Mannerism has no faith in mankind and no faith in matter» (p. 146), and that «Mannerist art is full of contradictions: rigid formality and deliberate disturbance, bareness and over-decoration, Greco and Parmigianino, return to medieval mysticism and the appearance of pornography (Giulio Romano and Aretino). For pornography is a sign of sensuousness with a bad conscience, and Mannerism is the first Western style of the troubled conscience» (p. 147) (Mirollo, 1984: 31).

Si bien Pevsner se aventura a tales generalizaciones, al mismo tiempo se apresura a disculparse por ellas (Mirollo, 1984: 32), reflejando que su enfoque sigue siendo el de un

---

<sup>11</sup> A Friedlaender corresponde también el mérito de haber argumentado que el estilo clásico no satisfacía las necesidades de los artistas, apuntando en una nota a pie de página a la posibilidad de una «explicación más amplia» más allá de lo artístico, pero sin adentrarse en dicho terreno (Friedlaender, 1925/1973: 43).

<sup>12</sup> Y haber aludido al manierismo de Beccafumi, que no es mencionado por Dvořák (Friedlaender, 1925/1973: 42).

historiador del arte más o menos convencional<sup>13</sup>. Pevsner es heredero de las hipótesis de Dvořák; una vez trasplantado a suelo anglosajón, no lo será tanto de su enfoque metodológico.

Otros historiadores emigrados sí tratarían de actualizar la vocación *macro* de la *Geistesgeschichte*. Frigyes Antal —como sabemos, emigrado a Inglaterra— trataría de realizar contribuciones al *manierismo/crisis*, buscando apoyos socioeconómicos para las hipótesis de Dvořák desde un marco teórico marxista. No obstante, podemos denominar su enfoque como *macro* sólo en la dimensión transversal del corte histórico, escogiendo intervalos relativamente acotados para sus estudios, que finalmente podrían considerarse estudios monográficos de casos concretos — su metodología, a este respecto, sería *micro*, acercándose a la minuciosidad con que amplios sectores de la New Art History tratarían de rastrear las mediaciones entre ideología, arte y política. En su *Florentine Painting and its Social Background* (1947) se estudian las relaciones de clase y patronazgo en la Florencia del periodo previo, y su estudio sobre Fuseli —escrito hacia 1928 pero publicado póstumamente en 1956— explora la influencia del manierismo en la figura de este pintor, apuntando, a través de un caso concreto, a la relación entre manierismo y modernidad, crucial en las tesis de Dvořák.

Otra contribución importante al *manierismo/crisis*, ambiciosa en su voluntad de retomar la metodología de la *Geistesgeschichte* de Dvořák, sería la obra de Otto Benesch *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (1947), que explora las conexiones entre corrientes filosóficas, factores socio-políticos<sup>14</sup> y producción artística a lo largo del sXVI. Religión, filosofía, ciencia y literatura son puestos en relación con las artes plásticas, entrando en cuestiones como la afiliación político-religiosa de los artistas. Aunque Benesch no se refiere, al menos de manera tan explícita como Dvořák, a un concepto de cosmovisión [*Weltanschauung*] que, implícitamente, nos llevaría a pensar en la noción de un espíritu del tiempo [*Zeitgeist*], sí trata de construirlo a través de casos concretos, aludiendo a la «actitud hacia la vida» o al «espíritu» (en el sentido de estado de ánimo), tanto de artistas singulares<sup>15</sup> como de movimientos o tradiciones. Esta actitud metodológica, que opera sobre lo *micro* apuntando hacia una totalidad *macro*, queda enunciada con la mayor claridad en la introducción:

If our analysis should discuss only form and colour, it would elude our efforts. Such is the general problem and the task of these investigations. They do not attempt to give a panorama of all the overwhelming richness of the era in concern. They deal with selected problems of the history of art, which are representative enough to give an idea of the tremendous totality in question (Benesch, 1947/1965: 1).

---

<sup>13</sup> Su relativa ortodoxia metodológica le valió, sin duda, un destino académico mucho más amable y prestigioso del que sufrirían otros emigrados a Gran Bretaña, como por ejemplo Antal.

<sup>14</sup> La dimensión sociopolítica quedaría patente en el capítulo “Extremists in art and religion” (Benesch, 1947/1965: 24-44).

<sup>15</sup> Por ejemplo, al hablar del cambio de cosmovisión experimentado por Durero: «We find him copying Italian engravings, playing cards, and costume drawings. But that he could have done in Germany before. The new element was not so much the art with which he made contact in Italy; basically, he remained in the Late Gothic tradition. The new element was the different spirit, the different attitude of life which he experienced, the different atmosphere which he breathed. The tension, the striving for great yet unknown things, found a solution. The magnificent flow of the brush draws the vigorous and graceful figure of a female nude on the light surface of the paper, studied from life, full of freshness and elasticity. It conveys a new idea of the human being as a living organism, foreign to Dürer before» (Benesch, 1947/1965: 14).

Aprovechamos para señalar que Hauser procede, en sus textos, de manera similar a Benesch a este respecto: a pesar de que sus obras trazan amplios panoramas, que fácilmente harían pensar en los conceptos *macro* de *cosmovisión* y *espíritu del tiempo*, en la práctica Hauser prescinde de estos conceptos, ateniéndose a las «actitudes» de los artistas o hablando de «maneras de ver el mundo». A este respecto, resulta especialmente revelador y desconcertante, si se tienen en cuenta los ataques de Gombrich, la reseña que Hauser (1952) dedicase a *La mecanización toma el mando* (1948), de Siegfried Giedion, donde critica el uso extensivo que hace Giedion de la noción de un espíritu del tiempo. Volveremos sobre ello más adelante.

Las metodologías de Benesch y Antal son quizás más cercanas entre sí que cualquiera de las dos con la empleada por Hauser: ambas se ocupan, en comparación, con problemas *micro* en una medida mayor, o al menos de manera más sistemática o evidente, trazando cuadros más acotados geográfica y temporalmente. Hecho que se ve reflejado en una valoración más favorable por parte del ámbito académico de la historia del arte<sup>16</sup>.

Por otra parte, la gran influencia de las tesis de Friedlaender se deja notar en la obra de dos alumnos suyos: Anthony Blunt *Artistic Theory In Italy 1450-1600* (1940), y Frederick Hartt, quien en 1952, 1961 y 1987 hizo uso de las hipótesis del *manierismo/crisis* (Cheney, 1997/2004: xxvii).

El libro de Wylie Sypher *Four Stages of the Renaissance Style* (1955) supone otro hito importante de este paradigma, afrontando el «panorama cultural» con una «síntesis interpretativa que [...] con su postulado de fases sucesivas del desarrollo estilístico, retiene un sabor literario»<sup>17</sup> (Mirollo, 1984: 34). Los reproches que pesan sobre el estilo de Sypher podrían ser comparados con los que pesan sobre el de Hauser: asistematicidad, síntesis prematura, vaguedad poética en las explicaciones, cualidades sugestivas que emborronan o hacen confusa la lectura de lo que tendrían que ser análisis de *claridad científica* (Mirollo, 1984: 34) — la «precisión filológica» de la que hablase Didi-Huberman (1990/2010).

## Conceptos generales

Resumiremos ahora los conceptos asociados a este primer paradigma, así como algunos de sus supuestos básicos. Los conceptos principales serían los afines a «expresión», «espiritualismo», «antirracionalismo», «subjetivismo», «originalidad», «antinaturalismo», (Edwards, 1993: 29-30; Dvořák, 1024/2004: 195-6, 199, 201-3, 205, 207, 211), e incluso «*ascetismo*» (Dvořák, 1024/2004: 195), «misticismo», o «introspección» (Blunt, 1940/1975: 143); todos ellos remiten a la versión inaugural de Max Dvořák, quien vio en el manierismo una reacción *antipositivista e idealista* a los rasgos *materialistas y naturalistas* del Renacimiento, una preferencia por la *subjetividad* frente a la *objetividad* (Dvořák, 1924/2004: 211). Es importante el concepto formalista de «anticlasicismo»

---

<sup>16</sup> En el Capítulo 7 veremos la reseña de Francis Haskell a *Manierismo*. En ella Haskell, aunque mostrándose «*contrario a sus conclusiones*», admitía el valor documental del libro de Antal sobre Florencia; una opinión similar, pero usando el grado de sistematización metodológica de baremo, la encontramos en la crítica de Wessely a Hauser, también en 1.3. Por otra parte, Benesch fue siempre muy valorado como connoisseur, siendo una de las mayores autoridades en Rembrandt.

<sup>17</sup> Mirollo alude con esto a la influencia de Curtius, que veremos en 5.2.

desarrollado por Walter Friedlaender, quien apunta en la misma dirección, describiendo el manierismo en términos de una «rebelión» artística<sup>18</sup>. Si bien este compendio conceptual puede llevarnos a una lista mucho más larga de rasgos atribuibles al arte manierista, tales como «turbulencia, inquietud, duda, alienación, frustración, tensión, exceso, desintegración, disonancia, desequilibrio, asimetría» (Edwards, 1993: 57), gran parte del rechazo a este paradigma radica quizás en una consideración demasiado literal —o unilateral— de dichos términos<sup>19</sup>, mientras que su recuperación parcial en el marco de la historia del arte —por parte de Tom Nichols, por ejemplo (Nichols, 1999/2015: 30-34) — siempre implica matizar estas ideas<sup>20</sup>, y explicitar su validez en lo que respecta a casos concretos. Volviendo a nuestro resumen, y tal como se recoge en el apartado anterior, la perspectiva de Dvořák y sus seguidores<sup>21</sup> lleva a la afirmación del manierismo como resultado de un conflicto entre dos *cosmovisiones*: la *espiritualista* y la *materialista* (Dvořák, 1928: 181-182, 189; 1924/2004: 211). Como tal, estaríamos ante un fenómeno subyacente a toda la época y no meramente a un grupo localizado y reducido de artistas — se trata de una perspectiva *macro*<sup>22</sup>.

En cuanto a la perspectiva *micro* de Friedlaender, quien realizó un análisis formalista magistral de dicho estilo tomando como referencia obras de Pontormo, Rosso y Parmigianino, el «estilo anticlásico» se caracterizaría por lo siguiente:

- (1) **Construcción irracional del espacio:** el estilo clásico del Alto Renacimiento se caracterizó por haber conseguido armonizar el *volumen de la figura* con el *espacio del entorno*, que en el *quattrocento* se hallaban aún en mutua disonancia (Friedlaender, 1925/1973: 4-5). El arte manierista construye un espacio incongruente y fragmentado, legible «a saltos» (Friedlaender, 1925/1973: 9), en el que la «falta de un punto de vista unificado previene la formación de cualquier efecto ilusionista» (Friedlaender, 1925/1973: 17), no pudiendo tampoco establecerse la distancia o profundidad objetiva por la relación de tamaño entre las figuras que lo ocupan (Friedlaender, 1925/1973: 18, 38). No se renuncia a la construcción de volumen en las figuras, ni tampoco a los efectos de perspectiva, pero en lugar de articularse racionalmente en torno a un centro, son dispuestos de manera que el espacio no es visible en su conjunto, resultando ambiguo y confuso. La articulación de dicha situación sucede mediante la acumulación de figuras en capas sucesivas (Friedlaender, 1925/1973: 32). Friedlaender señala que «el volumen de los cuerpos más o menos desplaza al espacio, esto es, ellos mismos crean el espacio» (Friedlaender, 1925/1973: 8). De lo que resulta que el

---

<sup>18</sup> Posner señala que Friedlaender se refirió a la tendencia a renegar de la herencia de nuestros padres a favor de la de nuestros abuelos: «*In Professor Friedlaender's view the negativistic and retrospective character of both anticlassicism and anti-mannerism can be explained by the tendency of a generation to revolt against the principles and teachings of its fathers and to take up the ideals of its 'grandfathers'*» (Friedlaender, 1925/1973: xvi-xvii).

<sup>19</sup> En concreto, Terry Lynn Edwards quizá da una cuenta poco matizada de los mismos en su tesis doctoral (Edwards, 1993: 57), como también hacen los defensores del *manierismo/maniera*. Hauser, como veremos, afirmará dichos adjetivos pero de una manera un tanto matizada y flexible, no tomándolos desde un punto de vista estrictamente formalista.

<sup>20</sup> Como se desarrollará en el Capítulo 2, una perspectiva *dialéctica* de estas ideas también supone una matización de dichos conceptos.

<sup>21</sup> Algunos seguidores de las tesis de Dvořák son: Nikolaus Pevsner, Otto Benesch, Frederick Antal, o el propio Hauser.

<sup>22</sup> Esto es precisamente lo que Gombrich denunció en numerosas ocasiones como «espíritu de la época» [*zeitgeist*] hegeliano (Cheney, 1997/2004: 219).

espacio manierista da una sensación plana o demasiado profunda (Friedlaender, 1925/1973: 8-9), pudiendo ambas cualidades darse simultáneamente, incluso, en la misma obra.

- (2) **Construcción irracional de la figura humana:** el principio fundamental sería el tratamiento *irreal* de la herencia anatómica renacentista. En ocasiones esto puede significar un «culto del volumen corporal», y «en particular, del desnudo», que es enfatizado y exagerado (Friedlaender, 1925/1973: 9, 11, 17-18). Pero este aire de irrealidad en las figuras también puede efectuarse confiriéndole un carácter etéreo e incorpóreo (Friedlaender, 1925/1973: 24, 26), mediante el alargamiento y la distorsión de las proporciones de la figura (Friedlaender, 1925/1973: 13-14, 36, 38, 39), de sus extremidades, o el empleo de drapeados de colores brillantes (Friedlaender, 1925/1973: 28, 29, 31). Por otro lado, los gestos de las figuras no reproducen movimientos observables, sino algo así como el movimiento del alma; no obstante, se opera una abstracción, un refinamiento sobre los gestos que los alejan del emocionalismo barroco, haciendo de ellos algo críptico (Friedlaender, 1925/1973: 30). En conjunto, sea mediante el alarde anatómico, o mediante su elongación evanescente, *irrealidad* es sinónimo de intelectualización, de *abstracción*. Si en el Alto Renacimiento se trata de conseguir una idealización objetiva, «válida para todos», en el arte manierista el objetivo es una idealización subjetiva, y, por tanto, *esotérica*, poco accesible (Friedlaender, 1925/1973: 10).
- (3) **Tendencias compositivas:** entre los puntos en común con el estilo clásico subrayados por Friedlaender, estaría la preferencia por una «composición apretada» (Friedlaender, 1925/1973: 22), esto es: frente a la mayor libertad compositiva del estilo barroco, el estilo clásico y el manierismo comparten una tendencia a composiciones bien cerradas, en las que «los elementos se encuentran fuertemente atados entre sí» (Friedlaender, 1925/1973: 11). Pero mientras que en el espacio clásico las figuras tienen cierta libertad de movimiento, cierto ambiente o aire a su alrededor, la estructura formal de las composiciones manieristas tiende a encerrar a sus figuras en una red de apretadas relaciones (Friedlaender, 1925/1973: 35); el hecho de que a las figuras les sea denegado el espacio físico suficiente tiene como finalidad la proyección de su expansividad física a la dimensión espiritual, como sucede, por ejemplo, con las colosales figuras de Miguel Ángel (Friedlaender, 1925/1973: 15, 16). Por otra parte, mientras que en el estilo clásico el objetivo final es que todo quede equilibrado, aquí podría decirse que el objetivo es el opuesto (Friedlaender, 1925/1973: 21). Lo «apretado» de las composiciones está también muy relacionado con la manera de construir el espacio *irrealista* que hemos descrito más arriba. La manera en que las diferentes figuras son puestas en relación es formalista, «entretejiéndose de manera ornamental» (Friedlaender, 1925/1973: 23), destacándose el recurso al *contrapposto*, a los movimientos opuestos, o a los movimientos iguales (Friedlaender, 1925/1973: 18). Se reitera en la idea de verticalismo en la composición, con la connotación espiritualista que la acompaña (Friedlaender, 1925/1973: 36, 39). La afinidad buscada con el gótico y otros estilos precedentes es llamada «primitivismo» por Friedlaender, que enfatiza su carácter plenamente consciente (Friedlaender, 1925/1973: 10, 25-26). Finalmente, se señala —aunque de manera menos abundante, y en relación con el caso particular de Parmigianino— la tendencia a «lo bizarro, lo antinatural, lo no canónico» (Friedlaender, 1925/1973: 35).

Aunque Dvořák apoyase sus especulaciones en un fuerte *connoisseurship*, y aunque expresase en sus análisis ideas muy parecidas a la exposición formalista de Friedlaender — tendencia a la idealización subjetiva, etc. (Dvořák, 1928: 169)— los desarrollos formalistas posteriores del concepto de manierismo partirían de las ideas de Friedlaender<sup>23</sup>.

## Desarrollo histórico: cronología aproximada y movimientos

En cuanto a su desarrollo histórico (cronología aproximada y movimientos), según el paradigma *manierismo/crisis*, se suele interpretar que el estilo comenzaría en Italia alrededor de 1520 y terminaría por extenderse por toda Europa, llegando a manifestarse hasta bien entrado el sXVII — al menos, hasta 1630 (Cámara, 1988: 3). Esto, sin embargo, puede dar a entender que el origen estilístico es puramente italiano, punto en el que las interpretaciones de Dvořák y Friedlaender difieren: según Dvořák, el giro revolucionario sucede antes en el Renacimiento Nórdico que en Italia, de la mano de artistas como Matthias Grünewald, estresando Dvořák que el empirismo de dicha corriente no se debe tanto a la influencia italiana, sino más bien a un desarrollo paralelo; con esto, vuelve a subrayar la importancia de considerar el desarrollo de la época en su conjunto (Dvořák, 1928: 192). En cambio, Friedlaender considera que el arte de Durero «se alimentaba del Renacimiento italiano», siendo admirado en Italia como exponente del espíritu nórdico (Friedlaender, 1925/1973: 25). Pontormo, al tomar como referente el arte de Durero, llegaría en los frescos de la Certosa a ser «más gótico y arcaico que su modelo» (Friedlaender, 1925/1973: 26). Por otra parte, Friedlaender también menciona, aunque de manera anecdótica, que «la reacción del gótico tardío contra el clásico que surge al mismo tiempo en el norte (p. ej. Cranach) es de espíritu similar» (Friedlaender, 1925/1973: 31-2). No llegando a explorar dichos paralelismos como hace Dvořák, se ha interpretado —como hace Donald Posner en su introducción de *The Anticlassical Style*— que para Friedlaender el término manierismo alude a un fenómeno de origen toscano, que posteriormente se esparciría por otras cortes de Europa (Friedlaender, 1925/1973: xiv-xv). Hay que tener en cuenta la diferencia entre ambas posturas al considerar sus puntos en común.

Volviendo a nuestro recorrido cronológico, se considera que tanto Rafael como Miguel Ángel anticipan el manierismo antes de 1520, confirmando una gran importancia para el desarrollo del estilo a la Escuela de Rafael, radicada en Roma; importancia mayor en el caso de Dvořák, ya que la constatación de la posición inaugural de Florencia la realiza Friedlaender al analizar el recorrido de Parmigianino (Friedlaender, 1925/1973: 39). En cualquier caso, ambos afirman la importancia de Roma en el periodo de 1524 a 1527, en el que Rosso y Parmigianino coinciden en la ciudad con la Escuela de Rafael. Posteriormente, el Sacco de Roma (1527) propiciaría la difusión de las variantes italianas del manierismo, al haber provocado la dispersión de numerosos artistas

---

<sup>23</sup> Las ideas de Friedlaender encuentran desarrollo posterior dentro de este paradigma en la obra de historiadores como Frederick Hartt, que en el *Twentieth International Congress of the History of Art* defendió las ideas de crisis y rebelión artística frente a quienes, como Craig Hugh Smyth y John Shearman, plantearon el nuevo paradigma del *manierismo/maniera*. Hay ciertas diferencias entre los defensores de este primer paradigma herederos de Dvořák y los que retoman el paradigma desde Friedlaender.

italianos, perdiendo la metrópolis su posición como centro artístico predominante a favor de una multitud de cortes (Dvořák, 1928: 109, 174; Friedlaender, 1925/1973: 41).

Es corriente en este paradigma —quedando enunciada de manera más precisa por Friedlaender en su *The Anti-Mannerist Style* (1930)— la distinción entre un manierismo del idealismo subjetivo, revolucionario y vanguardista, y otro «amanerado», «cosificado», «vacío», «convencional» y «académico»: el manierismo de la *maniera* (Friedlaender, 1930/1973: 48-49). Según Friedlaender, esta nueva fase del desarrollo comenzaría en Italia ca. 1550, extendiéndose hasta la revolución «antimanierista» de 1580, llevada a cabo por dos corrientes artísticas opuestas: los seguidores de los Carracci y los seguidores de Caravaggio, con los que comenzaría el fin del manierismo en Italia (Posner, 1965/1973: xvii). Sin establecer una cronología rigurosa, Dvořák describió también la evolución hacia la *maniera* al considerar las diferencias entre Pontormo y Bronzino, indicando la reorientación cortesana del estilo y su relación con la aparición de las academias (Dvořák, 1928: 173, 174), punto que sería también importante en *Manierismo* (M: 224). Es común a ambos —como se habrá deducido por la terminología empleada más arriba— un cierto desprecio hacia el arte de la *maniera*; desprecio que el paradigma propuesto por Shearman y Smyth trataría de superar, revalorizando dicho periodo.

Tras la dispersión de los artistas y el advenimiento de la versión cortesana del manierismo en numerosas cortes europeas —como Fontainebleau en Francia, o la corte de Rodolfo II en Praga— llegamos a un periodo ambiguo que se extiende hasta el final del manierismo. En efecto, si de 1520 a 1580 puede hablarse de una hegemonía de este estilo en Italia —con la salvedad de Venecia— de 1580 a 1630 encontramos, a lo largo de Europa, tendencias mezcladas, que suelen interpretarse como una pugna entre manierismo y barroco que, hacia 1630, se decide definitivamente a favor del barroco (Cámara, 1988: 6) — que Hauser relaciona con el triunfo de la Contrarreforma, con un absolutismo nacionalista y populista, con una cosmovisión unitaria (M: 180-181, 226). En algunas cortes europeas el florecimiento del estilo es más tardío —p. ej. Bartholomeus Spranger (1546-1611) o Joachim Wtewael (1566-1638)—; en numerosos casos encontramos artistas cuyo estilo manifiesta simultáneamente tendencias manieristas y barrocas, como es el caso de Tintoretto, del Greco, o de Jacques Bellange. Aunque estos desfases y solapamientos dificultan la delimitación cronológica en su conjunto, hay que mantener la distinción entre los dos tipos de manierismo: el revolucionario, ascético y espiritualista, y el cortesano, sensual y hedonista, pudiendo encontrarse ambas tendencias mezcladas en un solo artista (M: 138). Si la variante espiritualista estaría relacionada, en su primera oleada de 1520, con el cisma de la Reforma, la decadencia económica, la invasión imperial y el famoso Sacco de Roma (1927)<sup>24</sup> (Dvořák, 1928: 109, 181-2; Campbell, 1980/2004: 260), se ha relacionado el expresionismo de figuras posteriores, como Tintoretto o el Greco, con la Contrarreforma<sup>25</sup>, notándose mezclado, como se ha dicho, con tendencias barrocas. Hauser contraponen el

---

<sup>24</sup> Para alusiones directas de Dvořák a estos sucesos políticos hay que remitirse a su *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* (1928), ya que en la conferencia sobre el Greco no los menciona.

<sup>25</sup> Se suelen destacar a este respecto los escritos de Nikolaus Pevsner “The Counter-Reformation and Mannerism” (1928), Wener Weisbach “Gegenreformation, Manierismus, Barock” (1928), y Federico Zeri “Pittura e Controriforma” (1957).

espiritualismo «intelectualista» (esto es, de iniciados: esotérico y elitista) del Greco al talante popular (o populista), de *arte de masas*, del barroco de la Contrarreforma (M: 102, 107, 180-181).

Recapitulando, las tres fases del manierismo en Italia según este paradigma, junto con las dos tendencias principales, quedarían esquematizadas de la siguiente manera:

- (1) **Fase 1 (1520-1550):** surge la primera tendencia del manierismo, de mano de una suerte de *vanguardia* manierista; actitud revolucionaria y espiritualista, rebeldía contra el Alto Renacimiento. Pontormo, Rosso, Beccafumi, Parmigianino, la Escuela de Rafael. Gran turbación por la inestabilidad política en Italia, que ve frustrados los sueños políticos que sustentaban la utopía a la que el Alto Renacimiento proporcionó expresión artística. Inestabilidad también en el Norte: la Reforma, rebeliones campesinas (Benesch, 1947/1965: 28-43). Volviendo nuestra mirada al misticismo de Ernst Bloch, del joven Lukács y del Círculo del Domingo, hay que señalar que las revoluciones campesinas y algunas de sus figuras principales (como Thomas Müntzer, a quien Bloch dedicaría un libro) formaban parte de un imaginario compartido por los utopistas de derechas (aquella parte del mandarinato germánico que, como Sedlmayr, sería seducida por el fascismo) y por los de izquierdas (marxistas utópicos como Bloch, Walter Benjamin o el Lukács de *Historia y conciencia de clase*)<sup>26</sup>. También Hauser dedicará bastante espacio a contraponer al Lutero aliado de los príncipes a la interpretación inicial de la Reforma como «revolución social» efectuada por los utopistas campesinos (M: 94-97). En el norte, prominentes manieristas revolucionarios serían figuras como Matthias Grünewald, Joerg Ratgeb —que, además, fueron revolucionarios políticamente— (Benesch, 1947/1965: 28-43) y Lucas Cranach el Viejo (Friedlaender, 1925/1973: 31-32).
- (2) **Fase 2 (1550-1580):** surge la segunda tendencia del manierismo: la *maniera*, arte «cortesano», «decorativo», «académico» (Friedlaender, 1925/1973: 18) y «sin vida» (Dvořák, 1924/1984: 72). El talante revolucionario da paso a la *maniera* «mediante la repetición, agudeza, y exageración juguetona por un lado, y mediante débiles concesiones por el otro» (Friedlaender, 1930/1973: 48-49). Bronzino y Vasari, las academias. El estilo se difunde por las cortes europeas (Friedlaender, 1930/1973: 51-52): Rosso, Primaticcio, y Niccolò dell'Abbate en la corte de Fontainebleau; Frans Floris (M: 274). La expresión individual del artista cede paso, en los grandes talleres, escuelas y academias, a un sistema de producción donde «se trataba, en efecto, más de mantener un nivel cualitativo uniforme y de producir ornamentaciones impecables, que de la creación de obras maestras individuales y únicas» (M: 232).
- (3) **Fase 3 (1580-1630):** el estilo sigue difundiéndose por Europa al tiempo que, en Italia, comienza una fuerte reacción contra él a favor de un nuevo barroco clasicista (Caracci) o naturalista (Caravaggio). A la vez, se deja sentir el influjo de la Contrarreforma. En esta fase podemos encontrar las dos tendencias manieristas entremezclándose, y confundidas también con el influjo del barroco, que en 1630 será ya predominante. Constituirían ejemplos de la *maniera* cortesana en esta fase el arte erótico, espectacular y grotesco de

---

<sup>26</sup> Löwy (1976/1979) detalla los referentes compartidos por ambas corrientes.



Bartholomeus Spranger en la corte de Rodolfo II, Hendrick Goltzius o Karel van Mander, mientras que el Greco, Tintoretto, Jacques Bellange o Bruegel ejemplificarían una actualización de la tendencia *ascética* o *espiritualista*.

Quizás resulta extraño ubicar a Bruegel aquí, dado que sus cuadros costumbristas parecen exhibir el más estricto materialismo, una suerte de «retablo de marionetas» (M: 271). «En Tintoretto lo cotidiano parece ante el aliento del cosmos, mientras que en Bruegel el cosmos es inmanente a los objetos de la experiencia más cotidiana» (M: 268). Volveremos sobre ello al profundizar acerca de la relación entre dialéctica y las antinomias del manierismo (el espiritualismo enfatizado por Dvořák frente al materialismo, al mundo de las cosas enfatizado por Weisbach). En todo caso, parte de la polémica surge del hecho de que tres de los grandes exponentes del manierismo —Tintoretto, Bruegel y el Greco— suponen, en sí mismos, casos estilísticos excepcionalmente complejos, dada su radical individualidad.

Si bien tanto Dvořák como Friedlaender consideran a Tintoretto y al Greco exponentes fundamentales del estilo, en el caso de Friedlaender, que —según Posner— considera el estilo atado a la tradición italiana, esta afirmación sería problemática y paradójica, sobre todo teniendo en cuenta su afirmación tajante de que «sólo en las especiales circunstancias de Toledo» podía haber desarrollado el Greco su estilo:

El Greco, in whom the flame of original, true, and spiritual Mannerism again bursts into life with completely unprecedented vehemence. But it should not be forgotten that this could happen only in the special circumstances of Toledo, that is, far from the specifically ‘modern’ art movement of central Italy (Friedlaender, 1930/1973: 52).

Sin duda, es extraño afirmar que el máximo exponente de un estilo lo es gracias a haber estado completamente aislado de la tradición a la que, en teoría, debería quedar ligado dicho estilo. Estas dificultades de la posición de Friedlaender serían ‘superadas’ por el *manierismo/maniera*, como veremos, excluyendo al Greco del canon manierista — también a Tintoretto, a Bruegel y a la corriente revolucionaria o espiritualista en general.

Friedlaender no trató de llevar el concepto a la literatura, cosa que sí hizo Dvořák, aunque de manera esbozada. Algunos de los escritores que él consideró fuertes exponentes del manierismo —Cervantes, Shakespeare, Tasso, Montaigne (Dvořák, 1928: 196) — serían posteriormente estudiados bajo ese concepto a lo largo del sXX (p. ej., en *Manierismo*). En cualquier caso, el manierismo en literatura se extendería hasta bien entrado el sXVII, sucediendo aquí también que muchos de estos escritores han seguido siendo estudiados, simultáneamente, como barrocos y como manieristas. Nos limitaremos a mencionar aquí este hecho.

## 5.2 El manierismo ahistórico (1920s-1950s)

### *La ley estilística, deshistorizada y abstracta, de Curtius y su controvertida reelaboración psicológica en Hocke*

Conjuntamente con los estudios de Dvořák y sus seguidores, y con el estudio formalista de Friedlaender, hemos de tener en cuenta la influyente definición del concepto que haría el filólogo y académico literario Ernst Robert Curtius en su *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*<sup>27</sup> (1948). En este libro, Curtius desarrolló un concepto ahistórico de manierismo, según el cual, en el proceso de desarrollo estilístico, toda fase «clásica» provocaría, en mayor o menor medida, una reacción tendente a la complicación o la complejidad, que llamaríamos «manierista» (Edwards, 1993: 28; Zerner, 1972/2004: 228). Curtius explicita que su definición no está destinada a lidiar con las controversias de periodización de la historia del arte:

No hemos de discutir aquí la cuestión de si el término ‘manierismo’ como designación de una época de la historia del arte está bien escogido, ni en qué medida se justifica; si nos servimos de él, es porque resulta adecuado para llenar una laguna de la terminología científica literaria. Claro está que al adoptar la palabra debemos vaciarla de todos los contenidos propios de la historia de las artes plásticas, ampliar su sentido y convertirla tan sólo en denominador común de todas las tendencias literarias opuestas a la clásica, ya sean preclásicas, postclásicas o contemporáneas de algún clasicismo.

Comprendido en este sentido, el manierismo es una constante de la literatura europea; es el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas (Curtius, 1948/1995: 384-385).

Como vemos, Curtius es plenamente consciente de la variabilidad con que pueden sucederse, en su carácter complementario, ambos fenómenos estilísticos. La motivación de su propuesta es reemplazar la confusa oposición entre *romanticismo* y *clasicismo* —problema al que Antal (1935; 1936) también dedicaría cierto espacio<sup>28</sup>—, así como descartar por completo la oposición entre *clasicismo* y *barroco*, término que ve demasiado ligado a connotaciones históricas (Curtius, 1948/1995: 385). Curtius explicita, por tanto, que su preferencia por el término ‘manierismo’ se debe a que dicho término implica un «mínimo de asociaciones históricas» en comparación con el término ‘barroco’ (Curtius, 1948/1995: 385). El manierismo como fase estilística se caracterizaría por «excentricidad formal, ornamentación verbal y pensamiento afilado»:

A recurring phenomenon in the history of style, and typified by rhetorical excess, it breaks out like a rash after, and even during, periods when ideal classical values are prized. It is evidence of a perennial human inclination to respond to order, symmetry, balance, clarity, and restraint (in sum, the so-called classical values) by reveling in excessive verbal artifice and complex meaning (Mirolo, 1984: 32).

---

<sup>27</sup> Trad. al inglés: *European Literature and the Latin Middle Ages*, 1953; y al español: *Literatura europea y edad media latina*, 1955.

<sup>28</sup> Antal (1935: 159) llegaba, sin embargo, a la conclusión opuesta a Curtius: «In defining a style I believe that contemporary art-historians frequently devote too much attention to the formal elements of art at the expense of its content. They only too often overlook the fact that both form and content make up a style. If we take sufficient account of content we realize at once that styles do not simply exist in a vacuum, as it appears to be assumed in purely formal art history».

Aunque la investigación de Curtius se enmarca en el ámbito literario y la de Friedlaender en el de la historia del arte, hay que resaltar la convergencia de sus conclusiones, propiciadas quizás por el hecho de que ambos parten de un enfoque formalista. Para ambos, y pese a los diferentes paradigmas que se derivan de ello, la austeridad, contención y rigores impuestos por una estética clásica resultan en *rebeldía* para con dichos preceptos —en Friedlaender—, o en *deleite* para con sus contrarios —en Curtius—, facilitando el paso abrupto de un extremo estilístico a su opuesto. Friedlaender y Curtius rebasan, por tanto, ligeramente las cuestiones puramente formales para hablar del contenido implícito en las mismas: partiendo de la forma se habla de la actitud. El libro de Hauser recoge estas ideas (*rebeldía* hacia el Renacimiento, *deleite* en lo abstruso), por ejemplo, al reflexionar sobre la «vida efímera de los estilos clásicos» (M: 32); pero si en Friedlaender y Curtius constituyen más la periferia que el centro de la exposición, en Hauser pasan a primer plano.

Por otra parte, mientras que la interpretación de Friedlaender lleva a una acotación histórica del término, la interpretación de Curtius es, como se ha dicho, ahistórica, tratando de eliminar toda connotación historicista, y asimilando el manierismo a otras épocas de similar «exceso retórico», desde la Antigüedad a la modernidad:

[...] since verbal artifice, rhetorical ornaments, and Asiatic style can be found in antiquity, they have a classical pedigree, too. Examples are drawn from Rabelais, Marino, Gongora, and Joyce, among others (Mirolo, 1984: 32)

La vehemencia con que Curtius insiste en los precedentes antiguos del manierismo va destinada, explícitamente, en contra de la *Geistesgeschichte*, en contra de una determinada *historización* de estas tendencias que, como argumenta, son constantes:

Separar el manierismo del sXVII de los antecedentes que tiene durante dos milenios y desentenderse de todos los testimonios históricos, para presentarlo como producto espontáneo del 'barroco' (español o alemán), es señal de ignorancia y producto de la tiranía de un pseudosistema derivado de la historia del arte, ignorancia y tiranía que muchas veces se dan la mano.

[...] La ciencia literaria carece por ahora —espacial y temporalmente— de una perspectiva europea; este hecho me hizo escoger intencionalmente fenómenos de carácter tan concreto y de tan evidente genealogía, que no permiten ningún tipo de pseudointerpretaciones en el sentido de la 'historia del espíritu' (Curtius, 1948/1995: 409).

Al mismo tiempo, comparte con la *Geistesgeschichte* la voluntad de llegar a una visión de conjunto<sup>29</sup>, *macro*. Quizás la principal diferencia entre ambos debería situarse en el mayor formalismo que implica la pretensión de *deshistorización*. La *Geistesgeschichte* aspira a un cuadro general a través del *contenido*, mientras que Curtius, como también Wölfflin, aspira a formular unas leyes del estilo. Según argumenta Lukács en *Historia y conciencia de clase*:

[...] cuanto más desarrollada está una ciencia moderna, cuanto más plenamente ha conseguido claridad metódica acerca de sí misma, tanto más resueltamente tiene que apartarse de los problemas ontológicos de su esfera, tanto más resueltamente tiene que eliminar esos problemas

---

<sup>29</sup> En esto, el objetivo final de Curtius, que opera de manera formalista buscando una visión unificadora y de conjunto, se presenta como análogo a los esfuerzos de la metodología para la historia del arte diseñada por Wölfflin.

del campo de la conceptualidad por ella elaborada. Y cuanto más desarrollada y más científica sea, tanto más se convertirá en un sistema formalmente cerrado de leyes parciales y especiales, para el cual es metódica y principalmente inasible el mundo situado fuera de su propio campo, y, con él, también, y hasta en primer término, la materia propuesta para el conocimiento, su propio y concreto sustrato de realidad (Lukács, 1923/2013: 213)

La deshistorización de las categorías de análisis científico, su ubicación *fuera* de la historia, sería un síntoma inequívoco del proceso de cosificación propio del capitalismo, que desemboca en un tipo de ciencia que busca separar, compartimentar las distintas parcelas de la cultura para posibilitar su racionalización (como hace Curtius, separando historia del arte y de la literatura); una historización de todas las categorías sería necesaria para enmarcarlas dentro del punto de vista de la totalidad, esto es, el punto de vista del desenvolvimiento histórico de la sociedad en su conjunto. Para Hauser, que busca ubicar en el manierismo el origen [*Ursprung*] de la problemática estilística moderna, resulta crucial mantener la concepción *historizada* del manierismo, a pesar de enfatizar sus resonancias en los subsiguientes desenvolvimientos estilísticos posteriores del arte europeo — sobre todo a partir del romanticismo<sup>30</sup> (M: 377-378).

Se ha interpretado la obra de Gustav René Hocke como un híbrido entre las tesis de Curtius y las de Dvořák (Dacos, 1968: 423). Lo cual no deja de resultar curioso, ya que Curtius se pronuncia explícitamente en contra de la *Geistesgeschichte*, de la que Dvořák es uno de los más icónicos exponentes (Kleinbauer, 1971). Hocke considera el arte helenístico y el arte romano tardío como fenómenos del tipo manierista, pero también considera manierista el arte surrealista moderno, no siendo el manierismo un hecho estilístico aislado y exclusivo del sXVI — perspectiva que nos remite a Curtius. Como, por otra parte, Hocke no rechaza las tesis de *manierismo/crisis* de Dvořák, el resultado es la extensión de las consideraciones espirituales de Dvořák a todos estos siglos. Hocke desarrolló estos puntos de vista en varias obras, siendo la más conocida *Die Welt als Labyrinth* (1957) (Mirollo, 1984: 32). Si Curtius restringió explícitamente su paradigma al ámbito literario, Hocke trató de expandirlo de manera interdisciplinar, empleando, como se ha dicho, las hipótesis de la *Geistesgeschichte*, lo que le valió una crítica generalizada por parte de los historiadores del arte<sup>31</sup>.

El paradigma de Curtius constituye la manera más exacta de caracterizar el modo en que autores como Robert Venturi han aplicado el término ‘manierismo’ a su propia disciplina<sup>32</sup>. Que nos refiramos a Curtius para explicar este paradigma obedece a razones obvias, dada su

---

<sup>30</sup> Enfatiza su conexión con corrientes como el simbolismo o el surrealismo (M: 316, 333). Durante los dos siglos de predominio del arte clasicista, los rasgos manieristas y los préstamos del manierismo se mantendrían como corriente subterránea en artistas como Blake o Füssli (M: 378). En el Capítulo 8 volveremos sobre esta búsqueda de modernidades antidogmáticas.

<sup>31</sup> Nicole Dacos (1968: 423) apunta que, si bien el libro de Hauser es tan sugestivo como el de Hocke, supera con mucho a éste en erudición, dando a entender que el dominio de Hocke sobre el material histórico es deficiente.

<sup>32</sup> Es bien sabido que Robert Venturi, en *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966), se dirige explícitamente en contra de los ideales puristas, racionalistas, cientificistas y objetivistas del funcionalismo característico del Movimiento Moderno (que podríamos considerar «clásicos»), refiriéndose a un variado elenco de obras a lo largo de varios siglos — esto es, incluye en su canon «manierista» obras que no pertenecen al sXVI, y reclama explícitamente una «actitud manierista» para la arquitectura del presente, actitud que también se articula de manera muy explícita en *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time* (2004), escrito conjuntamente con Denise Scott Brown.

indiscutible importancia historiográfica para con todos los que han usado su perspectiva; que nos detengamos en Hocke, no obstante, puede resultar algo más extraño, ya que, dado el relativo rechazo que suscita su obra en el ámbito académico, no se le considera representativo de paradigma alguno. No obstante, es esto mismo —su académicamente rechazable combinación del paradigma de Curtius con el de Dvořák—, su condición de *outsider*, lo que lo hace especialmente pertinente para considerar la obra de Hauser. Aunque Hauser cita tanto a Curtius como a Hocke, lo hace expresamente para desmarcarse del postulado del manierismo como tendencia estilística ahistórica<sup>33</sup>, lo que no impide que haya sido recurrentemente identificado con Hocke<sup>34</sup>. Aunque volveremos sobre ello en el Capítulo 7, de momento baste la consideración de la importancia que tiene, para Hauser, la historización del manierismo como fenómeno del sXVI; la diferenciación entre el manierismo y las tendencias más o menos afines de la Antigüedad remitiría al nacimiento del capitalismo moderno (del sXVI en adelante), con su nuevo sentido del individuo, tal como se vería reflejado en las diferencias entre la tragedia del mundo clásico y la moderna (M: 159-163).

Si Curtius realizó su propuesta con la esperanza de aportar algo a la clarificación y purificación de una confusa y mezclada terminología histórica, sin duda contribuyó a lo contrario, resultando su propuesta en una mayor diversificación de acepciones y usos del término *manierismo*. Como veremos a continuación, uno de los motivos de irritación y desasosiego en el ámbito de la historia del arte partiría de que se usase el término para referirse a los *manierismos* —las *complejidades* o *excesos retóricos*— de ciertos artistas —incluso de artistas contemporáneos, como sucede en la teoría de la arquitectura—, al tiempo que también persistían sus acepciones en relación a un cierto sentido de *crisis*. Según Shearman, esta multiplicidad de usos daba lugar a «resultados bastante extraños», al no darse siempre que del *exceso retórico* pudiera justificarse el viejo sentido de *crisis* (Shearman, 1967/1990: 51).

---

<sup>33</sup> «El interés renovado que muestra nuestro tiempo por el manierismo no significa, de ninguna manera, que el arte del presente constituya una repetición o prosecución de este período estilístico. Estilos artísticos, obras y personalidades son, como todos los fenómenos históricos, de carácter único» (M: 377)

<sup>34</sup> Como veremos, tanto Dacos (1968: 423) como Saccone (2016: 264-265) comparan a Hauser con Hocke. También Peterson (2017: cap1, párr. 8). En el Capítulo 7 ahondaremos en sus diferencias.

### 5.3 El manierismo/maniera (1940s-1960s)

#### *De la filología de la manera a la construcción del ideal cortesano de Shearman y la tipología formal de Smyth*

Como sucede con el apartado 6.1, la importancia de este paradigma para nuestro objeto de estudio, así como el desarrollo historiográfico que ha alcanzado, nos obliga a estructurar el texto en tres momentos diferenciados: i) algunos hitos historiográficos, ii) conceptos generales, y iii) desarrollo histórico: cronología aproximada y movimientos.

#### Algunos hitos historiográficos

Si la situación de multiplicidad de acepciones del término *manierismo* era de por sí irritante para quienes defendían que los estilos debían definirse de manera precisa —preferiblemente en base a principios formales—, a esto habría que sumar la indignación por la inclusión indiscriminada de los más variados artistas del sXVI al canon que se derivaba del *manierismo/crisis*. Las palabras de Shearman ponen de manifiesto la estrecha interrelación entre el caso del manierismo y la cuestión metodológica:

*El problema de la definición del término «Manierismo» es ante todo metodológico. [...] En aquel periodo menospreciado habían ocurrido muchas cosas interesantes; unas, extrañas y fascinantes; otras, realmente bellas. Y a estos fenómenos, aislados y examinados, se les aplicó entonces el término Manierismo que, como veremos, estaba convenientemente a mano; era como si se pudiese aplicar tranquilamente esa etiqueta a todo lo que no tuviese ya una. Y como el siglo XVI abarcaba tantos estilos marcadamente diversos, hubo que estirar el Manierismo en cuanto concepto (Shearman, 1956/1990: 52).*

Todos los adjetivos usados por Shearman remiten a cualidades *disfrutables* («extrañas», «fascinantes», «bellas»). Detrás de ello late la concepción del arte como *alto entretenimiento* o como *objeto de disfrute*<sup>35</sup>. Posner (1965/1973: xiv-xv) señaló que las tendencias «expansionistas» del manierismo culminaron en la célebre exposición del Rijksmuseum de Ámsterdam *De Triomf van het Manierisme*, lamentando la inclusión de figuras como Pieter Bruegel el Viejo. Que esta exposición fuera organizada por el Consejo de Europa en 1955, dos años antes del nacimiento de la Comunidad Económica Europea, podría considerarse sintomático del estrecho vínculo entre las políticas culturales y la construcción de una identidad europea. De hecho, Norbert Schneider escribe lo siguiente a propósito de los dos libros de Hocke, publicados en 1957:

Ambos libros causaron sensación y se convirtieron en bestsellers ampliamente leídos. Golpearon el nervio de la época porque, en una fase en la que el «arte moderno» todavía era

---

<sup>35</sup> Hemingway (2009: 302) detecta lo mismo en Gombrich, citando un pasaje de *Ideals and Idols* (1979): «In technology progress can be specified once aims are stated; in science the aim is implicit in the search for truth. If there is something corresponding in art, it should be the creation of something we can 'like'. Art was a repository of civilized values and a source of refined pleasures, but it was not a mode of cognition—a strikingly paradoxical position from one who put such emphasis on the role of cognitive processes in the development of naturalism».

poco aceptado en la conciencia pública debido a las secuelas de la ideología nazi, proporcionaron argumentos de que era parte de una tradición cultural europea duradera que, en realidad, es uno de los fenómenos universales humanos o una «constante europea» (Schneider, 2012: 17).

Quizás pueda verse en ello un correlato político del interés con el que la cuestión del manierismo fue intensamente debatida a partir de los años cuarenta, culminando en dos grandes congresos internacionales: *Manierismo, barocco, rococo: concetti e termini* (Roma, 1960), organizado por la *Accademia Nazionale dei Lincei* —hay que destacar que, hasta entonces, el manierismo fue un asunto netamente germánico, mientras que en Italia el interés por el fenómeno no comenzó hasta los años cuarenta (De Meyer, 2010: 245)—, y el *Twentieth International Congress of the History of Art* (Nueva York, 1961) (Mirollo, 1984: 31, 37; Zerner, 1972/2004: 229). Este segundo congreso, que aglutinó a los más renombrados exponentes del ámbito académico hegemónico (el anglosajón), tuvo repercusiones importantes, más que el mantenido en Roma, tanto para la historia del arte como para los estudios literarios: aunque el viejo *manierismo/crisis* fuera defendido por figuras como Frederick Hartt, la posición escéptica con respecto a dicho paradigma pasó a un primer plano, contando con contribuciones de eminencias como Ernst H. Gombrich<sup>36</sup> (Mirollo, 1984: 37). Las aportaciones que suelen nombrarse como las más citadas y de mayor impacto fueron las de Craig Hugh Smyth y John Shearman, cuyas conferencias de 1961 “Mannerism and maniera” (Smyth) y “Maniera as an Aesthetic Ideal” (Shearman) fueron posteriormente desarrolladas en sus respectivos monográficos sobre manierismo: *Mannerism and maniera* (Smyth, 1962) y *Mannerism: Style and Civilization* (Shearman, 1967). En ellas se formula el paradigma del *manierismo/maniera*: Smyth desglosó minuciosamente las recetas formales de su arte pictórico, al tiempo que las relacionaba con algunas cualidades estrechamente asociadas al concepto de *maniera* (como la *sprezzatura*<sup>37</sup> o la artificialidad); Shearman sintetizó el enorme recorrido que ya tenía para aquel entonces la historiografía del concepto de *maniera* en una definición interdisciplinar del mismo como *ideal artístico* vigente en la época. Otro importante hito para la consolidación del paradigma, aparte de las obras de Smyth y Shearman, sería *La maniera italiana* (1961), de Giuliano Briganti, quien expresó, ya de manera decidida, lo que en anteriores estudios habían sido reservas frente al *manierismo/crisis*<sup>38</sup> (Mirollo, 1984: 40).

A pesar de que dichas obras podrían considerarse el *manifiesto* del paradigma que nos ocupa, hay que señalar que el interés por la fortuna del término «maniera» a lo largo de la

---

<sup>36</sup> La participación de Gombrich en dicho congreso consistió en la lectura de otro artículo incluido en la antología de Cheney: “Mannerism: the Historiographic Background”. Ya vimos cómo, en dicho artículo, Gombrich atacaba la parcialidad del *manierismo/crisis*, y concretamente la postura de Dvořák, concluyendo que «todo esto podía inferirse sin referencia alguna a las obras de arte» (Gombrich, 1963/2004: 219). Entre los argumentos usados por Gombrich está la relativización del ideal clásico: «the ideal of classical perfection is much more elusive or, if you like, subjective. We have become so used to setting the accent somewhere near the Stanza della Segnatura that we experience any deviation from this particular solution as less harmonious» (Gombrich, 1963/2004: 220).

<sup>37</sup> Atributos que explicaremos en mayor detalle hacia el final de este subapartado.

<sup>38</sup> Si bien Briganti hace más concesiones que Smyth y Shearman a algunos supuestos del paradigma anterior, como el carácter europeo del estilo —frente al énfasis de que se trata de una moda radicada en Italia—, o el trato de su vertiente anticlásica —frente a su separación completa de todo lo relacionado con el manierismo (Cámara, 1988: 11).

historiografía se remonta a Panofsky, que en *Idea* (1924) ya reparó en el carácter peyorativo que tenía la palabra en el círculo del crítico Giovanni Pietro Bellori (1616-1696) (Cámara, 1988: 3-4). El interés por el término, así como el escepticismo hacia el *manierismo/crisis*, fueron gestándose desde la década de los cuarenta, corriendo en paralelo al estudio de artistas de mediados del *cinquecento*<sup>39</sup> que habían sido previamente descuidados por la historiografía; artistas, precisamente, que habiendo sido históricamente despreciados como *manierosos* o *manieristas*, no encajaban bien con la interpretación del manierismo como «tensión», «espiritualidad» o «angustia» (Gombrich, 1963/2004: 229). Tal como lo resumiría Shearman:

En mi opinión, las contradicciones entre los significados actuales de la palabra «manierismo» son tan grandes porque la mayoría de ellos son demasiado contemporáneos e insuficientemente históricos. En el afán de salvar al arte del siglo XVI de la mala reputación que buena parte de él tuvo en el siglo XIX, se le han endosado virtudes típicas de nuestro tiempo, especialmente las de agresión, ansiedad e inestabilidad. Y estos conceptos son tan inadecuados para las obras en cuestión que necesariamente han de dar lugar a resultados bastante extraños, (sobre todo si tenemos en cuenta que la aproximación a la obra de arte era admirablemente serena en el siglo XVI) (Shearman, 1967/1990: 51).

En Italia, a excepción de alguna figura aislada —como Lionello Venturi, alumno de Dvořák (DAH: VL)— el escepticismo para con el *manierismo/crisis* puede relacionarse con el repudio hacia enfoques *macro* como la *Geistesgeschichte* y la preferencia por enfoques *micro*. ¿Hasta qué punto podrían relacionarse estas preferencias metodológicas con la hegemonía anglosajona? ¿Hasta qué punto con el repudio a aquellas formas de hegelianismo que habrían facilitado el ascenso del fascismo en Italia — como, por ejemplo, había sucedido con el ‘actualismo’ de Giovanni Gentile, filósofo de Mussolini (Clayton, 2013)? Como señala Rampley:

Widely known and read during his lifetime and immediately afterwards, he [Dvořák] has, in the anglophone world, sunk into semi-oblivion. Aside from its impact on students and followers such as Otto Benesch, Dagobert Frey or Robert Hedicke, his notion of art history as the history of ideas or spirit (Geist) has been of limited significance for subsequent scholarship. This stands in contrast to the situation of his colleague Alois Riegl, or contemporaries such as Aby Warburg and Heinrich Wölfflin, who have enjoyed a constant renewal of critical attention. [...] Such neglect partly reflects the fact that while Riegl and others have provided a catalyst for methodological reflection within art history, the work of Dvořák has failed to stimulate a similar level of debate. It also stems partly, however, from the fact that he is viewed as having contributed to a genre of art-historical writing that «verged on the popular, the sensational and the grandiose», which in its more extreme forms led to an anti-Semitic and nationalistic suspicion of abstraction and theory (Rampley, 2003: 214).

Las inquietantes cualidades del arte expresionista —«agresión, ansiedad e inestabilidad»; «tensión», «espiritualidad» o «angustia»— se habrían transmitido al sXVI, origen de la era moderna, a través de la historiografía del *manierismo/crisis*. Ya hemos hablado de la divergencia de opiniones al respecto del expresionismo en el seno del marxismo (Lukács y Bloch): ¿qué lugar ocupa el expresionismo como síntoma? Para Lukács, la «agresión, ansiedad e inestabilidad», la

---

<sup>39</sup> La monografía de Giuliano Briganti sobre Tibaldi, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1945) es buen ejemplo de ello.



«tensión», «espiritualidad» o «angustia» del expresionismo serían un signo del triunfo de aquella irracionalidad que sería aprovechada por los discursos «populares, sensacionales y grandiosos». Y, sin embargo, para los propios fascistas el arte expresionista quedaba dentro del 'arte degenerado'. La oposición entre Dvořák y Strzygowski atestigua que no cabe asimilar, sin más, la historiografía hegeliana del *manierismo/crisis* a una postura nacional-socialista. No obstante, sí es cierto que algunos de los más eminentes historiadores alemanes y austríacos citados por Hauser en *Manierismo*<sup>40</sup> se habían adherido plenamente al fascismo (Hans Sedlmayr, Dagobert Frey, Fritz Baumgart, Hugo Kehrer, Joseph Lortz), colaborado con el expolio nazi o con sus políticas culturales (Hermann Voss, Wilhelm Pinder) o, cuando menos, simpatizado con la idea de superioridad cultural germánica (Friedrich Meinecke)<sup>41</sup>.

Hacia los años cincuenta, importantes historiadores del arte italianos ya habían manifestado dudas semejantes a las que posteriormente formularía Shearman, proponiendo basar nuestra perspectiva del manierismo en el significado que el término *maniera* había tenido *históricamente*<sup>42</sup>: Mario Treves ("Maniera, the History of a Word", 1941), Giuliano Briganti (*Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, 1945), Luigi Coletti ("Intorno alla storia del concetto di Manierismo", 1948), Georg Weise ("La doppia origine del concetto di manierismo", 1952), Luisa Becherucci ("Maniera e manieristi", 1954) y Giusta Nicco Fasola ("Storiografia del Manierismo", 1956) pueden considerarse ejemplos de ello. Estos autores ahondaron filológicamente en el significado que tuvo la palabra *maniera* a partir del *quattrocento*, constatando la importancia que llegó a adquirir en el *cinquecento* en relación al recién ganado estatus de los artistas plásticos<sup>43</sup>, desarrollo que estaría estrechamente relacionado con la figura de Vasari (Mirollo, 1984: 5). Se señaló que los primeros signos de desprecio al arte del sXVI, por parte de autores del XVII, iban unidos a esta palabra. Hasta el sXVIII no surgiría el término *manierismo*, y hasta el XX no se enfatizaría el *manierismo* inaugural de Pontormo y Rosso, como tampoco se había enfatizado antes el caso particular del Greco; la «segunda generación de manieristas italianos (de Vasari y Bronzino a Allori y Cavaliere d'Arpino)» era el foco de atención de estas críticas (Mirollo, 1984: 26). Todo ello apuntaba a la asimilación del *manierismo* al arte de la *maniera*:

Cuando este término pasó también al italiano de la mano del gran historiador Luigi Lanzi (1792), este lo aplicó con más precisión a aquello que sugería la raíz de la palabra, pues lo empleó para designar concretamente el grupo de artistas que Bellori había estigmatizado previamente por su vicio de la manera; y esto es importante porque fue Lanzi quien acuñó en el mismo contexto el sustantivo que hoy utilizamos: *manierismo* (Shearman, 1967/1990: 54).

---

<sup>40</sup> Ignoramos si Hauser estaba al tanto del historial de estos individuos. En cualquier caso, suele estar de acuerdo con sus observaciones, y en desacuerdo con sus conclusiones. Poniendo por ejemplo el caso de Sedlmayr, Hauser señala que éste «ha observado y descrito exactamente esta pérdida de sentido y de alma de las formas, sin detenerse, sin embargo, en la significación específica de este fenómeno, y sin tener en cuenta apropiadamente concepto de alienación que el mismo menciona» (M: 422).

<sup>41</sup> En el caso de Voss, Sedlmayr, Frey y Pinder se ha consultado el *Dictionary of Art Historians* (DAH); en el caso de Baumgart (Heftrig, 2005), Lortz y Meinecke nos remitimos a otras fuentes. Volveremos sobre los lazos entre totalitarismos y *Geistesgeschichte* en el apartado 5.5.

<sup>42</sup> Es lo que propone Shearman. Como vemos, se trata de una tradición historiográfica de largo recorrido.

<sup>43</sup> La puesta en duda de esto mismo por parte de algunos historiadores se tratará en el siguiente apartado.

Según Shearman, en el sXVI no existía ningún movimiento declarado o autoconsciente; sí existía, en cambio, un ideal ampliamente difundido y compartido por numerosos artistas, el ideal de la *maniera* (Shearman, 1967/1990: 57). El término «manierismo» ocultaría la trampa de dar a entender que estamos ante un *-ismo*, esto es, ante un movimiento declarado o autoconsciente, que se afirma en oposición a una tradición o estilo previo<sup>44</sup> (Shearman, 1967/1990: 51-2). En *El manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1945), Giuliano Briganti ya planteaba esto mismo con argumentos que veríamos repetidos, años después, en el libro de Shearman: el término *maniera* pertenece a la historia; el término *manierismo*, a la historiografía. En todo caso, los artistas susceptibles de ser llamados *manieristas* deberían ser aquellos a los que tanto Lanzi como Bellori se refirieron (Cámara, 1988: 5). En el caso de Luisa Becherucci, habría que apuntar que ya propuso, en 1955, el empleo del término *manierismo* para hacer referencia exclusivamente al arte de la *maniera* (Zerner, 1972/2004: 229; Mirollo, 1984: 38; Cámara, 1988: 8), anticipándose a Smyth y a Shearman. No obstante, dado el estado de recrudescida crisis al que llegó el debate terminológico en esos años, podemos afirmar que la consolidación del *manierismo/maniera*<sup>45</sup> ocurrió en torno a 1961 (Mirollo, 1984: 35).

Podría considerarse que si el *manierismo/crisis* constituyó una suerte de «construcción» interpretativa (De Meyer, 2010) fuertemente influenciada por el presente expresionista del periodo de entreguerras, el *manierismo/maniera* resulta el fruto de una intensa labor filológica en torno al léxico usado por los teóricos del arte del sXVI (y, en especial, del término ‘maniera’) y de una no menos intensa labor de estudio formalista de los artistas de dicho periodo, en busca de leyes formales para la definición del estilo. Si hay más ‘verdad’ en forma (filología, formalismo, iconología) o en contenido (hermenéutica, *Geistesgeschichte*) es una cuestión que quedaría, a ojos del escepticismo metodológico del presente, irresuelta. Máxime cuando tampoco el *manierismo/maniera* pudo barrer el influjo del paradigma original, sino que resultó, como el intento de Curtius, en otra posible acepción más del término ‘manierismo’, sumándose a las ya existentes.

No obstante, el éxito del *manierismo/maniera* en el congreso internacional de 1961 fue arrollador. Zerner (1972/2004: 230) lo atribuye a la claridad y fluidez del estilo de Shearman — que, como Gombrich y Popper, «luchaba en nombre del sentido común»<sup>46</sup>—, además de a su enorme erudición. La propuesta radicaba, metodológicamente, en el «intento de abolir toda distancia histórica» (Zerner, 1972/2004: 231), como habrá podido entreverse del texto citado de Shearman algo más arriba: «las contradicciones entre los significados actuales de la palabra «manierismo» son tan grandes porque la mayoría son demasiado contemporáneos e insuficientemente históricos» (Shearman, 1967/1990: 51). Shearman pone de manifiesto que,

---

<sup>44</sup> Por otra parte, poco después procede a ubicar la *maniera* entre las cinco cualidades con las que Vasari proclamaba el arte del sXVI superior al del XV, o a relatarnos cómo Rafael, en su Carta conjunta con Castiglione al Papa León X, se burlaba del estilo gótico de la arquitectura de Roma. Por tanto, el propio Shearman, que niega que el estilo fuese un *-ismo* (autoconsciente y enfrentado a la tradición), argumenta también que se trata de un estilo «consciente de sí», y *manifiestamente enfrentado a tradiciones anteriores* — como la representada por el arte gótico.

<sup>45</sup> Mirollo destaca especialmente la similaridad entre las propuestas de Luisa Becherucci en 1955 y las que haría más tarde John Shearman (Mirollo, 1984: 38).

<sup>46</sup> Puede establecerse una relación clara entre la tendencia al *sentido común* de Shearman, Gombrich y Popper.

aunque es consciente del condicionamiento ineludible del historiador, no por ello su labor deja de ser la de ofrecer una reconstrucción de los hechos lo más fiel posible a su realidad ‘objetiva’:

Si somos realistas reconoceremos que es imposible eludir por completo la influencia de los esquemas de pensamiento de nuestro tiempo. *Pero sí es posible minimizar la distorsión que conllevan. Y siempre que podamos deberemos interpretar una obra de arte devolviéndola a la red de ideas en que nació.* El siglo XVI fue especialmente argumentativo y no es difícil descubrir qué ideas eran las importantes pues más que ideas constituían verdaderas obsesiones. Y si al final no satisfacen por completo nuestras claves interpretativas, entonces tendremos derecho a añadir otras, pero ignorarlas o contradecirlas de plano sería caer en la peor de las arrogancias (Shearman, 1967/1990: 164).

El planteamiento de sano sentido común se parece mucho al *sketching and matching* de Gombrich, basado epistemológicamente en el falsacionismo popperiano. Pero, como ha señalado Tanner a propósito de la dialéctica de Hauser y de la crítica que Gombrich hiciera de *Historia social*:

For Gombrich this represents a resort to «ever new and ingenious expedients to bring the hypothesis into harmony with the facts». Why not see this as simply testing and refining the hypothesis in light of the data: schema, correction; making, matching, making again – Gombrich’s own preferred model of both scientific and artistic progress? (Tanner, 2003: 16)

Las diferencias entre las hipótesis refinadas por los que trataron de continuar el *manierismo/crisis* y los que trataron de refinar el *manierismo/maniera* radica, como vemos de forma acentuada al comparar a Hauser y a Shearman, en el diferente grado de implicación de la continuidad con el presente en sus respectivas metodologías: mientras que Hauser busca los hilos de continuidad entre los orígenes de la era moderna y su presente, Shearman trata, o al menos así lo afirma, de diluirlos por completo (aun reconociendo su carácter ineludible). Para ilustrar los peligros de la noción de una ‘historia objetiva’, construida ‘científicamente’ en condiciones casi de laboratorio, quizás resulte oportuno reproducir aquí en cierta extensión el fragmento 7 de las “Tesis de filosofía de la historia”, escritas por Benjamin hacia 1940:

Fustel de Coulanges recomienda al historiador, que quiera revivir una época, que se quite de la cabeza todo lo que sepa del decurso posterior de la historia. Mejor no puede calarse el procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen está en la desidia del corazón, en la acedia que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica que relumbra fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media pasaba por ser la razón fundamental de la tristeza. Flaubert, que hizo migas con ella, escribe: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage». La naturaleza de esa tristeza se hace patente al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista. La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento. Con lo cual decimos lo suficiente al materialista histórico. Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. [...] los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror.

Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie (Benjamin, 1942/1989: 181-182).

Hay que subrayar que Shearman se limita, como Gombrich, a reconocer dicho condicionamiento —«la influencia de los esquemas de pensamiento de nuestro tiempo»—, sin ahondar en las características particulares que tiene en su caso<sup>47</sup>. Esto es: si en Hauser la voluntad *antipositivista y anticapitalista* es manifiesta —como señala, por ejemplo, Saccone (2016: 10, 276)—, los objetivos del tipo de metodología histórica llevada a cabo por historiadores como Shearman serían evidenciados por historiadores de la New Art History, y no por ellos mismos en forma de autocrítica. Sí encontramos en Shearman enunciado que el objetivo último de su libro es *hacer más disfrutable* el manierismo para quienes quieran acercarse a él, pero dicha constatación es afirmada desde el puro ‘sentido común’<sup>48</sup> como una máxima universal, sin entrar en debates políticos — o, como señalan Lukács y Adorno, «ontológicos». Como el mismo Shearman afirma:

[...] el Manierismo fue un periodo corintio: sus formas eran esbeltas, gráciles, descarada y bellamente decoradas. En cambio, Le Corbusier (*Hacia una Nueva Arquitectura*) ha expresado muy bien la actitud de nuestro siglo: «La mentalidad dórica y la corintia son diferentes. Un hecho moral abre un abismo entre ellas». En cuanto artista, Le Corbusier tenía derecho a creer en la superioridad del Dórico, pues en último término las grandes obras de arte están basadas siempre en convicciones indefendibles. Pero *concebir las diferencias estilísticas como antagonismos morales es una confusión que sólo es admisible en un artista. Para el resto de los mortales, la cuestión moral se plantea únicamente cuando la intolerancia nos impide poder disfrutar de cualquier obra de arte* (Shearman, 1967/1990: 210-2).

Teniendo en cuenta que gran parte de la evolución metodológica —destacablemente, todo lo englobable dentro de la New Art History— ha tenido como propósito subrayar el ineludible compromiso moral y político de toda metodología, en un sentido o en otro, la postura de Shearman, afirmadora de una objetividad desinteresada y radicada —a pesar de su interdisciplinariedad— en la *autonomía del arte*<sup>49</sup>, incurre en las limitaciones de aquella *sociología del arte humanista* que parte de las premisas de la *historia del arte* tradicional. En Shearman, la

---

<sup>47</sup> Por otro lado, Shearman tampoco examina el condicionamiento de Vasari como historiador, y el peligro que supone atenerse, sin más, a sus palabras. Punto en el que historiadores como Zerner o Didi-Huberman han insistido: «Cualquiera que quiera estudiar el arte italiano, desde Cimabue hasta finales del sXVI, andará fatalmente a la sombra de Vasari. Sombra reconfortante, porque es un tesoro de información, una crónica casi diaria, un catálogo, una visión interna de las cosas: ¿quién podía, mejor que un artista italiano, contando las Vidas de sus iguales, contarnos así la vida del arte renacentista? Pero es una sombra también engañosa. La justa observación de Julius von Schlosser ha hecho su camino, y los editores modernos de Vasari, desde G. Milanesi, nos enseñan a desconfiar de ese texto: pues también es un tesoro de mala fe, de exageraciones, de cotilleos y de contra-verdades. En resumen, el historiador del arte sabe, hoy en día, medir el texto vasariano con el rasero de sus inexactitudes» (Didi-Huberman, 1990/2010: 76).

<sup>48</sup> Zerner (1972/2004: 229-31), que niega la incompatibilidad entre una crisis espiritual y el lujo hedonista de la manera, dedica bastante espacio en “Observations on the Use of the Concept of Mannerism” a rebatir a Shearman. Señala que Shearman usa un «estilo de escritura fácil y agradable», que apela al *sentido común* y oculta los puntos difíciles de su argumentación.

<sup>49</sup> En este pasaje dicha autonomía queda especialmente patente: «es muy difícil determinar hasta qué punto los hechos políticos, militares y económicos afectan directamente a los estilos artísticos; y más difícil aún es entender por qué se supone que esto puede ocurrir en unos periodos y lugares y en otros no. Sabemos todavía muy poco del proceso de creación, pero está bastante claro que la mente del artista aísla la mayoría de las obras de arte incluso de sus crisis, sus alegrías y sus tragedias personales, igual que un niño está protegido en la matriz» (Shearman, 1967/1990: 72)

dimensión del arte como «arma en la lucha por la vida» —central en Hauser—, es completamente diluida, resultando el arte una cuestión netamente gastronómica, de puro disfrute y apreciación de la calidad artística:

Hasta hace muy poco el arte del siglo XVII estuvo bajo una nube porque todo el mundo creía firmemente que el arte debía evitar la expresión abierta de la emoción. *Hemos superado esa inhibición y hoy nos permitimos disfrutar con Bernini. Hasta entonces, el perjudicado no fue Bernini, sino nosotros. Toda obra de arte tiene derecho a ser juzgada en sus propios términos*, y la tolerancia que hoy extendemos al arte barroco hemos de extenderla también al Manierismo. Es hora de que dejemos de decir, por ejemplo, «el problema con Tasso (o con John Lyly) es su artificialidad...», intentando leerlos como si ese rasgo no estuviese allí. *La historia demuestra que la artificialidad, y todas las demás cualidades del Manierismo, pueden considerarse legítimas y, una vez aceptadas, constituir satisfactorias fuentes de belleza.* Asumido esto, el Manierismo no necesita ningún alegato especial en su defensa. Es cierto que transgrede la moderación y practica el exceso de un modo anticlásico, pero nos bastará con emular la tolerancia de la crítica de la Antigüedad clásica, que aceptaba el exceso, siempre y cuando estuviese bien hecho y con convicción (Shearman, 1967/1990: 212-3).

Pero el camino justificativo de Shearman es, en realidad, de doble recorrido: al igual que se fundamenta el recurso a la interdisciplinariedad a través de la afirmación de que, en el siglo XVI, no se concebía una separación entre las distintas artes, aplicándose los mismos términos clásicos a literatura, música y artes plásticas (Shearman, 1967/1990: 66-67), hay que notar que su consideración de las obras de arte como «satisfactorias fuentes de belleza», que él mantiene *en el presente*, es insistentemente trasplantada a la audiencia del *cinquecento*:

*Las obras manieristas se hicieron, quizás más agresivamente que las demás, para disfrutar de ellas. Son productos de una sociedad epicúrea; una sociedad ciertamente más dada al escepticismo que al entusiasmo, pero capaz de entusiasmarse sobre todo con la belleza artística. [...] El Manierismo fue, entre otras cosas, una manifestación extrema de vida civilizada* (Shearman, 1967/1990: 210).

Es por ello que también hemos de preguntarnos en qué medida su negación del papel *moral* o *político* del manierismo no está condicionado por su elusión del papel moral o político del arte en el contexto contemporáneo.

## Conceptos generales: el *ideal de la manera*

Se ha señalado que Shearman tomó el abundante material historiográfico ya disponible en torno a la palabra «maniera», limitándose a ampliar dichos estudios con un par de nuevos ejemplos (Cámara, 1988: 11). No obstante, puede considerarse que la labor original y creativa de Shearman consistió en *construir* un concepto de *ideal artístico* con el que abarcar de manera sintética todo un amplio espectro de fórmulas en las diversas artes del periodo; la coherencia interdisciplinar de dicho ideal relacionaría con claridad y solidez un gran corpus de investigaciones, y lo más importante, proporcionaría un criterio claro para discernir qué arte

puede ser considerado manierista<sup>50</sup>. Por otra parte, Craig Hugh Smyth, que también define la *maniera* de manera muy similar, se esforzó por describir sistemáticamente (de manera, quizás, más sobria) sus fórmulas pictóricas (Cámara, 1988: 10). Como hicimos con el *manierismo/crisis*, trataremos primero los conceptos más generales que van asociados a la *maniera*, y posteriormente enumeraremos las fórmulas de Smyth.

Rechazando explícitamente tanto el paradigma *manierismo/crisis* —«el nacimiento del manierismo no hubo de esperar ninguna crisis» (1967/1990: 58-9)—, como el manierismo ahistórico de Curtius —«la solución al dilema probablemente esté en el concepto de ‘manierismo universal’ [...] sólo en ciertos aspectos» (1967/1990: 61), Shearman enfatizó que la actitud de la *maniera* emanaba, no de una rebelión o ruptura —como sostenía Friedlaender—, sino del *cultivo continuado* de los valores clásicos del Alto Renacimiento:

*Los cambios de estilo de los periodos prerrománticos nunca fueron violentos ni reactivos; eran procesos complejos y graduales. En determinado momento se percibe que ingredientes e intenciones han cambiado en su dosificación relativa, con lo que predomina un nuevo conjunto de valores [...] no es difícil demostrar que el Alto Renacimiento fue más revolucionario que el Manierismo* (Shearman, 1967/1990: 57-8).

Un cultivo exacerbado de los valores clásicos del Alto Renacimiento constituiría, por tanto, más un «ultraclasicismo» que un «anticlasicismo». Shearman (1967/1990: 66-7) destaca el papel desempeñado por la teoría del arte clásica —principalmente referida a la retórica y la poesía— en la crítica del resto de las artes; a través del énfasis en esta unificación terminológica, centrada en las referencias a Horacio, Quintiliano y Aristóteles, Shearman justifica su método interdisciplinar a la vez que muestra el parentesco entre Alto Renacimiento y *maniera*. En efecto, es difícil —para nosotros— reconciliar teoría y práctica en Vasari, que tan discordantes parecen: la una llamando constantemente a la moderación, la otra manifiestamente excesiva (Shearman, 1967/1990: 73). Shearman se esfuerza en diferenciar constantemente entre los atributos del estilo *anticlásico* de Friedlaender, y los derivados de un clasicismo excesivo:

[...] a la hora de considerar las tendencias artísticas del siglo XVI susceptibles de ser calificadas justificadamente como manieristas, es lógico exigir que estén, por decirlo así, empapadas de *maniera* y, a la inversa, habrá que rechazar como tales aquellas otras que vengan marcadas por cualidades antagónicas, cuales la tensión, la brutalidad, la violencia y la pasión manifiesta. De hecho, requeriremos *equilibrio, refinamiento y sofisticación, en suma, obras de arte pulidas, sutiles, fruto de una idealización de lo natural: plantas de invernadero, cultivadas con mimo. Por tradición, el Manierismo ha de hablar un lenguaje elocuente, de belleza bien articulada, aunque antinatural, y nunca expresarse con incoherencia, amenazas o desesperación; es, en una palabra, el estilo estilizado* (Shearman, 1967/1990: 54-5).

Las palabras «estilo estilizado» [*stylish style*] son las que ilustran con mayor claridad el manierismo según este paradigma, y la *manera* en que frecuentemente es resumido. El concepto

---

<sup>50</sup> Como señala Zerner (1972/2004: 235), Smyth no se pronuncia con respecto a la exclusión de artistas del canon manierista como hace Shearman: «the community of forms linking *maniera* art to Pontormo and the ‘anticlassical mannerism’ of his generation [...] remains an important aspect of the period and makes Shearman’s isolation of what he calls mannerism untenable. Smyth, however, does not confront the problem of this relation».

viene del estudio de la palabra *maniera*, que en su multiplicidad de acepciones es asimilada a la palabra ‘estilo’:

El origen de la expresión Manierismo está en una palabra italiana: *maniera*. Esta palabra se usaba durante el Renacimiento de numerosos modos gramaticalmente distintos y comportaba un número similar de significados, pero el término Manierismo deriva exclusivamente de un uso particular: el de carácter absoluto. *En todos los casos, maniera puede traducirse por la palabra inglesa style* (Shearman, 1967/1990: 52).

Craig Hugh Smyth (1963/2004: 72-4) y Sydney Joseph Freedberg (1965/2004: 114) también se expresaron en términos parecidos, si bien Freedberg mantiene aún muchas de las tesis del *manierismo/crisis*<sup>51</sup>. Para Shearman, *estilo* quiere decir, ante todo:

[...] *savoir-faire*, habilidad sin esfuerzo y refinamiento [...] incompatible con la pasión manifiesta, el esfuerzo evidente y la ruda ingenuidad [...] un modo de vida tan refinado y culto que constituía una obra de arte en sí mismo [...] una elegancia cortesana (Shearman, 1967/1990: 53)

Como veremos más adelante, algunos autores han señalado que *maniera* también era usado, a menudo, con connotaciones negativas; no obstante, Shearman (1967/1990: 53) y Smyth (1963/2004: 75) acentúan sus acepciones positivas, señalando que la «bella *maniera*» era una de las *cinco cualidades* con las que Vasari distinguía, en la introducción a la tercera parte de sus *Vidas*, entre los pintores modernos y sus predecesores. Los pintores de la primera y segunda parte de las *Vidas* habrían ido contribuyendo a las primeras cuatro cualidades —regla, orden, proporción, *disegno*—, pero sólo los modernos llegaban, mediante su especial aplicación de la *licenzia*, a la quinta cualidad — el estilo o *maniera*:

Among the qualities wanting before the sixteenth century, Vasari put first *licenzia*: «nella regola una *licenzia*», «within the rule, license, which, while not being according to rule, might be ordered within the rule ... without making confusion or spoiling the order». There follow: «abundant invention in everything», «a certain beauty continued in every smallest thing», and grace in the figures that depends on judgment and transcends mere measurement (Smyth, 1963/2004: 75).

De estas premisas se deriva el énfasis en la práctica artística, *basada en la copia de otras obras de arte más que en la observación de la naturaleza* (Smyth, 1963/2004: 91). Las actitudes y apariencias estereotipadas, la artificialidad inducida, todo ello está relacionado con un repudio a mostrar lo meramente natural (Smyth, 1963/2004: 74-5). Si el estilo clásico del Alto Renacimiento idealizaba lo observado en la naturaleza, pero manteniendo aún cierto grado de ilusión o verosimilitud naturalista, los artistas de la *maniera* llevaron al extremo esta idealización, declarando que su arte debía aspirar a *perfeccionar* la naturaleza (Smyth, 1963/2004: 119-21). Esto se ve reflejado en Vasari, que atribuía al «demasiado estudio» —tomando como modelo la

---

<sup>51</sup> Freedberg defiende explícitamente algunas tesis del *manierismo/crisis* en pasajes como estos: «The existence of the whole image, essentially abstracting as it may be, is asserted by the extreme truth of disparate fragments of it. By a device since familiar to the later literature of fantasy, and to modern surrealism, we are baited with the small verity to swallow the whole poetic lie. But this device is no simple route to our belief. The contrast between truth of nature and aestheticized distortion creates *disquiet*—a tension in the state of mind with which we view the image» (Freedberg, 1965/2004: 119) «The *Maniera* artist enjoyed the inspiration, and suffered the oppression, of the continued existence deep into the *Maniera* period of the aged Michelangelo» (Freedberg, 1965/2004: 120)

naturaleza— el «carácter tosco y seco» de los pintores de las generaciones precedentes (Vasari, 1550/1998: 277-278). La influencia de la Antigüedad, reflejada en una intensificación de la actividad arqueológica en este periodo, es para Shearman (1967/1990: 203-4) un punto en común con el Alto Renacimiento; Freedberg (1965/2004: 121), en cambio, enfatiza que los artistas de la *maniera* habrían tomado como modelo aquellas obras de la Antigüedad de marcado carácter postclásico; los artistas del Alto Renacimiento raramente incurrían en un *neoclasicismo*, siendo el suyo un estilo genuinamente *clásico* y no *clasicista*, no escogiendo tampoco imitar de manera tan directa las cualidades más excesivas del legado de la Antigüedad, mientras que los de la *maniera* acentuaban y buscaban en las obras de la Antigüedad los rasgos estilizados, las «irracionalidades, excentricidades e irregularidades» del arte romano tardío — cosa que, por su parte, Shearman (1967/1990: 203-4) también reconoce.

Romper las reglas desde su conocimiento (Smyth, 1963/2004: 90); impasibilidad, distanciamiento, serenidad; dificultad extrema resuelta con máxima facilidad (*sprezzatura*) (Shearman, 1967/1990: 57); la cita de obras clásicas y del Alto Renacimiento, así como la justificación última en los textos de teoría poética de la Antigüedad; la máxima variedad, basada en la riqueza de invención; la complejidad, el despliegue de virtuosismo en cada pequeño detalle; el acabado fino, pulido. En todo ello cabría resumir el *ideal de la manera*.

Habiendo introducido los principios conceptuales del ideal de la *maniera*, introduciremos ahora el análisis morfológico de Smyth; éste reclama que cuanto más aparezcan las siguientes convenciones formales, más legítimo es llamar a una obra manierista (Smyth, 1963/2004: 77):

- (1) **Convenciones de la figura**<sup>52</sup>: aplanamiento de las figuras paralelas al plano del cuadro, especialmente las principales, estén en primer plano o en el fondo; al mismo tiempo, y en contra de esto, las figuras se mueven o giran en profundidad (Smyth, 1963/2004: 78). El movimiento construido en profundidad es contrarrestado por la «luz plana», que ilumina homogéneamente objetos que pertenecen a distintos planos; Smyth (1963/2004: 78) enfatiza el resultado contradictorio de estos efectos: si nos fijamos en la luz, la sensación es plana, pero si nos paramos a analizar la construcción plástica, las poses, giros y escorzos nos llevan a una profundidad acentuada. En cuanto a la coordinación de las figuras entre sí, «allí donde las formas se superponen, se evita la confluencia»; la articulación es «tensa», fluctuando entre la coordinación y fusión de actitudes y su mera yuxtaposición (Smyth, 1963/2004: 79). Más que la elongación de las figuras, Smyth resalta su «angularidad»: la tendencia a acentuar los elementos angulares de la composición. Las poses, a veces «al borde de la dislocación», favorecen que las extremidades, «generalmente dobladas», se ubiquen allí donde su patrón sea perceptible. Esto hace que las partes del cuerpo humano sean las verdaderas unidades compositivas, con las que el artista construye el ritmo de la composición (Smyth, 1963/2004: 79). A pesar de la inventiva de los pintores de la *maniera*, el resultado es estereotipado y reconocible. Smyth se remite a Vasari, quien describe que para llegar a la *bella maniera*, uno no debe limitarse a copiar la naturaleza sino a buscar, de entre las manos, las mejores manos, de entre las piernas, las mejores piernas, y así

---

<sup>52</sup> Smyth (1963/2004: 77) usa este término: «conventions of the figure, as I shall call them».



sucesivamente hasta construir una figura idealizada, más perfecta que las encontradas en la naturaleza. La estereotipación de caras, poses, anatomía y actitudes —el parecido de las figuras así producidas con «estatuas»<sup>53</sup> sin vida (Smyth, 1963/2004: 79)— son resultado de este método, que rehúye la representación de irregularidades o diferenciaciones (Smyth, 1963/2004: 73, 80). La falta de éstas es suplida con un pulido exacerbado del detalle, sobre todo en los acabados de «pies, manos, pelo y barbas», que Vasari llamó «*minutiae*» (Smyth, 1963/2004: 80). Por último, el suave modelado de las superficies, el uso los colores que Malvasia llamó «deseñidos», llevan a pensar en una sustancia uniforme, no en una materialidad de carne y hueso (Smyth, 1963/2004: 80).



Esquema de Smyth (1963/2004: 112) mostrando las poses recurrentes de la *maniera*.

- (2) **Espacio:** Smyth (1963/2004: 81) subraya la importancia de la figura humana para el arte de la *maniera*, y el carácter secundario del espacio que se deriva de ello. Por lo demás, su breve caracterización del espacio coincide en gran medida con la de Friedlaender: profundidad acentuada y falta de profundidad, e incluso desaparición del espacio; suelo inclinado, elevando las figuras posteriores; frecuentemente, el espacio está dividido o roto en distintas partes no fácilmente perceptibles en conjunto.
- (3) **Composición:** en lo que respecta a composición, Smyth señala la proliferación de figuras secundarias, que frecuentemente son tan enfatizadas como las principales mediante el uso de la luz plana. Esto se traduce en una dispersión de la atención y falta de claridad con respecto al tema representado. Smyth identifica los «intereses opuestos de tema y composición» con la misma «extraña virtud» patente en las contradicciones en la

<sup>53</sup> Summers (1981: 13), en *Michelangelo and the Language of Art*, trata de reconstruir el pensamiento artístico de Miguel Ángel. Además de su raíz neoplatónica común, está la influencia directa del propio Miguel Ángel en Vasari y otros tratadistas. La crítica de Boschini —«los florentinos transforman las figuras vivas en estatuas»—, citada por Smyth, nos lleva a aquel argumento miguelangelesco: que la pintura era mejor cuanto más se asemejase a la escultura, y la escultura peor cuanto más se asemejase a la pintura.

representación de la figura (acentuación de la profundidad al tiempo que se aplana, etc.) (Smyth 1963/2004: 79).

Como puede apreciarse, dado que las convenciones de la figura dominan el arte de la *maniera*, las convenciones espaciales y compositivas se derivan de éstas.

## Desarrollo histórico

### *Cronología aproximada y movimientos*

Bajo la perspectiva del *manierismo/maniera*, numerosas convenciones se ven modificadas, si bien algunas de manera más sutil que otras: en lo que respecta a la cronología aproximada, la fecha de 1520 se mantiene<sup>54</sup>, considerándose como fecha de finalización la aparición de las innovaciones de los hermanos Carracci ca. 1585 (Cheney, 1997/2004: xxv). Pero si, como vimos más arriba, Friedlaender ya notó este punto de inflexión, ¿dónde estriba la diferencia? Anteriormente, el periodo de 1580 a 1630 era considerado ambiguo, pero manierista, mientras que ahora se considera que, al margen de los brotes de *maniera* en ciertas cortes después de 1580, *el periodo propiamente manierista debería limitarse a los años entre 1520 y 1585* (Cheney, 1997/2004: xxv; Smyth, 1963/2004: 97). La elección, por parte de Shearman, de una determinada corriente dentro del Manierismo está en consonancia con los métodos de historia del arte propuestos por Gombrich, que abogan más por una identificación de *movimientos* que de *periodos* y *estilos*. Así, Shearman argumenta primero *el manierismo como movimiento artístico radicado en Roma, de 1520 a 1527*, para luego irnos introduciendo a su difusión hasta adquirir una dimensión internacional que reconoce plenamente:

Las puertas ofrecen un lugar natural a este tipo de lujurante entrelazamiento de motivos y a las manipulaciones espectaculares de las formas arquitectónicas. *Una vez más, la distribución geográfica de los mejores ejemplos demuestra el completo internacionalismo del estilo manierista* (Shearman, 1967/1990: 152).

Este internacionalismo presupone, no obstante, que se considere el manierismo como un estilo «esencialmente italiano»:

*El Manierismo fue un estilo esencialmente italiano*, y siempre que lo encontramos fuera de Italia representa la adopción de modelos italianos. Su propagación por todo el Norte constituyó, en realidad, un aspecto más y una consecuencia del dominio de la cultura italiana en Europa, que data de la invasión de Italia por Carlos VIII de Francia (1494) (Shearman, 1967/1990: 60).

El relato histórico sería el siguiente: las tendencias manieristas del Alto Renacimiento, que se encontraban mezcladas con tendencias proto-barrocas, dan paso al surgimiento de «un estilo empapado de *maniera*» en Roma hacia 1520 (Shearman, 1967/1990: 59), donde se influyen mutuamente Rosso, Parmigianino, y los discípulos de Rafael. Tras diversos desastres —la

---

<sup>54</sup> Shearman (1967/1990: 71) destaca la importancia de 1520 también mediante los siguientes hitos: la muerte de Leonardo (1519); la muerte de Josquim des Prés (1521); y el fenómeno del bembismo, que tiene una de sus principales encarnaciones en *l'Asino d'Oro* de Firenzuola, escrito «poco después de 1520».

epidemia de 1522, el pontificado artísticamente desastroso de Adriano VI y el Sacco de Roma de 1527» — el estilo es exportado y propagado por Italia: Perino del Vaga lo introduce en Florencia, Giulio Romano en Mantua y Polidoro en Nápoles. Rosso, que tras estar en Roma de 1524 a 1527 huye a Florencia y después a Venecia, acaba introduciendo el estilo en Francia (Shearman, 1967/1990: 59). De ahí en adelante, el estilo, que debía ser «grato a expertos y mecenas, se propagó con la rapidez de una moda», alcanzando una difusión internacional que se ha relacionado con el uso frecuente del grabado (Shearman, 1967/1990: 60). Shearman (1967/1990: 60) señala que, de hecho, el manierismo fue más exitoso desplazando al resto de opciones estilísticas en su versión exportada gracias a este uso del grabado, que no era tan común entre los estilos con los que competía. En Italia, al tener que competir con otras tendencias, nunca tuvo un dominio tan absoluto como en el extranjero. Sin delimitar claramente el fin de esta influencia en el extranjero, Shearman (1967/1990: 159) le reconoce un cierto efecto retardado, como por ejemplo al hablar del viajero Richard Lassels, que «en 1670 todavía reaccionaba del modo adecuado ante las piezas escenográficas [manieristas]».

Lo primero que salta a la vista en este relato es la pérdida de importancia del manierismo florentino para los orígenes del estilo (Friedländer) — y, por supuesto, la pérdida de aquella perspectiva que lo veía como un fenómeno *européo*, encontrando su germinación (en tanto que choque entre la nueva cosmovisión empirista-naturalista y la vieja idealista-espiritualista) simultánea en diversos puntos de Europa<sup>55</sup>. Frente al protagonismo concedido por la historiografía a los frescos de la Certosa de Pontormo, Shearman (1963/2004: 49) argumenta que los desarrollos romanos de los años veinte del *cinquecento*, así como el trabajo de Miguel Ángel en ese mismo periodo, no afectaron a las artes florentinas hasta el final de la década, siendo 1540 la «gran década del manierismo florentino». La atención excesiva prodigada al primer periodo de Rosso y Pontormo, considerada el origen de todos los «nuevos prejuicios» que habían venido a reemplazar a los viejos, derivaba, para Shearman, en una distorsión del resto del siglo: «nunca entendí cómo esto [violencia estética, expresividad, intensidad espiritual] podía incluir a Parmigianino, o a la inversa, por qué Durero<sup>56</sup> y el tardío Donatello no son manieristas» (Shearman, 1963/2004: 36). Al restringir el estilo a la *maniera*, haciendo su definición perfectamente coherente, Shearman elimina estos problemas, dejando de definir gran parte del arte del sXVI. Esto, argumenta, no es un problema, ya que «no estamos obligados a dar cuenta de la multitud de tendencias del sXVI» (Shearman, 1967/1990: 52). Al requerir las cualidades de serenidad e impassibilidad de la *maniera*, totalmente contrarias a la expresividad o la violencia, el canon de artistas manieristas se ve sustancialmente modificado, eliminándose todos aquellos que una vez fueron considerados fundamentales para el mismo, y cuyo análisis supuso el primer redescubrimiento —o construcción— del estilo: Tintoretto y el Greco, o Pontormo y Rosso en sus

---

<sup>55</sup> A este respecto, la obra de Benesch (1947), o la insistencia de Hauser en cuestiones como la Reforma protestante, parten de considerar, como hizo Dvořák, afinidades en el estado de cosas general a nivel europeo.

<sup>56</sup> Empero, Benesch (1947/1965: 3-23), en un capítulo titulado “The Medieval Heritage and the New Empiricism” sí enfatiza la prefiguración de la actitud manierista en Durero, de manera similar a como se ha caracterizado ésta en Miguel Ángel o en Rafael: si bien Durero no deja de ser un artista del Renacimiento, anticipa las tendencias que posteriormente habrían de manifestarse en toda su plenitud en la siguiente generación.

trabajos más radicales, no serían manieristas. Tampoco una multitud de figuras, como Jacques Bellange, Maarten van Heemskerck, Jean Duvet, o William Shakespeare<sup>57</sup> (Shearman, 1967/1990: 62-64, 123; Smyth, 1963/2004: 92, 230). Aquellos artistas en los que se deja notar la influencia del barroco quedan automáticamente descartados en virtud de la distinción de Shearman.

Finalmente, y dado que el *manierismo/maniera* busca acotar de manera precisa el manierismo, su relación con el arte moderno es ostensiblemente descartada:

Una vez asumida la hipótesis de que el Manierismo fue un fenómeno explicable mediante los términos de referencia actuales —es decir, a partir de nuestros prejuicios y nuestros problemas— *es fácil llegar al extremo de afirmar que el Manierismo es el comienzo del Arte Contemporáneo. Esta deducción es perfectamente lógica, y su obvia simpleza tiene su origen en la premisa de partida. La finalidad de la historia es, desde luego, la contraria: mostrar que el pasado no es lo mismo que el presente* (Shearman, 1967/1990: 163-164).

A pesar del éxito de este paradigma en las décadas siguientes a su enunciación, encontramos autores sin afiliación política alguna<sup>58</sup> que lo consideran, en gran medida, empobrecedor<sup>59</sup>. Quizás a ello se deba la tendencia recurrente a citar *ambos* trabajos, el de Hauser y el de Shearman.

---

<sup>57</sup> A pesar de la restringida delimitación histórica establecida por el *manierismo/maniera*, en el ámbito de los estudios literarios, a lo largo de los años ochenta y noventa, aparecerían numerosos estudios sobre autores de habla inglesa de finales del XVI y principios del XVII, tales como of Sir Thomas Wyatt, G.M. Hopkins, William Dunbar, John Webster, y, de manera notoria, algunos sonetos y obras de teatro de William Shakespeare (Edwards, 1993: 6-7). Aunque hay que señalar que, también en este ámbito académico, el asunto no estaría exento de controversias, la manera en que Shakespeare, Tintoretto o el Greco son excluidos del canon manierista por Shearman (1967/1990: 63-64) —en virtud de sus cualidades expresionistas y apasionadas — dista mucho de la apertura de estos enfoques.

<sup>58</sup> Apuntamos este matiz, dado que la temprana preferencia por Hauser está motivada, en algunos casos —p. ej., Burgum (1968)— por su marxismo.

<sup>59</sup> Por ejemplo, Allington-Woods (2021: 175), a propósito de Bomarzo: «Shearman's reading, which precluded the possibility of connecting the Sacro Bosco to the broader cultural and social trends of the late sixteenth century, continued to resonate through the later historiography, having a reductive impact on Mannerism studies. Works published throughout the 1970s and 1980s, when not dismissive of Bomarzo by putting it under the rubric of Mannerism, focused almost exclusively on specific architectural and iconographic details or the patronage of Vicino Orsini. While these perspectives align with more general methodological trends in twentieth-century art history, they at the same time continue to frame the Sacro Bosco as an expression of Shearman's 'stylish style' or as an idiosyncratic creation of an eccentric individual».

## 5.4 La supresión del concepto manierismo (1950s-1970s)

### *Alpers, Smudits, Murray y la renuncia a los conceptos estilísticos*

Si bien es común, sobre todo entre los escritores del paradigma *manierismo/maniera*, afirmar que Vasari empleó el término «para estilos históricos del pasado: ‘maniera etrusca’... para estilos individuales y acompañada de calificativos: ‘maniera bella’... *y siempre puede ser traducido por buen estilo*» (Cámara, 1988: 4), otros historiadores pusieron en duda tanto la preeminencia del término en el ámbito artístico como que siempre tuviese una acepción positiva<sup>60</sup>. En concreto, es destacable el artículo del historiador del arte Jeroen Stumpel<sup>61</sup> “Speaking of Manner” (1988), en el que se dice lo siguiente:

[...] the sixteenth century literature on the visual arts does not allow for such a special, absolute, or central meaning of *maniera* — we simply will not find a touchstone for our modern terminology there. *Only with the greatest difficulty can one isolate passages from the rather rich and profuse sixteenth century texts on art that might produce the raw material for such an undertaking. We have, I'm afraid, «been weaving too much of our imagination into maniera».* Quite simply: ‘Mannerism’ is not what those Italian authors had in mind when they wrote their histories and treatises 400 years ago, and occasionally used the word *maniera* (Stumpel, 1988: 248).

Stumpel prosigue su argumentación mostrando ejemplos de un uso negativo de la *maniera* por parte de Vasari, así como «deconstruyendo» algunas de las interpretaciones de Hessel Miedema, John Shearman, o Craig Hugh Smyth: convenientes errores o distorsiones en algunas traducciones e interpretaciones, o la atribución de una intencionalidad especial a hechos que podrían responder más bien a razones prácticas (Stumpel, 1988: 250-61). A fin de cuentas, y como recoge Alicia Cámara (1988: 6) en su estudio historiográfico sobre manierismo: «concluye Weise que a fines del Quattrocento y durante todo el Cinquecento ésta fue una palabra de moda *empleada sobre todo para referirse a las mujeres y a la exaltación de su elegancia y refinamiento*».

Y es que hay que señalar que el paradigma *manierismo/maniera* es, en comparación con otras perspectivas, moderado en su escepticismo. Svetlana Alpers, en su estudio de 1983 *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, se deshizo de parte del bagaje heredado de la historia del arte clásica; dicha obra supondría la cristalización de un método que llevaba tiempo desarrollando (Didi-Huberman, 1990/2010: 307). En efecto, Alpers partía de algunas de las ideas de Gombrich, como la conciencia de la centralidad del arte italiano para el discurso de la historia del arte como disciplina; o la voluntad de transformar la historia del arte en un estudio de la *cultura visual*, considerada en términos *visuales* y no *literarios*, como tan a menudo sucedía con Panofsky, que incurría —según Alpers— en un

---

<sup>60</sup> Desde otra perspectiva distinta a la de Stumpel, Zerner, que defiende —de manera matizada— la vuelta al paradigma *manierismo/crisis*, también critica las suposiciones implícitas en Shearman: «In fact, the use of the word in sixteenth-century writings is extremely loose, in the same way as our use of the word *style* is. Vasari himself does not use it exclusively as a term of praise, for he connects the weakening and monotony of Perugino's late works with an excessive reliance on *maniera*. *The continuity of application and stability of meaning of the word from the sixteenth to the seventeenth century cannot be as complete as Shearman would have us believe.* Furthermore, with the introduction of *maniera* as a historical criterion, there is an abrupt change in the way historians divide the period, first without, and then with, a break after what we call the classical generation. *It is not surprising that Shearman seems to hesitate between Vasari's and Bellori's period divisions*» (Zerner, 1972/2004: 231).

<sup>61</sup> Debemos a la tesis doctoral de Terry Lynn Edwards *Mannerism: Reassessment of a Period Style as Evidenced in Three Art Forms* (1993) gran parte de la bibliografía aquí discutida, como es el caso de Stumpel.

abuso del principio *ut pictura poesis* (Didi-Huberman, 1990/2010: 307-411). Que los trabajos de Alpers supusieron la radicalización o superación de algunos de los preceptos metodológicos de Gombrich, llevándolos a una nueva fase, lo prueba el ensayo “Style is What You Make It” (1979/1987): si Gombrich había mostrado sus reservas con respecto al concepto de estilo<sup>62</sup>, nunca llegó tan lejos como para proponer su abandono, cosa que sí haría Alpers. Ya en su “Bruegel’s Festive Peasants” (1972), Alpers no sólo no menciona el término *manierismo*, sino que no menciona término estilístico alguno, tendencia que se esforzará en mantener a lo largo de su carrera. También los historiadores del arte James S. Ackerman y Lavedan abogaron por el abandono de los conceptos estilísticos (Cámara, 1988: 13). Sin llegar a estos rigores en sus renunciaciones, otros autores que sí seguirán usando conceptos estilísticos preferirán, en cambio, etiquetas más neutras como la de ‘Renacimiento Tardío’ para referirse al arte del sXVI a partir de 1520, bien relegando el término ‘manierismo’ al arte de la *maniera* —como es el caso de Linda Murray (1967)—, bien prescindiendo por completo de su uso —como sucede con el estudio de Rosalie Colie *Paradoxia Epidemica: the Renaissance Tradition of Paradox*<sup>63</sup> (1966). Ya en 1960, Georg Weise propuso el abandono del término ‘manierismo’ a favor del de ‘Renacimiento Tardío’ o ‘tardo-Renacimiento’, acuñado por Salmi el mismo año (Cámara, 1988: 10).

A pesar de todo, hay que señalar que en obras tan recientes como *Tintoretto: Tradition and Identity* (1999/2015) del historiador del arte Tom Nichols, se da una postura balanceada entre los diferentes paradigmas: por un lado, Nichols basa su estudio en la consideración de las *tradiciones* venecianas de la época de Tintoretto, evidenciando una influencia del paradigma (d) —supresión de la acepción unilateral del término combinada con la consideración de otras tradiciones renacentistas, como hace Murray—; por otro, el paradigma (c) —*manierismo/maniera*—es incorporado como una tradición más en sus análisis de Tintoretto; empero, Nichols no desecha del todo las tesis del primer paradigma (a) para el caso de este artista, recuperando algunas de sus ideas —la noción de *reificación estilística* de Hauser es explícitamente aludida, así como también encuentra útil la *alienación social* de Tintoretto postulada por Sartre en su estudio sobre el pintor (Nichols, 1999/2015: 30-34).

De modo que, en conjunto, y desde una perspectiva puramente académica, podría decirse que cada uno de estos paradigmas ha demostrado seguir siendo útil en la consideración de un periodo de la historia multilateral y complejo. Empero, hay que señalar que mientras autores como Dvořák, Benesch, Antal o Hauser apuntaban —incluso al moverse en los límites de un estudio monográfico— a la construcción de un cuadro más general de la época sin dejar de lado los paralelismos con el presente —buscando, pues, una continuidad con el periodo estudiado, y trazando de esta forma una *genealogía* de la era moderna—, el aprovechamiento actual de todos estos paradigmas suele dirigirse a seguir reforzando la minuciosidad y la precisión en el estudio de casos concretos en el sentido de la cultura académica hegemónica. En otras palabras: si bien la especialización (y los criterios epistemológicos) de buena parte de las humanidades institucionalizadas siguen induciendo a la miopía ante un cuadro general que nunca será empíricamente demostrable, el número de microscopios y lentes con los que indagar en el detalle es, hoy, más diverso que nunca.

---

<sup>62</sup> Al examinar, en el Capítulo 6, el concepto de estilo en Hauser, volveremos sobre estas cuestiones.

<sup>63</sup> A pesar de la similaridad en algunos argumentos —Colie (1966: 33) señala que la preferencia por las formas paradójicas tenía una posible explicación en un contexto «de intensa actividad intelectual, con muchas ideas diferentes y sistemas en competición» y «especulación activa en el mercado de las ideas»—, el estudio está dedicado a Gombrich, y reitera que no presenta un *Zeitgeist*, sino un estudio sobre una tradición determinada.

## 5.5 *Manierismo*, de Hauser, en relación a los paradigmas expuestos

Hoy esta civilización materialista está llegando a su fin. No estoy pensando tanto en el colapso externo que es solo el resultado. Pienso en ese colapso interior que podía verse desarrollándose en todos los ámbitos de la vida intelectual durante la última generación. En filosofía y epistemología, el conocimiento espiritual ha asumido el liderazgo. En las ciencias naturales los presupuestos de la tradición positivista solían considerarse tan sólidos como una roca. Ahora se están desmoronando de abajo hacia arriba. Como en la Edad Media, como en la época del manierismo, hoy la literatura y el arte se han vuelto hacia esos absolutos del espíritu que no dependen de la fidelidad a la percepción de los sentidos. Finalmente, en esa interrelación de todas las experiencias que es la ley secreta del destino del hombre, todo parece apuntar hacia una nueva época espiritual y antimaterialista. En la eterna lucha entre la materia y el espíritu, la balanza se inclina hacia la victoria del espíritu. Gracias a este giro podemos reconocer a El Greco como un gran artista y como un alma profética<sup>64</sup> (Dvořák, 1924/2004: 211).

Reconocemos aquí aquel principio diltheyano de interconexión de la experiencia [*Zusammenhang*], que ya abordamos en el Capítulo 1. Como veremos en el Capítulo 6, este principio constituye una de las claves de la dialéctica hermenéutica de Hauser, y como veremos en el Capítulo 8, tiene mucho que ver con el principio de *yuxtaposición*, con el que Hauser traza un puente entre el principio de paradoja del arte manierista (sXVI) y el principio de montaje cinematográfico del arte moderno (sXX). Sin embargo, y a pesar de ello, quizás Hauser se refería a pasajes como éste al hablar del carácter antidialéctico y unilateral de Dvořák (CCL: 28-29). Ya que Dvořák, en este famoso pasaje, al referirse tanto a la época manierista como a la suya, describe un «colapso interno», esto es: no enfatiza que la coherencia del sXVI, y su afinidad con el arte moderno, se caracterice por la convivencia de tendencias contradictorias, pero irrenunciables, sino que habla sin tapujos de un «desmoronarse desde los cimientos» de la lógica *materialista* en ambas épocas, dándose una «inclinación de la balanza hacia la *victoria del espíritu*». Esto sería cierto de no ser por las interminables disputas ideológicas a lo largo de todo el siglo, que como recoge Shearman en *Manierismo: estilo y civilización*, en materia de arte fueron especialmente fértiles. En efecto, si hubiera que adscribir un tipo ideal al sXVI, este sería más un intento imposible de balance entre posturas insolubles que, sencillamente, una «victoria del espíritu».

Como señala Rampley (2003: 214-215), «la escritura de Dvořák representa una inflexión, dentro de la historia del arte, de un conjunto más amplio de discursos de identidad, modernidad y cultura», que «intentaba producir una teoría de la modernidad a través de la lente de la historia del arte». El giro de Dvořák a la *Geistesgeschichte* fue progresivo. A medida que «se aparta de su antiguo apego a la idea de una historia del arte continua y unívoca», «su enfoque también puede ser visto como un reflejo del topos de la modernidad como crisis, en el que la idea de leyes regulares y series fue visto como problemático», y donde las «correspondencias históricas sirvieron tanto para la construcción de una genealogía histórica (y, en última instancia, para la legitimación) del arte moderno, como también como base para una crítica de la modernidad»

---

<sup>64</sup> Trad. del autor, a partir de la traducción inglesa.

(Rampley, 2003: 221-222). Sin embargo, y a pesar de su modernidad *metodológica* a este respecto (la cual clarifica, en cierto modo, el renovado interés por esta figura en tiempos del pluralismo metodológico), hay que señalar que los fines a los que Dvořák plegó su metodología, su particular interpretación del sentido del arte moderno, fueron apuntando a una cierta salida de la crisis a través de un renovado espiritualismo — rasgo que también encontramos en numerosas figuras de la vanguardia de la primera mitad de siglo, como veremos hacia el final del Capítulo 8. De hecho, Rampley (2003: 224) señala que «el ‘giro’ de Dvořák hacia lo espiritual ha sido comparado con las corrientes contemporáneas en las artes visuales — en particular, la abstracción teosófica de pintores como Kandinsky». Según Rampley (2003: 224), «el giro hacia lo espiritual se convierte en una preocupación cada vez más dominante del trabajo posterior de Dvořák», de manera que «las correspondencias ópticas entre el pasado y el presente ya no eran el foco central, sino más bien una espiritualidad amplificada» (Rampley, 2003: 222). A partir de este giro espiritualista, Dvořák «establece una serie de oposiciones binarias —idealismo vs. realismo, cristiano vs. clásico, manierismo vs. renacimiento— en las que uno, visto como una manifestación primordialmente espiritual, se valoriza sobre el otro» (Rampley, 2003: 223). De manera que, no obstante su predilección por los periodos de transición, por una cierta apertura, la figura de Dvořák quedaba sujeta a las limitaciones de su esfera cultural:

Although standing in opposition to the nationalism of Strzygowski or Julius Langbehn, whose *Rembrandt as Educator* co-opted Rembrandt as a German and set up the explosive opposition of Germanic ‘Kultur’ and French ‘civilization’, Dvořák nevertheless stressed the role of national identities in the formation of a plurality of art practices, and this increasingly becomes evident in the works written from 1914 onwards. As a Czech working in a state that was fragmenting along ethnic lines with the onset of war, he could hardly not be aware of this issue, and he occupied a complex position. Although the member of an ethnic minority —Czech was his first language and he wrote a number of articles and reviews in Czech— Dvořák nevertheless internalized German national sentiment to the extent that much of his work was focused on emphasizing and retrieving the specificities of the Germanic cultural spirit (Rampley, 2003: 219).

## Nacionalismo germánico, fascismo y *Geistesgeschichte*

Wessely (1995: 41) afirmó que Hauser «se aferró, con admirable obstinación, a su propio culto *Bildungsbürger* del arte y la experiencia estética», ignorando «todos los indicios de su naturaleza ilusoria y, de hecho, de su función ideológica». ¿Para ventaja *de quién* existía la ideología de la *Bildung*? En sentido amplio, de una postura *esteticista* que, como el propio Hauser señala en *Manierismo* a propósito de Proust (M: 402), supone una *huida*. Sin embargo, en un sentido más preciso, la respuesta nos ayuda a contextualizar, tanto el «celo ‘misionero’» de Dvořák (Smith, 2014/2017: 12), como el recelo generalizado hacia la *Geistesgeschichte*, hacia el anticapitalismo romántico resignado del mandarinato germánico:

La noción de *Kultur* posee una significativa genealogía en el pensamiento clásico alemán. En período más reciente, el *Kulturpesimismus* y la *tragedia de la cultura* sintetizan dos formulaciones de un ideal cultural idéntico: *la nostalgia de una vida más feliz*. La bondad, la



alegría, la verdad, son ideales distintos de los exigidos para la realización cotidiana. Semejante apelación absolutizadora afirma sin reservas la resistencia del intelectual tradicional *fin de siècle* a transigir con las transformaciones que la consolidación del capitalismo industrial impuso a la sociedad agraria. Los valores de la *Arcadia* patricia y terrateniente aparecen reproducidos en la ideología del intelectual libre, que se desvincula del destino del presente mediante su desprecio hacia la vida *inesencial* del comercio y de la competencia. El modelo más depurado de esta actitud vital lo constituye el Lukács premarxista: *El alma y las formas* delinea el caos espiritual de una generación consciente de la disolución de sus ideales y referencias culturales. En el concepto de *Kultur* anida todavía la protesta contra la alienación que utiliza la metáfora del *Alma* como último reducto para la veracidad personal. Sin embargo, confinada a la inoperatividad de lo privado, la *cultura del alma* se convierte en el exquisito resultado de la resignación (Yvars, 2007: 18).

No olvidemos que, en este mismo contexto, Dvořák había manifestado su admiración por las obras del joven Lukács, y en particular, por su *Teoría de la novela*. La historiografía del paradigma *manierismo/crisis* no sólo estaba mayoritariamente escrita en alemán; resultaba, además, que algunas de sus más sonadas aportaciones las habían realizado historiadores en los que se cumplían las peores sospechas de Popper y Gombrich, de Panofsky y Wittkower: hechizados por el espíritu del tiempo hegeliano (o, más bien, por su mutación diltheyana: la cosmovisión), llevados de una metodología que se proponía esclarecer el presente, numerosos autores de la esfera germánica hicieron de los diversos novedosos proyectos de ciencias sociales, surgidos en el seno de las instituciones científicas del Imperio Austrohúngaro y del Imperio Alemán, una manera de fundamentar la hegemonía cultural germánica frente a la anglofrancesa. No es, precisamente, el caso de quienes, como Bloch y Lukács, terminaron convirtiéndose al marxismo; pero sí el de muchos de sus maestros y compañeros de generación.

Es, desde luego, el caso de muchos de los autores citados por Hauser en *Manierismo*. Dagobert Frey fue «uno de los tres profesores destacados seleccionados por el alto mando nazi para validar Polonia como ‘tierra teutónica’ que merece la invasión alemana y reescribir la historia polaca sin la participación judía», llegando a coordinar el expolio nazi del patrimonio artístico de dicho país (DAH: FD). Hermann Voss fue el segundo director del *Führermuseum* nazi. Fritz Baumgart también perteneció al partido nazi<sup>65</sup>. Hugo Kehrer ingresó en el NSDAP en 1933, y dedicó su estudio “El Greco como figura del manierismo” (1938) al «glorioso libertador de España, Generalísimo Francisco Franco»<sup>66</sup>. Joseph Lortz, historiador de la iglesia y la Reforma, inicialmente se adscribió al partido nazi, abandonándolo en 1938<sup>67</sup>. También Würtenberger, cuyo libro sobre el manierismo se había inspirado en el de Sedlmayr, había pertenecido al NSDAP (en su caso, entre 1943 y 1944<sup>68</sup>). Wilhelm Pinder, a quien Pevsner (1949/1973: v, 13) dedicara *Academies*

---

<sup>65</sup> Wikipedia y archinform.net nos remiten a Bundesarchiv R 9361-IX KARTEI/1811030.

<sup>66</sup> Wikipedia nos remite a Friedrich Piel: Kehrer, Hugo. En: *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Band 11, Duncker & Humblot, Berlin 1977, ISBN 3-428-00192-3, p. 400. URL: <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016328/images/index.html?seite=414>, accedido 07/05/2022.

<sup>67</sup> Wikipedia nos remite a Baum (1987).

<sup>68</sup> «Nachdem er 1949 trotz seiner von 1943-1944 bestehenden Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) von der Spruchkammer Freiburg als entlastet eingestuft worden war, nahm Würtenberger einen

of *Art, past and present*, considerándole «el más grande de los historiadores de arte alemanes vivos», también colaboró con los nazis, asesorando expolios culturales. La hermenéutica de Pinder, que sí estaba explícita y abiertamente basada en un método hegeliano, se interesaba por «la relación entre el arte y el ‘espíritu de la época’ en general y entre el arte y el carácter nacional» (Gossman, 2013: 298). En la línea de Strzygowski, cuya metodología gustaba de construir tipos raciales en torno a estos relatos, estos autores exageraban el papel del arte germánico en la historia occidental, fundamentando así el relato ideológico en que la *Kultur* germánica suponía un baluarte de los valores espirituales occidentales, en decadencia debido al influjo materialista de la *Zivilisation* anglofrancesa. Desde el Instituto Warburg emigrado, figuras como Wittkower, Gombrich, Fritz Saxl o Edgar Wind, mantuvieron distancia y frialdad con respecto a Pevsner debido a su admiración por los valores colectivos del nazismo — y es que, no obstante el hecho de que, como judío, el ascenso de Hitler le hubiera costado su plaza como profesor, Pevsner se resistió, durante años, a admitir que el antisemitismo desempeñaba un papel clave en el ideario nazi<sup>69</sup>:

Though of Jewish parentage, Pevsner was an enthusiast of Hitler's proposals for regenerating Germany economically and rebuilding its international status. Even after Hitler's ascension to power in 1933 and the dismissal of Pevsner (and most Jews in academic positions in Germany), Pevsner wrote articles suggesting an accommodation with Nazism (DAH: PN).

También Sedlmayr, cuya obra *Pérdida del centro* (1948) [*Verlust der Mitte*] ejerció gran influencia, merece mención aparte. Hauser cita a Sedlmayr en varios puntos de su libro como fuente de información, pero también para criticar su tratamiento del concepto de alienación (M: 422). Sedlmayr es otro ejemplo paradigmático en que se cumplen las peores sospechas de Gombrich: en su manifiesto de 1931, “Hacia un estudio riguroso del arte” [*Zu einer strengen Kunstwissenschaft*], Sedlmayr rechazaba lo que consideraba «las minucias empíricas de la historia del arte: atribución, patrocinio e historia social e iconografía» (DAH: SH).

Instead, he posited an interpretative technique claimed to discern the aesthetic intent of the work. This he contended was the key to learning the art's relationship to society and its importance in the world. Together with Pächt, they published their theoretically-based pieces in two issues of their own journal, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. In 1932 Sedlmayr joined the Nazi party in Austria (when it was still illegal to do so) and well before other art historians felt pressured to do so in order to retain their teaching positions (DAH: SH).

Sedlmayr escribió su habilitación sobre Brueghel, y poco después comenzó a polemizar en contra de Wittkower, discípulo de Julius von Schlosser en una concepción metodológica más rigurosamente filológica. Especialmente en el caso de Wittkower, que había tenido que huir de

---

Lehrauftrag für Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie in Freiburg wahr, bevor er 1951 nach Karlsruhe zurückkehrte, um an der TH eine Assistentenstelle am Institut für Kunst- und Baugeschichte anzutreten» (Gilbert, 2015).

<sup>69</sup> «The anti-Semitic propaganda of the last twelve years was largely directed against Polish Jews. [...] There were many of them—poor, uneducated, halfcivilized people, who, with their inborn skill as moneychangers, made their fortunes during the inflationary period and earned their unpopularity by their noisy nouveau riche airs and still more by being mixed up in all sorts of corruption scandals and swindles. [...] Many of them vanished when the mark was stabilized and went off to reap the harvest of the falling franc or to America. Men of this kind are now confused with Jews long established in this country with the highest traditions of loyalty and good citizenship. A large percentage of people recognize this mistake, though they can only say so in private» (Pevsner, entrevistado por Francesca Wilson en 1933, cit. en Gossman, 2013: 305).

Alemania por su condición de judío<sup>70</sup>, las sospechas de toda la historiografía posterior, asentada en suelo anglosajón, resulta más que comprensible. Schapiro también atacó la metodología de Sedlmayr como «mal fundamentada», diciendo que el trabajo de este autor resultaba «relativamente pobre en conclusiones históricas positivas y rico en ideas ingeniosas, pero no verificadas y en afirmaciones vagas» (DAH: SH). En tanto que trabajo implícitamente centrado en fundamentar su rechazo al arte moderno, *Pérdida del centro* fue blanco de gran parte de críticas, especialmente por la «emergente historiografía de izquierdas»:

His espousal of Nazi doctrine while professor during the Third Reich remains an area of dispute. Jonathan Petropoulos points out that his use of Rieglian concepts of «purity» and «pure forms» had special implications for Nazi theory. Friedrich Stadler argued that Sedlmayr's unfortunate slogan —*Verlust der Mitte* (loss of the center)— is basically the structural reaction to what is still referred to as «degenerate», in the same sense in which the Nazis used this term. OSS researchers were never able to prove that he was the «Hans Sedlmayr» who authored the inflammatory book *Streifzüge durch altbayerisches Brauchtum* (Adrift among Antiquated Bavarian Customs) of 1938. Sedlmayr enjoyed one of the highest profiles an art historian could during the Third Reich, the period in which at least nominal Nazi party allegiance was required, and yet his post-war reputation effectively obliterated his National Socialist involvement. A 1996 biographical sketch by Schniewind-Michel, for example, never mentions his association (DAH: SH).

Esta metodología se remite, como la de Hauser, vía Dvořák (y por tanto, también indirectamente, vía el joven Lukács), a la hermenéutica de Dilthey, buscando comprender el presente a través de la noción de que una época se expresa a sí misma a través de sus estilos. Sin embargo, Sedlmayr plantea la cuestión, como Pevsner, y como Dvořák antes que ellos, *adialécticamente*, afirmando *la disyuntiva entre dos polos opuestos*, donde el problema consiste en si la «civilización occidental» retornará a una situación «sana». Sedlmayr se expresa mucho más abiertamente en términos sospechosos; mientras que el eurocentrismo de Hauser es, en general, un rasgo implícito e indirecto de su temática, sin desempeñar un papel en la argumentación, en Sedlmayr, en cambio, encontramos alusiones explícitas a un continuado protagonismo de la cultura europea, al que se atribuye un papel central también en la salida de la presente crisis cultural. Por otro lado, Hauser no usa en absoluto el tipo de terminología de origen biológico —«salud», «juventud», «vejez» del «organismo»— que autores como Spengler extrapolaban a culturas y civilizaciones. En Sedlmayr, así como en Pevsner, el uso de estas expresiones es ubicuo:

Since art, in Pevsner's view, is the expression of an age, a social structure, a people, and a culture, its regeneration —its return to «health»— Will be achieved only through the regeneration of the people and the social structure whose life and values it expresses. No purely artistic Movement can cure the «extravagant individualism» [...] «Only the

---

<sup>70</sup> «The publication put him at the fore of an ideological battle (both esthetically and politically) with the major Austrian art historian, Hans Sedlmayr. Sedlmayr criticized Wittkower in a published review, for belonging to neither of the two genres of art history that Sedlmayr found acceptable. The public exchange drew a distinction between Sedlmayr's *Gestaltungsprinzipien* [abstract principles] approach to art history (as well as his anti-Jewish Nazi sympathies) and Wittkower's approach. After briefly teaching as a *Privatdozent* at the University in Cologne in 1932-1933, Wittkower was forced to leave Germany —now fully under the control of the Nazis, whose laws forbade university positions to Jews— abandoning any *habilitationsschrift* for the London and the Warburg Institute» (DAH: WR).

regeneration of man in the new spirit of the new state can» [...] Pevsner was thus brought face to face with the Politics of Germany in 1933 and with the claim of the National Socialists that they were about to bring about the transformation he desired. For a time he appears to have believed that the new order they were introducing was a significant step toward the modern century, «cold as steel and glass», of which the modern style in art and architecture —collectivist, anonymous, and «totalitarian», in his own words—was the full and appropriate expression (Gossman, 2013: 301-302).

Se trata de un punto de vista que, manifiestamente, rechaza la historicidad propia de lo moderno (que, en cambio, Simmel sí trataría de construir como algo no necesariamente decadente), a partir de la vieja oposición entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* acuñada por Tönnies, base para toda la oposición entre *Kultur* y *Zivilisation* como enfrentamiento entre la esfera *idealista y espiritual* del mundo germánico, y la *materialista* del mundo anglofrancés. Si bien Hauser comparte con Dvořák, Sedlmayr, y otros exponentes de la *Geistesgeschichte*, la esperanza de una enseñanza latente en el patrimonio artístico de la humanidad —en el sentido del *museo imaginario* de Malraux—, como una de las claves para encontrarnos *interpretativamente* a nosotros mismos, extrayendo los aspectos emancipadores de aquella *tragedia de la cultura* formulada por Simmel, sería desacertado asimilar su postura a los ideales de la *Bildung* que figuras como Sedlmayr, Württenberger, Hocke (o, incluso, Malraux) suscriben decididamente.

Sedlmayr (1948/2014: 280), después de exponer como primera posibilidad a la situación moderna una «petrificación en lo inorgánico», como «retroceso» a «un nuevo primitivismo 'posthumano'», expone una segunda posibilidad, que percibe como la propiamente esperanzada:

Las circunstancias simbolizadas por el arte de nuestro tiempo no son más que fenómenos de transición. Las crisis de la tardía Antigüedad, cuya cultura se hacía paulatinamente exterior, rígida y bárbara, fueron seguidas por el Imperio cristiano [...] De modo análogo, podría ser que la unificación meramente técnica del planeta fuera seguida por una unificación interior, fundada en el espíritu, en una reintegración del hombre, en el regreso a su centro (Sedlmayr, 1948/2014: 280-281).

Hocke (1957/1961: 415-416, 420-422), por su parte, quiere contribuir con «una 'utilidad', una ayuda», si no a una «integración» —más propia de las «simplificaciones» del barroco (Hocke, 1957/1961: 422)—, sí a una «aproximación» capaz de «superar por fin» la «alternativa dialéctica» entre lo clásico y lo manierista como «gestos originarios»<sup>71</sup>:

Con otras palabras: lo clásico necesita si no quiere petrificarse, de la "fuerza magnetomotora" del Manierismo; el Manierismo necesita de la resistencia de lo Clásico si no quiere disolverse. *Lo Clásico se convierte sin Manierismo, en Clasicismo, el Manierismo sin lo Clásico, en amaneramiento* (Hocke, 1957/1961: 417).

Aunque, en los Capítulos 7 y 8, ahondaremos en las diferencias metodológicas y de intención entre Hocke y Hauser, pasajes como el siguiente manifiestan la distancia entre ambos:

---

<sup>71</sup> Volveremos sobre ello en el Capítulo 7.

Los síntomas de «aproximación» son cada día más frecuentes entre los «creadores», es decir, entre aquellos que trabajan sin estar movidos por una «ideología». Los síntomas de «separación» se multiplican dentro de los círculos programáticos (Hocke, 1957/1961: 417).

En la p. 421, Hocke arremete contra el «Marxismo ortodoxo» como postura que defiende un «predominio ‘exclusivo’ de la ‘capa inferior’», entendida como «hipertecnicismo» y «sociedades de masas». Tampoco su esperanza de «poder aclarar mejor, a partir de una perspectiva contemporánea, el panorama espiritual de Europa» (1957/1961: 420), los términos en que, en definitiva, formula su preocupación por el problema moderno —«Europa buscó, pero encontró sólo con muchas limitaciones su unidad en el alto Manierismo»(1957/1961: 421)— se alejan también de Hauser, donde el objeto de su preocupación no queda tan restringido al espíritu europeo. Allí donde Sedlmayr deposita una mirada no exenta de confianza en que, a través del «cultivo de uno mismo», la situación cultural de fragmentación podrá llegar a una nueva integración; allí donde Hocke aspira a la «aproximación», en el arte y en la forma, entre lo clásico y lo manierista para llegar a una nueva plenitud del espíritu europeo; Hauser aspira, como iremos viendo a lo largo de la tesis (y, especialmente, en el Capítulo 8) a mantener esta historicidad, esta fragmentación, en su tensión —como Jameson (1990/2007: 90) señala a colación de Adorno—, y rechaza categóricamente, tanto toda ilusión de una nueva síntesis —implícita en Sedlmayr y Pevsner, y *condición necesaria* para el viraje ideológico al fascismo—, así como también rechaza toda implicación con lo formal *reducida a la mera forma*. En base a lo expuesto en los Capítulos 6, 7 y 8, se tratará de rebatir o matizar aquel diagnóstico de Wessely y Kettler —que encuentran en Hauser a un *Bildungsbürger* que no supo ver la transformación contemporánea del concepto de arte en la época de su reproducibilidad mecánica debido a su «culto del arte»—, en base a su consideración como marxista heterodoxo, hipótesis construida en el Capítulo 1, y que recorre toda la tesis.

Cierto que no todos los intelectuales germánicos del anticapitalismo romántico acabaron seducidos por el fascismo. Como en el caso de Simmel y de Weber, puede hablarse de un fuerte antipositivismo, combinado con creencia en la superioridad cultural de la esfera alemana, en Dvořák; sin embargo, en ninguno de estos autores se daban posiciones abiertamente racistas, como las que sí se daban, en cambio, en Strzygowski. Simmel murió en 1918, Weber en 1920, y Dvořák en 1921. Plantearse qué hubieran pensado del nazismo es entregarse a la pura especulación. Lo que sí es cierto es que Simmel y Weber apoyaron sin dudarlo la postura nacionalista al comenzar la Primera Guerra Mundial. Weber aun vivió lo suficiente como para vivir la debacle del estado prusiano, pasando a apoyar la República de Weimar de manera desencantada — una evolución asimilable a la del discípulo de Dilthey, Friedrich Meinecke, que pasó de «ser un admirador de Bismarck y un Estado poderoso, hasta un liberal moderado que enfatizó los valores humanistas del pasado alemán»<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> <https://web.archive.org/web/20200615190433/https://global.britannica.com/biography/Friedrich-Meinecke>

## Hauser como perpetuador, en clave marxista, de los «anacronismos» del *manierismo/crisis*

At his best, Dvořák revived the preference of Bohemian Reform Catholicism for wholes, identifying idealism with attention to the whole and naturalism with empirical analysis of parts. Here he resembled Othmar Spann, whose concept of universalism corresponded to Dvořák's idealism, while Spann's notion of individualism corresponded to the Czech's naturalism. Just as Spann nurtured nostalgia for preindustrial society, so Dvořák embodied an expressionist desire to revive the emotional spontaneity that he attributed to the Middle Ages (Johnston, 1972: 155).

Uno de los puntos más importantes para diferenciar las tesis de Hauser de las de Dvořák es considerar si la *nostalgia por un pasado mejor* también juega un papel determinante en *Manierismo*. Dvořák, como notaron Johnston y Saccone, defiende encarecidamente la necesidad de una vuelta a la espiritualidad, a la supuesta espontaneidad que él adscribe al idealismo medieval — una posición que también encontramos en *Pérdida del centro*, donde Sedlmayr, sin argumentar abiertamente la posibilidad de una 'vuelta a Dios', sí da rienda suelta a su nostalgia por el espiritualismo medieval. Como veremos en el Capítulo 8, esta posición concuerda en gran medida con aquellas corrientes de la modernidad que deseaban una vuelta al mito, esto es, a una cultura unificada, y se sitúa en las antípodas de lo que Hauser se proponía en *Manierismo*. Saccone, aunque reconoce en este libro un «manifiesto político», no deja de considerarlo «romántico» *en el mismo sentido que a Dvořák*. En este sentido, Saccone (2016: 225) argumenta que la postura de Hauser es nostálgica, centrándose «casi exclusivamente en las condiciones negativas y peyorativas del capitalismo», e «idealizando, en cambio, la Edad Media»:

Lo que, en efecto, Hauser descuidaba y omitía declaradamente era que los dos sistemas económicos eran para el artista asimismo castradores: la época feudal los dominaba y los protegía del mismo modo que el mercado capitalista, a su vez, los liberaba y los sometía. *Sin darse bien cuenta de ello*, Hauser construía la apología del artista y dejándose llevar por un sentimiento de añoranza e idealización hacia la era precapitalista, dibujaba —con una distorsión histórica— un periodo histórico donde el artista era aún libre y seguro para poder expresar su creatividad sin vínculos y chantajes, como, en cambio, sería a partir del Renacimiento y del manierismo — bajo las primeras formas de sociedades capitalistas (Saccone, 2016: 224-225).

Saccone (2016: 154, 198, 212, 226) asume, en numerosos puntos, que Hauser incurría en tal o cual error o aporía «sin darse cuenta de ello». Con Johnston (1966), que le considera «metodólogo supremo», y en línea con el hecho de que el propio Hauser *manifestara a menudo* (como incluso Gombrich o Haskell notaron) *plena consciencia de los problemas teóricos que abordaba*, preferimos considerar estas yuxtaposiciones como intencionales, según un modo de hacer alineado con la dialéctica negativa de Adorno, como se verá en el Capítulo 6. A lo ya expuesto en el Capítulo 1, se sumarán más consideraciones, especialmente en los Capítulos 7 y 8, a este respecto. Pero adelantamos algunos puntos clave: para Hauser, no es cierto que la creatividad sucediera nunca «sin vínculos y chantajes», sino que, antes bien, insiste en cómo,

dialécticamente, *son esos mismos vínculos y chantajes* los que *posibilitan* que en la obra de arte pueda, realmente, darse un contenido emancipador. La afirmación de Saccone sólo sería correcta si Hauser contemplase la actividad artística como una esfera autónoma, pura —cosa *que sí sucede en mayor medida* en, por ejemplo, Sedlmayr o Hocke—; sin embargo, como nos esforzaremos por demostrar en los Capítulos 6 y 8, para Hauser (como para Adorno) el arte es *autónomo y heterónimo* — la noción de cómo el arte pueda resultar emancipador de la propia ideología a través de una autogénesis de las formas, expuesta hacia el final del Capítulo 1, depende de ello. En cualquier caso, Saccone argumenta lo previo en base al siguiente pasaje de *Manierismo*:

Desde final de la Edad Media, las clases inferiores han tenido que pagar las ventajas de su libertad de movimiento con el anquilosamiento, la cosificación y despersonalización de sus relaciones con el patrono. El trabajador recibe, es verdad, un jornal más adecuado, pero ni un trozo de pan si no hay trabajo para él. Nadie puede obligarle a la prestación de servicios, si él no está dispuesto a ello, pero no hay tampoco ningún derecho, ningún uso ni ninguna costumbre que pueda forzar o mover a nadie a emplear a alguien cuando no lo necesita.

Desde finales del feudalismo, el trabajador industrial urbano ha adquirido la conciencia de una libertad, la mayoría de las veces sólo nominal, al precio de un destino mucho más duro y un futuro más inseguro que los que pesaban sobre los siervos de la gleba. El trabajador moderno es libre de la gleba, pero no de las preocupaciones; de igual manera que el protestante se ve libre del clero, pero completamente entregado a sí mismo y lleno de angustia y recelo, solo y amenazado por doquier, sin protección ninguna y rodeado de un mundo que le es extraño. Poco a poco van desapareciendo las formas medievales de la lealtad, de la benevolencia patriarcal y de la solidaridad corporativa, de la caridad cristiana y del auxilio entre compañeros. No sólo se relajan los lazos basados en la propiedad de la tierra, en los gremios y en las demás corporaciones que ofrecían alguna protección en caso de necesidad, sino que la mayoría de las asociaciones pierden su carácter personal inmediato... En este proceso tiene su parte tanto el protestantismo con ética del trabajo y su concepto de la pobreza como un crimen o como consecuencia de la pereza, la incapacidad y la licencia, cuanto el capitalismo con su competencia y su lucha de clases. La alienación, la deshumanización de las relaciones no aparece, en efecto, sólo entre los miembros de diversas clases sociales, sino también entre los miembros de los mismos grupos sociales (M: 58).

De manera similar, Mannheim (1929/2019: 6-7) ya había afirmado, en *Ideología y utopía*, que el cambio cualitativo que había tenido lugar con el capitalismo tenía que ver con que la fragmentación entre estamentos o grupos sociales, que antes resultaba invisible *desde cada grupo*, ahora resultaba perceptible, gracias a que se daba una intensa «movilidad horizontal y vertical». Saccone sostiene que existe una contradicción entre este pasaje y aquel en el que Hauser reprocha a Marx su idealización de la Edad Media. En aquel pasaje, Hauser se adscribe a la afirmación de Hegel de que la alienación comienza ya con la propia autoconsciencia: en la medida en que somos humanos, existe un grado de alienación, puesto que, al ser capaces de reconocernos como algo distinto a la naturaleza, ya no formamos parte de ella. Marx, en cambio, afirma que *sólo con la división del trabajo comenzó la alienación en sentido moderno*. En este sentido, Hauser atribuye una postura *romántica* a Marx, en tanto que concibe que, por ejemplo, en una sociedad primitiva (el término *comunismo* surge en diálogo con la lectura de los trabajos de Bachofen por parte de Marx y Engels), o

en el medievo, *había menos alienación o no la había en absoluto*. Hauser, en cambio, como Marcuse, se apoya precisamente en aquella noción de Marx de que *las mismas condiciones que produjeron la situación posibilitarán su superación*, extrapolándola al fenómeno mismo de la alienación, lo que le lleva a discernir, como vimos en el Capítulo 1, entre distintos tipos o grados de alienación.

Un detalle importante, que, a nuestro modo de ver, hace de su argumentación un todo coherente, pero que dado su carácter dinámico enturbia y contribuye a hacer confusa la argumentación de Hauser, es su acento en la *interpretación posible* del sufrimiento en cada momento histórico: si el dolor se hace soportable merced a la cosmovisión del momento, lo que para unos es un suplicio, para otros podrá ser un justo precio a pagar. Considerando ambas cosas por separado —por un lado, las condiciones materiales reales; por otro, la cosmovisión que las avala— la Edad Media no es en absoluto envidiable para Hauser desde el punto de vista de la cosmovisión (ya que no había *consciencia de sí*, en el sentido de ser consciente del «mal que les aquejaba») o de las condiciones materiales (ya que Hauser en ningún caso defiende que se viviera mejor, en ningún sentido, en la Edad Media). Hauser no añora la situación económica de servidumbre, ni tampoco la visión total del mundo basada en Dios — como sí hace, en cambio, Sedlmayr. Marx indicaba, en *El Capital*, que las condiciones materiales de los trabajadores de Inglaterra eran más duras que las del campesinado feudal; Hauser, además, matiza que si las condiciones de los artistas *comienzan a percibirse como verdaderamente trágicas* a partir del Renacimiento, esto está en relación, sobre todo, con que la nueva cultura objetiva proyecta un deseo emancipatorio que va *mucho más allá de las posibilidades de las situaciones subjetivas en general*. Empero, Hauser ve tanto la nueva consciencia de libertad como la ambigüedad social de los artistas —príncipes o mendigos— como *conquistas perdurables*, y de hecho, *cifra en ellas el valor conferido a la época para el presente*. Dicho con otras palabras, sólo gracias al *desarrollo del concepto de libertad* —y de sus correlatos negativos: Maquiavelo como descubridor de la ideología, o el escepticismo de Montaigne— y a la *desigualdad material manifiesta* entre los artistas —Vasari será el gran arquetipo del éxito material y social (M: 232); en Pontormo o Tintoretto encontramos, en cambio, la renuncia a la adecuación— se darán las circunstancias necesarias para el despliegue de la autoconsciencia, que lleva a una actitud verdaderamente crítica. Sólo en esta disonancia, sin el consuelo de Dios o el amparo del gremio, es posible el surgimiento de una actitud verdaderamente existencial. Volveremos sobre ello en los Capítulos 7 y 8.

El pasaje de *Manierismo* en que Hauser rastrea la genealogía del concepto de ideología (M: 117; ya citado en el apartado 1.1) es especialmente revelador en este sentido. Allí, Hauser no trata, como interpreta Saccone, de establecer de manera cerrada y definitiva la genealogía *exacta* del concepto de ideología. Antes bien, Hauser destaca (de manera abierta) la importancia de todos estos hitos inaugurales en tanto que fases de un proceso tan sempiternamente inacabado como la propia ciencia: el concepto de ideología, necesariamente, se actualiza, así como la denuncia del carácter reificado y abstracto de la vida bajo el capitalismo se actualiza en las múltiples transformaciones del arte moderno. De la misma manera que, para Sayre y Löwy (1984), sólo cabe definir certeramente el concepto de romanticismo en relación con el concepto de capitalismo, para Hauser «es imposible explicar los orígenes del manierismo, si no se le relaciona con los orígenes del capitalismo» (M: 82). Teniendo en cuenta que el subtítulo del libro es *los orígenes del*



*arte moderno*, y que, como intentamos demostrar aquí, en el mismo se toma partido (si bien de manera muy velada) por los *outsiders* rebeldes —en contraposición a los pioneros en la sistematización académica del arte, como Vasari (M: 232)— sólo cabe definir la esencia del arte moderno en tanto que parte de esta rebeldía hacia el capitalismo.

Lo cual nos lleva a una de las primeras premisas de esta investigación: la constatación de los numerosos puntos en común entre los modelos de modernidad propuestos oficialmente al término de la Segunda Guerra Mundial, defendidos dogmáticamente a través de los poderes institucionales culturales y científicos. Hauser tiende en *Manierismo* a encontrar en la intelectualidad *outsider* la comprensión más certera de la crisis de su tiempo, resultando de sus obras un conocimiento mucho más profundo de la época que de las obras del academicismo. Hauser alaba la primera ola manierista como ejemplo de una actitud independiente, corriera ésta en paralelo con una cierta humildad de medios (como en el caso de Cervantes, el último Pontormo, o Tintoretto) o con el éxito (como en Shakespeare); en última instancia, la íntima relación del marxismo heterodoxo con el anarquismo de figuras como Read consiste en esta denuncia del peligro dogmático que pesará *siempre* sobre las instituciones, así como en la defensa inapelable de la intelectualidad independiente como freno crítico a las tendencias inmanentes de todo lo institucional. Lo cual no significa, como se verá hacia el final del Capítulo 7, que Hauser abogue por prescindir de las instituciones. Al contrario, Hauser afirma que lamentarse de nuestra dependencia de ellas «es, la mayoría de las veces, puro romanticismo, ya que representan, a menudo, una garantía mucho más firme para la seguridad social, que la conciencia más sensible» (M: 132-133). Pero las instituciones y convenciones son el vehículo de la emancipación del individuo *cuando el individuo toma consciencia de ellas* — a menudo, *contra ellas*.

En adición a los problemas de coherencia teórica (que examinaremos en los Capítulos 6 y 7), y no obstante la valoración positiva del compromiso político de Hauser en su uso de la historia del arte como arma ideológica, Saccone considera que esta postura precipitó el hecho de que Hauser incurriera en «fuertes anacronismos»<sup>73</sup>:

[...] es posible que en la época manierista fueran ya presentes, *in nuce*, los síntomas de estas nuevas condiciones del arte y de los artistas, pero los términos que utilizaba Hauser parecen desbordantes respecto a la realidad histórica de aquel momento (Saccone, 2016: 230)

Hauser lograba construir una «realidad asfixiante» para el artista manierista semejante a la del artista moderno «gracias a su capacidad narrativa» (Saccone, 2016: 230). Al hacerlo, recurriría «sin darse bien cuenta de ello» a comparaciones con la Edad Media que, según Saccone, dejaban traslucir un «sentimiento de añoranza e idealización hacia la era precapitalista», característico tanto del Círculo del Domingo, como de la Escuela de Viena — es decir, de aquellos ambientes *románticos e idealistas* de principios de siglo (Saccone, 2016: 227). Paradójicamente, Hauser criticaba en *Manierismo* la presencia de una actitud análoga en Marx, que, en sus primeros

---

<sup>73</sup> Aquí, Saccone sigue también a Congdon: «Hauser did not claim that the crisis of which Mannerism was a direct reflection was identical with the modern crisis, but he did maintain that they were similar enough to rekindle interest in Mannerist art» (Congdon, 2004: 55) «But in his study of Mannerism, he went too far; despite numerous disclaimers, he wrote of the age as if it were his own. Thus if the distinguished art historian John Shearman tilted a bit too far in the opposite direction, he had good reason to object to Hauser's approach — without, however, mentioning the Hungarian by name» (Congdon, 2004: 55).

escritos<sup>74</sup>, quizás exageraba también las virtudes de la Edad Media, no reparando en que la alienación como tal se da en todas las formas de sociedad (Saccone, 2016: 115, 293-4). Saccone subraya la posibilidad de disculpar estos anacronismos en virtud de considerarlos derivados de la decisión del autor de hacer del libro un arma política en la lucha contra el capitalismo:

Tal como había hecho su maestro Dvořák, también Hauser encontraba el correspondiente espiritual de su época en la generación de los intelectuales manieristas, y en ella proyectaba su malestar y sus necesidades (Saccone, 2016: 230)

Más allá de la exageración o distorsión de los factores sociales, como el «malestar de la época», Saccone ve también en el análisis estilístico de Hauser anacronismos derivados de mezclar lo dicho acerca de las vanguardias con lo dicho acerca del manierismo. Por ejemplo, considera que el «rechazo a lo racional» es un rasgo manierista forzado por Hauser, trasplantado del sXX al XVI:

[...] hay que reconocer que Hauser forzaba a menudo sus disertaciones, alejándose de los análisis históricos. Por un lado, Hauser intentaba justificar la vuelta al Manierismo para sostener y defender las vanguardias, o tal vez al revés, utilizaba las vanguardias para dar luz al estilo manierista, buscando aquellas similitudes que las vinculaban. Por el otro lado, [...] proyectando las temáticas sociales más urgentes de su época sobre la manierista: de esta manera podía denunciar el malestar de su generación sin hablar directamente de ella. En el primer tomo, de hecho, el límite entre estas dos épocas es bastante sutil, nunca se entiende si el autor está hablando de las dos o sólo de una. Un ejemplo evidente de esta postura es el párrafo donde comenta que en la época manierista había un evidente rechazo a lo racional (Saccone, 2016: 288).

Sin embargo, el rechazo a lo *meramente* racional en el Renacimiento, en favor de una *racionalización de lo místico*, es uno de los temas fundamentales de dicho periodo según, por ejemplo: Rosalie Colie (1966) en *Paradoxia Epidemica*; David Summers en *Michelangelo and the Language of Art* (1981); o el propio Gombrich (1972/1986: 245-246, 270-273), en *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*<sup>75</sup>. Por otra parte, el *rechazo a lo racional* aflora muy explícitamente —es decir, de manera que podría fácilmente argumentarse como *no forzada*— en los análisis que Hauser hace, por ejemplo, del Juicio Final de Miguel Ángel (M: 200), o de la obra de Rosso (M: 217). En efecto, el *irracionalismo* es, como vimos en 5.1, uno de los atributos principales del espacio manierista según Friedländer (1925/1973: 9), pero también según Smyth (1963/2004: 96). El relato fuertemente ideológico de Hauser sería síntoma de una actitud romántica y nostálgica, empática y apasionada, asimilable en todo —salvo en la incorporación del discurso marxista— a las distorsiones de Dvořák:

Dvořák —como luego Hauser— se había opuesto contundentemente al materialismo y al positivismo de su época y, forzando tal vez los términos de la cuestión, se había identificado

---

<sup>74</sup> Saccone señala que Hauser suele referirse casi exclusivamente al Marx de los primeros escritos (Saccone, 2016: 115).

<sup>75</sup> «Este esfuerzo por trascender las limitaciones del lenguaje discursivo es el que vincula la metáfora con la paradoja, allanando así el camino para una interpretación mística de la imagen enigmática» (Gombrich, 1972/1986: 271). «Dios, en las famosas palabras de Nicolás de Cusa, es la «coincidentia oppositorum». Es este tipo de misterio el que se «condensa» en la imagen de la serpiente que se muerde la cola, que es una metáfora no sólo del tiempo sino del enigma inescrutable del universo que sólo puede expresarse mediante contradicciones. Y es así justamente porque el sentido de la vista proporciona una analogía del modo de aprehensión no discursivo que ha de ir de la multiplicidad a la unidad» (Gombrich, 1972/1986: 272).

románticamente en aquellos personajes de mediados del Cinquecento que asimismo habían luchado en contra de los valores de orden y simetría, cálculo y racionalidad típico de la época áurea del Renacimiento (Saccone, 2016: 273).

Finalmente, la consideración de «paradoja», «dialéctica», y el mundo manierista de «tensiones contrapuestas insolubles» es asimilada por Saccone, como hemos visto, a una operación empática por parte de Hauser, en su condición dualista de «marxista» y «romántico» (Saccone, 2016: 284). La valoración de si su paradigma del estilo manierista —su reformulación del *manierismo/crisis*— ha de considerarse o no acertada, recibe de por sí una atención marginal; pero atendiendo a sus observaciones sobre Dvořák, y a su denuncia de anacronismos y distorsiones en Hauser, la conclusión parece apuntar, si bien veladamente, a reiterar en la noción de una definición del manierismo sugestiva, pero no del todo fiable<sup>76</sup>. En adición a lo expuesto, dicha actitud quedaría patente en la siguiente reflexión:

Según Andrew Hemingway (2009), Hauser interpretaba la idea de Manierismo como *Weltanschauung*, y aunque estemos de acuerdo con el historiador del arte inglés, según nuestro punto de vista el Manierismo era también y a la vez, para Hauser, una actitud vital subterránea que persistía de manera más o menos escondida en todas las épocas [...] *en el corazón de esta visión del Manierismo radicaba, en efecto, la ambigüedad conceptual* de una hipótesis historicista que Hauser había rechazado rotundamente en otros momentos (Saccone, 2016: 265-6).

Como vemos, también «en el corazón de esta visión del manierismo» se daba una «ambigüedad conceptual», que terminaba por hacer de la definición de Hauser algo parecido a la propuesta por Curtius y Hocke. No estamos de acuerdo con esta consideración, ya que, en primer lugar, todas las épocas con las que Hauser compara el manierismo son posteriores a él, esto es, se encuentran en la Edad Moderna que comienza en el sXVI. En otras palabras: no es contradictorio afirmar que el manierismo forma parte de una *cosmovisión capitalista en crisis* y luego compararlo con ejemplos de las distintas *eras capitalistas en crisis*. Lo que dice Saccone se sustentaría en el caso de que Hauser dijera, con Curtius, que a todo clasicismo sigue un manierismo, aplicándose esto también a las épocas previas al capitalismo, como podrían ser el helenismo clásico o el arte romano tardío, pero también, incluso, al considerar otras civilizaciones y culturas fuera del arte occidental. En definitiva, Hauser considera que seguimos en la estela de un desarrollo histórico que comenzó en el sXVI, y de ahí el parentesco. Salvando su carácter de «manifiesto político», no queda claro que en *Manierismo* se constituya, para Saccone, un *tipo ideal* del estilo manierista sólido, y como tampoco entraba en los objetivos de aquella investigación evaluar su impacto en la historiografía manierista, no queda claro si es o no una herramienta productiva en los estudios

---

<sup>76</sup> «En efecto, Hauser no es precisamente el historiador que se consulta para un estudio académico ‘convencional’, basado en fechas y nombres específicas. Los libros de historia de arte de Hauser no son manuales; más bien, se podría opinar, hacen entrar al lector dentro de la dimensión histórica en cuestión. Esta capacidad empática del autor de tratar los temas hizo cuestionar la ‘cientificidad’ de su método. En efecto, el autor se identificaba en lo que estudiaba y lo reelaboraba personalmente en sus textos» (Saccone, 2016: 287). En los Capítulos 7 y 8 veremos críticas por parte de historiadores del arte que, aun siendo menos benevolentes que Saccone, sí contemplaban el libro como buena obra de consulta (Watson, Dacos). Y veremos cómo su prestigio como obra de consulta ha mejorado en las últimas décadas.

sobre manierismo. En los Capítulos 7 y 8 abordaremos en profundidad estos temas, en relación a la caracterización de Hauser como marxista heterodoxo construida en el Capítulo 1.

A pesar de reparar en la afinidad entre el manierismo y la teoría artística de Hauser, y a pesar de afirmar que en «las aporías» de Hauser radica «la atractiva originalidad de su discurso», Saccone (2016: 99, 280-281) no llega a plantear la hipótesis sugerida por Johnston: que Hauser es, él mismo, y según su propia definición del manierismo, una suerte de manierista. En efecto, Saccone (2016: 197, 227) llega a afirmar que «las contradicciones que, como hemos visto, coexistían en su pensamiento» lo hacían «sin que él se diera realmente cuenta», recibiendo el calificativo de «deslices» (2016: 99). Dicha distinción no es en absoluto baladí, ya que si algo caracteriza a un manierista es la *conciencia de sí mismo*<sup>77</sup>. Saccone retrata a Hauser como un apasionado pensador que, dejándose llevar por sus más firmes convicciones, incurre en incongruencias que no habría calculado o contemplado: es un romántico. Johnston, en cambio, ve en Hauser un «metodólogo supremo» [*methodologist supreme*], que, muy conscientemente, despliega su habilidad y erudición en forma de paradojas. Teniendo en cuenta que hasta los críticos más acérrimos de Hauser repararon en que éste parecía prevenir contra los errores en los que luego él mismo incurría, nos decantaremos por la posibilidad de que Hauser fuera plenamente consciente de sus propias paradojas y «aporías».

## Hauser y el manierismo/crisis

Saccone dedica un espacio considerable a la comparación de *Manierismo* con los estudios de Max Dvořák y Walter Friedländer, considerando que Hauser aporta la faceta «política», así como el «factor económico», que no podemos encontrar en «la lucha antipositivista» de estos autores<sup>78</sup> (2016: 277, 281-282). (A diferencia de lo dicho en la tesis de Saccone, Friedländer, que nunca se apartó del formalismo, no fue alumno de Dvořák, sino de Wölfflin, y tampoco cabe afirmar —pese a su entusiasmo por el manierismo— que estuviese comprometido con una «lucha antipositivista».) En conjunto, Dvořák recibe un trato mucho más benevolente que Friedländer, contra quien Saccone (2016: 275-6) reproduce los mismos ataques que le dedicase Hauser, a veces de una manera un tanto injustificada<sup>79</sup>. No obstante, Saccone (2016: 276) también reconoce que Hauser «hablaría de manera similar [a Friedlaender] sobre el espacio en el manierismo», a lo que podríamos añadir el hecho de que, en la segunda parte del libro, prácticamente se reproduce el

---

<sup>77</sup> Como mostramos en el apartado sobre el debate de definición del manierismo, la *conciencia de sí* es uno de los puntos de convergencia entre los defensores de la *maniera* y los del *manierismo/crisis*.

<sup>78</sup> «Methodologically he [Friedländer] employed a largely formalist approach to his history which remained unaffected by other emerging methods, though he was capable of criticizing Wölfflin's work» (DAH: FW).

<sup>79</sup> Es natural que Friedlaender, como alumno de Wölfflin aplicase el método formalista; incluso loable que, *no perteneciendo a la Escuela de Viena*, apuntase a la necesidad de un estudio sobre las *causas sociales* del manierismo. En lugar de eso, se reproducen los injustos ataques de Hauser, que reprochó a Friedländer no reparar en que «el manierismo no es sólo anticlásico, sino también clasicista»; injusto reproche, teniendo en cuenta que Friedländer sí dedicó pasajes a subrayar precisamente ese hecho (Friedländer, 1925/1973: 10-11), así como a reiterar que el defecto de su definición —«el estilo anticlásico»— radicaba precisamente en su carácter derivado y dependiente del clasicismo —una definición negativa, por tanto—, cuando su intención había sido la contraria: realizar una afirmación positiva del manierismo como estilo (Friedländer, 1925/1973: 5-6).

relato de Friedländer al retratar la génesis de dicho estilo en Florencia. A pesar de que Dvořák (1928: 188) sí afirmó que «la investigación debe construirse sobre una base mucho más amplia, y esta base no puede ser puramente estilística», Hauser le reprocha, como apunta Saccone (2016: 274), no «entender que la esencia del manierismo residía más en una actitud intelectual que religiosa», así como el no haber sido, pese a su abundante uso de binomios y términos en oposición, un pensador verdaderamente dialéctico (2016: 38). Desestimando tanto la concepción del manierismo de Weisbach como la de Dvořák como demasiado unilaterales, Hauser aglutina ambas en una sola dialéctica:

[...] es completamente errónea su caracterización [de Weisbach] del manierismo como un arte «sin alma» y «mecanizado», «que lleva por esencia el estigma de lo arreligioso». Pertenece a la naturaleza dualista del manierismo, el que, junto a tantas otras contradicciones, nos muestre también la de la religiosidad y el escepticismo, la de la terrenidad y el más allá. Cuando Weisbach, empero, da de lado en su exposición justamente aquello que Dvořák tiene por lo más importante en el arte de Tintoretto y el Greco, ello implica una falta de comprensión mucho más grave que su interpretación en sentido opuesto (M: 102).

Así como Sedlmayr lamenta profundamente la fragmentación de la unidad orgánica de la cultura —la muerte de Dios—, el llamamiento de Dvořák al despertar de una nueva espiritualidad puede enmarcarse dentro de aquellas tendencias anticapitalistas y antipositivistas teñidas de nostalgia. Las críticas a las implicaciones eurocéntricas de la obra de Riegl y Wickhoff, a pesar de su declarado multiculturalismo, ilustra bien los límites del sentido ‘revolucionario’ atribuible al apasionado anticapitalismo del pasaje con el que Dvořák cierra su ensayo sobre el Greco.

Así como Walter Friedländer veía en el anticlasicismo el principio específico y el origen histórico-ideal del manierismo, Max Dvořák lo ve, en cambio, en el espiritualismo. Por espiritualismo Dvořák entiende una actitud supraterrena, metafísica y esencialmente religiosa, una espiritualización de la vida, opuesta a la concepción empírica y científico-natural que había de imperar en la época siguiente. Dvořák acentúa algo exageradamente la importancia de este espiritualismo, pero no desconoce que en el manierismo —de acuerdo con su distinción de una dirección «deductiva» y otra «inductiva»—, junto a la tendencia a espiritualizar y sublimar las cosas, hay también una tendencia que tiene en cuenta su naturaleza inmediata y sensible. Dvořák sabe muy bien, que la supraterrinidad no agota la esencia del manierismo, y que en él no se repite simplemente la Edad Media; ni olvida nunca, que junto a un Tintoretto y un Greco hubo también un Bruegel y un Bassano, y que Tasso y Cervantes se mueven dentro del mismo estilo artístico. Sin embargo, cree percibir en el manierismo una tendencia espiritual falta de equilibrio y unilateral; su error es sólo que no ve que esta espiritualidad reviste, más bien, un carácter intelectual, y no, como él pensaba, un carácter religioso. No hay duda de que el contenido con el que se debate constantemente el manierismo es un contenido espiritual, pero este contenido no queda nunca totalmente absorbido por la forma, sino que es sólo aludido, nunca plenamente dominado, creando así esa tensión que Dvořák, influenciado por su propia generación, antipositivista y antimaterialista, denomina «espiritualista», teniéndola simplemente por una inquietud religiosa (M: 44).

«Esta tensión», que «no tenía siempre un origen místico-religioso, dirigido a fines supraterranos», tiene mucho que ver con el tipo de revelación materialista que Benjamin encontraba en el surrealismo. En este sentido, la ecuación entre lo post-aurático y lo vanguardista hecha por Benjamin, cercana a la estética desarrollada por Bertolt Brecht, podría ponerse en relación con el hecho de que, en *Manierismo*, a menudo se pone el acento en los aspectos desenmascaradores de las máscaras y marionetas manieristas: ello sería el caso, por ejemplo, de las creaciones de Cervantes y de Brueghel, e incluso de las «máquinas cósmicas» de Tintoretto. En este sentido hay que entender el viraje teórico en *Manierismo*, original con respecto a Dvořák, hacia el materialismo histórico. Para Hauser, el manierismo y el arte moderno sólo pueden definirse certeramente en relación con la realidad social de la reificación capitalista (M: 121). Como todos los episodios históricos, es único. Ahora bien, la novedad consiste en que *por primera vez* se hace observable, en la reificación de la esfera artística, el capitalismo moderno como realidad, y que *por primera vez*, los artefactos artísticos —como los filosóficos, teóricos o literarios— parecen esgrimirse en contra de dicha tendencia, posibilitando un *toma de conciencia* con respecto a ella. Debemos concluir subrayando que dicha capacidad de las obras de arte de *incrementar la conciencia con respecto a la propia situación* es la función cognitiva del arte que Wessely juzgó tan elusiva, por estar formulada en términos abiertos en lugar de mediante una plantilla sistemática.

La espiritualidad del manierismo no significa, sin más, una negación ascética del mundo, una trascendencia platónica o cristiana, sino, las más de las veces, sólo una actitud que no acertaba a satisfacer con ninguna forma objetiva de la realidad, y para la cual el mundo y el yo, los sentidos y el espíritu aparecían entrelazados siempre en una relatividad recíproca. El mundo tenía que llevar el sello del espíritu, de la forma configuradora y, a la vez, deformadora; el mundo no podía ni debía aparecer libre de la resistencia del espíritu<sup>80</sup> (M: 45).

Hauser sigue a Dvořák<sup>81</sup> y a Friedlaender en situar el arte de la manera en un plano inferior. Friedlaender (1925/1973: 18, 47-50) desestima como superficialmente manieristas a toda la escuela romana que Shearman proclama como propiamente manierista. Las tendencias ‘decorativas’ de esta rama del manierismo no son consideradas por él como las más representativas del manierismo, sino las individualizadoras: Pontormo, Tintoretto, y aquellos ‘trabajos heroicos’ de Miguel Ángel en la Capilla Paulina, que apenas ejercieron influencia. Hauser toma de Friedlaender (1925/1973: 19), por ejemplo, la importante idea de que el manierismo surgió como respuesta «a una cierta superficialidad que exudaba un arte demasiado equilibrado y clásico» y, en efecto, repite mucho de lo dicho por Friedlaender (1925/1973: 20-30) en su

---

<sup>80</sup> Algo parecido afirma Miedema (1978: 31): «The one thing that is certain is that sixteenth-century man did not equate naturalness with the straight-forward external appearance of everyday objects. The ‘contraffare’ of visible things was, therefore, an occupation held in low regard. The depiction of the external world was not the artist’s goal».

<sup>81</sup> «Entre Miguel Ángel y Bernini, Roma carece de una gran personalidad en la pintura y la escultura, así como de cualquier gran creación que pudiera situarse junto a los edificios romanos de la época en general. Aparte de Tintoretto, lo mismo se aplica al resto de Italia. Esto es fácil de entender. El arte principal de la nueva mente, que se ocupaba principalmente de representar valores extrasensoriales, tenía que ser la arquitectura, y después de que Miguel Ángel le diera la espalda a las artes escénicas, ya no atrajeron grandes talentos. Si parva *licet componere magnis*, se podría pensar en el gran proceso de desaparición de la escultura y pintura clásica del siglo IV, aunque la diferencia es que en el siglo XVI, con esta disolución, la producción no ha disminuido en absoluto» (Dvořák, 1928: 118). Trad. asistida por ordenador.

narración del surgimiento del estilo en Florencia. Sin embargo, en ningún punto de *Manierismo* se encontrará la retórica de la *salud* que caracteriza a algunos pasajes de Friedlaender (1925/1973: 47-50), donde se habla del primer manierismo como de «un estilo sano», en comparación con la manera posterior. Hauser sustituye toda esta terminología biológica ('salud', 'decadencia', etc.) por consideraciones en torno al grado de *reificación*, lo cual significa una traducción de los análisis de Dvořák y Friedlaender a un marco materialista:

Se manifieste como reacción positiva o negativa a la alienación, la conexión del manierismo con el proceso social es evidente. Al indagar los orígenes históricos y sociales del manierismo, salta a la vista el paralelismo que existe entre la pérdida de personalidad que padecen, de un lado, el trabajador manual por la mecanización de la producción, y, de otro, el trabajador intelectual por la especialización de sus cometidos, y la vivencia de la autoalienación y pérdida de sí, la duda en la realidad e identidad del propio yo, que cuentan entre los motivos principales de la literatura de la época (M: 139).

Así, la separación entre lo que Dvořák llama la vertiente «inductiva» y la «deductiva», o entre las generaciones que Friedlaender identifica como la primera (vanguardista), la segunda (de la manera), y la tercera (que vuelve a ser, según Friedlaender, «anticlásica»), encuentran en Hauser su explicación en términos que se remiten al análisis materialista, al proceso de cosificación:

Una de las contradicciones internas del manierismo consiste en que la dirección mantiene una lucha constante contra el formalismo, así como contra lo que se ha llamado el «fetichismo» del arte, mientras que ella misma, de otra parte, encarna un arte formalista, fetichista, ajeno al sujeto creador y preciosista. Esta contradictoriedad de los principios, esta polaridad y tensión, no sólo es característica de la estructura del estilo como un todo, sino que se manifiesta también dentro de una y la misma obra. Las mayores creaciones del manierismo, las más individualizadas y más importantes espiritualmente, contienen, a veces, medios tan convencionales, de tan mal gusto y tan a la ligera empleados, como es raro encontrarlos en obras de segunda y tercera fila. Esta circunstancia es precisamente lo que hace tan difícil la determinación conceptual y la valoración cualitativa del manierismo. Y es que el manierismo fue, de un lado, un intento desesperado para preservar a la vida de la alienación y desindividualización, de la mecanización y esquematización, mientras que, de otro lado, él mismo fue víctima de la enajenación y objetivación (M: 138)

A lo largo del libro, Hauser establece, a menudo implícitamente, una correlación entre las obras en que se cumple esta creatividad individualizadora, a pesar de lo convencional de los medios, y la difícil valoración cualitativa. Dicho con otras palabras: recurrentemente, Hauser tiene en más estima *en lo cualitativo* a aquellas obras donde la lucha contra la despersonalización es manifiesta, pudiéndose, a este respecto, trazar puentes entre su proceder y el de Adorno, que consideraba que, en el contexto fordista, al distinguir entre Arte y no-arte, y entre Arte e Industria Cultural, en el Arte encontramos una resistencia a la cosificación:

For what the philistines «understand only too well» in the (modern) works they hate and characterize as incomprehensible is of course the deepest vocation of art itself—the '*promesse de bonheur*', in the form of art's «broken promise», which keeps the idea of happiness alive at the moment of denying its present existence» (Jameson 1990/2007: 152-153).

La hipóstasis de la subjetividad creativa abocó en el individualismo de la subjetividad separada de todo planteamiento concreto de renovación; la comercialización de la resistencia frente al sistema integró en el capricho y la moda las formas más elaboradas de repudio de lo establecido (Yvars, 2007: 35).

Claro que, en el sXX, el proceso ya se encontraba en otro punto, y es precisamente por ello por lo que el arte expresionista, surrealista y dadaísta no puede considerarse «espiritual» en el sentido de Dvořák, aún menos que el manierismo. La tendencia a una *resistencia a la interpretación*, sobre la que volveremos en el Capítulo 8, está íntimamente relacionada con este aspecto del manierismo, que sólo bajo la interpretación materialista se hace comprensible en el caso de los artistas que quedan fuera de la manera — en ellos, la resistencia a la interpretación, en tanto que juego cortesano, siempre cuenta con una solución al enigma, por más que visible sólo para iniciados.

## Hauser y el manierismo/maniera

La tesis de Saccone (2016: 326), dirigida a «revalorizar la figura intelectual de Arnold Hauser», finalmente lo hace basándose, en gran medida, en el posicionamiento ético y político del autor como anticapitalista, insistiendo en el «desprecio hacia el capitalismo» patente en el libro (2016: 11). Saccone ilustra que Hauser era consciente del carácter ideológico de la propia historia del arte, señalando su toma de partido por Dvořák y Riegl contra Wölfflin, Justi y Schmarsow: los primeros negaban la imagen tradicional del Renacimiento, de ideología liberal, mantenida por los segundos, e instaurada por Burckhardt y Michelet. Según esta perspectiva, el racionalismo y apertura de miras del Renacimiento se debían a un —positivo— advenimiento del hombre moderno. En contraste con esto, Hauser afirma que el Renacimiento fue la cristalización de los ideales escolásticos medievales, que ya daba signos de crisis en el propio Alto Renacimiento, y que, en definitiva, su ser no obedecía a un estado real de las cosas, sino que era, a todas luces, «un gran arte utópico» que no pudo mantenerse por mucho tiempo (Saccone, 2016: 277-278, 278-279). Así pues, como veremos en el Capítulo 8, se encontraba en juego la noción de progreso: a una visión ilustrada, *optimista*, de progreso racional, se contraponía la que se hace patente en, por ejemplo, el análisis del *Ángelus Novus* de Klee por parte de Benjamin. Saccone afirmará los logros interdisciplinarios de *Manierismo* enfatizando su aspecto combativo, en línea con el tono marcadamente biográfico de su tesis. Contraponiendo Hauser a Shearman, caracterizará a éste como un formalista en sentido wölffliniano:

Shearman y sus compañeros de Princeton, con su rechazo a otorgar cualquier papel a la historia y con su distancia bien marcada respecto a los estudios interdisciplinarios, volvían a tomar una postura conservadora, una «vuelta atrás a Wölfflin» (Saccone, 2016: 312).

Si bien puede afirmarse la rivalidad entre los enfoques más abiertos de Yale y los más conservadores de Princeton, parece un poco distorsionador negarle a Shearman el calificativo de *interdisciplinario* cuando en su *Manierismo: estilo y civilización* (1967) trata de rastrear el *ideal de la manera* en literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, escenografía, e incluso jardinería,



porcelana, y cubertería. Por un lado, el formalismo de Shearman es más afín a Gombrich: gira en torno al artista individual; por otro, como hemos visto, se ha denunciado una tendencia wölffliniana en el propio Hauser (Burgum, 1968: 315). Sí es indudable, en cambio, que el enfoque de Shearman «era estilístico y formalista y lo que proponía [...] era un planteamiento diferente donde el Manierismo se concebía como estilo, sin problemáticas de fondo» (Saccone, 2016: 309).

Una de las grandes ventajas del concepto de manierismo como *ideal de la manera* desarrollado por Shearman está en su facilidad conceptual, divulgativa; en la sencillez y sentido común, asequible a todos los interesados, con que se desenvuelve — atributos que ya Adorno (1969) había asimilado al positivismo como ubicua *ideología de la inmediatez*. La tendencia a la simplificación, a lo inmediato, puede relacionarse con la tendencia a interpretar el arte según *lo que parece ser*, evitando todo retruécano en la mediación entre intención expresiva y forma. En Shearman, el escepticismo daba paso a la afirmación tajante de una nueva hipótesis acerca de la actitud general del sXVI: *no se trataba de un siglo de consciencia de crisis, duda, o angustia existencial, sino de extremada seguridad de sí*. La lectura suponía, en gran medida, un retorno a la imagen tradicional del Renacimiento, de ideología liberal, negando *la puesta en duda del concepto de progreso lineal* realizada por la generación de entreguerras.

Si bien el énfasis en el carácter desesperado del manierismo como «estilo de crisis» puede considerarse, en gran medida, un exceso interpretativo del periodo de entreguerras, no es menos cierto que la interpretación del manierismo como «estilo estiloso» [*stylish style*] resulta también —como expusimos en el Capítulo 4 acerca de la tendencia al formalismo, en la metodología y en las artes— producto del conformismo de posguerra. En este sentido, la versión de Shearman, que tanto empeño pone en desterrar este carácter de «expresión de crisis», tampoco ha resultado del todo creíble para parte de la historiografía. Que los valores estéticos renacentistas estuvieran en crisis, y que durante el siglo se operasen diversos cambios de paradigma en diversas esferas culturales, a lo largo de toda la geografía europea, es algo que volverá a aparecer en diversos historiadores de la cultura — como vemos en el Capítulo 7; incluso en aquellos que, como Burke, se mantienen escépticos con respecto a las metodologías *macro*.

En cualquier caso, Gombrich (1991/1997: 27) seguiría, años después, simplificando la situación: «Federigo Gonzaga [...] estaba más interesado en sus caballos, sus halcones y sus amantes que en la angustia espiritual». Príncipes que llevaron una vida impulsiva y hedonista los podemos encontrar en todas las épocas; baste pensar en Carlomagno. ¿Cómo explicar que el mecenazgo proporcionado por semejantes personalidades, produciéndose en épocas distintas, dé lugar a expresiones artísticas dispares? La afirmación de Gombrich en la misma entrevista, justo después —«empecé a preguntarme [...] si no habría otras fuerzas que actuaban dentro de la sociedad»—, quizás pueda verse, como le reprochaba Hemingway (2009), más como un pretexto, en una fecha tan tardía como 1991, cuando la sociología del arte se encontraba por fin (incluso en su vertiente humanista) finalmente asentada. Por otra parte, que el duque Gonzaga encargase, como dice Gombrich, a Giulio Romano el diseño de fantasías privadas, no carece de implicaciones ideológicas, y coherentes con la *huida hedonista* que, en medio de la crisis, busca «escapar del mundo [...] en formas ensoñadoramente sublimadas o desbordantemente juguetonas» (M: 57).

A colación de la *Caída de los gigantes* del Palazzo del Tè, Hauser subraya «cuán poco [...] respondía al gusto especial de Romano o del Duque este interés por lo horripilante y terrible»:

En la corte de un príncipe renacentista del tipo de Federico Gonzaga, no podemos esperar que ello fuera expresión de algo así como angustia vital o de un estado de ánimo aterrorizado por el fin del mundo; diez o doce años antes, sin embargo, no se le hubiera ocurrido ni le hubiera sido agradable a ningún príncipe amante del arte, que un aposento de su residencia fuera decorado con una pintura tan espeluznante como la de Romano. De por sí es ya extraordinario que pudiera encontrarse agrado en tal ambiente en una representación que provoca el efecto de que todo el aposento se va a venir abajo disolviéndose en el caos (M: 190-191).

Quizás la clave de este gusto mórbido no se exprese mejor bajo el término «angustia espiritual», sino, como diríamos hoy, «cambio de paradigmas». En otras épocas en las que la cultura se encuentra más afianzada en lo que a sus supuestos y paradigmas respecta, el hedonismo y la impulsividad pueden encontrar expresión y salida dentro del imaginario vigente, sin necesidad de superar la propia civilización. En este sentido, otro análisis hauseriano que puede relacionarse con su visión de la manera, es el que realizara a colación de Offenbach en *Historia social*<sup>82</sup>: en el Segundo Imperio coinciden, junto a la tendencia a la frivolidad, al entretenimiento y a la pura diversión, una minoría de artistas comprometidos que, como Baudelaire o Flaubert, miran al abismo. Pero en las operetas frívolas, en ningún caso debidas al interés de poderosos mecenas por lo espiritual, Hauser encierra «el siniestro bajo tono que nosotros podemos oír en el ritmo frenético de los *galops* y *cancans*», pero que resultaba invisible para el público contemporáneo de Offenbach (HS3: 123). En ambas épocas, Hauser identifica unas individualidades cuya obra está en consonancia con lo que cabría de calificar como una consciencia de crisis, y otras que aprovechan la ambivalencia o relatividad de los valores para sacar provecho de la crisis. Así, en los orígenes del protestantismo, Hauser encuentra, en parte, una sed de restablecer la espiritualidad perdida, la integridad moral de la Iglesia, en ciertas comunidades y sobre todo teniendo en consideración a ciertos líderes religiosos, como puedan ser Lutero o Calvino (M: 91-92); y en cambio, tomando como ejemplo a un «César Borgia, el bandolero y envenenador, [...] príncipe condottiero que quiebra su palabra y no conoce la lealtad» (M: 116), Hauser también subraya aquella otra tendencia a lo amoral, formulada en la teoría política de Maquiavelo. En ambos casos se da una ruptura de paradigmas; en ambos, dicha ruptura guarda relación con un avance hacia las paradojas del individualismo entendido como atomización —la doctrina protestante de la predestinación (M: 45, 91-94); la doble moral de Maquiavelo (M: 110, 119-121, 361)—, de la mano del nacimiento de nuevas instituciones.

Zerner (1972/2004) también arremete contra la seguridad de la visión de Shearman, principalmente aludiendo al problema latente de confiar en la visión que una época tiene de sí misma. Mientras que Shearman quiere ver en los escritos de Vasari una afirmación de

---

<sup>82</sup> «El mismo gobierno que demandó judicialmente a Flaubert y Baudelaire, toleraba las más insolentes sátiras sociales, la ridiculización más irrespetuosa del régimen autoritario, la Corte, el ejército y la burocracia en las obras de Offenbach. Pero toleraba sus calaveradas simplemente porque no era o parecían no ser peligrosas, porque se reducían a un público cuya lealtad estaba fuera de duda y no necesitaba otra válvula de escape para ser feliz que esta burla aparentemente inofensiva. La burla nos parece maliciosa solamente a nosotros; el público contemporáneo no escuchó el siniestro bajo tono que nosotros podemos oír en el ritmo frenético de los *galops* y *cancans* de Offenbach» (HS3: 122-123)

autoconfianza, de seguridad en sí mismo y en la época, Zerner (1972/2004: 232) señala que, sometidos a «una lectura más atenta», los textos de Vasari, así como los de Cellini, revelan «una ansiedad subyacente»:

How assured could he be that the wheel of fortune had been stopped or that the biological process in terms of which he understood the development of art had been arrested, that the golden age had come to stay? For him a peak had been attained with Michelangelo and Raphael, and art had reached its limits. His boast that with his own generation a painter could paint much faster is hardly a contradiction, for this is a meager sign of progress indeed. The mixture of bragging and defensiveness that underlies Vasari's writing about recent arts —mixture also found in Benvenuto Cellini's autobiography—hardly indicates complete self-confidence and peace of mind (Zerner, 1972/2994: 232)

El mecanismo psicológico latente en la fanfarronería de Vasari, al afirmar sin tapujos la superioridad de su época, tendría su origen en la conciencia que todos los artistas del periodo tenían de los grandes maestros del Alto Renacimiento. La paradoja del planteamiento de las *Vidas* también fue detenidamente analizada por Didi-Huberman (1990/2010: 14, 36-71). En adición al análisis pormenorizado de estos pasajes, lanza la advertencia:

La justa observación de Julius von Schlosser ha hecho su camino, y los editores modernos de Vasari, desde G. Milanesi, nos enseñan a desconfiar de ese texto: pues también es un tesoro de mala fe, de exageraciones, de cotilleos y de contra-verdades. En resumen, el historiador del arte sabe, hoy en día, medir el texto vasariano con el rasero de sus inexactitudes (Didi-Huberman, 1990/2010:74).

El propio Shearman señala la conocida tendencia de Vasari a exagerar o mentir, en según qué pasajes, con el objetivo de halagar o adular a según quién — costumbre perfectamente en sintonía con el mundo cortesano. Y, sin embargo, para que la perspectiva de Shearman resulte incontestable, se hace necesario tomar los textos de Vasari, o al menos algunos de sus pasajes, sin dudar de su sinceridad y literalidad. Podríamos preguntarnos entonces —con Miedema (1978: 20-21), que señala que incluso ciñéndonos al término ‘maniera’, resulta imposible desterrar la ambigüedad— cómo sabe Shearman en qué pasajes Vasari habla con total franqueza y en cuáles con manifiesta insinceridad. Si, por ejemplo, al hablar de la «mayor belleza» de las figuras situadas en el altar, «cabe dudar de la sinceridad de sus palabras» (Shearman, 1967/1990: 89), ¿qué lo hace no dudar de su actitud adulatora con respecto a Miguel Ángel? Es evidente que la relación de esta generación de artistas con la precedente es compleja: por un lado, saben que el arte llegó, con sus maestros, a una cima; por otro, necesitan afirmar las bondades de su propio periodo. El mérito de Shearman está en haber evidenciado la estrategia adoptada por los seguidores de la manera: concebir su época como una extensión de esa cima.

Shearman omite a Hauser, y éste no menciona nada en relación al *manierismo/maniera* como paradigma. Lo más probable es que —tal como se le reprocha— desconociera las actas del *XXth Congress of Art History de Nueva York* (publicadas en 1963 por la Universidad de Princeton). Pero teniendo en cuenta que sí conocía las actas del congreso mantenido en Roma<sup>83</sup>, resulta difícil

---

<sup>83</sup> «Incluso los participantes en el congreso de la *Accademia dei Lincei*, celebrado en Roma en 1960, y dedicado entre

creer que no hubiera oído hablar en absoluto de las tentativas de resolver el enigma del manierismo a través del rastreo filológico de la palabra *maniera*; empeño que se remonta, como se ha dicho, a los escritos de Mario Treves (1941) y Luisa Becherucci (1955), antecedendo con mucho el célebre congreso de 1961. En Italia, el escepticismo para con el *manierismo/crisis* puede relacionarse con el repudio hacia el enfoque *macro* de la *Geistesgeschichte* y la preferencia por un enfoque *micro*. Pero ya en el propio ámbito germánico, en que se originase el concepto de manierismo, podían encontrarse posturas más escépticas hacia el *manierismo/crisis* — como la de Julius von Schlosser, que inspiró a Gombrich (1991/1997: 27), pero también a Wittkower, en su escepticismo y rigor documental. En este sentido, la postura de Smyth y Shearman tiene también su antecedente en Rudolph Kautzsch, contra quien Hauser argumenta en *Manierismo*, en lo que podríamos interpretar como una respuesta anticipada al *manierismo/maniera*:

En una reseña de la teoría del manierismo de Dvořák, se pregunta Rudolf Kautzsch qué tienen, en realidad, de común las direcciones «inductiva» y «deductiva» del manierismo, [...] es decir, si hay algo efectivamente que una a ambas tendencias desde el punto de vista del estilo. Kautzsch duda que puedan ser tenidos en absoluto por manieristas artistas como Bruegel o el Greco, o incluso Shakespeare y Cervantes, y querría limitar este concepto a obras que «mostraran realmente ‘manera’ en algún sentido». En su opinión, la calificación de manierismo no debería, en ningún caso, aplicarse al arte de todo el periodo que se cree poder abarcar con esta denominación. Kautzsch alaba la agudeza de Dvořák, que le hizo ver que Miguel Ángel y Tintoretto se hallaban con su espiritualismo en una oposición característica y decisiva respecto al Renacimiento, pero censura, a la vez, que Dvořák trate este espiritualismo y el naturalismo o bien el formalismo de la manera como dos direcciones de la misma importancia dentro del estilo en cuestión (M: 227).

También podríamos relacionar las tempranas dudas de Weisbach con el posterior desarrollo del *manierismo/maniera*, ya que éste separó, como Kautzsch, ambas tendencias, eliminando la vertiente espiritualista (Tintoretto, el Greco) de raíz. Weisbach caracterizó el manierismo «como un arte ‘sin alma’ y ‘mecanizado’, ‘que lleva por esencia el estigma de lo arreligioso’» (M: 102), lo cual puede relacionarse con la lujosa impasibilidad de la «coraza de la actitud» del manierismo cortesano (Vasari, Bronzino). De la misma manera que Hauser unifica en una unidad dialéctica la tendencia a lo mecánico o arreligioso (Weisbach) y la tendencia a lo espiritual o expresivo (Dvořák) como mutuamente interconectadas, también afirma que «nunca en el mismo período estilístico se unieron antes tan íntimamente sensibilidad y suprasensibilidad, naturalismo y formalismo» (M: 227):

---

otros extremos a la determinación delimitación recíproca de los conceptos de manierismo, barroco y rococó, no parece ni que llevaran nociones claras acerca de las relaciones entre estos conceptos estilísticos, ni que partieran tampoco del congreso con ellas. En las ponencias dominó la misma falta de acuerdo acerca de la significación del manierismo y del barroco en la literatura, es decir, los dos conceptos se entremezclaron tan a la ligera como lo que suele ocurrir en las historias literarias, sin que se intentara siquiera lograr un acuerdo, más aún, sin que ni siquiera se presentara este acuerdo como un objetivo deseable. Ni siquiera aquellos participantes cuyo conocimiento de estos conceptos no puede ponerse en duda [Mario Praz, Ezio Raimondi y Georg Weise (M: 423)], se resistieron a criticar debidamente la insuficiencia conceptual de los demás asistentes a la reunión» (M: 296). Por el tono polémico de sus palabras, parece razonable considerar que, de haber conocido las actas del congreso de Nueva York, Hauser no hubiera guardado silencio.

Aun cuando la bifurcación del manierismo en una dirección introvertida, espiritualista y expresionista, y una dirección extrovertida, artística y decorativa, puede echarse de ver desde un principio, y en cierto sentido, dentro de las posibilidades de cada uno de los artistas de la época, y aun cuando esta bifurcación es de esencia en este estilo dialéctico, escindido en tendencias contradictorias, sólo con el comienzo de la segunda fase del manierismo primitivo se hace evidente esta antítesis de los principios formales. Sólo el formalismo de Bronzino y Parmigianino hace que salte a la vista la naturaleza interiorizadamente espiritual del arte de Pontormo y Rosso, y sólo teniendo presente las obras de estos artistas aparecen Parmigianino tan afectado y Bronzino tan rígido y frío como hoy nos aparecen. Las dos tendencias, la esencialmente espiritualista y dirigida a la expresión, de Pontormo y Rosso, y la tendente a la belleza, armonía y elegancia de la forma, de Parmigianino, constituyen los elementos fundamentales del manierismo. En ocasiones pueden destacarse más la una que la otra, pero ninguna desaparece totalmente, a no ser en obras de rango inferior. En Parmigianino mismo, pese a su tendencia predominantemente decorativa, actúan impulsos expresivos irreprimibles, de igual manera que en Pontormo y Rosso se manifiestan tendencias decorativas formalistas junto a intereses espirituales sublimados. La dirección que arranca de Pontormo alcanza la cima de su desarrollo en el arte de Tintoretto y el Greco, mientras la procedente de Parmigianino se agota en lo esencial todavía bajo la influencia directa del malogrado maestro (M: 227).

Reconociendo que el mérito de Dvořák estuvo en haber descubierto la «específica» «oposición de los elementos estilísticos en el manierismo», admite la crítica de Kautzsch, que «razón en el hecho de que el mero planteamiento de la antítesis que Dvořák veía entre entrega al mundo y apartamiento de él, no es de por sí una explicación» (M: 227). Cuestión que «sin embargo, no se puede tampoco responder con el método histórico —estilístico esgrimido contra Dvořák» (M: 227).

La interpretación sostenida por Daria Saccone de *Manierismo* como manifiesto político anticapitalista es coherente con el énfasis que hace Hauser sobre el primer y el último periodo manierista. Un matiz, sin embargo: no es que Hauser *desprecie* el capitalismo —si uno lee el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, hay numerosos elogios hacia el capitalismo, ya que precisamente *en su propio carácter revolucionario* se encontraría el germen de su superación—; Hauser aprecia las respuestas que, ante la situación capitalista, *se oponen a la despersonalización*, mientras que desprecia aquellas otras que *se dejan llevar por ella*. Su partidismo por estas dos generaciones en detrimento de la segunda generación —la caracterizada por la manera— es sintomática de su oposición hacia las formas reificadas de cultura. La manera es descrita como una fase en la que los recursos estilísticos de la primera generación se hayan cosificados. Pero el capitalismo se encuentra detrás de ambas tendencias, tanto de la caída en el completo autoengaño, como del emerger de una autoconsciencia que visibiliza lo precario de la propia situación.

En *Idea*, Panofsky (1924/1989: 62) señalaba, al respecto de la época del manierismo, que se trata del momento tentativo en que podría haber surgido, en toda su modernidad, el «problema 'sujeto-objeto'». Como vimos en el Capítulo 1 a colación de las diversas maneras de definir la alienación, ésta a menudo se remitía a la ruptura entre sujeto y objeto, entre cultura subjetiva y cultura objetiva, etc. Según Panofsky, la toma de consciencia con respecto a este problema no

habría llegado del a suceder en el plano de la teoría del arte, porque el pensamiento de la época en torno al arte (por ejemplo, en las *Vidas* de Vasari), *proporcionaba una respuesta a priori, que impedía la eclosión de toda una serie de preguntas*, que sólo siglos más tarde darían como resultado el nacimiento de la estética y de la historia del arte *como vertiente de la problemática sujeto-objeto*. La defensa de ciertas variantes de manierismo por parte de Hauser debe entenderse en este contexto: frente al avance de un mundo mecanizado, en el que las formas reificadas de la cultura objetiva<sup>84</sup> tienden a una abstracción cada vez mayor, pero una abstracción que tiende a *diluir la percepción de la fisura de la propia abstracción* (y tal es lo que sucedería en las tensas síntesis ultraclásicas de los artistas y escritores de la *maniera*), las obras de los manieristas más genuinos habrían llegado a una explicitación de la situación, a una visibilización de lo que, bajo los términos explícitos en que el panorama general se concebía a sí mismo, resultaba, a menudo, invisible.

---

<sup>84</sup> Las instituciones, tales como la burocracia, las academias, el ejército regular, o las bolsas, pero también las convenciones, tales como el clasicismo *inerte* y propagandístico, desprovisto de toda visión genuina o utópica.

## Resumen Capítulo 5

Hemos reconstruido los principales paradigmas de la controversia en torno al manierismo, siguiendo un recorrido cronológico que ilustra, al mismo tiempo, el recorrido epistemológico y metodológico de algunas de las más prominentes ciencias sociales en el sXX: de unos orígenes germánicos, hegelianos o romántico-idealistas en el sentido de confrontar el problema de la síntesis, (Wölfflin, Riegl), en Dvořák encontramos ya la alusión al conflicto, la posibilidad de dejar ‘abiertas las heridas’, de concebir la modernidad como crisis; y, sin embargo, en el propio Dvořák esta tendencia cede, pronto, a una búsqueda parecida a la del joven Lukács: una nueva síntesis espiritualista. Quizás por los peligros que se derivan de ello, conectados, en última instancia, con el fascismo (Frey, Baumgart, Sedlmayr, etc.), ya en Friedländer el paradigma de Dvořák, que concebía el manierismo como expresión de una cosmovisión de crisis, se inclina más por una definición estrictamente formal, filológica, sin vulnerar las fronteras de la propia disciplina académica. En ello puede encontrarse una gran afinidad con el paso dado posteriormente por Curtius, quien proporciona una definición ahistórica, estrictamente formalista, para la literatura. Pero tanto Curtius como Hocke, que amplió esta definición con consideraciones fenomenológicas y psicológicas, estaban en cierta medida preocupados con la dimensión *europaea* del manierismo. En tiempos de hegemonía americana, esta dimensión será desechada a cambio de una definición no ahistórica, pero sí muy acotada históricamente, como ideal de la manera y como arte de la manera (Shearman, Smyth). Finalmente, el escepticismo metodológico llevará, en su expresión más extrema, siguiendo a Alpers, a prescindir por completo de los conceptos estilísticos, como de fantasmas hegelianos, tan peligrosos como los viejos espíritus [*Geists*] omniabarcantes.

El último apartado del Capítulo 5 es, quizás, el más importante. Constituye un punto aparte de este arco histórico, en tanto en él hemos ahondado, por un lado, en las consecuencias ideológicas de estos diversos paradigmas y, muy en especial, de los peligros del *manierismo/crisis*, por su afiliación con el supremacismo cultural germánico, que transformaba la problemática moderna en una confrontación nacionalista: el espíritu de la *Kultur* germánica vs. el espíritu de la *Zivilisation* anglofrancesa. Por otro lado, hemos tratado de diferenciar la postura marxista heterodoxa de Hauser en *Manierismo* de esta postura romántico-anticapitalista de la *Bildungskultur* germánica: el relato de Hauser es marxista en el más pleno sentido, ante todo, por su carácter *secular*, totalmente contrario a la resurrección espiritualista que Dvořák defiende, muy especialmente, en su célebre ensayo sobre el Greco. Frente al anhelo de una nueva síntesis, que implica (como también en Lukács) la predilección por una postura, la toma dogmática de partido, Hauser cifra sus esperanzas, precisamente, en esta escisión del ser consigo mismo.

## Prólogo Capítulo 6

Como culminación del *Bloque II. Antidogmatismos. La metodología como campo de batalla*, el Capítulo 6 supone una inmersión en los supuestos de la metodología antidogmática de Hauser, entendida como *dialéctica hermenéutica*. En el Capítulo 7 examinamos de manera extensiva toda una serie de problemas teóricos y metodológicos que la historiografía ha detectado en *Manierismo*; aquí examinamos los problemas más importantes, que más fuertemente se derivan de una incompreensión de su dialéctica: la supuesta doblez del concepto de ideología y de la función del arte en *Manierismo*. Preparando, pues, el camino para los Capítulos 7 y 8, en que se sopesa la vigencia de *Manierismo* en el contexto posmoderno de su recepción, aquí examinamos el *retorno de Hegel* —de ciertas interpretaciones de Hegel— que allana el camino a nuevas perspectivas sobre lo que denominamos marxismos heterodoxos. La figura en la que probablemente más nos hemos apoyado es Adorno, cuya obra (y, particularmente, en su *Dialéctica negativa* y su *Estética*) puede proporcionar una clave de lectura más afín para considerar a Hauser.



## Capítulo 6

### *Manierismo y la dialéctica hermenéutica*

En este capítulo trataremos de ofrecer, de manera concisa, una serie de nociones en torno a la metodología de Hauser, tal y como la explica él mismo en sus obras. Esta base conceptual permite abordar de manera clara y satisfactoria su definición del manierismo y, lo que es más importante, entender en qué sentido *Manierismo* podría resultar un manifiesto de la metodología antidogmática que hemos adscrito al marxismo heterodoxo: la *dialéctica hermenéutica*.

El riesgo de incomprensión de *Manierismo*, así como de *Historia social de la literatura y el arte* (1951), descansa en el desconocimiento de los fundamentos teóricos en los que se basa el autor. Tanto es así, que la incomprensión y controversia suscitados por su «método descriptivo», basado en la crítica de los fenómenos artísticos, serían, según el propio Hauser, lo que le incitaría a escribir sus libros de teoría (TA: 9-10). Para un lector poco familiarizado con sus ideas resultará especialmente sencillo llegar a una malinterpretación sobre sus consideraciones en torno al manierismo, como pudiera ser la afirmación —sobre la que volveremos en el Capítulo 7— de que toda noción del manierismo como «estilo de crisis» incurre necesariamente en una «fascinación falaz por el artista torturado» (Edwards, 1993: 74)<sup>1</sup>. Por otra parte, tampoco podemos simplificar el problema hasta el punto de atribuir todas las críticas a meros malentendidos, o a una falta de conocimiento de sus obras teóricas. La concienzuda crítica de Anna Wessely (1995) a *Teorías del arte*, o la breve pero contundente reseña de Terry Eagleton (1982) a *Sociología del arte* ponen de manifiesto que la evaluación del legado teórico Hauser es tan problemática como la evaluación de sus investigaciones históricas<sup>2</sup>. En efecto, quizás uno de los hilos discursivos de la tesis de Daria Saccone en los que más se suscriben los defectos achacados a Hauser, sea el que hace referencia a sus «aporías». La definición de *aporía* implica algo irresoluble por medio de la lógica, una «inviabilidad de orden racional»<sup>3</sup>; en este caso, las aporías de Hauser son explícitamente interpretadas como *incoherencias* teóricas, fruto de una «postura ambivalente» (Saccone, 2016: 96, 99, 180). Tratando de esbozar «una *sistematización a posteriori*» de las ideas de Hauser, Saccone (2016: 96) examina algunos de los problemas ya denunciados por Wessely, como el de las «dobles lecturas del concepto de ideología» y el de «dos concepciones diferentes del arte» (Saccone, 2016: 116, 141, 176-9). Si bien desde un punto de vista unilateral estas conclusiones son correctas, en este capítulo ofrecemos ejemplos de cómo, ante problemas similares, otros autores han construido conceptos siguiendo lógicas dialécticas en las ciencias sociales, admitiendo la existencia de

---

<sup>1</sup> Aunque en la tesis de Terry Lynn Edwards *Mannerism: reassessment of a period as evidenced in three art forms* encontramos por lo demás una lúcida interpretación del estudio de Hauser, la necesidad de contraponer su concepción a la de Shearman le lleva quizás a una cierta exageración de alguno de sus rasgos, ignorando por otra parte aquello en lo que podría decirse coincide con la de Shearman. Lo fundamental es que, si concebimos la definición de Hauser unilateralmente, es decir, ignorando el carácter paradójico y multilateralmente condicionado de dicha definición, la afirmación de Edwards es comprensible, si bien resulta en una interpretación parcial e incompleta—en este caso, psicológica, acercando el trabajo de Hauser al de Wylie Sypher sobre manierismo.

<sup>2</sup> Tratamos estas críticas en el Capítulo 1.

<sup>3</sup> Según el diccionario de la RAE: «1. f. Fil. Enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional».

ambivalencias funcionales, contradicciones y paradojas. Son ejemplos variados, y comprenden un amplio espectro de disciplinas y posturas, en absoluto limitadas al ámbito del marxismo.

En lo que se refiere al marxismo, trataremos de ahondar un poco en la definición de *dialéctica hermenéutica* que hemos adscrito a los marxismos heterodoxos, examinando cómo *Manierismo* podría enmarcarse dentro de una concepción de la dialéctica cercana a la dialéctica negativa de Adorno. Esto presupone enfatizar un partidismo por lo asistemático que, no obstante, no rechaza operar con las herramientas proporcionadas por los sistemas: de la misma manera que Adorno y Hauser no renuncian a la *totalidad* para, precisamente, ponerla en crisis, pero evidenciando su existencia y limitaciones, los manieristas no renunciaban a las herramientas conquistadas por el Alto Renacimiento, si bien a menudo las volvían contra las concepciones utópicas de éste.

Para quien busque una terminología rigurosamente unívoca, Hauser permanecerá, a pesar de todo, como un autor asistemático, ya que su rigor se dirige, como el de Adorno, contra todo tipo de sistematización última. Como señaló Johnston (1966), Hauser es un pensador «manierista», y como tal, yuxtapone habilidosamente<sup>4</sup> distintos marcos conceptuales, cambiando de registro terminológico, y transgrediendo la tendencia a la sistematización que Stjepan G. Meštrović (1998: 204) reprochó a Anthony Giddens y Edward P. Thompson (1978/1995: 153) a Louis Althusser. Aunque, con su hermenéutica, trataba de fundamentar las reglas de la interpretación, Dilthey (1927/2000: 201) admitía que la comprensión «no puede ser representada por ninguna fórmula de realizaciones lógicas». Si se trata de evaluar a Hauser como ingeniero de un sistema para su aplicación académica, habría que estar de acuerdo con sus críticos: no hay un único sistema unívoco operando en su obra, sino, más bien, lo que podríamos considerar un conglomerado de sistemas. Conglomerado que, además, ha sido calificado de «negligente» incluso por parte de historiadores y sociólogos simpatizantes<sup>5</sup>. Por eso recalcamos que ofrecer ejemplos de práctica dialéctica en otros autores simplemente no equivale a afirmar que estemos ante metodologías equivalentes; más bien, la intención es ofrecer las claves que permitan hacer productivo un examen de sus heterogéneos análisis, y despejar algunas dudas teóricas. Por un lado, algunas de las tesis principales de *Manierismo* —como el principio de paradoja, la *discordia concors*, la simultaneidad de lo *anticlásico* y lo *clasicista*, o el tipo narcisista— tienen estructura dialéctica. Por otro, y como sucede con los manieristas, se ha identificado en Hauser<sup>6</sup> la tendencia a solapar distintos vocabularios mediante el aprovechamiento de la ambigüedad y ambivalencia de ciertos elementos; mediante, por tanto, el recurso al *elemento de doble función*. El tipo de relación que supone la dialéctica, pudiendo aplicarse en ámbitos muy distintos, hace confuso saber de qué ámbito se está hablando, cuándo se está hablando dentro de un ámbito cerrado, y cuándo se están estableciendo puentes entre las distintas esferas. Por ejemplo: el principio de paradoja puede servir para hablar de lo estético, lo social o lo psicológico; ¿qué significa en cada caso? Puede ser tan confuso hablar de las «paradojas» y «contradicciones» del medio social, como hablar de las «paradojas» y «contradicciones» de un cuadro; además, hay que preguntarse qué puente se ha tendido entre ambos mundos.

---

<sup>4</sup> Como señaló Wessely (1995: 40) [«*however dexterously*»].

<sup>5</sup> Por ejemplo, García Canclini o Eagleton.

<sup>6</sup> Algunas de las opiniones recogidas en el Capítulo 1 acerca de la metodología de Hauser aluden explícitamente al carácter dialéctico de ésta: Greenberg (1951: 7), Adorno (1956/1969: 104) y Zuh (2015: 4) son ejemplos de ello.

## 6.1 La dialéctica explicada por Hauser, «metodólogo supremo»

Siguiendo la burda clasificación delineada en la tabla final del Capítulo 4, nos encontramos con que los autores que más en serio se han tomado el método de Hauser<sup>7</sup>, trataron de reconstruirlo, interpretarlo, o aclararlo en términos de dialéctica. Swanson, p. ej., lo defendía diciendo que considerarlo como un marxista vulgar había propiciado muchas confusiones: en su caso, la causación entre base y superestructura «apenas era aplicable»<sup>8</sup> (como veremos, esto redundaba en su afinidad con la dialéctica negativa de Adorno, y con el marxismo heterodoxo de la Escuela de Frankfurt en general). También Greenberg (1951: 7), Adorno (1956/1969: 104), Wallace (1996), Balogh (2013), Zuh (2015: 4), o Scherke (2017: 248) han enfatizado la importancia de la base dialéctica de las teorías de Hauser, y la incompreensión generalizada de éstas.

Para facilitar una comprensión adecuada del método de Hauser, nos remitiremos aquí a extractos de *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna* (1958) y de *Sociología del arte* (1974)<sup>9</sup>, en los que se enfatiza el carácter dialéctico del fenómeno estilístico. Trataremos de aclarar qué es la dialéctica para Hauser, sirviéndonos de sus propias explicaciones al respecto, y puntualizando las diferencias con las interpretaciones más extendidas de la dialéctica clásica de Hegel y Marx. Como sucede con otros marxismos heterodoxos (en ocasiones llamados ‘marxismos de la subjetividad’), los matices diferenciadores siguen la estela de Simmel<sup>10</sup> en su consideración del individuo como factor decisivo, frente a la importancia concedida en la dialéctica clásica a los factores suprapersonales. O, expresado de manera más precisa: se da, como en la hermenéutica de Dilthey, un entrelazamiento de lo subjetivo y lo objetivo, que por ejemplo Mannheim ilustraba con el carácter, simultáneamente subjetivo y objetivo, del lenguaje. Introduciremos el triple condicionamiento sociológico, psicológico y formal de obra de arte y estilo, y en qué sentido el arte es, según Hauser, «el prototipo de toda forma dialéctica» (SA: 466). Finalmente, ofreceremos en este apartado una respuesta a la cuestión de qué son los estilos artísticos, qué quiere decir que sean dialécticos, y, en definitiva, cómo resulta definible el estilo *más allá del formalismo*. En este último punto serán cruciales tanto las semejanzas<sup>11</sup> como las diferencias entre el concepto de estilo hauseriano y el «tipo ideal» de Max Weber.

---

<sup>7</sup> En dicha clasificación distinguimos entre aquellos que valoran a Hauser como sugestiva fuente de información con una metodología completamente errada, aquellos que lo valoran como pionero metodológico (si bien alejado de una metodología realmente efectiva), y aquellos que ven su metodología como válida y productiva a pesar de ser asistemática.

<sup>8</sup> Según Swanson, Hauser define, como Marx, el proceso histórico como el juego entre fuerzas relacionadas dialécticamente; sin embargo, la oposición entre base y superestructura apenas es aplicable: «The productive tension between Hauser's Marxism and his engagement with the articulation of the experience of modernity is far from apparent in much of the reception of his work. All too frequently, in fact, that reception descends into caricature of both Hauser and Marx, and thus of the critique of either. But while it is true that Hauser never abandoned his claim to have developed his own version of Marxism, his version so radically transforms essential categories of historical materialism that critique in terms of the originals would, in any case, hardly apply» (Swanson, 1996: 2201)

<sup>9</sup> Estas son las fechas de publicación original, en las citas aparecerá la fecha de las ediciones traducidas al español utilizadas, cuyas fechas de publicación son 1973 para *Introducción a la historia del arte* y 1975 para *Sociología del arte*.

<sup>10</sup> La metodología sociológica de Simmel parte del individuo para llegar a las «formas de socialización» que configuran la sociedad; dichas formas no son entendidas como «cosas» sino como «procesos». En efecto, la sociología de Simmel es dialéctica (Kaern, Philips & Cohen, 1990: 70-71, 143-189).

<sup>11</sup> En lo que concierne a las semejanzas, hemos adelantado algo en el apartado 1.2.

## De Marx a los marxismos de la subjetividad

### *La dialéctica como filosofía del movimiento (Heráclito), de la historia (Hegel), y de la sociedad (Marx)*

Comenzaremos por dilucidar la cuestión que da origen a la dialéctica. La dialéctica surge, en su sentido moderno, de la filosofía de Hegel, en el intento de éste por sistematizar filosóficamente la historia. Como dice Hauser, «Descartes, Leibniz y Kant son de pensamiento marcadamente ahistórico», mientras que «Hegel [es] el primero que desplegó su filosofía en categorías esencialmente históricas en lugar de científico-naturales» (SA2: 33). La dialéctica ya existía en los antiguos griegos, como método para llegar a la verdad, y como visión cosmogónica. En la medida en que consiste en la noción de que lo humano es el conflicto, la paradoja, la antinomia, en la medida en que, según la famosa frase de Heráclito, «la guerra es padre» —la oposición como germen de la creación— podemos rastrear trazas de dialéctica con anterioridad a Hegel en todo el pensamiento occidental:

Fue Heráclito el primero en reconocer el significado de la dialéctica como movimiento y del devenir inherente al principio del movimiento. Este principio dinámico se mantiene también en muchos aspectos en Platón, pese a la estática que implica su filosofía, [...] convirtiéndose en algo fundamental para los neoplatónicos, especialmente en su doctrina de la emanación y su utopía acerca de la vuelta al proto-uno [la dialéctica como metodología para llegar a la verdad]. Prescindiendo de algunas tendencias nominalistas anteriores, la dialéctica real desempeña entonces un papel más o menos decisivo, especialmente en los filósofos del manierismo, sobre todo en Maquiavelo, con su doctrina de la «doble moral», y Cusano, pregonero de la *coincidentia oppositorum*, [...] igual que en todos los pensadores posteriores atraídos por la problemática de lo paradójico (SA2: 58).

Pero serán Hegel y Marx «los primeros en vislumbrar en ella el paradigma por el que se ordenan y desarrollan las cosas de la realidad concreta» (SA2: 58), tratando de sistematizarla para explicar el modo en que se desenvuelven las transformaciones del devenir histórico. Así pues, la dialéctica es primero consideración del movimiento, de lo paradójico, del devenir, y posteriormente, «descubierta» la historicidad y el relativismo cultural, en el sXIX, pasa a ser consideración de la propia historicidad, esto es: la dialéctica se convierte en filosofía de la historia. Según Hauser, aunque tanto Hegel como Marx tratarán de hacer de ella el principio constitutivo de toda realidad, mistificando el proceso dialéctico —el primero mediante el ‘espíritu universal’ [*Weltgeist*] (idealismo), el segundo mediante las ‘fuerzas colectivas’ y los ‘medios de producción’ (materialismo)— estas ambiciones serán matizadas posteriormente, sobre todo en el contexto del marxismo occidental:

Referida a toda la realidad, la dialéctica no es más que una construcción hipotéticamente dudosa, referida a la historia adquiere, sin embargo, un valor real positivo al revelar en los mismos procesos oposiciones conflictivas, contradicciones que requieren disputa y reducción [*Aufhebung*] (SA2: 58).

Según Hauser, Marx y Engels también trataron de sistematizar la realidad en base al principio dialéctico, llegando a otra suerte de teleología (materialista, en contraposición al idealismo de Hegel). No obstante, numerosos autores señalan la ambigüedad de Marx al respecto de una concepción teleológica de la historia (Sayers, 2019). Quizás sea más preciso afirmar que, en las primeras generaciones de pensadores marxistas, se interpretó a Marx (por influencia de la *Dialéctica de la naturaleza* de Engels) en términos de una teleología materialista, que culminaría en la sociedad sin clases, mientras que en marxistas posteriores, como puedan ser Adorno y otros exponentes de la escuela de Frankfurt, o por ejemplo en el marxismo de Althusser, desapareció por completo todo sentido inmanente y teleológico de la historia — lectura esta última que, en todo caso, era ya posible en tiempos de Marx. Sea como fuere, Hauser encuentra un antídoto para las tentaciones teleológicas de la dialéctica en la noción de que, en todos los ámbitos que constituyen lo humano, los fenómenos culturales dependen siempre, en última instancia, de la acción de los individuos:

El motivo sobre el que descansaba y sigue descansando mi exposición podría formularse con la máxima simplicidad, diciendo que, para mí, todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación. Este hecho constituye, a la vez, el núcleo de la teoría de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos (TA: 10-11).

Al ser producto de la acción de individuos, en la esfera de lo humano nos encontramos siempre ante estados de cosas que no son sino equilibrios provisionales entre tendencias opuestas, en última instancia inestables, en tanto que susceptibles de cambios y transformaciones que siempre terminan por operarse:

La doctrina dialéctica parte del principio de que es en las antinomias en donde se revelan como deberes y exigencias las actitudes que se hacen dudosas y necesitan un cambio [...] Todo punto de vista y aspecto unilateral, todo interés y deseo de éxito particulares, produce contradicciones y coloca al individuo ante alternativas que impelen a tomar una decisión. Toda perspectiva nueva va unida a una visión contrapuesta o divergente que no debe quedar inadvertida. Cuanto más numerosos sean los puntos de vista que se manifiesten en el conflicto de las actitudes, tanto más favorable será la posibilidad de establecer los motivos decisivos del comportamiento finalmente prevalente entre los intereses antitéticos (SA2: 11).

Pasaje en el que resuena la tesis central de *Ideología y utopía*, donde Mannheim exponía que tal era, precisamente, la tarea de la intelectualidad flotante. Como en Simmel y en Lukács, y partiendo de la unificación entre sujeto y objeto operada por Hegel, los estados contradictorios en los que está inmerso el individuo a la hora de tomar decisiones concretas encuentran su correlato en los estados contradictorios en los que se encuentran todas las estructuras, manifestaciones y fenómenos de lo humano. En la medida en que los individuos están condicionados de manera multilateral, por procesos tendentes a direcciones opuestas, el fruto de sus acciones nunca podrá dar como resultado un estado de cosas estático, sino provisional. De esta manera, tanto el nacimiento de una obra de arte, de las corrientes estilísticas, así como de los estados políticos o de las costumbres sociales, son fruto de la acumulación de decisiones concretas

por parte de los individuos, que actúan condicionados por las diversas situaciones. Hauser considera la dialéctica como algo intrínsecamente humano, en oposición directa a la visión de Engels, que busca en la dialéctica también un principio para los fenómenos naturales:

La naturaleza no sabe nada de lo que hace [...] En este sentido la dialéctica se efectúa solamente entre funciones y formas culturales. Procesos laborales y mentales, proceder políticos y morales, ideologías y sus formas expresivas, esto es, manifestaciones de individuos y grupos sociales (SA2: 76-77).

Dicha afirmación descansa sobre la importancia concedida al individuo, que «no sólo conoce su existencia, sino que también quiere cambiarla» (SA2: 14). Como veremos más adelante, esta consideración en profundidad del papel del individuo es la base de las grandes diferencias entre dialéctica clásica (tal como la entiende Hauser) y contemporánea: si la clásica pretendía, en última instancia, la explicación de todos los fenómenos, naturales y artificiales —y hasta la predicción de la historia<sup>12</sup>—, la dialéctica contemporánea negaría, según Hauser, tajantemente tal posibilidad; la dialéctica sería entonces, más bien, algo inherente a lo humano, derivando el carácter impredecible de la historia del carácter impredecible del individuo, de las contingencias particulares. En este y en otros muchos puntos, lo que Hauser llama «dialéctica contemporánea» coincidiría con la dialéctica del marxismo occidental, de la Escuela de Frankfurt, y más concretamente, con Marcuse, que intentó fundamentar el materialismo histórico de Marx, vía Lukács, en la fenomenología de Heidegger, regresando a Dilthey allí donde las respuestas de éste último no le parecían satisfactorias (Reitz, 2000: 52-63). La novedad de Lukács estuvo en enfatizar el vínculo entre la alienación [*Entfremdung*] y la reificación [*Verdinglichung*], trazando, de esta manera, un puente entre *sujeto* y *objeto* que tomaba a Hegel como punto de partida. Al igual que Hauser, Marcuse también desestima las versiones más positivistas del marxismo, a menudo inspiradas en la dialéctica de la naturaleza de Engels. En el caso concreto de Marcuse, Reitz (2000: 62) radica la afirmación de que «el ser del humano es dialéctico, pero el ser de la naturaleza no lo es» en la filosofía de Dilthey — que, recordemos, buscaba una fundamentación para las ciencias históricas específica, distinta de la de las ciencias naturales. Hasta cierto punto, lo mismo cabría suponer en el caso de Hauser. En varios lugares, Hauser hace hincapié en la famosa metáfora, hacia el principio de la *Filosofía del Derecho* de Hegel, donde éste asimila la labor filosófica a la lechuza de Minerva, que sólo al anochecer levanta el vuelo. La renuncia a la prognosis constituye, de esta manera, un punto importante de metodología, derivado de ciertas interpretaciones de Hegel. La crítica de algunos marxistas más ortodoxos —como Burgum<sup>13</sup>, por ejemplo— está fuertemente relacionada con este punto, que parecería deslizarse (aunque no tiene por qué) hacia el pesimismo.

---

<sup>12</sup> A este respecto, lo que Hauser llama «dialéctica clásica» queda más cerca de ciertas malinterpretaciones de Engels que de los escritos de Marx. Al extrapolar la dialéctica a la naturaleza, Engels incurría en la deshistorización de la dialéctica (Coulter, 1971).

<sup>13</sup> «But long before the rise of contemporary astronomy, Hauser has disbelieved in the inevitability of anything. For him the future has never held anything other than a bundle of possibilities, of what quality or quantity no one can predict. How did he reach such a position? It may be because he has lived through the Nazi regime. It may be that, as in intellectual academicism, he has been influenced by its Establishment. But I am inclined to think that the real reason is the fact which we must all accept, that in the arts we cannot predict the future, because the arts are so complex, their nature the result of so many influences, some of them virtually intangible» (Burgum, 1968: 318).

## Importancia de la interpretación en la «reducción» [Aufhebung] *La contradicción, elemento constitutivo de los fenómenos dialécticos. La «reducción» como «negación de la negación»*

Si el núcleo de la teoría dialéctica es, para Hauser, el hecho de que tras el devenir de la historia se encuentran las acciones de los individuos, el propósito de la dialéctica sería elucidar cómo sucede el condicionamiento recíproco entre los individuos y su situación. Al igual que los individuos actúan condicionados por su circunstancia, las diversas circunstancias están, simultáneamente, bajo la influencia de las diferentes tendencias de los individuos. En dicha relación no hay una causalidad unilateral, sino una transformación que se da recíprocamente. Tanto el individuo como su situación están en continuo devenir, son ellos mismos fruto del proceso de condicionamiento mutuo. La dialéctica estriba en que «no ha de concebirse el mundo como un complejo de cosas terminadas, sino como un complejo de *procesos*, donde las cosas aparentemente estables efectúan también un cambio constante del devenir»<sup>14</sup> (SA2: 23). Al encontrarse el individuo en devenir, su interpretación de la circunstancia es siempre cambiante. Los cambios de perspectiva que se dan en el individuo hacen que en cada momento histórico se tenga una percepción distinta del pasado:

[...] la característica más esencial de la dialéctica reside precisamente en el principio de considerar todo lo que es como algo devenido, y explica no sólo lo que es sino también lo que ha sido como un ser en devenir. El que lo nuevo resulte de lo viejo se conoce desde hace tiempo, pero el que lo viejo presente rasgos desconocidos mirado a la luz de lo nuevo y un sentido diferente para cada presente según el punto de vista bajo el que se observe y juzgue, es un conocimiento que ha conquistado por primera vez la nueva dialéctica histórica (SA2: 66).

Idea que también se encuentra contenida en la imagen poética de la lechuza de Minerva, que sólo levanta el vuelo al anochecer. Como vemos, dialéctica significa multilateralidad, condicionamiento mutuamente constituyente entre las distintas esferas de lo humano, hasta el punto de que ni siquiera el pasado es estático. ¿Por qué cambia nuestra perspectiva histórica? ¿No hay nada atemporal en lo humano? Si el gran propósito de todo aparato cultural fue originalmente, como afirmó Mircea Eliade (1951/2006), negar la historia, referenciando siempre lo humano al mito atemporal —sea este mito jardín original o reino futuro y sempiterno—, la dialéctica abraza la historicidad como *única certeza*. Lo único que podemos decir con seguridad es que todo cambia. ¿Qué propicia el cambio, y cómo se produce? Según Hauser, en la *diversidad* de individuos, perspectivas, tendencias y circunstancias, en la *diferencia*, se encuentra la raíz del devenir:

La diversidad se convierte en el origen de una unidad nueva, más compleja. El proceso parte de una tensión entre intereses, puntos de vista y aspectos contradictorios, de un desacuerdo entre condiciones de existencia y necesidades variables, de una diferencia que impele a la distensión y al equilibrio (SA2: 22).

---

<sup>14</sup> Aquí Hauser cita a Engels.

La esperanza de toda dialéctica mira a la superación de las contradicciones entre aspectos, conductas y objetivos aparecidos simultáneamente y referidos a los mismos fenómenos. Toda constelación histórico-social evoluciona tarde o temprano hacia un complejo insostenible de contradicciones (SA2: 28)

La diversidad de individuos y tendencias, dentro de una situación, lleva a la aparición de afinidades y oposiciones entre ellos. De la inadecuación entre unas y otras surgen las contradicciones. De las contradicciones, el conflicto, y con él la necesidad de resolución, que impele a un cambio; en ello consiste, muy esquemáticamente, el proceso definido por la teoría dialéctica. En un primer momento, en el que la diversidad trastoca el equilibrio previo, las tendencias afines se agrupan, allí donde encuentran algo en común, contra otras tendencias o actitudes<sup>15</sup>. Progresivamente, el estado original da paso a nueva situación, en la que las actitudes, agrupadas en distintos bandos, entran en conflicto bajo una *interpretación en la que prima el énfasis sobre lo irreconciliable* de las agrupaciones en pugna (fase de «negación»). Finalmente, y también de manera progresiva, las actitudes en disputa se resuelven en un nuevo equilibrio provisional, caracterizado por otra *interpretación en la que se da la negación de lo irreconciliable* (fase de «reducción» [*Aufhebung*], o de «negación de la negación»). Algunas actitudes pueden desaparecer por el camino y otras conservarse:

La historia de la cultura es un tejido del que sólo se rompen siempre algunos hilos aislados, mientras que los otros son reforzados y vueltos a hilar por el vínculo de una tradición fecunda o el dominio de una autoridad conservadora (SA2: 50).

Lo importante es que, partiendo de la *variedad*, se da una *confrontación* que resulta en una *reunificación* provisional de dicha variedad. La diversidad rompe el equilibrio, dando lugar a conflictos, que dan paso a nuevos equilibrios. La historia sería una cadena infinita de procesos interrelacionados, incapaz de detenerse debido a la presencia de contradicciones en todo equilibrio momentáneo. En la primera fase del proceso dialéctico, la fase de «negación», la perspectiva impele al conflicto. Las contradicciones pueden hallarse ya en el estado original de manera latente, al igual que pueden haberse conservado tras la resolución del conflicto. Como primer punto en la caracterización de esta dialéctica como *dialéctica hermenéutica*, hay que enfatizar que es la *interpretación* la que resalta o hace invisibles las contradicciones, y la *multilateralidad* la que hace posible una gran variedad de interpretaciones con respecto a una misma coyuntura histórica:

La dialéctica es diálogo, pregunta y respuesta, desafío y réplica, tensión y distensión, disputa y fallo. Pero el proceso no llega a su terminación, por ejemplo, mediante la destrucción de una u otra de las fuerzas o principios en disputa, sino *mediante el cambio de su papel y significado*, conservando en ello sus momentos vivos, no totalmente anticuados, todavía fecundos para la evolución ulterior (SA2: 29).

---

<sup>15</sup> Por otra parte, que haya una contradicción entre dos posturas no quiere decir que necesariamente vayan a entrar en conflicto, sino más bien que, motivadas por algún resorte externo, en determinadas circunstancias, pueden entrar en conflicto. Las tendencias afines agrupadas podrían no ser tan afines; es la contingencia histórica la que las mueve a resaltar sus diferencias o sus semejanzas en virtud del interés del momento: un interés o un enemigo común pueden motivar su unión, sólo para en un momento posterior quizás volver a enfrentarse.



Si la «negación» es el énfasis de lo distinto dentro de dos tendencias, de manera que se haga coherente el entrar en conflicto, la siguiente fase, la fase de «reducción» (*aufheben*)<sup>16</sup>, supone una nueva perspectiva en la que se desmiente lo distinto antes enfatizado, de manera que se haga coherente una fusión de las tendencias en pugna. Es por ello que se habla de la «reducción» como de una «negación de la negación»: es la misma operación de negación que, en un sentido negativo, da origen al conflicto, la que, repetida y aplicada al conflicto, pasa a ser negación en sentido positivo, negación que afirma, produciendo la resolución. Como dice Hauser (SA2: 22): «en este sentido es la contradicción y su reducción, la negación que se llena de contenido positivo, el principio fundamental y el elemento realmente creador de la dialéctica». Si la fase resolutive, el momento en que se llega a un estado nuevo, caracterizado por la negación de los elementos en discordia —la «negación de la negación»— puede ofrecer algunas dificultades de comprensión, esto se debe a que en este concepto se halla la clave para la comprensión —y para la imposibilidad de sistematización última— del proceso dialéctico:

El cambio de la negación en negación de la negación, de una determinada cantidad en una cualidad nueva, en breve, la ascensión de un estadio del desarrollo a otro fundamentalmente distinto, en el sentido de la reducción, constituye la esencia de todo el proceso dialéctico. Todas las características decisivas de la dialéctica resultan de su análisis (SA2: 50).

No se trata de que las contradicciones «se disuelvan» a la manera de una reacción química, o que «se anulen» en el sentido de una suma o una resta; se trata de que éstas empuenquezcan o pasen a un segundo plano en el momento del cambio, especialmente *para el sujeto de dicho cambio*. Así, el nuevo momento, aparentemente unívoco y libre de contradicción, porta los fermentos de su disolución en la medida en que porta toda una serie de contradicciones irresueltas: aún se encuentran en él, latentes, las contradicciones de los momentos previos; además, el nuevo momento implica también contradicciones nuevas, resultantes de la nueva interpretación, que no son evidentes si se mira el estado de cosas desde el punto de vista de la nueva interpretación, pero que potencialmente podrían aflorar en sucesivas interpretaciones. En otras palabras, en el desenvolvimiento de un estado a otro fundamentalmente distinto, son las contradicciones del estado anterior las que condicionan la razón de ser del siguiente estado. Como dice Hauser:

La «tesis» de la que parte un proceso dialéctico, la «antítesis» por la que se perturba su estática, y la «síntesis» que elimina la perturbación pueden pensarse independientes una de otra, pero lo que realmente importa al proceso es la repetida negación y su reducción. *Tesis y antítesis no son dos elementos que se suman o restan, partes separadas de una correlación, y la síntesis no es ninguna suma, sino una fusión en la que no se diferencian ya entre sí los componentes*. Fuera de la negación y de la reducción, todo lo demás no son más que restos del gastado modelo escolar de la dialéctica. Lo esencial es que *una misma cosa puede ser*

---

<sup>16</sup> «Reducción» es la manera usual en que aparece en las traducciones al castellano de las obras de Hauser el concepto hegeliano de *aufheben*, el concepto correspondiente a la resolución de un conflicto dialéctico. En *What is Dialectic?*, Karl R. Popper (1940/2004: 3) denunciará la ambigüedad del término, acusando a Hegel de sacar provecho de ella, resaltando sus cuatro acepciones principales: «[...] both the thesis and the antithesis are, by the synthesis, (1) *reduced* to components [...] (2) *cancelled* (or *negated*, or *annulled*, or *set aside*, or *put away*) [...] (3) *preserved* (or *stored*, or *saved*, or *put away*) and (4) *elevated* (or *lifted to a higher level*)».

*juzgada correctamente desde dos puntos de vista distintos, y que de cada uno de los dos aspectos pueden conservarse determinados momentos* (SA2: 48).

El «gastado modelo escolar» de tesis, anécdotas, síntesis contribuye más a la confusión que a una explicación de lo que es la dialéctica, en la medida en que propicia que tesis y antítesis «puedan pensarse independientes». Es importante no pensarlas como «partes separadas de una correlación», sino como partes *interdependientes* de una correlación. Lo común a ambas partes es visto bajo una perspectiva en el primer momento, y desde otra perspectiva distinta en el segundo momento. Al ser cada perspectiva unívoca, unilateral, el papel de lo constitutivo común a ambos momentos puede entrar en contradicción consigo mismo a la luz de dos interpretaciones igualmente válidas. Esta posibilidad de juzgar «correctamente desde dos puntos de vista distintos» constituye, a su vez, la clave para la comprensión de cómo es concebible, en dialéctica, la existencia de contradicciones, dobleces o ambivalencias sin la suspensión de la racionalidad<sup>17</sup>. Aspecto sobre el que volveremos más adelante, pero que podría expresarse sucintamente diciendo que una contradicción es racional cuando cada una de las perspectivas excluyentes sobre la cosa es racional, e incluso racionalmente necesaria. Sucede también, por otra parte, que «los procederes contradictorios en relación con los mismos hechos no están siempre condicionados dialécticamente, sino que, a menudo, son sencillamente absurdos» (SA2: 120-121), con lo que la dialéctica no supone, como afirmó Karl R. Popper (1940/2004: 5), una celebración, sin más, de «todas» las contradicciones. Antes bien, hay que distinguir lo puramente absurdo, arbitrario o derivado de la contingencia, de la contradicción dialéctica, racionalmente analizable, que es la que se da cuando la fusión de los diversos componentes en el nuevo estado conlleva la confusión —el *olvido*, como vimos en el Capítulo 1— de las relaciones en que se encontraban los componentes en el estado de cosas anterior. En otras palabras, cuando en el nuevo estado de cosas se dan nuevos puntos de vista que vuelven a conectar de nuevo los componentes de modo distinto, dándose nuevas relaciones, estas relaciones, aunque no son *predecibles*, no son tampoco arbitrarias o absurdas, sino que se construyen con una cierta lógica de oposición, que es posible esclarecer *retrospectivamente*. De lo dicho, se sigue que las contradicciones pueden hacerse comprensibles a través de la elucidación de las interpretaciones que las desencadenaron o las hicieron viables. Partiendo de las mismas, la dialéctica busca aclarar las actitudes en pugna. Su objetivo práctico podría definirse así:

La meta del trabajo mental dialéctico es la aproximación más profunda a la totalidad de las fuerzas en conflicto y la observación de una imagen lo más exacta posible de la esfera de la que proceden los constitutivos del complejo en cuestión (SA2: 11-12).

De esta manera, la práctica dialéctica se sirve de un reconocimiento de las contradicciones, inherentes a lo humano, para identificar cómo interactúan los componentes de dichas contradicciones, qué razonamientos se encuentran en pugna con qué razonamientos (lo cual no equivale a rastrear las mediaciones, como apuntábamos en el Capítulo 1). En última instancia, se pretende comprender cómo han llegado a ser como son las distintas manifestaciones de lo humano. Como en el intento de desenmascaramiento de las motivaciones «irracionales» por parte del psicoanálisis, la dialéctica también apunta a buscar la lógica subyacente a lo aparentemente

---

<sup>17</sup> Punto clave en el debate entre positivistas y dialécticos en *La disputa del positivismo* (Adorno, 1969/1973).

contradictorio. A la inversa, la dialéctica busca lo contradictorio subyacente a lo aparentemente unívoco y racional, al igual que el psicoanálisis examina también con sospecha los comportamientos aparentemente desinteresados o libres de irracionalidad, tras los cuales operan simultáneamente otras interpretaciones que se hallan en contradicción con la presunta filantropía del comportamiento en cuestión (como ya apuntamos en el Capítulo 1, se trata de una dialéctica profundamente influenciada por la noción psicoanalítica de ‘racionalización’). En este reconocimiento de las contradicciones, no se trata únicamente de descomponer la manera en que dos actitudes se enfrentan o se condicionan, sin más; es fundamental comprender lo que hay de indisoluble, lo que hay de *mutuamente constituyente* en dichos antagonismos:

Pero la dialéctica sólo hace justicia a la penetración recíproca de circunstancias y puntos de vista antitéticos cuando no se reduce a su influencia y adaptación recíprocas. Esto es, no significa ni que uno se funde totalmente en el otro ni que uno vence por completo a otro, sino únicamente que, pese a su interdependencia, los dos conservan su particularidad. *El principio fundamental al pensamiento dialéctico se basa en el conocimiento de que determinaciones y actitudes opuestas no se excluyen mutuamente, sino que, por el contrario, van indisolublemente unidos entre sí y no revelan su carácter sino a través de su antagonismo, igual que el individuo y la sociedad o la forma y el contenido (SA2: 13).*

En otras palabras, no es lo mismo considerar un fenómeno dialéctico, la sociedad, por ejemplo, como algo en sí autónomo, y contraponerlo a posteriori a otra cosa, por ejemplo, al individuo, que saber desde un principio que, aunque hablemos de ambos como de formas separadas, no constituyen sino dos manifestaciones distintas de una misma entidad. No podemos hablar de «individuo» más que en oposición a «sociedad», y viceversa:

Ya no se podía afirmar solamente que conceptos complementarios, como, por ejemplo, arriba y abajo, derecha e izquierda, positivo y negativo, tienen sentido y relevancia en relación mutua, sino también que categorías como yo y mundo, individuo y sociedad, o capitalismo y socialismo, se condicionan mutuamente más que se excluyen (SA2: 20).

En este sentido, estas categorías resultan *impensables* sin sus opuestos correspondientes: Cuando se afirma que A es al mismo tiempo no-A, no se dice que A y no-A son una misma cosa, sino únicamente que se incluye el concepto no-A cuando se dice o piensa A. Como límite, A es sencillamente inimaginable sin el no-A. Si no hubiera más economía que la de la libre competencia, más ética que la de amor al prójimo, más estilo artístico que el del clasicismo, entonces ni el capitalismo ni el cristianismo o el Renacimiento tendrían sentido concretamente comprensible. Todos estos conceptos adquieren verdadero sentido únicamente en contraste con lo que no son (SA2: 20).

Para Hauser, el ‘principio de contradicción’ de Hegel adquiere especial significación en este sentido, radicando la racionalidad dialéctica en la coherencia subyacente a las contradicciones. Expresado de otro modo, las identidades aparentes encubren antagonismos, mientras que los aparentes antagonismos se constituyen en identidades. De la misma manera que no hay «cosas», sino «procesos», las sucesivas identidades a lo largo de la historia no son algo estático, sino dinámico: toda identidad (estilo, estado, institución) es siempre una fase de transición entre otras

identidades, sin las cuales carece de sentido. Su comprensión está en relación directa con aquello contra lo que se afirma, con aquello que se niega en cada momento.

## Heteronomía: la superación de la inmanencia

### *Diferencias entre la dialéctica de Hauser y la «dialéctica clásica de Hegel y Marx»*

Según Hauser, Hegel y Marx hacían del principio de contradicción el motor de la historia universal, confiriéndole algo así como una capacidad de automovimiento, de inmanencia. Empero, la dialéctica no puede ser nunca «principio primero», ya que las contradicciones inmanentes o internas, latentes, no pueden participar en el movimiento, no pueden activarse, hasta que no chocan con un factor externo a su esfera:

También la teoría del automovimiento del espíritu y de la sociedad, esto es, la doctrina de que el origen de los procesos sociales radica en la contradictoriedad interna de los fenómenos, es un resto de la filosofía de la identidad y, con su idea de la inmanencia, es una de las insuficiencias de la forma clásica de la dialéctica. El movimiento de la economía presenta todavía en Marx un rasgo problemático al presuponer, como la autorización del espíritu en Hegel, una especie de *perpetuum mobile* del desarrollo. [...] La interpretación de la dialéctica como automovimiento procede del deseo de establecerla como «principio primero». Pero en cuanto tal se autoanula, ya que toda dialéctica se inicia con la oposición de dos principios, un estímulo y una resistencia, y permanece condicionada bilateralmente, mientras dure el proceso. *Es un principio situado fuera del sistema, no inmanente, el que la pone y mantiene en movimiento* (SA2: 120-121).

Como vemos, una idea central de la dialéctica en sentido «contemporáneo», reivindicada por Hauser —y por Adorno y Marcuse—, es la negación de toda clase de determinismo directo y unívoco, ya que hablar de dialéctica en tal sentido conllevaría incurrir en las tendencias mistificadoras de la dialéctica clásica al estilo de las interpretaciones *vulgares* de la obra de Hegel o Marx (como las hegemónicas en la URSS). El resto de positivismo, de cientificismo, en el propio Marx y en Engels habría precipitado en las tradición clásica marxista interpretaciones, como la de la base y la superestructura, que proseguían el principio de causalidad, que el espíritu ilustrado de Kant formulase sistemáticamente tomando como modelo la física newtoniana, y que ya no sería sostenible en la sociedad tardocapitalista. Como escribe Adorno en *Dialéctica Negativa*:

La doctrina en la que por fin la Ilustración utilizó la causalidad como arma política definitiva, la marxista de superestructura e infraestructura, va casi inocentemente a la zaga de una situación en la que, lo mismo que los aparatos de producción, de distribución y de dominación, también las relaciones e ideologías económicas y sociales están inextricablemente ensambladas, y en la que los hombres vivos se han convertido en un pedazo de ideología. Cuando ésta ya no se añade a lo que es como algo justificatorio o complementario, sino que se convierte en la apariencia de que lo que es lo es inevitablemente y, por tanto, está legitimado, una crítica que opere con la unívoca relación causal de

superestructura e infraestructura marra el tiro. En la sociedad total<sup>18</sup> todo está igual de cerca del centro; es tan transparente, su apología está tan gastada, como son cada vez menos los que la calan. En cualquier edificio administrativo de la industria y en cualquier aeropuerto podría la crítica demostrar hasta qué punto la infraestructura se ha convenido en su propia superestructura (Adorno, 1966/2005: 248)

Fruto de la situación tardocapitalista de la sociedad total, en la que ya no es posible delimitar con seguridad dónde comienza y dónde acaba una clase, y en la que los medios tecnológicos permean la totalidad de la vida, de manera que ésta se encuentra, en todas sus prácticas y manifestaciones, completamente burocratizada, sin que se pueda separar la telaraña ‘superestructural’ de la ‘base’ que constituyen los medios de producción en su facticidad cotidiana, Adorno describe la nueva situación recurriendo a la vieja metáfora: la ‘base’ y la ‘superestructura’ han colapsado la una en la otra. A través de esta cita de Adorno quizás podamos entrever por qué Hauser cifra la importancia de las investigaciones dialécticas en rastrear, en un todo social circular, «la esfera de la que proceden los constitutivos del complejo en cuestión». Esto nos remite, de nuevo, a la hermenéutica de Dilthey, que describió con lucidez la dificultad de penetrar en la circularidad interpretativa en la relación entre lo general y lo particular:

Se hace valer aquí la dificultad central de toda técnica interpretativa. Partiendo de las palabras singulares y sus combinaciones, debe comprenderse la totalidad de una obra, y, sin embargo, la plena comprensión de lo singular debe presuponer ya la del todo. Este círculo se repite en la relación de cada obra singular con respecto a la índole espiritual y la evolución de su autor, y retorna igualmente en la relación de esta obra singular con su género literario (Dilthey, 1900/2000: 71).

Todo proceso dialéctico necesita, para ponerse en movimiento, de factores externos a su esfera de inmanencia particular: se trata, por tanto, de afirmar una heteronomía, que no por ello anula el desarrollo autónomo (o, más bien, la ilusión o espejismo de desarrollo autónomo) de cada esfera tomada por sí misma. Si, por ejemplo, del binomio «individuo-sociedad» extrajéramos «lo social», entendiéndolo como conjunto de procesos más o menos abstractos en tanto que colectivos, olvidaríamos que éstos remiten siempre, en última instancia, a las acciones concretas de individuos determinados, necesitando de dichas acciones para su desenvolvimiento. Por más que pueda explicarse la transición de un orden social a otro en base a una agudización de las contradicciones latentes del orden social original en abstracto, y por más que el motor de dicho cambio sea el conjunto de contradicciones latentes, la chispa que pone en marcha dicho motor es algo externo a cualquiera de las esferas tomadas en su aislamiento. Como señala Hauser en *Sociología del Arte*, hay que tomar «individuo» y «sociedad» como manifestación de algo que va más allá de ambos:

[...] individuo y sociedad [...] no sólo están en una relación de mutua dependencia, sino que constituyen dos aspectos de la misma manifestación. [...] El individuo es el único agente de

---

<sup>18</sup> En la traducción de Alfredo Brotons Muñoz para Akal se usa la expresión «sociedad totalitaria», que aquí hemos sustituido por «sociedad total», como en la traducción de Jameson (1990/2007: 84) al inglés, «total society», que creemos más cercana al original alemán «totalen Gesellschaft» (Adorno, 1966: 262). Cualquier sociedad tardocapitalista, incluso una democrática, puede ser *total* en el sentido que Adorno atribuye aquí al término (en el sentido de que la categoría total de identidad, lo general, penetra en todo particular), sin por ello ser necesariamente totalitaria.

la sociedad, su único representante activo, la única expresión clara de las tendencias y las fuerzas que actúan en aquélla. El elemento social es inseparable de toda acción y omisión humana, mas no por ello deja de ser el individuo quien piensa, siente, negocia, reconoce la verdad y crea obras de arte, aunque como parte y órgano de la colectividad (SA1: 64-65).

El único agente en los asuntos humanos es el hombre mismo, y el único agente psicológico es el individuo con sus disposiciones y facultades singulares. Sin embargo, al seguir la voz de sus propios instintos, pasiones e intereses, el individuo crea ciertas ideas e intereses que sobrepasan sus límites y que poseen para él mismo vigencia objetiva (TA: 144).

La sociedad, los estilos, las convenciones, como entes en sí, no ‘hacen’ nada, sino que necesitan del individuo para operar, y es a través de su influencia como entidades abstractas, como ‘cultura objetiva’ con la que *opera* el individuo concreto, como se conforman los cambios en su seno. La sociedad es, por tanto, un conjunto de procesos cuyas contradicciones internas inciden y configuran las acciones externas, concretas, de los individuos. A su vez, las acciones externas de los individuos condicionan y configuran la sociedad, siendo este condicionamiento recíproco y mutua configuración, con la heteronomía que comporta, rasgo fundamental de los procesos dialécticos. Como dijimos anteriormente, en los procesos dialécticos la relación no es de causalidad unilateral, sino de condicionamiento simultáneo entre las distintas esferas:

Igual que la relación entre individuo y sociedad, invención y convención, voluntad subjetiva de expresión y medios expresivos objetivos, es una relación fundamentalmente dialéctica, también lo es la existente entre los factores estéticos inmanentes a la obra y las condiciones de producción trascendentes a ella. Los elementos mutuamente relacionados de la creación artística no sólo se influyen recíprocamente, también se constituyen unos a otros en dependencia mutua. Si se quiere saber cómo son, hay que saber también cómo se condicionan entre sí. *No sólo se configuran la sociedad, sus instituciones y medios de comprensión de acuerdo con los distintos individuos, sus necesidades y deseos, también los sujetos y su deseo de expresión son en parte producto de las formas expresivas disponibles.* La dialéctica es un proceso en donde no sólo el trabajo es un producto del trabajador sino donde también el trabajador es la personificación de su trabajo (SA2: 12-13).

Tanto las contradicciones de la lógica formal de los propios estilos, como las contradicciones de las estructuras sociales, ejercen su influencia, como algo dado, en el individuo, condicionado a su vez por sus propias contradicciones psicológicas. De esta amalgama, en función de lo que considere oportuno, el individuo obrará de una manera u otra, materializando los cambios mediante acciones externas. Así pues, el estilo, que «es el concepto fundamental y central de la historia del arte» (TA: 272), no cambia y se desarrolla, como en la «historia del arte sin nombres» de Wölfflin, de manera inmanente y automática, siendo los artistas meros portadores de su voluntad, al igual que la historia en general no avanza por gracia inmanente del espíritu (mediada por la ‘astucia de la razón’) o de las fuerzas económicas (mediada por la ‘ideología’), como sucede en ciertas interpretaciones muy extendidas de la obra de, respectivamente, Hegel y Marx. Todas estas fuerzas ejercen su influencia, pero ni son causa única de la decisión individual que condicionan, ni son el origen motriz del desenvolvimiento histórico condicionado.

## El arte como «prototipo de toda forma dialéctica»

Según Hauser, «el arte se convierte en el prototipo de toda forma dialéctica» (SA2: 54). En lo que concierne al arte, «su verdadero rostro no se revela sino a las dos luces de la dialéctica», ya que «el análisis unilateral [...] resulta falso para la mayoría de los fenómenos históricos» (SA2: 48). Afirmar que el arte ejemplifica con especial claridad la naturaleza de los fenómenos dialécticos supone, para Hauser, afirmar que ejemplifica con especial claridad la manera en que está constituido todo lo humano. En esto, vemos que Hauser sigue la estela de Karl Mannheim, que consideraba el arte ‘documento sociológico’ por excelencia; de Dvořák, que buscaba la identidad de una modernidad en crisis en la ‘historia del arte como historia de las ideas’; de Riegl, que consideraba la ‘voluntad artística’ como manifestación más evidente del ‘espíritu de la época’; y en última instancia, de Hegel, que consideró que el arte era la manifestación más directa y fidedigna de dicho ‘espíritu de la época’. Habiendo dejado a un lado las lecturas mistificantes de las obras de Hegel, aún patentes en las teorías de Riegl y Dvořák, la idea de que el arte es el ámbito en que lo humano se manifiesta de manera más directa sigue estando vigente, de manera desmitificada, en los dialécticos posteriores<sup>19</sup>. Hauser explicita la manera en que el proceso artístico ejemplifica la estructura de los procesos dialécticos:

El nacimiento del arte como forma objetiva, la configuración estructural de la obra de arte, las fases de la creación artística y el desarrollo de los estilos artísticos son meros fenómenos dialécticos del tipo más puro, claro e inconfundible. Todos los elementos decisivos de la dialéctica, la negación de la actitud de la que se parte, la disputa entre las fuerzas superadas y las nacientes, el establecimiento de un nuevo equilibrio en donde aparecen reducidos los momentos insostenibles, pero todavía activos, no solamente continúan siendo claros en ellos, sino que se agudizan aún más en su relación mutua. En ninguna otra formación cultural se manifiestan con tanta claridad y conservan su papel en tal medida las distintas fases del proceso dialéctico (SA2: 85).

Afirmando que «apenas puede establecerse una tesis de importancia sobre la constitución del arte sin enredarse en contradicciones» (SA2: 88), Hauser se servirá de la oposición entre los distintos —y excluyentes— puntos de vista que han proferido algunos de los grandes teóricos de finales del sXIX, como Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Gottfried Semper o Konrad Fiedler, para ilustrar las consecuencias de tratar de establecer una teoría del arte tomando una postura unilateral y unívoca. La única manera de teorizar acerca del arte «sin enredarse en contradicciones» es no limitarse a dicha unilateralidad. De manera similar a lo que hará con el concepto de manierismo, Hauser integrará en su teoría dialéctica sobre el arte las distintas consideraciones de estos autores, haciendo de las mismas los polos opuestos de las antinomias que constituyen el fenómeno artístico. De esta manera, hará uso de la oposición básica entre las teorías de Alois Riegl y Gottfried Semper para ilustrar las limitaciones de derivar el proceso

---

<sup>19</sup> En los Capítulos 1 y 4 se ha tratado el tema de totalidad. Su reformulación más actual está íntimamente relacionada con la conveniencia o no del uso del concepto de totalidad en relación a los hechos culturales, esto es, la posibilidad o no de renunciar a la generalidad social en el estudio de la sociedad, frente a una metodología «del detalle». Entre los dialécticos posteriores que defendieron el uso de conceptos de la totalidad se encuentra Adorno.

artístico de un solo origen, esto es, de ponerlo en función de una sola esfera. En este sentido, Riegl deriva las obras de arte del principio irracional e ideal de la 'voluntad artística' (*Kunstwollen*) inherente al 'espíritu de la época', mientras que Semper resalta la importancia de la racionalidad técnica o materialización de la obra de arte para explicar el punto de partida desde el que se constituyen tanto el proceso artístico individual como el proceso del cambio estilístico. Hauser, en su postura dialéctica, se percató de que ambos puntos de vista tienen su parte de razón, y tratará de dar la debida importancia a ambos, integrándolos en un solo binomio dialéctico:

Es tan difícil decir si un estilo procede de un acto espiritual racional o irracional, de un motivo práctico o ideal, como responder a la pregunta de cuándo cesa en el arte la aportación del individuo y comienza la de la sociedad. Sí puede afirmarse que el proceso de la constitución del estilo es un proceso dialéctico que se mueve entre las contraposiciones de la técnica y la visión, de lo racional y lo irracional, de las actitudes sociales e individuales, y que en este sentido no se diferencia esencialmente del nacimiento de las obras de arte singulares (TA: 303-304).

«Racional o irracional», «práctico o ideal», «técnica y visión» y actitudes «sociales e individuales» son sólo algunas de las múltiples contraposiciones inherentes al proceso artístico. Hauser explicita cómo la crítica artística se ha servido reiteradamente, desde el siglo XIX en adelante, de contraposiciones binarias para tratar de explicar los valores estéticos en términos de unos conceptos antitéticos:

La polaridad de los conceptos estilísticos es uno de los fundamentos de la conceptualización en la historia y en la filosofía del arte, y es tan antigua como la crítica artística moderna, procedente a su vez del clasicismo y del romanticismo. Desde comienzos del siglo último parece que los estilos sólo pueden concebirse en forma de antítesis. Schiller los denomina «ingenuo y sentimental»; Goethe, «real e ideal» o «antiguo y moderno»; los románticos, «griego y cristiano», Nietzsche, «apolíneo y dionisiaco»; Riegl, «háptico y óptico» u «objetivista y subjetivista»; Wickhoff, «aislador y continuador»; Wölfflin, «lineal y pictórico» o «superficial y profundo»; Worringer, «abstracción y compenetración»; Panofsky, «plenitud y forma», y otros autores, «lejanía de la naturaleza y proximidad a la naturaleza», «concentración y diferenciación», «vinculado y libre», «tectónico y atectónico», «centrípeto y centrífugo», «estático y dinámico», «sucesivo y simultáneo», «geométrico y orgánico», «impresionista y expresionista», etcétera (TA: 216).

Sin embargo, si bien aquí nos encontramos con que «lo estético» es definido en virtud de unas polaridades que constan de dos conceptos inseparables, al salir del ámbito estético o al ponerlo en relación con el resto de la cultura nos encontramos con que muchos de estos autores no son capaces de derivar también el proceso artístico de manera heterónoma, dando lugar a teorías como las citadas de Riegl y Semper, que parten de una unilateralidad para explicar dicho proceso, a pesar de operar ya en el ámbito estético con pares dialécticos.

La teoría del arte de Hauser sostiene que, al igual que en la relación entre individuo y sociedad, ambos extremos se constituyen mutuamente, es decir, que «son inseparables, tanto histórica como sistemáticamente» (SA1: 63), siendo «erróneo creer que los seres humanos existen primero como sujetos independientes y luego como miembros de una sociedad» (SA1: 63), en la relación entre conceptos como «idea» y «materialidad» en la obra de arte y en el proceso artístico



—en la relación entre «técnica» y «visión»— ambos resultan inseparables, se constituyen mutuamente. En este aspecto, los puntos débiles tanto de la teoría de Semper como de la de Riegl no son tanto sus premisas, como la univocidad de sus conclusiones. Esto, que es válido al considerar la realización de la obra de arte concreta, también es aplicable a la constitución o aparición de los nuevos estilos, cuyo surgimiento no viene motivado únicamente ni por los avances técnicos de la época, ni por la aparición de una nueva visión, sino por ambos al mismo tiempo:

La indisolubilidad de forma y contenido, sujeto y objeto, querer y poder, contiene la clave para la comprensión de la génesis y desarrollo de todas las formas culturales, pero no elucida ningún proceso histórico con más claridad que la de la creación artística y el cambio estilístico. En ningún otro contexto resulta tan inconfundible que el planteamiento del problema y su solución aparecen uno actu, y que el cometido que se ha de resolver no se comprende hasta que se vislumbra ya su solución, que, por tanto, una situación crítica no se hace insostenible hasta que no se tiene la idea de su solución (SA2: 102).

Punto este último en el que resuenan, por cierto, sus conclusiones en torno a la alienación en *Manierismo*, criticada por Saccone (2016):

[...] tampoco se da la vivencia opresiva de la alienación del trabajo —aunque sí el hecho mismo de la alienación— más que cuando la libertad de movimiento del trabajador hace aparecer como posible el mejoramiento de su situación (M: 127).

Hauser propone una superación de los distintos puntos de vista sobre la obra de arte integrándolos dialécticamente, afirmando su «indisolubilidad»: así como no se puede experimentar «lo ideal en sí», tampoco se puede experimentar «lo material en sí»; ambos aspectos de la realidad aparecen a la vez. La tendencia a separar los distintos aspectos de las cosas, en sí unificados y simultáneos, como si pudieran en absoluto existir en sí mismos como entidades separadas, son el mayor impedimento para comprender, como dijimos anteriormente, las cosas no como «cosas», sino como «procesos». En el proceso de la creación artística, dice Hauser, «el planteamiento del problema y su solución aparecen uno actu»: el problema formal, ideal, y su solución material no pueden darse, por tanto, sino como aspectos distintos de un mismo proceso.

Al tratar de comprender un proceso descomponiéndolo en distintas entidades más sencillas; al tratar de comprender, por ejemplo, el proceso de la obra de arte a través de su concepción o idea, ocurre como con la parábola de la paloma de Kant, «que al sentir la resistencia del aire se le ocurre la idea de que mejor podrá volar en el vacío» (TA: 315). De la misma manera que el vuelo de la paloma sólo es posible en virtud de la resistencia ofrecida por el aire, el sentido pleno de la obra de arte no puede remitir sólo a su idea originaria, sino que es en la confrontación entre esta idea originaria y los medios materiales en que ha de realizarse en donde se conforma efectivamente su sentido. Este caso concreto ejemplifica perfectamente el modo de proceder dialéctico de Hauser, que integra antinomias de posibilidades (supuestamente) excluyentes en unidades paradójicas. En *Manierismo*, Hauser aplicará este proceder a las definiciones heredadas y contradictorias acerca del manierismo. Aunque en su obra se puedan distinguir dos libros «teóricos» y dos «prácticos», hay que señalar cómo en realidad toda su obra está unificada por este tipo de proceder.

## Autonomía y heteronomía de obra de arte y estilo

### *La dialéctica hermenéutica de Hauser como «teoría multicapa del conocimiento». Críticas de Hauser a Riegl y a Wölfflin*

De manera similar a lo escrito por Zaslove acerca de considerar a Hauser desde las limitaciones de una perspectiva disciplinar (sea ésta la sociología o la historia del arte), Mathew Rampley (2003: 234-5) afirma que las evaluaciones de Dvořák desde el marco institucional de la historia del arte impiden una lectura alternativa de sus textos como «ejemplos de escritura moderna» [modernist writing], capaz de ofrecer «pistas importantes para el desarrollo de la historia del arte como una práctica heterónoma». David Wallace (1996), Axel Gelfert (2012) y Katharina Scherke (2017: 250) también enfatizan, como Zuh, la relación entre esta cooperación de las diversas fuentes de conocimiento y la tensión entre autonomía y heteronomía en Hauser como uno de los rasgos más actuales de su metodología. Ian Verstegen (2013: i, 24), en un monográfico centrado en una concepción «estratificada y multicausal» de la historia del arte, menciona de pasada a Hauser, comparándolo con Max Raphael, a colación de un pasaje de Simmel en el prefacio de su *Filosofía del dinero*, donde explica la esta circularidad multicausal a propósito de cómo su libro complementa el materialismo histórico<sup>20</sup>.

Para abordar el concepto de estilo, convendría primero hacer ciertas aclaraciones en torno a la obra de arte individual, o sobre el arte en general: según Hauser «la obra de arte está condicionada de tres maneras: desde el punto de vista de la sociología, de la psicología y de la historia de los estilos» (TA: 27). Análogamente, los estilos, en tanto que noción colectiva derivada de un grupo de obras de arte, se encuentran también condicionados de esta triple manera: por los factores psicológicos y sociológicos que condicionan a los individuos, y por su propio ámbito, que cabría definir como el ámbito de «lo formal». Este último, que también podríamos llamar «lo estético», es el ámbito que por mucho tiempo dominó las metodologías de la historia del arte. Para Hauser, constituye una simplificación de la complejidad real derivar el estilo, el cambio estilístico o la obra de arte, de alguna de estas tres esferas de manera aislada. Al mismo tiempo, es cierto que en el ámbito de lo estético se da una autonomía, ya que «la calidad artística [...] no posee ningún equivalente sociológico» (TA: 19-20); esto es, no es posible establecer una fórmula o ley que explique la manera en que las esferas externas al arte dan como resultado unas formas artísticas determinadas:

Ninguna sociología que supere las formas más ingenuas del materialismo verá en el arte un reflejo directo de situaciones económicas y sociales. [...] Las condiciones económicas de producción no se expresan directa y textualmente en las obras de la cultura, sino que sólo a través de una larga serie de mediaciones adoptan la forma de una proposición científica, de una norma moral o de una creación artística (TA: 351).

Se trata de un punto también criticado por Marcuse (1977/2007: 58) al comienzo de *La dimensión estética*, donde figura entre las tesis del realismo socialista, contra las que escribe dicho ensayo. Por otra parte, también aquí Hauser mantiene que es una causa externa al sistema la que

---

<sup>20</sup> Citamos este pasaje en el Capítulo 1.

lo pone en marcha, esto es, reitera la importancia del papel del individuo tanto en la creación individual como en la evolución estilística:

El desenvolvimiento histórico del arte descansa preponderantemente en el individuo, y las direcciones estilísticas generales reciben de él, pese a su autonomía, impulsos decisivos. El papel creador de la personalidad es decisivo para el arte, a pesar de las limitaciones internas y externas, psicológicas y sociológicas (TA: 369).

Hauser se servirá de la crítica a las teorías artísticas de Riegl, y de Wölfflin, entre otros, para ilustrar en qué sentido el arte es, simultáneamente, heterónimo y autónomo, criticando al mismo tiempo la importancia concedida a lo supraindividual en estas teorías del arte, que resultaron finalmente en la preponderancia del formalismo. En su carácter historicista, tanto la teoría de Riegl como la de Wölfflin sucumben a algunas de las tendencias emanantistas denunciadas previamente en Hegel:

También las contradicciones internas del historicismo reaparecen en las teorías históricas de Riegl y de Wölfflin, sobre todo la actitud ambivalente respecto al problema del individualismo. Se ha designado a menudo como la esencia del historicismo la sustitución de la consideración generalizadora por la individualizadora. A la acentuación de la singularidad de los procesos históricos y del papel creador de la individualidad en el nacimiento de los valores culturales se une, sin embargo, en las teorías del historicismo *el menosprecio por el individuo a favor de un principio creador supraindividual que, en la teoría del espíritu del pueblo y en la filosofía hegeliana, llega a dominar todo el cosmos espiritual*. Lo singular es explicado como la mera irradiación de una fuerza superior, de una luz más intensa y más pura, y la «historia del arte sin nombres» de Wölfflin es, en cierto respecto, sólo una variante de esta doctrina «emanantista» (TA: 180-181)

En la comparación de las teorías de Riegl y de Wölfflin se encuentra una cierta oposición en cuanto a la relación del arte con el resto del aparato cultural. Riegl acentúa la interdependencia entre las distintas esferas de la cultura, de manera que, en lo grande como en lo pequeño, todos los rasgos culturales remiten a una «voluntad artística» (*Kunstwollen*) que es manifestación de la totalidad del «espíritu de la época» (*Zeitgeist*). Esto resulta en una coherencia básica entre todos los aspectos de la cultura, que al ser una puesta en relación de dichos aspectos, podríamos considerar precursora de la heteronomía que defiende Hauser al afirmar el triple condicionamiento del arte (si bien no coincide del todo con afirmar dicha heteronomía, ya que finalmente, para Riegl, todo queda unificado en el principio único de la voluntad artística, en lugar de resultar en una red de condicionamientos en múltiples direcciones). Por otro lado, para Wölfflin, «la conexión del arte con la cultura general es muy leve» y el arte, a pesar de todo, «tiene su propia vida y su propia historia» (TA: 165). Al margen de estas diferencias, Hauser recalca que el punto de partida de ambos autores es similar:

Con la idea del progreso como principio heurístico [de la historia del arte], Riegl y Wölfflin renunciaron también a las categorías axiológicas absolutas en la estética [...] Ambos utilizan siempre categorías puramente históricas [...] Los dos se mantienen fieles al sentido de las palabras de Ranke: «Piensa en todos los predicados posibles de la aristocracia; nunca podrás, sin embargo, imaginarte Esparta» (TA: 180).

Si estos autores ofrecieron respuestas distintas a las mismas premisas, hemos señalado que ambos también constituyeron un punto de referencia para el posterior desarrollo del método formalista de la historia del arte. Método que, como vemos, Hauser atacará fervientemente, y contra el cual irá levantando su método sociológico. El carácter totalizante o mistificante está aplicado en Riegl y en Wölfflin a aspectos distintos: en Wölfflin, al ámbito estético en sí, para él completamente dominado por la autonomía e inmanencia de la lógica de las formas; en Riegl, en cambio, lo totalizante es la propia «voluntad artística». En tanto que unificada y coherente consigo misma, la «voluntad artística» de Riegl incurre en los preceptos del organicismo, algo típico de las teorías románticas:

El concepto del estilo en Riegl depende en muchos puntos todavía de la idea de organicismo del romanticismo y del historicismo. El rasgo predominante de la «voluntad artística» como estilo de una época consiste en que su principio formal se manifiesta con igual intensidad y tan directamente en todas las expresiones artísticas de una época, lo mismo en las más ambiciosas que en las menos significativas. [...] Esta unidad estilística de los períodos históricos no es más que una ficción frente a la cual el arte de una época se nos muestra no sólo diferenciado de acuerdo con las escuelas, generaciones, clases sociales, estratos culturales y demás comunidades de intereses, sino que presenta también, incluso dentro de las tendencias de cada grupo, una serie de contraposiciones insalvables (TA: 282-283).

En Riegl, el individuo es un mero portador de la «voluntad artística» de la época. El énfasis está puesto sobre la hegemonía de este principio suprapersonal. En el caso de Wölfflin, que proclama la autonomía del arte en base a la autonomía de los valores estéticos, se minimiza el papel del individuo a un mero agente de las fuerzas estéticas, resultando en su «historia del arte sin nombres»:

El supuesto teórico más importante de la «historia del arte sin nombres» consiste en que la historia de la «visión» obedece a una lógica interna, a leyes de desarrollo propias e inmanentes, y que es independiente de influjos exteriores, entre los que hay que contar no sólo las condiciones de vida sociales, sino también la constitución psicológica individual del artista (TA: 160).

Si de la teoría de Riegl podemos preservar el sentido de una cierta interconexión entre todos los aspectos de una cultura (concepto de raíz hegeliana), Hauser preservará de la teoría artística de Wölfflin su afirmación de que «no todo es posible en todos los tiempos» como definición exacta del modo en que la esfera de lo formal, en su autonomía, condiciona al individuo a la hora de ejecutar la obra de arte:

Y aun cuando se sabe exactamente que las líneas directrices, impersonales e independientes de la voluntad y de las aspiraciones del artista no tienen en sí nada de suprahumano y abstractamente válido, sino que se explican por las suposiciones sociales de la creación artística, por la forma de expresión y comunicación de la obra, por los maestros del artista y por la influencia recíproca de las distintas tendencias, estas líneas actúan, sin embargo, como un principio objetivo que crea condiciones cuya manifestación es que «no todo es posible en todos los tiempos» (TA: 165).

Decir que «no todo es posible en todos los tiempos» no sólo equivale a decir que no todas las posibilidades estilísticas se hallan disponibles en el repertorio formal de todas las épocas, sino

también a afirmar las limitaciones inherentes a la sensibilidad de cada periodo. El individuo ha de escoger, condicionado por otros factores, entre las formas expresivas ya disponibles en las tendencias de la época, así como ha de inventar nuevas formas a partir de las ya disponibles; en la medida en que no es posible que un nuevo estilo surja de la nada, sino que ha de surgir de la oposición o adhesión a los otros estilos ya existentes, la teoría de Wölfflin acierta en afirmar la tendencia dialéctica del desarrollo estilístico, en la que supuestos formales opuestos, antinómicos, se van sucediendo. Su error consiste en atribuir un carácter motriz inmanente a estas oposiciones. Antinomias como *linear y pictórico, múltiple y unitario, superficial y profundo, forma cerrada y forma abierta, claridad absoluta y claridad de objeto*, además de no constituir categorías ahistóricas universalmente válidas para todos los periodos, no se enfrentan entre sí como autómatas, instrumentalizando a los individuos; son los individuos los que instrumentalizan las formas, derivándose la dialéctica formal de sus interpretaciones. El individuo está heterónomamente condicionado y, sin embargo, en su ser para sí, necesario para su desarrollo como sujeto, dispone de la ilusión de su autonomía. De manera similar, también el arte el heterónimo, siendo al mismo tiempo cierto que es autónomo en la medida en que, «sea cual sea su objetivo práctico, la obra de arte sólo puede cumplir una función externa si posee una serie de excelencias internas formales» (TA: 88), excelencias que se traducen en el «valor artístico», noción esquiva que, como hemos dicho previamente, «no tiene ningún equivalente sociológico», pero cuya búsqueda resulta clave en la producción artística.

## La función del arte

### *El arte como vehículo de una imagen del mundo la ambivalencia ideológica del arte*

Después de haber establecido la triple raíz del condicionamiento de «obra de arte individual» y «estilo», el papel determinante que para ambos tiene el individuo, y su carácter eminentemente dialéctico, imposible de determinar unívocamente, aún cabría dejar establecido un último aspecto común a «obra de arte individual» y «estilo»: su función. El arte, en tanto que «arma en la lucha por la existencia», sigue siendo para Hauser, como lo era para Hegel, vehículo de una determinada imagen del mundo:

El sujeto artístico auténtico se vive a sí mismo, sus propios sentimientos, su forma de pensar, sensibilidad y concepción formal como vehículo de su imagen del mundo y concibe el mundo como substrato de sus vivencias. Se vive proyectado hacia la realidad y vive la realidad al apropiársela. Sin esta relación dialéctica entre subjetividad y objetividad, todo reflejo de la realidad sería artísticamente irrelevante, e inarticulada toda manifestación de la intimidad (SA2: 86).

Hauser conserva aquí algo de la ‘voluntad artística’ de Riegl, así como del concepto de ‘visión del mundo’ o ‘cosmovisión’ [*Weltanschauung*] desarrollado por Dilthey. Como vimos en el Capítulo 1, el arte sería —a través de su reflejo o manipulación de la propia cosmovisión, de su afirmación o negación del mundo, de su *promese de bonheur*—, en última instancia, una manera

más «de dominar la realidad y de afirmarse en la lucha por la existencia» (SA1: 27), al igual que el resto de las manifestaciones humanas:

Filosofía, Ciencia, Derecho, usos sociales y arte son, en cada momento histórico, sólo aspectos diversos de una actitud unitaria frente a la realidad: los hombres buscan en todas esas formas una respuesta a la misma cuestión, *la solución al mismo problema vital*. Lo que en sentido propio les importa no son verdades científicas ni obras de arte, ni siquiera reglas morales de conducta, sino *una concepción del mundo que funcione, una orientación en la realidad en la que pueda confiarse*. Los hombres trabajan siempre y por doquiera en la solución de uno y el mismo cometido: en la superación de la confusa multivocidad y extrañeza de las cosas (TA: 38-39).

Por otro lado, y como ya vimos en el Capítulo 1, para Hauser es esta función la que sirve de criterio de la ‘autenticidad’ artística. Una obra de arte es «auténtica» no sólo cuando supone una formalización brillante, no sólo cuando es intachable según la lógica de las formas estéticas, sino cuando esta formalización es expresión de una determinada manera de ver el mundo, la cual sí se halla en relación con el condicionamiento triple —sociológico, psicológico y formal— del artista. Lo cual no equivale, en absoluto, a restituir la unidad (supuesta por el realismo socialista) entre lo político y lo estético, ya que un buen artista, capaz de los logros más ‘auténticos’ en este sentido, bien podría no estar directamente comprometido con la revolución o con causa alguna más allá de sí mismo — bien podría estar, dicho de otro modo, comprometido únicamente con la forma y la técnica de su arte particular, pero sin eludir el nexo que las formas con las que opera tienen con el mundo. En este sentido, Hauser dice que «pese a toda su autonomía, la obra de arte auténtica conserva rasgos de su origen» (SA2: 85), y que «emotividad pura, imágenes poéticas o demás construcciones formales no se apoyan [...] en sí solas» (SA2: 86). Este criterio explicaría, por ejemplo, la desvirtuación o pérdida de frescura que afecta a ciertos periodos y a ciertas obras de arte, en las que la excelencia formal produce un efecto de frialdad o indiferencia — como en el caso de Bronzino, cuando realizó el viraje decisivo al «academicismo de Vasari» (M: 224). Es de notar que el uso del término ‘autenticidad’ está en Hauser muy relacionado con evitar el uso del término ‘valor’, ya que gran parte de sus libros de teoría están destinados a negar la posibilidad de una teorización del valor artístico, criticando las distintas teorizaciones en torno al concepto de *validez artística*. De esta manera, supone una de las grandes conquistas de la historia del arte el haber superado la noción de ‘progreso’ o ‘mejoría’, según el cual hay periodos de ‘esplendor’ y otros de ‘decadencia’:

*La teoría de la equivalencia y de la incommensurabilidad de los estilos* parte de la tesis de que en la historia del arte no hay ni un auge ni una decadencia y de que es preciso terminar con los conceptos de «épocas de florecimiento» y «periodos de decadencia» [...] En el desarrollo *todo paso tiene su propio valor insustituible y su función peculiar*. [...] La desaparición, por ejemplo, de la figura aislada en la plástica del siglo V d. D., que suele considerarse como un fenómeno de decadencia, constituye en realidad el síntoma de una nueva necesidad; y la transformación de los valores táctiles de la Antigüedad clásica en los valores ópticos del nuevo arte no es sino la satisfacción de esa necesidad (TA: 285).

Lo cual queda cerca de la voluntad de Warburg, para quien la historia del arte:

Se trata de hacer justicia a la extrema *complejidad* de las relaciones y de las determinaciones —o, mejor, *sobredeterminaciones*— de las que las imágenes están constituidas, pero también de reformular la *especificidad* de las relaciones y del *trabajo formal* del que las imágenes son constitutivas (Didi-Huberman, 2002/2009: 41)

Búsqueda de lo específico del momento histórico, formulada por Benjamin desde su concepto del ‘tiempo-ahora’:

El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo. Puesto que dicho concepto define el presente en el que escribe historia por cuenta propia. El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única (Benjamin, 1942/1989: 189)

La dimensión *evolutiva* de la antigua noción de progreso, el *devenir histórico*, no es, en absoluto, anulado; de hecho, esta búsqueda de la especificidad viene a contrarrestar lo que sucedía en los relatos de Vasari o Winckelmann: que la historia sirviera de sostén a un determinado programa ahistórico (la eterna validez de los valores estéticos de los estilos clásicos del Alto Renacimiento o de la Grecia clásica). Para la consideración de la ‘autenticidad’ de una obra de arte ya no entraría en juego, como en Vasari o Winckelmann, el grado en que se acercan o alejan del supuesto cénit perdido; antes bien, consistiría en la consideración del grado en que dicha obra vehicula —e incluso permite, en el feliz malentendido, la apertura de— perspectivas que van más allá de las del propio autor, como vimos en el apartado final del Capítulo 1: las convenciones se vuelven productivas allí donde adquieren impronta individual, y las vivencias logran expresarse allí donde trascienden la mera biografía, para convertirse en imagen o gesto más allá del mero registro de la propia vivencia. Pero también, virando de la producción al consumo, hablar de la ‘autenticidad’ del arte es abordar la cuestión de quién resultaría el *espectador ideal* de esta o aquella forma de arte en concreto — cuestión de la que emana la tesis de Hauser, que él considera más o menos original, de que las necesidades del periodo moderno del sXX volvieran a hacer comprensibles en este siglo el arte del sXVI. Para la adecuada comprensión del arte en ambos sentidos (producción y recepción), se hace necesario recurrir a aquello que es externo al ámbito estético, a saber: el contexto de tendencias sociológicas y psicológicas cuya interrelación conforma la cosmovisión del individuo, sea como interpretación heredada, o como interpretación original y a contracorriente de la imperante en el contexto cultural. Lo que se afirma no es la homogeneidad de dicha cosmovisión para con todos los individuos de una época, como sostenían Riegl y Dvořák, sino la existencia de componentes sociológicos comunes en la cosmovisión de los individuos pertenecientes a un determinado grupo homogéneo:

De una ideología sólo puede hablarse con sentido en relación con un determinado grupo social. La ideología de una época histórica, sin ninguna diferenciación según clases o grupos, sólo nos ofrece un concepto sociológicamente desprovisto de contenido: sólo cuando hacemos depender los fenómenos ideológicos de determinadas unidades sociales, logramos algo más que su ordenación histórica, y sólo entonces podemos elaborar un concepto de ideología concreto y utilizable sociológicamente (TA: 47-48).

El arte es más que un juego formal para el individuo que lo ejecuta, y en todo arte se expresa una determinada «visión total de la vida», una cosmovisión, como resultado del papel del arte como arma en la lucha por la supervivencia. Un arma de doble filo, dado que puede desempeñar funciones opuestas con respecto a la superación o supeditación a la ideología: para el individuo que lo ejecuta, el arte puede ser tanto expresión de su lidiar con el mundo, como reflejo de su conformidad al orden operante, Hauser establece que el arte es ambivalente en cuanto a su papel ideológico: es un producto de propaganda y, como tal, un dispositivo al servicio de la ideología, pero también un intento por trascender o liberarse de dicha ideología:

De un lado, el arte es expresión de la voluntad universal, de la afirmación del ser y de la vida, de la aceptación de la *continuation humaine* y del acuerdo con sus reglas de juego; de otro lado, el arte es crítica, negación, repudio de los hechos, circunstancias e instituciones de la praxis de la vida, según que le parezcan al observador en y de por sí buenas y mejores o malas y amenazantes. Unas veces es una representación fiel de ese mundo que se nos ha dado como única propiedad nuestra segura, otras la de la evasión de ese mundo, considerado ahora como una opresión cruel e inhumana de hechos (SA2: 87).

Más aún: la misma obra de arte que puede, en un momento de la historia determinado, desempeñar un papel propagandístico, en otro momento distinto puede desempeñar, bajo otras interpretaciones, un papel revolucionario, crítico y liberador. Al igual que una institución puede desempeñar un papel determinado según el punto de vista de un individuo, y el contrario según el punto de vista de otro, la función liberadora u opresora del arte depende en todo momento del punto de vista con el que nos acerquemos a él. Esta ambivalencia del arte con respecto a la ideología, que Hauser compara a la ambivalencia afectiva atribuida al sujeto neurótico en el psicoanálisis, capaz de odiar y amar con la misma intensidad a las mismas personas u objetos, ha supuesto una cierta dificultad para muchos autores, que la señalan como punto débil, una de tantas «aporías» de la teoría artística de Hauser. Argumentando que la postura de Hauser es contradictoria, en tanto que afirma simultáneamente dos cosas excluyentes acerca de la relación entre arte e ideología, esta clase de críticas demuestran no conocer en profundidad los supuestos, en general, de la dialéctica. El propio Hauser se pronuncia al respecto de dicha contradicción en pasajes como este:

La contradicción entre el hombre como creador de ideologías, es decir, como sujeto psicológico, y el hombre como ser creado por la ideología, es decir, como sujeto social, no es una contradicción irresoluble; en esta contradicción se expresa tan sólo el doble ser del hombre, su esencia individual y a la vez social. La crítica a la que él somete la ideología no contradice el condicionamiento ideológico de su pensamiento, de igual manera que el origen social de su pensamiento no puede impedir tampoco que se oponga a la sociedad, de la cual es hijo espiritual, manteniéndose en tensión constante frente a ella (TA: 262).

Entre los puentes evidentes entre «tensión manierista y dialéctica marxista» (recurriendo a la expresión de Burgum, 1968), estaría la análoga situación de los manieristas, que sin dejar de ser «hijos espirituales» del estilo clásico, no dejaron de «mantenerse en tensión constante frente a él». De manera similar aborda Hauser otras cuestiones, por ejemplo, a colación de si Cervantes participa o no del idealismo que tan cruelmente ridiculiza en su 'héroe': como vimos en el pasaje citado en la introducción al Bloque I, Cervantes debió vivir de primera mano las ilusiones de las que él mismo despertó amargamente, y algo debió de conservar de las mismas actitudes que criticó



con su obra. En cualquier caso, lo importante es resaltar que la función del arte, sea en sentido positivo o negativo, está en relación directa con la manera de ver el mundo, y que los artistas, incluso cuando se proponen, sin más, metas formales, conciben estas formalizaciones en relación a un contenido y unas ilusiones que va más allá de las mismas. Resulta, por tanto, una mutilación tanto de la obra de arte como del concepto de estilo al considerarlos únicamente desde la perspectiva formalista. El carácter de un estilo no se definirá en Hauser tanto por unos rasgos fisonómicos comunes a todas las obras, ni siquiera como un alfabeto simbólico compartido, sino más bien como una serie de rasgos compartidos en la actitud, en la manera de ver el mundo, que se encuentra tras la tendencia expresiva, mimética, gestual, que origina dichas formas. Dicho con otras palabras, no se atiende al objeto, a la cosa acabada, sino al proceso a partir del cual ésta emerge.

## El concepto de «estilo» en Arnold Hauser

Hasta aquí, como hemos visto, obras de arte singulares y estilo tienen mucho en común. En la medida en que son producto de las mismas esferas y oposiciones dentro de la diversidad de lo humano, en que ambos son eminentemente dialécticos, y en el papel relativo a la cosmovisión que ostentan, podemos establecer todas estas afinidades entre la manifestación singular «obra de arte» y el concepto colectivo «estilo». Pero, así como la obra de arte, por tratarse de un objeto concreto, singular y diferenciado, no ofrece mayores dificultades de definición, cabrían muchísimas dudas en torno al concepto de estilo, análogamente a cómo el concepto «sociedad», en tanto que colectivo, ofrece múltiples interrogantes frente a la inmediatez del concepto «individuo». De la misma manera que del conocimiento del individuo no se deriva, sin más, el conocimiento sobre la sociedad, el fenómeno estilístico no se deriva, sin más, de la obra de arte aislada: «siempre resulta ser más y, al mismo tiempo, menos, de lo que se expresa en las obras que lo encarnan. Ni se halla en las obras ni las contiene» (SA1: 98-99). La dificultad de lo colectivo podría expresarse diciendo que «sociedad» es algo más que la mera agrupación de individuos, de la misma manera que «estilo» es más que la mera agrupación de obras de arte:

La totalidad aquí en cuestión significa más que la suma de sus partes. En conceptos colectivos tales como orden económico, sistema social o estilo artístico, se les añade ya a los componentes algo nuevo, algo no contenido en ninguna de las partes ni en ninguna suma de ellas, mediante lo cual adquieren una calidad nueva, especial, manifiesta en todos sus elementos, las circunstancias designadas por los correspondientes conceptos colectivos y genéricos. Las totalidades que se revelan en los procesos dialécticos no son ni cosas sensibles ni universales abstractos o hipótesis, sino realidades fenomenológicas, que tienen que ser pensadas para relacionar entre sí los objetos de la experiencia y establecer la vinculación entre lo particular y lo general (SA2: 53-54).

Ante la dificultad ofrecida por lo colectivo, es preciso preguntarse qué es, para Hauser, el «estilo». La noción de la que parte para explicarlo es el «tipo ideal» de Max Weber:

La idea de que un estilo artístico se expresa con la misma fuerza y plenitud en la producción de toda una época, en lo grande como en lo pequeño, en la obra monumental más ambiciosa como en el ornamento más diminuto, es irreal e insostenible. Así como el artista individual

no se expresa siempre con la misma intensidad y la misma concentración, tampoco los rasgos de un estilo se manifiestan en todas sus configuraciones con la misma claridad y la misma sustancialidad. Cada estilo representa un concepto límite o un tipo que no se encuentran comprendidos por completo en ninguna manifestación concreta o en ningún caso singular. El concepto límite tiene una serie de rasgos comunes con lo que Max Weber llama «tipo ideal», en especial aquellos que distinguen a ambos de una idea metafísica, de un valor con vigencia atemporal o de una norma incondicionalmente determinante (SA1: 95).

Como se puede apreciar, Hauser quiere, ante todo, descartar posibilidades metafísicas o mistificadoras también aquí, como hará al tratar de esclarecer el concepto de dialéctica, o a la hora de definir los factores decisivos para el desarrollo de la obra de arte individual. Las analogías entre «tipo ideal» y «estilo» están encaminadas en esta dirección, compartiendo una serie de características que las apartan radicalmente de cualquier mistificación, de manera que:

[...] no constituyen según Weber la «esencia» de los distintos fenómenos que pertenecen a estas categorías, sino simplemente su forma hipertrofiada, utópica, abstracta y unificada, esto es, una forma que no se da nunca en la realidad. [...] Su «idealidad» no consiste en su carácter modélico, ya que no son modelos, sino sencillamente en que muestran las propiedades características de su especie puras y limpias de rasgos extraños o insustanciales, y libres de accesorios deformadores (SA1: 95).

Para ilustrarlo, Hauser se referirá a dos tipos ideales usados por Weber: el de «ciudad medieval» y el de «capitalismo». Ninguna ciudad medieval coincide con el tipo ideal «ciudad medieval», ya que «todo lo que hubo fueron «ciudades» medievales respecto a las cuales el tipo ideal de la ciudad medieval es como el concepto de «el estilo» —que no corresponde a ninguna realidad—respecto de los estilos especiales» (SA1: 96). De la misma manera, las distintas formas de capitalismo, históricamente diferenciadas, pueden, según el momento histórico al que se aluda, no coincidir en todos sus rasgos con lo que se halla contenido en el tipo ideal «capitalismo». Ningún estilo artístico contiene en su definición las particularidades de todas y cada una de las obras que pueden englobarse dentro del mismo, ya que «un estilo es también, como un tipo ideal, una especie de «utopía», en la medida en que no hay obra concreta que lo represente de modo exhaustivo y excluyente» (SA1: 96). Diríamos, sumariamente, que los rasgos comunes a estilo y a tipo ideal se resumen en el carácter que ambos tienen de «concepto límite» extrapolado de la realidad, pero inexistente empíricamente.

A pesar ello, el estilo no es, meramente, un tipo ideal. El tipo ideal es un concepto construido a posteriori con el fin práctico de posibilitar la interpretación de fenómenos concretos, mientras que el estilo ya está presente en el desenvolvimiento histórico, aunque su definición o esclarecimiento sucedan a posteriori. En tanto que factor actuante en la historia, el estilo no es un tipo ideal:

Pero en tanto que a un tipo ideal no se le puede atribuir realidad alguna, sino sólo una función heurística, ya que no es otra cosa que una «construcción auxiliar metodológica» que sirve para la comparación, unificación y clasificación de las manifestaciones concretas, un estilo histórico representa una «realidad» de tal clase que no es absorbida por sus representantes individuales y que muestra una objetividad y una autonomía similares a las de las estructuras sociales (SA1: 96).

Quizás en este punto pueda verse aquella otra influencia, presente en sus CV: la de los sociólogos y filósofos del pragmatismo estadounidense<sup>21</sup>. En este caso, Hauser parece fusionar el *tipo ideal* de Weber con el *teorema de Thomas*, que afirma que «si los individuos definen ciertas situaciones como reales, ellas acaban siendo reales en sus consecuencias» (Rorty, 1990/1998: 18). Mientras que el concepto «ciudad medieval» no pudo ejercer influencia alguna sobre los individuos de la ciudad medieval, ya que se trata de un concepto inexistente en el mencionado momento histórico, el estilo es «un hecho histórico cuya «realidad» se manifiesta en la tensión entre las aspiraciones especiales del artista y la tendencia de la orientación colectiva» (SA1: 96). Esto viene a subrayar el hecho de que, aun antes de suceder la definición de un estilo, existe la tensión entre lo que hace un artista y lo que sabe acerca de lo que hacen sus contemporáneos, constituyendo este conocimiento un factor que le puede influir en la misma medida en que le influyen las estructuras sociales:

Para el sujeto artísticamente productivo y receptivo, el estilo de la época es algo completamente objetivo, algo dado, una corriente autónoma con leyes propias, de la que se puede dejar llevar, de la que puede escaparse o a la que puede oponerse pero que, en cualquier caso, es más que un concepto colectivo, más que una construcción mental o que una idea insustancial (SA1: 96).

En tanto que construcción historiográfica, en tanto que herramienta para «relacionar entre sí los objetos de la experiencia y establecer la vinculación entre lo particular y lo general» (SA2: 54), el concepto de estilo es un concepto colectivo heurístico, una herramienta de interpretación; pero en tanto haya podido efectuar esta misma función *sobre los individuos de su propia época*, es más que un constructo con fines explicativos. En este sentido, resuenan en Hauser las consideraciones de Simmel en “El problema del estilo”:

Y así como la estilización de la obra contiene el trasunto de una generalidad, de una ley para la contemplación y el sentimiento, que rige más allá de la específica individualidad del artista, lo mismo cabe decir desde el punto de vista del objeto de la obra de arte (Simmel, 1908/1998: 320)

En este ensayo encontramos esta dialéctica entre cultura subjetiva y cultura objetiva encarnada en el fenómeno del estilo, en la tensión, como escribía Simmel (1905/2017: 32) también en su *Filosofía de la moda*, «entre el impulso a fundirnos con nuestro grupo social y el afán de destacar fuera de él nuestra individualidad»:

Lo que empuja con fuerza al hombre moderno hacia el estilo es la exoneración y el revestimiento de lo personal, que es en lo que consiste la naturaleza del estilo. El subjetivismo y la individualidad se han agudizado hasta llegar al punto de quebrarse, y en las formas estilizadas, desde las del comportamiento hasta las de la decoración de la vivienda, se produce una suavización y un atemperamiento de esa personalidad aguda hacia lo general y su legalidad (Simmel, 1908/1998: 325)

---

<sup>21</sup> En un CV Hauser escribió: «In the following years [1921-1924] I was studying, besides the works of these scholars, the writings of the great American sociologists: Thorstein Veblen, Charles H. Cooley, William G. Sumner, John Dewey, and I found a new source of inspiration in their sound rationalism and realism» (Zuh, 2017c: 146). Aunque Zuh viera en ello —no sin razón, visto el lado práctico de Hauser— una maniobra interesada —citar autores anglosajones para un CV escrito en inglés, para un contexto anglosajón— esto no va en detrimento de su cercanía, en algunos puntos, al pensamiento pragmático de estos pensadores. A su vez, en *El Asalto a la Razón*, Lukács los relacionaba con Simmel.

Encontramos, por tanto, una cierta homología entre lo dicho por Simmel acerca del estilo como cristalización en ley general de un origen individual, particular, y lo dicho al final del Capítulo 1 a colación de cómo los marxistas heterodoxos, y Hauser en concreto, conciben el rebasamiento de lo ideológico a partir de una autogénesis de la obra de arte — es decir, de un tratamiento del material proporcionado por un sustrato de vivencias subjetivas según leyes de construcción que alcanzan vigencia objetiva, más allá de su origen individual. La historicidad del estilo se contrapone radicalmente al carácter del tipo ideal, que se halla fuera de la historia:

[...] el tipo ideal en sí mismo es un concepto estructural ahistórico, en tanto que un estilo es de por sí y sin excepciones un fenómeno histórico. En el carácter ajeno a la historia se expresa la irrealidad del uno, mientras que la realidad del otro se manifiesta en su carácter histórico (SA1: 97).

Si, por un lado, nos ha quedado clara la diferencia entre tipo ideal y estilo en base a su capacidad para influir en la historia, aún puede resultar muy confusa esta caracterización del estilo. ¿En qué medida pueden coincidir las nociones estilísticas de un individuo contemporáneo con las del resto de individuos? ¿En qué medida pueden a su vez éstas coincidir con el concepto que del estilo en cuestión se forje a posteriori en la historiografía? El carácter vivo, en tanto que histórico y cambiante, del estilo, patente en afirmaciones como que «a diferencia del tipo ideal, un estilo muestra una tendencia evolutiva e implica el concepto de una dirección, la idea de la realización paulatina de un propósito», ¿cómo se relaciona con el concepto historiográfico de estilo? ¿Cómo puede ser el estilo, a la vez, «concepto límite» y «realidad» histórica concreta? En relación a esto citaremos a Hauser:

El concepto de «el estilo», como categoría artística teórica y general, los estilos históricos especiales y las obras de arte singulares, representan tres grados ontológicos distintos, que van desde un concepto genérico completamente irreal hasta la realidad *hic et nunc* de objetos únicos, empíricos y concretos. Un estilo artístico individual, como el Renacimiento o el naturalismo, se encuentra en mitad de la escala; no aparece en modo inmediato o palpable, como un cuadro o una estatua, pero en contraposición a un tipo ideal constituye el sustrato de una actitud general marcada por el gusto y los afectos (SA1: 96-97).

La imagen que nos forjamos, por ejemplo, del Renacimiento, es real en la medida en que se encuentra sustentada en el sustrato de una actitud histórica, pero constituye a su vez un cierto grado de abstracción con respecto a la multiplicidad patente en las diversas manifestaciones de dicha actitud. La relación entre el carácter aglutinador de un concepto como el de «Renacimiento», y a la multiplicidad de actitudes que proporcionan el sustrato de dicho concepto, es expresada por Hauser de la siguiente manera:

Así como en la realidad no hay un «arte», tampoco hay un «estilo» sino solamente estilos, de igual modo que únicamente hay diversos idiomas, incluso dialectos, no un «idioma». En ambos casos se trata de modificaciones concretas de un principio no existente (SA1: 96).

Al igual que en el estudio de, por ejemplo, el latín, es posible formular aproximativamente las tendencias comunes dentro de una época de la que, por lo demás, sólo encontraremos variaciones individuales del idioma en cuestión, también es posible elucidar, de la variedad de obras individuales, ciertos rasgos de lo que llamamos «Renacimiento». El tipo ideal del idioma

concreto, en tanto que ficción, cumple una función mediadora entre los dialectos englobados bajo él — como decíamos en el Capítulo 1, las mediaciones son ficciones, pero ficciones que no dejan de ser operativas en la realidad. Por tanto, las mediaciones son mitos, y análisis estilístico no difiere del análisis mitológico. Tiene sentido volver ahora al artículo de Hemingway sobre *Manierismo*, que comienza citando al Lukács de *Historia y conciencia de clase* — citado a su vez por uno de los fundadores de la New Art History, T. J. Clark. Reproducimos aquí la traducción:

Y, sin embargo, la esencia de la historia —como no han podido ignorar los historiadores realmente importantes del siglo XIX, como, por ejemplo, Riegel [sic], Dilthey, Dvořák— consiste precisamente en el cambio de las formas estructurales [*Strukturformen*] por medio de las cuales ocurre en cada caso el enfrentamiento [*Auseinandersetzung*] del hombre con su mundo circundante y la determinación de la objetividad de su vida interna y externa. Pero esto es sólo posible de un modo objetivo y real (y, consiguientemente, sólo es adecuadamente conceptualizable) si la individualidad o singularidad de una época, de una figura, etc., consiste en la singularidad o peculiaridad de esas formas estructurales, y si se descubre y se muestra en ellas y por ellas (Lukács, 1923/2013: 276-277).

Hemos insistido en que el estilo no es, para Hauser, meramente un conjunto de rasgos formales comunes a un grupo de obras. ¿En qué sentido difieren las formas estudiadas por el formalismo de las «formas estructurales» de las que habla Lukács? El substrato que hace de los estilos algo «real» es su incidencia y condicionamiento de la actitud de los individuos. Éstos, a su vez, tampoco existen en el vacío. Lo escrito por Jameson a propósito de su análisis del espacio posmoderno puede muy bien aplicarse a Hauser:

La defensa de una determinada autenticidad de estos productos —por otra parte, manifiestamente ideológicos— implica presuponer que todo lo que aquí hemos denominado espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ilusión o una ideología cultural, sino que tiene una sólida realidad histórica (y socioeconómica) apoyada en esa tercera gran expansión planetaria del capitalismo (una expansión que sucede a las etapas anteriores de los mercados nacionales y del antiguo sistema imperialista, que tuvieron cada una de ellas su propia especificidad cultural (Jameson, 1984/1991: 109)

De la misma manera que Jameson espera arrojar luz sobre un fenómeno total, que como objeto de estudio resultaría inabarcable (la «tercera gran expansión planetaria del capitalismo»), Hauser se ocupa, en *Manierismo*, de la *primera* gran eclosión del capitalismo como sistema internacional. La operatividad de un estilo, su influencia en las actitudes ante el mundo de los individuos que entran en contacto con él —sea ésta una influencia propagandística, utópica, terapéutica, escapista o emancipadora; sea una fuerte fascinación o la indiferencia— y su calidad formal pueden constituir dos aspectos separados, e incluso funcionar de manera autónoma —por ejemplo: una obra de calidad dudosa e influencia considerable, como pueda ser la del Vasari construido por Hauser en *Manierismo* (M: 232). La distancia entre ambos fenómenos es la misma que separa un análisis meramente formalista, de un análisis de las cosmovisiones: en el primer caso, el principio unificador descansa sobre la lógica de las formas en su autonomía; en el segundo, el principio unificador no está ya, como en la filología formal de los estilos, en la identificación de estilos formalmente congruentes, sino en la identificación de actitudes congruentes. Los estilos comprenden, al igual que las obras de arte, actitudes ante el mundo. Son más que atributos

fisionómicos compartidos: son la utopía que recoge en una visión de conjunto esos mismos atributos y los significados que revisten para el individuo histórico, son un dispositivo ambiguo que posibilita posturas concretas ante la existencia. Más que una definición formal, en la dialéctica hermenéutica seguida por muchos marxistas heterodoxos el estilo pasa a ser una definición puente entre las tres esferas que condicionan lo artístico, resumidas en una actitud ante el mundo.

En el análisis del caso concreto de definición del manierismo, Hauser parte, al igual que en sus consideraciones teóricas, de las consideraciones estáticas, unitarias y unilaterales de sus predecesores en la materia. Hauser parte de lo unívoco incompatible dicho acerca del arte, del estilo o del manierismo, y dinamiza estos conceptos, compatibilizándolos «a las dos luces de la dialéctica». Hauser recoge lo unívoco afirmado en torno al manierismo y se compatibiliza bajo un concepto múltiple que trasciende cualquier definición formal. La definición que Hauser hace del manierismo pretende ser una aproximación a los componentes comunes a las actitudes vitales de un extenso y variado grupo de artistas. A su argumentación y elucidación Hauser dedicará el ensayo que constituye la primera parte del libro: “Sobre la teoría del manierismo”.

## 6.2 Destierro y retorno de Hegel

### *La dialéctica en la segunda mitad del sXX*

This assessment of Hegel's significance —typified by Hans Belting's observation that a workable «aesthetics of content» must first be «severed from its dogmatic mooring in Hegel's 'system'»— remains dominant among art historians. By contrast, there is an exceptionally vigorous debate taking place among philosophers, for whom the question of Hegel's contemporary relevance has, if anything, gained in impetus over the last two decades. The guiding thread for understanding this new critical approach is to be found in Jürgen Habermas's assertion that Hegel was the first philosopher for whom modernity itself became a philosophical problem (Gaiger, 2011: 178).

El recurso a la dialéctica va de la mano de la imposibilidad de formular valores inequívocos, objetivos. La dialéctica ha cobrado nueva importancia al desvanecerse el sueño de unas ciencias sociales a imagen y semejanza de las ciencias naturales. En *Paradox, Dialectic and System: A Contemporary Reconstruction of the Hegelian Problematic*, Kainz (1988: 1), parte de «consideraciones externas» a la filosofía que «pudieran tener relevancia para [su] investigación de la paradoja y la dialéctica». Kainz comienza por ilustrar cómo gran parte del academicismo clásico evitó a toda costa las paradojas «como algo embarazoso» en lógica, semántica y gramática, señalando que, aunque refutadas en los niveles lógico-sintáctico y/o semántico, parece ser que hubo incluso dificultades para formularlas de manera que pudieran ser susceptibles al análisis (Kainz, 1988: 2). Pasando por otras consideraciones externas, tales como los últimos desarrollos en matemática, y física, Kainz llega a refutaciones recientes<sup>22</sup> al argumento de los filósofos analíticos en contra de la contradicción. Howard Kainz (1988: 111-112) coincide con Hauser en varios nombres al bosquejar el recorrido de la paradoja en la filosofía occidental; notablemente, los mismos ejemplos que Hauser había relacionado al esquematizar el recorrido histórico de la dialéctica: Sócrates, algunos aspectos de Platón, y especialmente, los filósofos renacentistas Giordano Bruno y Nicolás de Cusa, para por fin llegar a Hegel. Kainz señala algunos de los avances científicos que propician este regreso a Hegel ya bien entrado el sXX:

Gödel's Incompleteness Theorem, quantum events, the Uncertainty Principle, etc., can supply no more than indirect evidence of some important shortcomings in traditional nonparadoxical logic. For more direct evidence, we have to examine the three foundational pillars of that logic — the laws of identity, contradiction, and excluded middle. Hegel, who maintained that these principles were applicable only to an intermediate stage of thinking, was one of the first modern thinkers to challenge all three (Kainz, 1988: 15)

En conexión con el recorrido trazado en el Capítulo 4 —de la *voluntad de rigor y formalización disciplinar* inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, al *clima de apertura epistemológica* que se instaura dos décadas después—, ahondaremos ahora en cómo

---

<sup>22</sup> Recientes en 1988. Pero que esto no fue una tendencia sólo en aquel entonces lo pueden demostrar también otros libros que tratan de manera similar este tema. Paul Redding (2007: 200-211) analiza las refutaciones al argumento analítico por parte de filósofos como Robert Brandom (2002), Graham Priest (2002) y Patrick Grim (2004).

dichos cambios pueden relacionarse con un *destierro y retorno de Hegel*, y con él, de toda una serie de rasgos metodológicos dialécticos y hermenéuticos. Aparte de la recuperación reciente de Hegel<sup>23</sup>, es notable la recuperación de la faceta dialéctica de Simmel por parte de algunos sociólogos recientes (Schermer y Jary, 2013; Kaern, Philips, Cohen, 1990: 71-4, 140-189). Otro síntoma del interés actual por la dialéctica sería la recuperación de la figura de Simmel en base a su carácter dialéctico. Simmel ha sido frecuentemente relegado a ser una figura tan sugestiva como secundaria (Schermer y Jary, 2013: 2; Kaern, Philips, Cohen, 1990: 13-14), una suerte comparable a la de Hauser. Siendo la influencia de Simmel profunda en Hauser<sup>24</sup>, y siendo la perspectiva sociológica de ambos dialéctica, no es descabellado pensar que el rechazo de Simmel, considerado durante largo tiempo como un pensador asistemático —en parte debido a sus cualidades dialécticas (Schermer y Jary, 2013: 5)—, esté relacionado con el rechazo de Hauser. Hay que matizar, no obstante, que Anna Wessely consideró a Hauser completamente *asistemático* mientras que no así a Simmel, en quien sí encontró una *coherencia conceptual* que permitiría hablar de un sistema implícito:

The recent revival of interest in Simmel has made many readers realize for the first time that his impressionistic mosaics consistently fit into a conceptual framework that remains substantially unchanged from the early study *On Social Differentiation* to the final essays in the volume *Lebensanschauung* (Wessely, 1990: 376).

Schermer y Jary (2013: 17-18) exponen tres conceptos clave de la teoría sociológica de Simmel: (1) el ‘efecto recíproco’ [*Wechselwirkung*], que operaría sobre (2) la ‘sociación’ o ‘interacción social’ [*Vergesellschaftung*], y finalmente (3) la ‘sociedad’ que resulta de ello, que es concebida como un todo *relacional*, suma de todas las interacciones sociales *en su reciprocidad*, que constituiría un concepto-resumen [*Summierungs begriff*] para Simmel. Es lícito preguntarse por la diferencia en el grado de severidad aplicado por Wessely a ambos, ya que, en el caso de Hauser, percibe la asistematicidad como *involuntaria*, mientras que, en cambio, en Simmel, la considera *renuncia consciente* a sistematizar<sup>25</sup>. Sin embargo, como venimos exponiendo, estaría en el núcleo del proyecto filosófico del marxismo heterodoxo en general, y de Hauser en particular, la búsqueda de modernidades antidogmáticas, y los medios asistemáticos de una dialéctica hermenéutica, recelosa de todo sistema, pero dispuesta al uso ecléctico (y debemos añadir: coherente) de cuantas herramientas sistemáticas necesite — ya que, como expusimos en el apartado 1.3, es en este forcejeo con la forma en el que se encuentra implícita la búsqueda de la verdad.

Pero, antes de adentrarnos en las refutaciones de Hegel (Popper, Gombrich) y en algunas críticas a éstas (Adorno, Kainz, Bueno), introduciremos algunos ejemplos de la renovada pertinencia que adquieren los enfoques dialécticos —radicados en una doble funcionalidad o doble concepción de los conceptos, en un principio de oposición— a partir del giro lingüístico y del nacimiento de la New Cultural History<sup>26</sup>, coetáneo con el nacimiento de la New Art History marxista. Si el giro lingüístico relativizó de manera definitiva la validez epistemológica del enfoque positivista en las ciencias sociales,

<sup>23</sup> Aparte de Redding (2007) y Gaiger (2011), Žižek (2012/2015).

<sup>24</sup> Entre otros, Saccone (2016) ya señaló que la influencia de *Filosofía del dinero* (1900) en *Manierismo* es explícita.

<sup>25</sup> «The present paper attempts to reconstruct the outlines of that ‘concealed’ metaphysic. It suggests that Simmel’s apparently arbitrary use of concepts is due to his fundamental distrust of language, and that his refusal to systematize finds a metaphysical justification in the basic tenets of his philosophical anthropology» (Wessely, 1990: 377).

<sup>26</sup> Ver: Burke (2004); Hunt (1989); Thompson (1978/1995); Kuhn (1962/2004); Megill (1987); Coulter (1971); Comaroff (1982).



dicha relativización favoreció a su vez la adopción de metodologías eclécticas e híbridas. En casos como los de la *antropología* (Marshall Sahlins, Clifford Geertz, Lynn Hunt), la *sociología* (Pierre Bourdieu, Anthony Giddens), o la *historia cultural* y la *crítica literaria* marxista (Edward Palmer Thompson, Raymond Williams, Stuart Hall, Terry Eagleton, Fredric Jameson), el uso de categorías holísticas — tales como ‘cultura’— se desarrolla de manera indisoluble con entidades y conceptos dialécticos. Si, como vimos en el Capítulo 4, el giro lingüístico comienza a desarrollarse en los años sesenta, podría decirse que en los ochenta adquiere, con la proclamación de nuevos paradigmas en las humanidades, plena consciencia de sí. El influjo de estos nuevos paradigmas puede constatarse hasta el presente. La heterodoxia ha avanzado, desde la periferia de las humanidades, desde los esfuerzos de unos pocos *outsiders* y círculos minoritarios, hasta ocupar un lugar central y hegemónico, a pesar de todos los empeños previos por sistematizar y formalizar estas disciplinas en un rigor definido por la epistemología de las ciencias naturales.

## Actualidad de la dialéctica a partir del ‘giro cultural’

En *The New Cultural History* (1989), Lynn Hunt documenta el giro a la *historia cultural*. Parte de las nuevas perspectivas metodológicas destacadas en dicho volumen provienen del ámbito de la antropología. En el caso de Sahlins, su «replanteamiento de estructura y evento, o estructura e historia, en términos dialécticos que rejuvenecen ambas partes» (Hunt, 1989: 13) sigue la estela de Sartre al reinterpretar a Lévi-Strauss y a Braudel (Biersack, 1989: 84-85). El problema que se pretende superar es el de la dualidad *evento/cultura, transformación/reproducción*:

«The great challenge to an historical anthropology is not merely to know how events are ordered by culture, but how, in the process, the culture is reordered. How does the reproduction of a structure become its transformation?» The relationship between reproduction and transformation and the dialectic on which it is predicated account for the puzzling motto of the essay not the structuralist’s «the more things change, the more they remain the same», but «plus c’est la même chose, plus ça change» (Biersack, 1989: 85).

La simultaneidad de esos dos procesos (*transformación/reproducción*) se describe en términos similares a aquellos con que Hauser describe el estado de *interdependencia*, de *reciprocidad simultánea* y *mutuamente constituyente*, de aquellas relaciones que considera dialécticas (arte y sociedad, individuo y colectividad, etc.). En sociología, Bourdieu también hace entrar en relación dialéctica las «estructuras objetivas» y las «prácticas históricas», al argumentar que la «práctica, como lugar conjuntivo y generativo, puede desencadenar la transformación estructural» (Biersack, 1989: 90). Otro ejemplo sería Giddens (1979/1990: 69-73), que despliega razonamientos similares al basar sus teorías sociológicas en una «teoría de la estructuración» que concibe *la estructura como agente*, unificando conceptualmente de manera dialéctica *acción* y *estructura*, que en el paradigma entonces dominante en su ámbito disciplinar (donde la influencia de Talcott Parsons y Althusser resultaba hegemónica) habían constituido, hasta entonces, una dualidad en la que lo estructural (el sistema simbólico) dominaba sobre el agente. El concepto de *interdependencia* es, también aquí, central:

*Structure thus is not to be conceptualised as a barrier to action, but as essentially involved in its production: even in the most radical processes of social change which, like any others, occur in time. The most disruptive modes of social change, like the most rigidly stable forms, involve structuration (Giddens, 1979/1990: 70).*

Social systems, by contrast to structure, exist in time-space, and are constituted by social practices. The concept of social system, understood in its broadest sense, refers to reproduced interdependence of action: in other words, to «a relationship in which changes in one or more component parts initiate changes in other component parts, and these changes, in turn, produce changes in the parts in which the original changes occurred» (Giddens, 1979/1990: 73).

En una doble-identidad parecida, «el núcleo del análisis» que Carroll Smith-Rosenberg hace en *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, es «la dialéctica entre el lenguaje como espejo social y el lenguaje como agente social» (Hunt, 1989: 18). Pero además de incidir en la estructura dialéctica de todos estos conceptos, acuñados a partir de la apertura epistemológica, sería necesario hacer énfasis también en el carácter hermenéutico que muchas veces implica. Volviendo a la antropología, a finales de los años ochenta, Hunt (1989: 13) y Biersack (1989: 74) consideran que el método de «interpretación de las culturas» de Clifford Geertz, al proceder desde una «comprensión del significado crecientemente literaria (la construcción del significado cultural como texto para su lectura), ha reconfigurado de manera fundamental las direcciones actuales en la autorreflexión antropológica». Zolberg (2012: 2) también señaló la importancia de la antropología para el viraje de la tendencia jerarquizadora y clasificadora del estudio de las civilizaciones hacia un paradigma más preocupado por lo holístico y por la totalidad, citando a Geertz. Carlos Reynoso señala que el giro *dialéctico hermenéutico* propiciado por Geertz, aspira a

[...] captar, en un vaivén dialéctico, el más local de los detalles y la más global de las estructuras, de manera de poner ambos frente a la vista simultáneamente. Hay que moverse, en suma, en torno de un círculo hermenéutico, pues entender la textura de la vida interior del nativo es más como captar un proverbio, cazar una alusión al vuelo o leer un poema, que como entrar verdaderamente en comunión con él (Reynoso, 2000/2003: 10)

Hay que señalar que este viraje hacia la dialéctica sucede bajo influencia del marxismo, *pero en oposición a él*. En esto, tanto Geertz como Sahllins resultan paradigmáticos. El propio Geertz señaló que las carencias del concepto de *ideología*, considerado estrictamente como *falsa conciencia*, fueron determinantes en su viraje metodológico:

[...] faltando todo marco analítico dentro del cual se pueda tratar el lenguaje figurado, los sociólogos se vieron reducidos a considerar las ideologías como elaborados gritos de dolor. No teniendo idea de cómo funcionan las metáforas, la analogía, la ironía, la ambigüedad, los retruécanos, las paradojas, la hipérbole, el ritmo y todos los demás elementos de lo que solemos llamar 'estilo' —y en la mayoría de los casos hasta sin siquiera reconocer que esos recursos tienen importancia en la configuración de actitudes personales en forma pública—, a los sociólogos les faltan los recursos simbólicos con los cuales pudieran construir una formulación más aguda (Geertz, 1973/2003: 183).

Aseveraciones que demuestran, como en tantos otros casos, un profundo desconocimiento de la obra de Lukács o Adorno, íntimamente fundadas en categorías estéticas<sup>27</sup>. Finalmente, los reproches metodológicos a estos antropólogos son similares a los esgrimidos contra Hauser<sup>28</sup>. Además de coincidir en lo que se ha llamado el *predominio del factor literario* de sus interpretaciones, en ambas metodologías se da una profunda antipatía hacia los valores positivistas<sup>29</sup>, íntimamente relacionada con este cariz hermenéutico. Ambas cosas pueden remitirse a la influencia del anticapitalismo romántico, especialmente, de Weber y Dilthey (Biersack, 1989: 75). A la actualidad de la dialéctica en ciertos ámbitos de las ciencias sociales tendríamos que sumar que, dentro del marxismo, y en paralelo a las tendencias de ciertas figuras de la New Art History hacia un análisis pormenorizado de las mediaciones (ver Capítulo 1 y 4), también encontraremos figuras que, como Edward Palmer Thompson, participan de una mirada más asistemática y holística. La dialéctica hermenéutica marxista de Thompson «delinea la formación de los valores y perspectivas culturales postulando una relación dialéctica entre la ‘experiencia’ y la ‘conciencia social’» (Desan, 1989: 55), pero sin el grado de formalización rigurosa propio de otros enfoques.

## Argumentos y contraargumentos contra la dialéctica

*Popper, Gombrich, y el principio de no contradicción de la lógica clásica. Adorno y la Disputa del positivismo. Hegel contra los tres principios de la lógica clásica*

What I want to explain is merely why we are today in search of cultural history. We are in search, I shall maintain, because *Kulturgeschichte* has been built, knowingly and unknowingly, on Hegelian foundations which have crumbled (Gombrich, 1969/1994: 28)

A estas palabras podríamos contraponer otras más recientes:

---

<sup>27</sup> Geertz (1973/2003) ataca recurrentemente a Mannheim, a quien cita sólo cuatro veces, a través de sus discípulos. Sus argumentos están permeados por un profundo desconocimiento de la *historización* de las categorías del conocimiento que subyace a la concepción de ideología tanto de la sociología del conocimiento como del marxismo. Según esta última posición, no sería posible hablar de conocimiento *objetivo* en los términos tradicionales, exactos, epistemológicamente derivados de las ciencias naturales. No es casual que el estructuralismo alcanzase su apogeo como fundamentación de la antropología, dado que cifra su búsqueda en categorías ahistóricas. Ello no es contradictorio con lo aquí expuesto: las metodologías de Geertz y Sahlins son dialécticas en el sentido de su relación con el círculo hermenéutico, pero no con las categorías últimas de análisis.

<sup>28</sup> «Although the interpretive turn has had a strong impact inside as well as outside anthropology, anthropologists are today more acutely aware than ever of its inadequacies. Geertz's lack of methodological rigor and the epistemological quandaries of the parent framework, hermeneutics, leave cultural analysis vulnerable to skeptics who remain 'allergic', as Geertz has said of them, 'to anything literary or inexact'. Given the qualitative nature of cultural analysis, what guarantees of quality control does Geertz provide other than those of his own prodigious talent?» (Biersack, 1989: 78). En otro contexto, Adorno escribía: «Toda dialéctica que abogue por esto ha de renunciar a considerarse en éste y en cualquier caso como un 'pensamiento privilegiado'; no deberá presentarse como una especial capacidad subjetiva en virtud de la que unos penetran en zonas cerradas para otros, ni mucho menos proceder como un intuicionismo. Los positivistas, por el contrario, habrán de hacer el sacrificio de abandonar la postura del «no lo entiendo» [...]» (Adorno, 1969/1973: 14).

<sup>29</sup> «Much of Geertz's ammunition is reserved for positivism, with its search for general explanatory laws and its naive objectivity and empiricism. Relying on a language inspired by Max Weber, among others, Geertz embraces understanding (*Verstehen*) and particularism while rejecting causal explanation. Never comparing in the ordinary sense, Geertz, by setting out similarities and dissimilarities» (Biersack, 1989: 75).

¿Se puede seguir siendo hegeliano tras la ruptura poshegeliana con la metafísica tradicional que ocurrió más o menos simultáneamente en las obras de Schopenhauer, Kierkegaard y Marx? Tras todo esto, ¿no hay algo inherentemente falso en defender un «idealismo absoluto»? ¿No será víctima de la misma ilusión antihistórica cualquier defensa de Hegel que sortee la imposibilidad de ser hegeliano después de la ruptura poshegeliana, y que escriba como si aquella ruptura no hubiera ocurrido? Aquí, sin embargo, deberíamos complicar las cosas un poco: bajo ciertas condiciones se puede y debe escribir como si la ruptura no hubiera ocurrido. ¿Cuáles son estas condiciones? Estas condiciones se dan cuando la ruptura en cuestión no es una ruptura verdadera sino falsa, y de hecho una lectura que oculta la auténtica ruptura, el auténtico punto de imposibilidad. Nuestra apuesta es que esto, precisamente, es lo que ocurrió con la ruptura antifilosófica poshegeliana «oficial» (Schopenhauer-Kierkegaard-Marx): aunque se presente como una ruptura con el idealismo encarnado en su clímax hegeliano, ignora una dimensión crucial del pensamiento de Hegel; es decir, en última instancia equivale a un intento desesperado por continuar pensando como si Hegel no hubiera ocurrido. El agujero que deja esta ausencia de Hegel se cierra con una ridícula caricatura de Hegel, el «idealista absoluto» que «poseía el Conocimiento Absoluto». La reafirmación del pensamiento especulativo de Hegel no es por lo tanto lo que podría parecer –una negación de la ruptura poshegeliana–, sino más bien un llevar adelante esa misma dimensión cuya negación sostiene la ruptura poshegeliana (Žižek, 2012/2015: 166-167).

Lo que Žižek describe aquí en el plano metodológico y epistemológico, es lo que nosotros describimos hacia el final del Capítulo 8, a colación del mito del movimiento moderno, y equivale a lo dicho por Hauser, en *Manierismo*, a colación de la restitución del «ser unitario» del mundo por parte del clasicismo y el barroco (M: 180): después de una entrada en la edad adulta, y ante el abismo que ésta supone, se encuentra una manera más simplificada de lidiar con el problema, de restaurar una visión más sencilla de las cosas. Sin embargo, como vimos en el Capítulo 4, las aparentes certezas ganadas después de la Segunda Guerra Mundial duraron poco. A partir de los años sesenta, ante la apertura epistemológica, Gombrich se vio obligado a reconocer el campo de batalla metodológico cada vez de manera más explícita. El retorno epistemológico de Hegel, el retorno de la dialéctica, corre en paralelo a la reapertura de la problemática moderna, de la crisis de identidad de lo moderno, a la que se enfrentaron las vanguardias.

En la crítica que había hecho al hegelianismo en la reseña de *Historia social*, el rechazo de la dialéctica jugaba, como en sus artículos posteriores, un papel central: según Gombrich, y siguiendo a Popper, la tolerancia de contradicciones por parte de la dialéctica hacía imposible cualquier falsación o comprobación empírica (Scherke, 2017: 249). En una «breve digresión metodológica», Gombrich sitúa en este punto la base misma de «la parálisis teórica de Arnold Hauser»:

Para los que no somos hegelianos, el término «contradicción» describe la relación de dos «dicciones» o afirmaciones tales que no pueden ser verdaderas a la vez, por ejemplo «Sócrates bebió la cicuta» y «Sócrates no bebió la cicuta». Ahora, todos sabemos que hay muchas afirmaciones aparentemente contradictorias que parecen verdaderas a la vez —por ejemplo, «Sócrates fue mortal» y «Sócrates no fue mortal»—, pero también sabemos que esa aparente contradicción se debe sencillamente a que el término «mortal» se usa en sentidos diferentes en las dos afirmaciones. Normalmente, si el contexto permite dudar de lo que

queremos decir con «no mortal», elegimos otro término, o por lo menos lo matizamos de algún modo, para eliminar cualquier contradicción. Sin embargo, el dialéctico no actúa así. Arnold Hauser, por ejemplo, puede describir un estilo como «clasicista y anticlasicista al mismo tiempo» (Gombrich, 1953/1997: 370)

Es notorio que este primer ejemplo esté extraído del ensayo de *Historia social* en que Hauser se ocupa del manierismo: la dualidad *clasicista/anticlasicista* será también el núcleo de la vertiente formalista del análisis de Hauser en *Manierismo*. Gombrich prosigue: «o puede declarar que los términos ‘simbolismo’ e ‘impresionismo’ son ‘en parte antitéticos, en parte sinónimos’ (pág. 896), *sin sentir necesidad de prescindir de ellos*» (Gombrich, 1953/1997: 370). Gombrich consideraba toda práctica artística como un proceso de prueba y error, ‘*sketching and matching*’, y extrapolaba esta actitud metodológica a la labor del científico social, cuyo continuo ‘*sketching and matching*’ debía dirigirse a eliminar todas las contradicciones. Así, su lema más conocido es una traducción de la *teoría de la falsabilidad*, con la que Popper delimitaba el criterio de científicidad: partiendo de una hipótesis inicial (‘*sketching*’), pasaríamos al momento de poner a prueba, descartar o corregir (‘*matching*’), guiado por la eliminación de toda contradicción. No pueden darse contradicciones en las hipótesis, ni tampoco entre lo particular y lo general:

Pues los hegelianos creen haber descubierto el secreto: que Sócrates, siendo a la vez mortal e inmortal, «alberga contradicciones», y que eso, en efecto, es cierto de toda realidad<sup>30</sup> (Gombrich, 1953/1997: 370-371).

Esto remite a los argumentos de Popper en “What is Dialectic?”<sup>31</sup> (1940/1962), tendiendo un puente entre el mutuo antagonismo de Gombrich y Hauser (al que se sumarían las críticas de Gombrich a Mannheim) y el de Popper y Adorno:

They [the dialecticians] observe, correctly, that contradictions are of the greatest importance in the history of thought — precisely as important as is criticism. For criticism invariably consists in pointing out some contradiction; either a contradiction within the theory criticized, or a contradiction between the theory and another theory which we have some reason to accept, or a contradiction between the theory and certain facts (Popper, 1940/1962: 316)

Poco después, describiendo cómo los dialécticos toleran e incluso afirman que las contradicciones «ocurren en todas partes en el mundo», Popper (1940/1962: 316) precisa que ello supone «un ataque a la llamada ‘ley de contradicción’ (o, más plenamente, a la ‘ley de exclusión de contradicciones’) de la lógica tradicional»,

[...] a law which asserts that two contradictory statements can never be true together or that a statement consisting of the conjunction of two contradictory statements must always be rejected as false on purely logical grounds (Popper, 1940/1962: 316).

El rechazo categórico de Gombrich y Popper, que remite siempre a este argumento, llega en ambos al punto de abandonar la templanza del discurso académico:

---

<sup>30</sup> En el apartado 6.1 examinamos cómo Hauser, a diferencia de otros dialécticos —p. ej. Engels (Coulter, 1971: 129; Bueno, 1995: 45)— no concibe que «toda realidad» albergue contradicciones, sino sólo los procesos humanos; y que en estos, por otra parte, también se dan procesos de evolución sin ruptura.

<sup>31</sup> “What is Dialectic?” fue escrito en 1937 y publicado por primera vez en 1940.

It cannot be emphasized too strongly that if we change this attitude, and decide to put up with contradictions, then contradictions must at once lose any kind of fertility. They would no longer be productive of intellectual progress. For if we were prepared to put up with contradictions, pointing out contradictions in our theories could no longer induce us to change them. In other words, all criticism (which consists in pointing out contradictions) would lose its force. *Criticism would be answered by «And why not?» or perhaps even by an enthusiastic «There you are!»*; that is, by welcoming the contradictions which have been pointed out to us (Popper, 1940/1962: 317).

Jeremy Tanner y otros académicos ya defendieron algunas de las tesis de *Historia social*, desestimadas por Gombrich un tanto a la ligera<sup>32</sup>. El objetivo del presente apartado es, más bien, aproximarnos al lugar que ocupan las ‘contradicciones’ —como concepto útil o herramienta de trabajo— en los debates metodológicos que vimos en el Capítulo 4: el rechazo de las visiones macroscópicas, del uso de generalidades o conceptos que apuntan a la comprensión de la totalidad, está íntimamente relacionado con la aceptación del principio de no contradicción. Ambas cosas —perspectiva de la totalidad y tolerancia a las contradicciones— se dan en las diversas metodologías derivadas de la dialéctica hegeliana, cuya lógica sitúa el *principio de oposición* allí donde la lógica clásica situaba el *principio de no contradicción*: como principio primero. El problema queda ejemplarmente ilustrado en el caso del libro *Manierismo*<sup>33</sup>, donde Hauser fundamenta tanto las tendencias formales de los estilos manieristas, como sus diversas actitudes, en una tendencia común a lo paradójico. La coherencia de esta cosmovisión, el concepto que permite una perspectiva unificadora de conjunto, reposa, pues, en una *negatividad*: la tendencia e incluso voluntad de contradicción, fruto de la aguda toma de consciencia con respecto a las agudización de contradicciones en dicho momento histórico, marcado por la transición de la Edad Media a la Edad Moderna. Vemos, por tanto, el vínculo entre los conceptos de totalidad, de raigambre hegeliana, y la negación del principio de no contradicción, principio primero de la lógica clásica. Un estudio de la «teoría del manierismo» que Hauser delinea en la primera parte debería partir de la aclaración de estos conceptos, así como de las controversias que con ellos se relacionan. Cómo se defina la cuestión de las contradicciones y paradojas, y la postura metodológica que se adopte ante ellas, incide directamente en las siguientes preguntas interrelacionadas:

- La pregunta por la posibilidad de una ‘cosmovisión moderna’, planteada en el Capítulo 1: *¿es posible hablar de ‘cosmovisión’ en el contexto moderno, caracterizado por la escisión interna y la fragmentación, o estamos ante un espejismo, un mero juego de palabras?*

---

<sup>32</sup> Ya vimos cómo se expresaba Tanner al respecto de las críticas de Gombrich: «Why not see this as simply testing and refining the hypothesis in light of the data: schema, correction; making, matching, making again – Gombrich’s own preferred model of both scientific and artistic progress (Gombrich 1960)?» (Tanner, 2003: 16). Gail Day (2010: 14) también defiende a Hauser, señalando, como Hemingway, que la postura de Gombrich finalmente le llevó a un callejón sin salida. Saccone, 2016; Scherke, 2017: 249. Pudiendo a esto sumarse, en casos como el de la tesis de Hauser acerca de la relación entre *Paleolítico/Neolítico* y *naturalismo/idealismo*, algunos escritos de Adorno, como el breve pasaje de su *Estética* en el que trata del «problema del origen» (Adorno, 1970/2004: 501-503).

<sup>33</sup> Por ejemplo, en las reseñas de *Manierismo* recopiladas en el Capítulo 7.

- La pregunta acerca de la posibilidad de un ‘estilo manierista’, abordada en el Capítulo 5: *¿existe realmente algo así como un ‘estilo manierista’, o se trata de un imposible, de una quimera?*

La respuesta afirmativa a ambas preguntas pasaría por reconocer la posibilidad de una identidad compuesta por no-identidades — o, hablando con mayor propiedad, de una esencia compuesta por oposiciones; un *tertium datur* (tercer término) entre la identidad (autónoma, unitaria, monolítica) y la no-identidad (heterónoma, fragmentada, dispersa). Es decir, podría hablarse de cosmovisiones modernas, a pesar de la fragmentación del sujeto moderno, y podría hablarse de un estilo manierista, a pesar de la disparidad estilística de todo lo que Hauser engloba como tal, en base a una *ratio essendi* (razón esencial).

La actitud de Popper y Gombrich ejemplifica lo que Gustavo Bueno denominó, en un artículo “Sobre la idea de dialéctica y sus figuras”, las «tendenciosas» argumentaciones «por parte de los que suelen ser considerados ‘analíticos’, en cuanto ‘antidialécticos’, al modo de O. Quine o K. Popper». Éstos rechazan a los dialécticos en base a atribuirles un cierto «modo de entender la presencia de la contradicción» poco matizado: aceptar «a la manera de Heráclito y de Hegel, la idea de contradicción lógica:  $\vdash p \wedge \neg p$ » (Bueno, 1995: 42). La referencia a Heráclito y a Hegel se refiere a «defender la ‘validez de la contradicción’ en Ontología», extendiéndola más allá del ámbito de lo humano —más allá del «terreno subjetivo (autologismos)», y del «inter-subjetivo (dialogismos)» (Bueno, 1995: 44)—, a la propia naturaleza. Sin embargo,

[...] semejantes definiciones son enteramente tendenciosas por dos motivos principales: a) la contradicción no tiene por qué ser, sin más (definida incluso en el terreno de la lógica formal de enunciados), en los términos de esa «negación del principio de no contradicción»; b) reconocer la contradicción, incluso en la «lógica formal», no significa, sin más, reconocer «la validez de la contradicción lógica» (Bueno, 1995: 42)

Con respecto al punto a), Bueno argumenta que, en lógica formal, no hay modo de demostrar la ‘ley de la no contradicción’ sin hacer uso, precisamente, de la contradicción (razón por la que Aristóteles hizo de esta ley principio primero). Tras tratar de expresar esta ley, derivándola de diversas maneras, Bueno (1995: 42-44) concluye que «‘aceptar la contradicción’, desde el punto de vista de una lógica dialéctica, no es aceptar su validez (como norma) sino aceptarla como un ‘hecho lógico’ resultado de operaciones (como un autologismo, como un dialogismo [...]), como un hecho interno, y no como una simple errata que fuera preciso conjurar» (Bueno, 1995: 44). A pesar de las insalvables diferencias entre Bueno y el marxismo heterodoxo, nos hemos podido apoyar en él en esta ocasión. Pero para las formas de dialéctica que aquí nos ocupan, propia de los marxismos heterodoxos, y precisamente a consecuencia de constatar su validez como «hecho interno» constitutivo de todo lo humano, sí conviene ahondar en cómo Hegel, invirtiendo los principios de la lógica clásica, hizo del principio de contradicción su principio primero. Exponiendo las necesidades o insuficiencias que llevan a la contemplar la posibilidad de la dialéctica, Kainz afirma que «todavía debemos enfrentarnos la pregunta planteada por la paradoja de Lewis Carroll»:

If the conclusion doesn't say something different from the premises, it is not worth saying; but, when we do say something different, how do we ever get beyond the premises to the conclusion which differs from it? (Kainz, 1988: 16)

Este tipo de argumentaciones ilustran, a un tiempo, en qué sentido la contradicción pueda ser, como afirmaba Hegel, motor del pensamiento (ya que, como «hecho interno», es la que nos lleva «más allá de las premisas a la conclusión que difiere de ésta»), y en qué sentido los preceptos de la lógica clásica, tomados al pie de la letra, *en su autonomía*, encierran un potencial sinsentido *tautológico*. Hegel ya lo había planteado en su *Ciencia de la Lógica* (1812)<sup>34</sup>. Y, siglo y medio después, en los reproches que Theodor Adorno hiciera a la sociología positivista en el congreso de sociología en Tübingen de 1961, cuyas actas se publicaron como *La disputa del positivismo en la sociología alemana* (Adorno, 1969/1973: 8):

La consciencia cosificada salta automáticamente ante cualquier pensamiento que no venga avalado por «facts and figures», objetando: «where is the evidence?» La praxis empíricovulgar de una ciencia social sin conceptos, que generalmente ni siquiera toma nota de la existencia de la filosofía analítica, revela algo de ésta. El positivismo pertenece al espíritu de nuestro tiempo como la mentalidad de los fans del jazz; similar es también el atractivo que ejerce sobre los jóvenes. La seguridad absoluta que, una vez consumada la caída de la metafísica tradicional, les promete, no deja de contribuir a ello. Pero es sólo apariencia: la pura consistencia a que se constriñe, no es sino tautología, o concepto en el que se convierte la forzosidad de un reflejar sin contenido (Adorno, 1969/1973: 70).

Kainz critica la lógica clásica, base de la filosofía analítica en cuyas reflexiones epistemológicas se basan las prácticas de la sociología positivista denunciada por Adorno. Es notable que, no obstante referirse a ámbitos distintos, usen argumentos parecidos. Asimismo, en el anteriormente citado artículo de Bueno encontramos ecos del citado prólogo de Adorno a la *Disputa del positivismo*:

[...] los pensamientos motivados por la autorreflexión crítica del primado de la lógica en las disciplinas fácticas incurren inevitablemente en una desventaja táctica. Han de reflexionar sobre la lógica con medios por debajo de los cuales se afirman los lógicos, lo cual constituye, en realidad, una contradicción de la que ya era dolorosamente consciente Wittgenstein, el más reflexivo de los positivistas (Adorno, 1969/1973: 13).

Este desconocimiento profundo de los preceptos en los que se fundan sus herramientas hace que Adorno hable de «nominalismo» en el caso del ubicuo positivismo moderno, que da visos de realidad *acríticamente* a las herramientas con las que opera. Es por ello que Adorno (1969/1973: 15) afirma que los que creen haber desterrado el idealismo mediante el recurso a la objetividad inmediata (esto es: no mediada, *tal como se nos aparece*) se rigen por principios aún más idealistas sin saberlo. También es aquí donde encontramos, como en Hauser, la dimensión profundamente marxista de este aparente subjetivismo, dado que el ser social, entendido como relaciones de producción, está presente en las categorías teóricas como trabajo de abstracción condensado en la cultura objetiva:

---

<sup>34</sup> Ver Duque (2011: 98), introducción a la *Ciencia de la Lógica*: «Hegel procede ahora a una *reductio ad absurdum*, enderezada contra aquellos que pretenden servirse del método matemático en filosofía, y especialmente en lógica (la 'ciencia'). Si aquél está regido por el principio de identidad, no admite entonces adiciones externas que enriquezcan el significado de un sujeto (e.d. en términos kantianos: las proposiciones de la lógica -tautologías, en el fondo- enuncian juicios analíticos). Y puesto que la Ciencia se inicia con lo simple, universal y vacío, no cabe sino repetir perpetuamente lo mismo, a fin de no turbar la pureza inicial»



[...] también la ciencia, incluida la lógica formal, no sólo es una fuerza social productiva, sino también una relación de producción social. Ignoramos si los positivistas aceptarían esto último, ya que incide críticamente sobre la tesis fundamental de la autonomía absoluta de la ciencia, de su carácter constitutivo de toda clase de conocimiento. Lo primero que convendría investigar es si realmente se da una disyuntiva necesaria entre el conocimiento y el proceso real de la vida; si no existirá más bien una mediación del primero respecto del segundo, es más, si lo cierto no será, en realidad, que esa autonomía del conocimiento, en virtud de la cual éste se ha independizado y objetivado productivamente respecto de su génesis, hunde sus raíces en su propia función social; si no dará lugar a una relación de inmanencia, en tanto que su constitución misma descansa en un campo mucho más amplio, en un campo que a un tiempo lo acoge e influye en su propia estructura inmanente. Claro que esta doble vertiente del conocimiento, por muy plausible que pueda parecer, no dejaría de ir contra el principio de no contradicción: la ciencia sería, por un lado, autónoma, y por otro, no (Adorno, 1969/1973: 14).

Adorno afirma dialécticamente acerca de la ciencia, como hemos visto que Hauser hacía con respecto al arte, su simultánea autonomía y heteronomía. Como en el caso del arte —y de la metáfora del elefante— se trataría también de una cuestión de si nos enfocamos en lo particular o en lo general, y de si lo particular, precisamente al seguir un desarrollo aparentemente desligado e inmanente a su esfera, no estará cumpliendo, así, un vínculo aún más profundo con el panorama total — como sucede, en la sociedad capitalista, con el moderno individualismo, que aunque aparentemente aísla y vuelve radicalmente autónomas a las personas, tornadas individuos, éstos son en ella, precisamente, más dependientes que nunca del conjunto de la sociedad.

## 6.3 La dialéctica hermenéutica

En su obra sobre la contracultura estadounidense de los sesenta, Theodore Roszak nos recuerda que, tras el choque en la Segunda Guerra Mundial de tres posibles modernidades (democracias liberales, comunismo, y fascismo), el gran vencedor no fue, estrictamente, ninguno de estos tres ideales, sino más bien su raíz compartida: la tecnocracia. Como señaló Roszak (1968/1981: 18-19), la contracultura hippy de los años sesenta (y, antes, los beatniks) tuvo la particularidad de formular su oposición política en términos no de izquierdas o de derechas, sino de tecnocracia vs. no tecnocracia. ¿Es que alguna de las tres —democracia liberal, comunismo o fascismo— se opone inherentemente al avance imparable de la razón instrumental? Sin pretender socavar, en absoluto, el método científico —sino antes bien, prevenir contra el peligro mitológico latente en su aceptación acrítica—, Horkheimer y Adorno afirman en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), que aquello que llamamos *ciencia* con la mayor de las solemnidades no es sino el eje mitológico en torno al que se articula la modernidad. Como las cosmovisiones precedentes, sabemos que la científicista también muda, inevitablemente, los dioses de su panteón; en palabras de Thomas Kuhn, cambia de paradigmas. Conviene recordar que no existe *la Ciencia*, sino un sinnúmero de ciencias, en sempiterna relación de contradicción o complementariedad — como contradictorio y complementario era el panteón del Imperio Romano de una provincia a otra. A pesar de la *historización* de la ciencia y sus categorías, sigue arraigada en nosotros la noción de que el paso del mito al logos es un hecho consumado, comprobable en nuestra superabundancia tecnológica y en el éxito efectivo en la subyugación de la naturaleza. La actitud científica, que se caracteriza por cuestionar, criticar, indagar, y hacerlo imaginando —esto es, de manera creativa— se troca demasiado a menudo en seguridades tajantes, en la deslegitimación mecánica de la historiografía que queda fuera del dogma metodológico. Hecho que ha afectado, de manera especial, a las ciencias sociales. Demasiado a menudo, se rehúye argumentar en contra de los resultados de la historiografía independiente, atacándose el método de investigaciones como *Manierismo*, y rehusando, de esta manera, entablar conversación con su contenido.

La actualización de las categorías que usamos a diario puede ser concebida, como hace Popper, como un práctico poner a prueba (falsación), o como hace Gombrich, como un «sketching and matching»; remitiendo, en ambos casos, a la *razón instrumental* de la disciplina en cuestión. De esta manera, el progreso epistemológico es concebido como un progresivo afinar y mejorar las herramientas de trabajo, para adecuarlas a la situación presente. ¿En qué se diferencia esto de la dinamización histórica de las categorías que supone, según Lukács (1923/2013), el método dialéctico? En la visión de conjunto: el reproche de Adorno (1969/1973) al *racionalismo crítico* es, precisamente, que la actualización de las categorías a través de la razón instrumental no lograría *trascender* su propia esfera de acción fáctica: el resultado, la proliferación de conocimientos *particulares* cada vez más precisos, pero desconectados entre sí, y *ciegos* a las categorías generales *implícitas* en su cotidiana interacción con otras esferas. Lukács y Adorno son herederos de Hegel, quien a su vez es heredero de Hamann, contrapuesto a la Ilustración al uso, usualmente asimilada a la *razón discursiva* de Kant:

Mientras la razón discursiva funcionaría mediante argumentos, la razón analógica<sup>35</sup> lo haría mediante una narración: en ella lo que prima no es la verdad de los conceptos, siempre inasequible, sino su historia y su modo de ser en el mundo (Rebelles del Valle, 2021: 26-27).

Solo asumiendo el riesgo de la amenaza individual podemos cuidarnos del riesgo aún mayor de la introducción del mal y de la infamia en nuestras instituciones de una manera discretamente burocrática, como denunció Hannah Arendt (Rebelles del Valle, 2021: 28).

Las epistemologías dominantes a lo largo del desarrollo expuesto en el Capítulo 4, en procesos de institucionalización comparables a aquella «burocratización y desencantamiento del mundo» que tanto espacio ocupa en *Manierismo*, remiten, muchas veces, a ciertas lecturas de Kant. Como contrapartida al aspecto *sistematizante* del legado de Kant, podemos invocar trabajos como el de Rebelles del Valle (2021: 6), que enfatiza la recuperación de Hamann, quien «aunque [...] pudo sobrevivir en Riga ejerciendo de preceptor», no dejaba de «sospechar si el proyecto de ‘conocer el conocimiento’ no sea en verdad la pretensión de optar a su monopolio». Es significativo que tanto Mannheim (1929/2019: 8-9) como Hauser señalaran a los sofistas (y no a Platón) como primer eslabón en la tradición del pensamiento occidental. La ductilidad retórica del sofista y su corrosivo escepticismo representan la reticencia a los sistemas. Mannheim escribió que «el hecho de que las ciencias se cultiven en ambientes académicos constituye un peligro», ya que «las actitudes adecuadas para la comprensión de un verdadero sector de la experiencia humana quedan suprimidas en el ambiente de las instituciones académicas» (1929/2019: 210). Precepto que, como comprobamos en el Capítulo 2, Hauser ejemplificó a lo largo de su vida como intelectual independiente:

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* (CCL: 8).

En 1917-1918, algunos años antes de su distanciamiento, Lukács elogiaba a Balázs, destacando que su obra ejemplificaba «el triunfo de las decisiones dramáticas sobre el acomodo oportunista», y de «la vida en el espíritu del ‘o bien o bien’ sobre la filosofía del ‘tanto uno como otro’» (Löwy, 1976/1979: 145-146). En efecto, la evolución de Lukács, que fue «emblemática de toda una época», apostó con tanta fuerza por el formalismo en sus primeros escritos, como tajante fue su renuncia de ese idealismo «en razón del realismo... político» (Yvars, 2007: 30). Hauser, que ya en los primeros tiempos mantuvo distancia con respecto al idealismo del joven Lukács, también lo mantuvo al respecto de su rigorismo, tanto filosófico, como político. Su influencia «no se deja expresar en categorías teóricas», sino que «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»

---

<sup>35</sup> «[...] el término de razón intuitiva, como moderación entre la abolición de los dualismos por parte de Hamann y la reducción de su postura a un dualismo Ilustración reaccionarismo de Berlin, lo adoptó James O’Flaherty, su primer traductor a lengua inglesa, a partir de una carta en la que Kant atribuía a Hamann este tipo de razón. La razón intuitiva se distinguiría de la razón discursiva por su modo de aprehensión directo, inmediato, que un contra-ilustrado no tendría la necesidad de rechazar. Ignacio Izuzquiza, por su parte, debido a la importancia que tienen los elementos extradiscursivos en Hamann, emplea la expresión razón analógica: con ella presenta una elaboración teórica (como tal, participa de la razón) donde lo racional está ‘dirigido por el valor de la analogía, la aceptación de la paradoja y, por supuesto, la defensa del valor de la particularidad frente a todo tipo de abstracción’» (Rebelles del Valle, 2021: 22).

(CCL: 11). Hauser señaló los desaciertos críticos de Lukács, como por ejemplo su desmedida sobrevaloración de Paul Ernst y Walter Scott, así como su incapacidad para entender, a diferencia de otros marxistas que se inspiraron en su obra —como Adorno o Benjamin— la dimensión progresista del arte moderno, lo que precipitó su disputa con Bloch en torno al expresionismo, derivadas de una concepción muy limitada del realismo artístico (Ludz, 1978/1979: 114), o su disputa contra Brecht en torno al arte moderno. Lo que no quita que su «talento formal», caracterizado por un «dominio» de «los principios lógicos y fenomenológicos [...] sobre los psicológicos» (CCL: 73), proporcionase a todos estos filósofos las herramientas operativas para comenzar la tradición de crítica cultural que usualmente conocemos como *marxismo occidental*. Los argumentos movilizados en *La dimensión estética* y en *Manierismo* nos permiten ahondar en las diferencias entre el rigor lukácsiano y las interpretaciones heterodoxas de su obra:

The experimental forms which for Brecht are an urgent imperative in the struggle against fascism are for Lukács precisely part of the ‘irrationalist’ heritage of which fascism is the grotesque culmination. Behind this antagonism, it would seem, lie opposing assumptions about the problem of ‘rationality’ itself. For Lukács, in his classic epistemological coupling of empiricism and idealism, the rational is what faithfully reflects the real (Eagleton, 1981a: 84). Brecht’s practice is not to dispel the miasma of ‘false consciousness’ so that we may ‘fix’ the object as it really is; it is to persuade us into living a new discursive and practical relation to the real. ‘Rationality’ for Brecht is thus indissociable from scepticism, experiment, refusal and subversion. [...] It is rather for Brecht a question of rationality as practice and production, a flexing and redoubling of consciousness that must cannily beware of resting finally in the bosom of even the most apparently plausible ‘representation of the real’. (Eagleton, 1981a: 85).

Habiendo clarificado algunas diferencias entre las metodologías dialécticas y las no dialécticas (¿analíticas?), sería importante también precisar que, dentro de la dialéctica, hay metodologías que tienden a una mayor sistematización (estructuralista, incluso: Althusser); otras que tienden, no obstante la ausencia de sistema, a un rigor (como, en el caso de Lukács, a una preponderancia de «los principios lógicos y fenomenológicos [...] sobre los psicológicos», que le lleva a establecer correlaciones tajantes entre lo formal y sus consecuencias éticas, como en el caso del expresionismo o del arte moderno); y existen también, finalmente, variantes *heterodoxas* de la dialéctica, que hacen un uso hermenéutico, asistemático (pero no por ello incoherente), e incluso anti-sistemático (como Adorno afirma en el prólogo de su *Dialéctica Negativa*). Este tercer bloque, que es el que propiamente nos ocupa, buscaría, como Eagleton afirma para el caso de Brecht, una comprensión «de la racionalidad como práctica y producción, flexión y redoblaje de la conciencia», que «debe cuidarse astutamente de descansar finalmente en el seno de incluso la ‘representación de lo real’ aparentemente más plausible». Esta noción, que hace «la racionalidad indisoluble del escepticismo», no queda lejos de la idea, afirmada por Jameson a colación de Adorno (y que nosotros extrapolamos a Hauser), de una búsqueda de la verdad que se encuentra en la configuración misma del discurso, y no de forma prefigurada en las categorías (en el sistema) con que éste se construye.

## La renuncia al ‘sistema’ (forma cerrada), a través del ‘ensayo’ (forma abierta)

I am certain only that this mode of apprehension of «double edged, double-tongued» process is to be found in Marx and Engels’ own practice. And (here I may speak confidently for others within ‘my’ tradition) that in my own work as a historian I have repeatedly observed this kind of process, and have, in consequence, come to bring ‘dialectics’, not as this or that ‘law’ but as a habit of thinking (in co-existing opposites or ‘contraries’) and as an expectation as to the logic of process, into my own analysis (Thompson, 1978/1995: 153).

La sistematización constituye el baremo por el cual se ‘mide’ el grado de rigor en cualquier disciplina académica<sup>36</sup>. Kainz (1988: 112) opina que «es altamente dudoso el que la dialéctica de Hegel pueda formalizarse», debido, principalmente, a que dicha « ‘formalización’ es conceptualmente afín a una lógica más tradicional, en la que se asume una fuerte distinción entre forma y contenido». Simmel comienza su *Filosofía de la moda* (1905/2014: 31), como muchos de sus ensayos, con una escueta descripción de su concepción metodológica. Del primer párrafo, que comienza con la afirmación de que «nuestra manera de interpretar los fenómenos de la vida nos hace sentir en cada punto de la existencia una pluralidad de fuerzas», sorprende la similitud con los planteamientos descritos en el apartado 6.1, cuando vimos cómo Hauser describía la dialéctica. Aunque Wessely defiende que, por su uso de los conceptos, puede intuirse en Simmel una sistematización conceptual —o, más bien, una coherencia—, el propio autor, en términos análogos a los de Thompson, declara a renglón seguido su toma de partido por un hacer indirecto:

No es posible describir directamente este dualismo. Hay que contentarse con mostrarlo en cada una de las típicas contraposiciones que pueblan nuestra vida, contraposiciones que aquel dualismo conforma y regula (Simmel, 1905/2014: 32)

El renovado auge de procederes hermenéuticos y de conceptos dialécticos, así como la tendencia a lo asistemático, van de la mano del panorama de relativismo epistemológico descrito hacia el final del Capítulo 4. Sintomático de este panorama es el progresivo acercamiento de las posturas que, al comienzo de dicho capítulo, tendían a oponerse tajantemente: la de un ámbito académico dominado por los paradigmas de la filosofía ‘analítica’, frente a otros, periféricos con respecto a la poderosa influencia de la hegemonía anglosajona, dominados por los paradigmas de la filosofía ‘continental’. Así, O’Brien (1989: 41) escribe que «lo que podría caracterizarse como una antimetodología o una contradicción metodológica es en sí mismo clave para la crítica de la historia de Foucault y constituye ‘estrategias discursivas alternativas’». En este sentido, es relevante la noción

---

<sup>36</sup> «It is worth noting that here philosophy reinforces the familiar formalist prejudice or fallacy about art, a tendency confirmed by Kristeva’s assertion that the ‘sociological aspect’ of Giotto’s paintings—the fact that his ‘mythical characters resemble the peasants’ of his time—is secondary to his ‘disruption of space and color’. Might it be the other way around, the formal disruption following from the sociological/ideological one? Which is more ‘real’ in Giotto’s art, the peasants or the space and color? Kristeva’s simplification here is a typical result of the pursuit of philosophical adequacy, which tends—ultimately naively—to reduce the artwork to a single variable which becomes its ‘fundamental principle’» (Kuspit, 1984/2000: “Philosophy and Art: Elective Affinities in an Arranged Marriage”, párr. 4)

de una *anarquía metodológica* de Paul Feyerabend<sup>37</sup>, que llegó a la conclusión de que, tanto en el arte como en la ciencia, construimos *artefactos*:

Rationalists —and that includes many scientists and philosophers— like to nail things down. They are confused by change and they cannot tolerate ambiguity. But poets, painters, musicians cherish ambiguous words, puzzling designs, nonsensical movements, all instruments which are needed to dissolve the apparently so rigid and objective nature of scientists, to replace it by useful and changing *appearances* or *artifacts* and in this way give us a feeling for the enormous and largely unfathomable powers that surround us (Feyerabend, 1995: 16).

La socióloga del arte Natalie Heinich (2012: 186), que considera que el «intento materialista» de Hauser «no puede considerarse ya ‘científico’», ejemplifica la intolerancia a la ambigüedad descrita por Feyerabend. Heinich (2001/2004: 19-20) demuestra no conocer a fondo ni las bases de la metodología hauseriana, ni los planteamientos de Adorno —a quien, por otra parte, no agrupa con Hauser— al hablar de «causalidad» (2001/2004: 19), y escribir que la «determinación» es «un término clásico del materialismo marxista» (2012: 193). Su artículo de 2012 insiste en la necesidad de una mayor sistematización conceptual del método sociológico, y celebra que «la sociología del arte se ha expandido en varias direcciones», ampliando sus «objetos de estudio» y su «enfoque analítico», además de verse «enriquecida con conceptos prestados por la sociología propiamente dicha». Todo ello es sintomático de que, como denunciara Adorno en 1969 y Didi-Huberman (1990/2010) más recientemente, estamos ante una sociología del arte que anhela sistematizarse *en pos de una mayor precisión*. En el mismo sentido en que Adorno (1969/1973: 25) menciona que la sociología no puede ser una ciencia natural, el método de Hauser *no quiere ser científico*:

This approach, mainly in the cases of Hauser, Zilsel, Fleck and the young Lukács, tends to disregard the epistemic value of scientific knowledge, and to assimilate it to other fields of intellectual production, without devoting attention to its epistemic characteristics that give its *differentia specifica*. As a consequence, science is not represented as an exemplary field of ideal rationality but as one among many social enterprises in which a human being can take part as a whole, i.e. with all his characteristics and not only with his rationality: perceptual and affective capacities, unreflected habits and practices, as well as social standing play an indispensable role in our cognitive enterprises (Demeter, 2012: 2).

Entre otros, Eagleton (1981a: 91-92) señaló la ironía de que el último Adorno cayera irremediabilmente en las mismas dificultades que él mismo había reprochado, en los años treinta, a Benjamin a propósito de su *Obra de los pasajes*. Y es que, de hecho, la «extraña mezcla de perspicacia inquisitiva y quejas patricias» que Eagleton (1981a: 91) detecta en *Minima Moralia* (1951), «revelando la trayectoria que llevará a su *Dialéctica negativa* (1966)», queda cada vez más

---

<sup>37</sup> «The first reason is that the world which we want to explore is a largely unknown entity. We must, therefore, keep our options open and we must not restrict ourselves in advance. Epistemological prescriptions may look splendid when compared with other epistemological prescriptions, or with general principles but who can guarantee that they are the best way to discover, not just a few isolated ‘facts’, but also some deep-lying secrets of nature?» (Feyerabend, 1975/1993: 12). En estas líneas, Feyerabend aboga por algo muy parecido a lo que escribiera Mannheim en *Ideología y utopía*, cuando se propone dejar de lado, entre paréntesis, las cuestiones epistemológicas para poder abordar las cuestiones sociológicas propias de la sociología del conocimiento (Mannheim, 1929/2019: 61-66, 303-304, 323-324).

cerca del tipo de crítica heterodoxa, «anclada en el silencio que supuestamente sigue a Auschwitz», diametralmente opuesta a la claridad de Lukács, inequívoca, «olímpica y grandilocuente»:

Lukács had from the outset fetishized the ‘totality’; Adorno will end up by fetishizing the particular (and, it might be added, by fetishizing the ‘fetishism of commodities’ almost the only item of classical Marxism, one feels, that he seems able to rescue from the rubble). If for Adorno art is something like what it is for Brecht —critical, subversive— it criticizes and subverts in an essentialist way not far removed from Lukácsian orthodoxy. It is just that, for Adorno, art *becomes* the negative essence of the real, carries those contradictions on its head, rather than (as for Lukács) reflecting those contradictions in its content but repulsing them in its form (Eagleton, 1981a: 92-93).

Según Eagleton, «Si la estética de Adorno es en un sentido el polo opuesto de las afirmaciones opresivamente ‘positivas’ de un Lukács, hay otro sentido en el que son su imagen especular». La tradición hegeliana que nutre tanto el marxismo ortodoxo de Lukács, como los marxismos heterodoxos que a partir de él se desarrollaron, podría siempre moverse en cualquiera de las dos direcciones: «hacia una afirmación de esas esencias positivas que subyacen a la ‘negatividad’ de la experiencia inmediata», llevándolas, por tanto, como Lukács, a una nueva totalidad, a una nueva identidad, a una nueva síntesis *afirmativa*; o bien «hacia una insistencia en la pura fuerza negadora de esas esencias», como en la defensa que hace Adorno del arte moderno, Bloch del expresionista, y Hauser del manierista. «El arte es el conocimiento negativo del mundo real»: a pesar de las conclusiones, divergentes, a partir de esta premisa, Eagleton nota que la misma es compartida por Lukács y por Adorno (y, podríamos añadir, también por Benjamin, Marcuse, y Hauser):

Those who try to summarize its lessons soon learn —this essay being no exception— that it forbids summary or encapsulation, because Adorno seems constantly to anticipate the negation of each of his own claims. This restless quality, the resistance to completion, is the experiential core of his «open thinking», the readiness to imagine possibility that he called a «negative dialectic». Fifty years after his death, Adorno still resists fashion and category. But his ideas sustain the utopian thought that there might be a right life, after all (Gordon, 2019: 7).

El reto de muchos de los autores que hemos relacionado con Hauser —y especialmente de aquellos declaradamente dialécticos, como Simmel, Benjamin o Adorno— es entender que se movían dentro un «pensamiento abierto»: no existe un sistema conceptual cerrado que garantice, mediante su mera aplicación, que los resultados sean «verdaderos»; el contenido de verdad se encuentra, en cambio, como vimos en el Capítulo 1, en la *configuración* [*Darstellung*] del mismo. En ellos, el uso de la terminología debe aspirar a poner en crisis al propio sistema. Al principio de su libro sobre el *Trauerspiel*, en el “Prólogo Epistemocrítico” que marcara tanto a Adorno a lo largo de todo su desarrollo, Benjamin reflexiona acerca de la imposibilidad de «atrapar la verdad» mediante la «tela de araña», anticipatoria, de los sistemas:

La tentativa a la forma filosófica que plantean los conceptos de doctrina de ensayo esotérico es lo que ignora el concepto decimonónico de sistema. En la medida en que es determinada por éste, la filosofía corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en una tela de araña tendida entre distintos conocimientos, como si aquella viniera volando de fuera. Pero su aprendido universalismo queda lejos de alcanzar la autoridad didáctica de la doctrina. Si la filosofía, no en cuanto introducción mediatizadora, sino en

cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no su anticipación en el sistema (Benjamin, 1928/2006: 224).

En efecto, los esfuerzos del joven Benjamin convergían, en cierta medida, con los del joven Lukács, que en sus primeras obras también había perseguido, mediante la forma del ensayo, perfilar una nueva forma de hacer filosofía capaz de enfrentarse a la incompletitud, a la coherencia inesencial de lo moderno. Sin embargo, como indica Mészáros<sup>38</sup>, aquel inacabado proyecto sobre Dostoievski —un «monstruo de seis patas», en palabras de Lukács— cuya introducción terminó siendo *Teoría de la Novela*, ya manifestaba aquella *tendencia al formalismo, y a la síntesis*, de la que hemos hablado antes: el joven Lukács se había propuesto sintetizar, a través de las obras de Dostoievski, una suerte de cosmovisión para la nueva modernidad que se avecinaba, *una nueva ética*. La re-hegelianización de Dilthey que se produce, en este sentido, en *Teoría de la novela* (y que clarifica la afinidad que Dvořák, que también buscaba reespiritualizar lo moderno, sintió por la obra), hacía (como indica Mészáros) de la *forma ensayística* un medio de *sistematización*. Sin embargo, así como Benjamin, Adorno y Hauser supieron aprovechar el legado categorial lukácsiano *en sentido negativo*, sin seguir a Lukács en sus tendencias *afirmadoras*, también supieron desarrollar su tradición ensayística en otra dirección:

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» (Ludz, 1978/1979: 103).

Hauser expresó cierto orgullo por haber permanecido fiel a sus principios, que Wessely identificó despectivamente con los ideales *Bildung*<sup>39</sup>, gracias a mantenerse, a diferencia de Mannheim, y como éste mismo expresó, «heroicamente» desconectado (CCL: 30). En su caso,

---

<sup>38</sup> «The consummation of this essay form takes place in *The Theory of the Novel*, in 1914-15. It was originally intended as an introduction to a massive systematic work that has never been brought to completion. (Hundreds of pages of manuscript exist deliberately unpublished: Lukács once described to me this attempt of his at a *systematisation* as a "six-legged monster"). It turned out to be a great accomplished essay *malgré lui*. The appearance of *systematisation* in *The Theory of the Novel* should not deceive us: the real structure—the fundamental compositional principle—is essayistic, in the spirit of the early essay form. The analysed works do not preserve their own physiognomy; they are "sublimated" into pillars of an intellectual (a '*geisteswissenschaftliche*') construction. The full potentiality of the early essay form is brought to its fulfilment and stretched to its extreme limits in *The Theory of the Novel*, due to the qualitatively higher complex of problems it sets out to solve as compared with the earlier volumes. In the course of its fulfilment, however, this early essay form is also made to burst, and thus it is permanently transcended in Lukács' development. The element of objectivity—in the Problematik of 'totality' inherited from *The Soul and the Forms*—floods it and proves to be far too massive for its fragile structure» (Mészáros, 1972: 50).

<sup>39</sup> Ideal de redención de la sociedad a través del arte y la cultura, enraizado en la herencia romántica alemana — especialmente en Schiller (Hernández Sánchez, 2002: 16-19, 25-32).



*outsider* entre *outsiders*, esta soledad no es circunstancial, sino consustancial a su metodología, y a la forma ensayística que ésta adopta.

«Toda proposición, todo libro que no se contradice a sí mismo es incompleto», llega a afirmar Schlegel, y es el sentido del texto clásico que Ortega y Gasset o Italo Calvino, entre otros, mantendrán mucho después: «Un texto clásico nunca debe poderse comprender totalmente», escribe Schlegel. La finitud se niega a sí misma, el carácter fragmentario es inherente a las propias obras, en tanto remiten siempre a más allá de sí mismas (Hernández Sánchez, 2002: 70).

## Para una genealogía de las modernidades antidogmáticas

Congdon (2004: 48) se refiere a Hauser, despectivamente, como «moderno sofista». En ciertas tradiciones, ‘retórica’, ‘sofística’ y ‘dialéctica’ son sinónimos<sup>40</sup>. Tanto Hauser (SA1: 227, 333-334) como Mannheim ubicaban en los sofistas un importante punto de inflexión, como primera *intelligentsia* relativista de la historia occidental:

¿No fueron los sofistas de la época helénica de la ilustración, la expresión de una actitud de duda, cuya causa esencial se debió al hecho de que, en su pensar acerca de cualquier objeto, chocaron entre sí dos modos de explicación? Por una parte, existía la mitología, que representaba la manera de pensar de la aristocracia dominante, que estaba ya para entonces en vías de descenso. Por la otra, el hábito de pensar, más analítico, de una capa más humilde de artesanos urbanos, que se hallaba en un proceso evolutivo ascendente. En cuanto esas dos formas de interpretar el mundo convergieron en la mente de los sofistas, como para cada decisión moral existían, cuando menos, dos criterios o patrones, y para cualquier acontecer social o cósmico cuando menos dos explicaciones, no es de extrañar que dichos sofistas hayan tenido una noción escéptica del valor del pensamiento humano. Por consiguiente, es vano censurarlos como podría hacerlo un maestro de escuela, por haber sido escépticos en sus esfuerzos epistemológicos. Sencillamente tuvieron el valor de expresar lo que sentía toda persona a la altura de su época, a saber, que se había quebrantado aquella univocidad que caracterizaba a las normas e interpretaciones antiguas y que no podría hallarse una solución satisfactoria sino poniéndolo todo en entredicho y pensando a fondo las contradicciones. Esta incertidumbre general no era, en modo alguno, síntoma de un mundo condenado a una decadencia general, sino, mis bien, el comienzo de un saludable proceso de crisis que anuncia la convalecencia (Mannheim 1929/2019: 39-40)

Iremos viendo que esta descripción de la problemática que encarnan los sofistas se parece mucho a la descripción que hará posteriormente Hauser de la problemática que encarnan los manieristas. En ambos casos, se trata de una suerte de genealogía. En el caso de Mannheim, de la intelectualidad flotante; en el caso de Hauser, como venimos diciendo, de la intelectualidad *outsider*. Cuando criticaba la idea de que pudiera existir un grupo social cuya ideología pudiera estar *más allá* de las ideologías de los demás, y *elevarse* sobre ellas, Hauser criticaba, en el caso de Mannheim, la elección del término «flotante». No encontramos, sin embargo, nada parecido a la

---

<sup>40</sup> Ver Colie (1966), o Summers (1981), o Gombrich (1972/1986), donde se trazan puentes entre estas tradiciones.

locución. Aunque se parezcan sus descripciones de los sofistas y de los manieristas, la locución «saludable proceso de crisis» no la encontraremos en *Manierismo*, ni en Hauser en general. En este sentido, en el Capítulo 8 se verá la diferencia entre optimismo y cierto «pesimismo revolucionario» (Löwy, 2005).

Sócrates es a menudo considerado como la *superación* del tipo de intelectual representado por los sofistas, siendo invocado, en contraposición a ellos, como el *primer filósofo* propiamente dicho. No obstante, también existe una historiografía que sopesa las diferencias entre las diferentes versiones de Sócrates implícitas en los diferentes textos griegos. Frente al Sócrates de Platón, que aspira a definir qué sean lo justo, lo moral, etc., el Sócrates de Jenofonte parece mucho menos dado a creer que ciertas cosas puedan saberse o definirse, remitiendo dicho conocimiento a los dioses<sup>41</sup>. Este dejar a los dioses su parte, desconfiando o reconociendo los límites de las capacidades humanas, implica desconfiar también, con ellas —en cierto sentido, indirectamente— de una idea de *progreso basada en la técnica* entendida como *dominio de la naturaleza*. La piedad del Sócrates de Jenofonte, distinto del de Platón, tiene pasajes que pueden llegar a interpretarse —rebasando, por supuesto, todo decoro filológico; ejerciendo una cierta violencia hermenéutica<sup>42</sup>— como una suerte de ‘antipositivismo’ *avant la lettre* en su desprecio de las ciencias naturales y exaltación de las humanas:

Ni aun siquiera acerca del ser del universo se dedicaba a hablar, [...] especulando sobre cómo el llamado por los intelectuales cosmos se había originado ni en virtud de qué fuerzas se producen los diversos fenómenos celestes; aún más, a los que cavilaban en semejantes cosas los convencía de insensatos. 12. Conque lo primero averiguaba acerca de ellos si era que por ventura, persuadidos ya de saber bastante de los asuntos humanos, pasaban a preocuparse de semejantes temas o bien, dejando de lado los humanos asuntos, consideraban en cambio que lo que procedía era investigar en los divinos. 13. Con asombro se preguntaba si no era para ellos evidente que esas cosas no les es posible a los hombres averiguarlas [...] 15. Pero les proponía también [...] si, así como los que estudian los asuntos humanos cuentan con que aquello que aprendan podrán aplicárselo a sí mismos y a quienes quieran [...], así también los que investigan en las cosas divinas creen que, una vez que conozcan las fuerzas y leyes por las que cada fenómeno se produce, podrán aplicar esto a

---

<sup>41</sup> «[...] en las cosas que no hay más remedio, les aconsejaba que las hicieran de la manera que mejor les pareciese; mas acerca de las inciertas, cuyas consecuencias no es dado prever, los mandaba a consultar a los oráculos [...]. 7. Decía asimismo que los que hayan de gobernar bien o casas o naciones necesitan acudir a la adivinación: pues, en cuanto a adquirir habilidad de carpintero o de herrero o de labrador o de conductor de hombres, o la de la teoría sobre tales tareas o la de la aritmética o la economía o la estrategia, todos esos aprendizajes sí, consideraba él que eran asequibles a las humanas facultades; 8. Pero lo más importante de lo que en esas actividades hay decía que los dioses se lo habían reservado para sí mismos. En efecto, ni está cierto para el que ha sembrado debidamente un campo quién habrá de cosecharlo, ni cierto para el que debidamente ha construido una casa quién habrá de morar en ella, [...] ni cierto para el que sabe gobernar si será bien ponerse al frente del estado, [...] Cuanto a los que creen que nada en tales cosas hay de divino espíritu, sino que es todo de la razón y juicio humano, de éstos decía que estaban locos y poseídos de divinidad, pero no menos poseídos los que abandonan a la adivinación las cosas que a los hombres les han dado los dioses a decidir según su propio examen» (Jenofonte, 1971: 14-5)

<sup>42</sup> Dado que el positivismo nació en el XIX de la mano de Comte, el uso del término es metafórico o analógico, como cuando se dice que algo helenístico es ‘barroco’. La posibilidad de esta lectura fue apuntada, si bien no con estos términos, por Agustín García Calvo, traductor: «Es curioso que las ciencias que el Sócrates de Jenofonte sospecha de incapaces de aplicación práctica hayan venido a ser las ciencias prácticas por excelencia, y algunos de los milagros que aquí enuncia estén cumplidos, si no simplemente —claro está— porque la intelección de los fenómenos permita la aplicación, sino al par y a la inversa, en cuanto la domesticación de los fenómenos como hechos prácticos permite su intelección» (Jenofonte, 1971: 17).

producir, cuando lo quieran, tanto vientos como lluvias o temperaturas de tal o tal estación y cualquier cosa de esas que les haga falta, o bien si [...] les basta con saber tan sólo de qué manera cada cual de tales fenómenos se produce. [...] Cuanto a él, conversaba siempre acerca de las cosas humanas, [...] que los que supieran de ellas consideraba él que eran propiamente hombres de bien y los que las ignoraban [...] cabezas de servidumbre habían de llamarse (Jenofonte, 1971: 16-18).

Dos milenios y tres siglos después, Adorno (1956/1969: 107) resumiría problema de la sistematización de la sociología diciendo que el «*hic Rhodos hic* salta del saber sociológico es la comprensión en profundidad de los problemas contemporáneos, y no la engañosa seguridad con que la posteridad pueda clasificar los fenómenos pasados». La religiosidad del Sócrates de Jenofonte, tan cercana a una suerte de prudencia, se parece mucho al aspecto, también escéptico, prudente, y *negativo*, del Sócrates platónico:

[Sócrates] Quizá pueda parecer extraño que yo privadamente, yendo de una a otra parte, dé estos consejos y me meta en muchas cosas, y no me atreva en público a subir a la tribuna del pueblo y dar consejos a la ciudad. La causa de esto es lo que vosotros me habéis oído decir muchas veces, en muchos lugares, a saber, que hay junto a mí algo divino y demónico; esto también lo incluye en la acusación Meleto burlándose. Está conmigo desde niño, toma forma de voz y, cuando se manifiesta, siempre me disuade de lo que voy a hacer, jamás me incita. Es esto lo que se opone a que yo ejerza la política, y me parece que se opone muy acertadamente (Platón, 2004: 34).

Aquí encontramos aquella otra acepción del cinismo<sup>43</sup>, que tiene algo de heroísmo ético en su rebeldía, algo de idealismo fantasioso o escapista y, en general, el tipo de renuncia o resignación de quien vive una época post-utópica — en el caso de Sócrates, Platón y Aristóteles, el «fin de la polis» (Heller, 1967/1980). La búsqueda *negativa* por la verdad<sup>44</sup>, que hace de Sócrates un modelo de heterodoxia, lo hace también, necesariamente, un *outsider*:

En efecto, no hay hombre que pueda conservar la vida, si se opone noblemente a vosotros o a cualquier otro pueblo y si trata de impedir que sucedan en la ciudad muchas cosas injustas e ilegales; por el contrario, es necesario que el que, en realidad, lucha por la justicia, si pretende vivir un poco de tiempo, actúe privada y no públicamente (Platón, 2004: 35).

No podemos aventurarnos en un estudio de las distintas versiones de Sócrates, como pensador antidogmático, y como punto de partida para toda suerte de dogmatismos platónicos; pero sí enfatizar, por un momento, aquella imagen de Sócrates como inspirador de Hamann y Kierkegaard, que se aleja del Sócrates platónico como *mito del origen* predilecto del culto a la Razón. Rebelles del Valle, en sus investigaciones sobre Johann Georg Hamann —el «Mago del Norte», amigo y rival de Kant—, rastrea lo que pudieran ser los orígenes ilustrados de la resistencia a la sistematización, del escepticismo a la razón instrumental, en pos de una racionalidad paradójica, una forma abierta, y un reconocimiento de lo *outsider*:

---

<sup>43</sup> Ver Capítulo 1.2 al respecto de Simmel.

<sup>44</sup> «¿Por qué, realmente, gustan algunos de pasar largo tiempo a mi lado? Lo habéis oído ya, atenienses; os he dicho toda la verdad. Porque les gusta oírme examinar a los que creen ser sabios y no lo son. En verdad, es agradable» (Platón, 2004: 37).

Solo el individuo salva al individuo. Sócrates nos enseña que la sabiduría no puede detenerse jamás en una afirmación de sí misma pues incurriría en contradicción: la única manera de afirmar la sabiduría humana es la óptica de la paradoja, pues contiene en su propio seno la posibilidad de una negación, de una incompletud como es lo propio del mundo. Sócrates, frente a los sofistas, desempeña para Hamann una actitud de heroísmo e ilustración que va más allá de cualquier época y sistema de obediencia: es el gesto de la desobediencia que muestra en sí mismo la manera en la que es posible una transgresión, y cómo esta repercute en el mundo, para acto seguido darle legitimidad insertándola en el sistema normativo que ella misma vulnera mediante la aceptación del castigo. Así es como *realiza* la importancia de prestar atención a la necesidad de desobedecer [...] Y a ese gesto, tan necesario para cualquier soberanía popular por plural que consiga ser, Julio Seoane lo llama *heterodoxia* (Rebelles del Valle, 2021: 24-25)

Esta es una vida vivida marginalmente, por elección propia, y siempre en torno a la construcción de una autoconsciencia que, paradójicamente, *ya no se cumplirá en y para su portador, sino en y para lo que la colectividad haga de él*. Hay una vocación social en este cinismo que *se expone*:

Justicia e injusticia, verdad y mentira estaban en esta escena inseparablemente mezclados de una manera que, por lo demás, es típica de todos los cinismos (El cinismo se atreve a salir con las verdades desnudas, verdades que en la manera como se exponen encierran algo de irreal) (Sloterdijk, 1983/2003: 30).

Preguntándose qué pueda significar la palabra «crítica» en una era «en que las cosas se nos han acercado hasta quemarnos», no siendo posible la «distancia crítica», Sloterdijk (1983/2003: 23) destaca dos acepciones del término: una que proporciona «una investigación de los fundamentos a las formaciones del juicio», y otra, que él identifica con la «razón cínica», que «se coloca primera y totalmente bajo la protección de la ironía» (Sloterdijk, 1983/2003: 22). El cinismo, la sofística, y el Bildung adquieren otro sentido si se consideran en su doblez dialéctica:

«Ironía es disolvente universal y síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo». Por ello la ironía «contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una plena comunicación». Siempre hay un problema de comunicación en el discurso irónico. Se trata de una paradoja irresoluble que remite, por un lado, a la imposibilidad del discurso o sistema detenido, pero, por otro, a la necesidad de ese discurso: «Es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema que no tenerlo», dice Schlegel, y la idea la aprovechará posteriormente Ortega. Se trata de una reivindicación del caos, de la paradoja, de la parábasis, pero no como mero desorden, mera anarquía subjetiva. Por ello la ironía es un peligro incluso político, en tanto niega un orden u ordenación detenidos que no permitan la producción de otras apariencias, de otros lenguajes, de otros órdenes. En este sentido, la cultura, la *Bildung*, que quiere Schlegel es un proceso abierto constantemente perseguido, no algo estable o definitivo colocado de antemano (Hernández Sánchez, 2002: 72).

## 6.4 La dialéctica hermenéutica a través de *Manierismo*

At the end of writing, it is at last evident that some apology must come first, some defense of the indefensible—some defense, then, of an attempt to treat systematically a subject [the Renaissance tradition of Paradox] designed to deny and to destroy systems (Colie, 1966: vii).

Hay objetos de estudio que se resisten a ser ‘evaluados’ ‘objetivamente’. Precisamente por ello, parece que invitan siempre a hacer alguna nueva aclaración. En un principio, no anticipamos las dificultades de pretender una aclaración, una ‘evaluación objetiva’ de la obra de Arnold Hauser. Y es que también se ha dicho que el lector ingenuo no se percatará de las contorsiones de sus análisis (Gombrich, 1953/1997), o de sus ideas teóricas (Eagleton, 1982). En la “Introducción” a su tesis, Saccone (2016) se preguntaba: «¿Qué resultaba tan alarmante de este autor?» A la hora de considerar al personaje en cuestión, parece que se opta por la defensa o por el insulto. O quizás exageramos, y esta tendencia esté dando paso a una revalorización un tanto anecdótica de su figura — esto es: la afirmación de un valor pionero o divulgativo, afirmando de él aquello que algún autor<sup>45</sup> denunciaba de las tímidas recuperaciones de Simmel: que «es sumamente sugestivo»; «incita a pensar», es «inspirador», «estimulante», etc. (Scaff, 1990: 283). Como dice alguno de estos autores en algún sitio, ello puede bien ser poco más que otra forma de desprecio. El presente trabajo se abordó desde la ambición sincera de esclarecer, rigurosamente<sup>46</sup>, *si y cómo* podría Arnold Hauser ser merecedor de algo más que la rutinaria afirmación de un valor pionero o divulgativo. Uno de los caminos intentados es *explicar a Hauser desde Hauser*. Lo primero que se nos ocurrió para cumplir con semejante propósito parecía una tarea sencilla, pero pronto nos puso ante diversos problemas. La idea era escoger algunos conceptos clave *sobre dialéctica* de sus dos libros teóricos, para aplicarlos a su estudio del manierismo, lo que parecía una cosa fácil, o por lo menos, tangible. Pero, por un lado, como denunciaban Wessely o Eagleton, es más fácil hablar de un autor asistemático, que se expresa mezclando terminologías heterodoxas, clarificando (incluso demasiado) aquello que ya estaba de por sí claro y dejando a oscuras las zonas que más reclaman definición. Ya se ha comentado lo que el propio Hauser decía de su relación con el lenguaje. Hauser es, en diversos aspectos, afín a los manieristas. La sencilla empresa de elaborar los conceptos rectores para un análisis estructurado del libro se transformó en otra empresa, pero terminó requiriendo de la elaboración de este capítulo. Como Rosalie Colie señala en su libro sobre la tradición paradójica del Renacimiento, no resulta sencillo desgranar ‘sistemáticamente’ un objeto de estudio diseñado «para destruir todo sistema»<sup>47</sup>. El propósito inicial de analizar el libro quedó desmembrado entre los Capítulos 1, 5, 6, 7 y 8. Aquí abordaremos cómo *Manierismo* resulta un manifiesto metodológico de la dialéctica hermenéutica.

Colie (1966) delimita, no obstante los límites difusos, diversas temáticas dentro de la tradición renacentista de la paradoja: “Paradojas retóricas y psicológicas”, “Paradojas en ontología divina”, “Paradojas ontológicas: ser y devenir”, y “Paradojas epistemológicas”. Por su parte, Kainz (1988) procede a clasificar los distintos tipos de paradoja, distinguiendo entre las paradojas

---

<sup>45</sup> En el volumen de Kaern, Philips, y Cohen (1990), o también en el de Schermer y Jary (2013).

<sup>46</sup> Es decir: de la manera más rigurosa que le ha sido posible al autor.

<sup>47</sup> Cuando, además, en la presentación del plan de investigación se nos disuadió de ello.

generadas mediante juegos formales —«lógicas, semánticas, gramaticales»—, que resultan de las deficiencias y limitaciones del lenguaje, «expresando primariamente su propia incapacidad para expresar» —paradojas superficiales, que, podríamos decir, se quedan en lo significante— y las verdaderas paradojas filosóficas, las cuales, aunque resultantes de las deficiencias y limitaciones de nuestros propios conceptos, suceden en el plano de lo significado, apuntando a un sentido real y aprehensible, expresando ideas no fácilmente delimitables:

The latter result from the conventional and constitutional limits of words and the various connections of words allowed by the laws of grammar, usage, or logic. The former, in contrast, result from the peculiar nature of our concepts, which do not have neat boundary lines separating them in our mind but intermingle unashamedly with their opposites, and even require their opposites for definition and existence (Kainz, 1988: 37).

Según Kainz (1988: 40-43), mientras que en las paradojas meramente formales («se da una circularidad viciosa (y «enloquecedora») que causa «frustración y ofuscación» (como en «la paradoja del mentiroso» o en la «del peluquero»), careciendo de sentido alguno más allá de ilustrar su autorreferencialidad, en las paradojas con sentido se da una «circularidad no-viciosa»<sup>48</sup>, que «puede tener un efecto clarificador» («casi el tipo de satisfacción que resulta de la resolución de problemas») al tratar cuestiones complejas, tales como las relacionadas con los sistemas de valor.

Hegel's arguments to the effect that essence and existence are as inseparable and mutually implicating as the circuit of positive and negative polarity in electricity helps to offset the habits of abstraction which lead us to treat of concepts like essence as if they could actually exist in isolation (Kainz, 1988: 43).

Habiendo distinguido entre *paradojas formales* y *paradojas con sentido*, Kainz procede a distinguir entre varios tipos de paradojas con sentido (Kainz, 1988: 39-42):

- Paradojas formales: fundadas en las limitaciones de los sistemas de signos, sobre todo en lo que se refiere a su formulación —esto es, al lado del significante—, como la gramática, la lógica, la sintáctica o la semántica.
- Paradojas con sentido: conceptos que, aun sufriendo de las mismas limitaciones lingüísticas comprobables en los sistemas de signos —pero desde el lado del significado—, sirven para expresar fenómenos que, de manera estrictamente racional, no podrían expresarse<sup>49</sup>.
  - Paradojas filosóficas: el concepto es construido, argumentado.
  - Paradojas literarias y religiosas: el concepto es intuitivo, y se da en forma artística.
  - Ironía: un tipo particular de ironía en la que:
    - a) surge una situación contraria o contradictoria a la esperada o intencionada
    - (b) se presupone una audiencia dual, consistente en (i) los iniciados, los perceptivos, que aprecian lo que realmente está ocurriendo, y (ii) los desconocedores, los no iniciados, que son superados por las circunstancias imprevistas.

---

<sup>48</sup> El ejemplo particular dado aquí por Kainz podría recordarnos a la reseña de *Manierismo* de William Halewood, sobre la que volveremos en el Capítulo 7, donde se señala que algunos de los razonamientos circulares de Hauser, en particular los relativos al carácter narcisista, resultan clarificadores.

<sup>49</sup> A este respecto, Kainz considera ilustrativo el caso de la física cuántica moderna, en la que fenómenos físicos que no pueden ser observados son aprehendidos con nociones que, aparentemente resultan ilógicas y atentan en contra del sentido común (Kainz, 1988: 20, 30).

Según Kainz, la diferencia fundamental entre las *paradojas filosóficas* y las *religiosas y literarias* es el carácter argumentado y demostrado de las primeras, frente al intuicionismo no desglosable de las segundas. Por otro lado, la distinción entre *paradojas filosóficas* e *ironías* puede resultar menos clara sin los ejemplos mencionados pro Kainz: la *dialéctica del amo y el esclavo*, de Hegel, es una paradoja filosófica; «cuando la conciencia revolucionaria se encuentra con que debe recurrir a la tiranía para implementar sus objetivos», estaría teniendo lugar una ironía (Kainz, 1988: 42). Mientras que la *paradoja filosófica* describiría movimientos conceptuales que, en realidad, ocurren de manera *sincrónica*, la ironía parecería vinculada a hechos y desarrollos externos, que se desenvuelven *diacrónicamente*<sup>50</sup>.

Que todos estos empeños por delimitar o parcelar cuestiones dentro de la propia dialéctica tienen algo de insuficiente lo revela que, a su vez, muchas de estas distinciones son demasiado formales como para dar cuenta de su dinamismo. Por ejemplo: si se distingue entre la perspectiva diacrónica y la sincrónica, se omite lo que hay de genealogía diacrónica en una determinada concepción sincrónica — como cuando contraponemos la lectura de Marzosa de *El Capital*, donde se nos insiste en una lectura sincrónica, al proceder de Jameson, que insiste en que Marx despliega *diacrónicamente* la génesis histórica del concepto de mercancía para explicar su estructura.

Sí podríamos insistir, no obstante, en que Hauser busca el fundamento sociológico de las diversas paradojas desgranadas en *Manierismo*: la doctrina protestante de la predestinación, la doble moral de Maquiavelo, el perspectivismo de Bruno, el clasicismo/antclasicismo, el antihumanismo de los humanistas y el antiintelectualismo de los intelectuales (como en Cervantes), la docta ignorancia (M: 271) — todas estas y otras paradojas que componen el mosaico del libro, de un libro que traza una *genealogía de la dialéctica hermenéutica*, rebasan lo meramente formal de las paradojas «lógicas, semánticas, gramaticales»:

Expresado en una fórmula general, paradoja significa la unión de posiciones opuestas inconciliables; y la discordia concors, con la que se suele caracterizar el manierismo, representa, sin duda, un momento esencial en la estructura de este estilo. Sería, sin embargo, una idea demasiado superficial, ver un mero juego formal en la discrepancia de los elementos de que se compone una obra manierista. La pugna de las formas expresa aquí la polaridad de todo el ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo. De lo que aquí se trata no es de la contraposición fáctica de los elementos de la existencia ni del contraste ocasional de las vivencias, sino de la equivocidad inevitable y de la discordia eterna tanto en lo grande como en lo pequeño, de la imposibilidad de pronunciarse por algo unívoco. En las creaciones del espíritu todo debe advertirnos, que nos encontramos en un mundo de tensiones irresolubles, de contraposiciones inconciliables, y, sin embargo, unidas recíprocamente. Nada, en efecto, existe en este mundo en su exclusividad, en su determinabilidad unilateral; en todo lo real, también lo opuesto es real y verdad. Todo se expresa en extremos, los cuales se oponen polarmente, y sólo en su unión paradójica dicen

---

<sup>50</sup> De manera similar a esta distinción entre *sincronía* y *diacronía*, Gustavo Bueno distingue entre contradicciones o incompatibilidades *estructurales* y *procesuales*: «dos modos generalísimos pueden ser distinguidos en el proceso de configuración de las incompatibilidades o contradicciones dialécticas: el modo de la simultaneidad (que podríamos llamar «estructural») y el modo de la sucesividad, que podríamos llamar «procesual»» (Bueno, 1995: 46)

algo con sentido del ser. Esta paradoja significa, empero, no sólo que se niega siempre lo que ya se había afirmado, sino que se sabe, desde un principio, que la verdad tiene dos lados y la realidad dos estratos, y que, si se quiere ser veraz y fiel a la realidad, es preciso evitar toda simplificación y aprehender las cosas en su complejidad (M: 41)

## La dialéctica y el problema del manierismo

### ‘Sofística’, ‘dialéctica’, ‘retórica’ y ‘manierismo’

En la estética, como en toda la filosofía del manierismo, se manifiesta un nuevo saber del sujeto acerca de sí mismo; y esta curiosa autoconciencia, que ahora avanza al primer plano, se subraya incluso cuando, como en el escepticismo, se trata de contenidos de conciencia negativos. Lo decisivo no son ya, en efecto, los contenidos, sino las funciones de la conciencia, y ni siquiera tanto las funciones como la reflexión sobre ellas. En este sentido hay que entender las palabras de Francisco Sánchez: «No hay duda de que no se sabe nada, pero sí se sabe que no se sabe nada» (M: 119).

Como recoge Terry Lynn Edwards en su tesis sobre la controversia en torno al manierismo, Murray Roston, crítico de arte favorable al uso de este concepto, dijo que este debate se ha convertido en un «espectáculo entretenido, que recuerda al elefante rodeado de hombres ciegos, uno de los cuales, agarrándole de la cola, solemnemente declara que es como una serpiente, mientras otro, alcanzando la pata del animal, insiste en su asombroso parecido con un árbol» (Edwards, 1993: 225). Detrás de la controversia se esconde, precisamente, la imposibilidad de definirlo formalmente, estableciendo una fisonomía unívoca, y a la vez extensible al arte de artistas como Bruegel o el Greco. Las críticas al *manierismo/crisis*, y el surgimiento del *manierismo/maniera*, pueden achacarse a un concepto de estilo basado en criterios formalistas, en una definición formalista del fenómeno estilístico. Expresiones como la de Thomas Peterson —el manierismo «no es un estilo, sino un sistema de estilos» (Peterson, 2017: cap. 1, párr. 19)— reformulan la idea de que hay una raíz común en esta diversidad multiforme; en el caso de Peterson, al aludir a estrategias compositivas comunes, consigue aceptar muchas de las tesis del *manierismo/crisis* sin renunciar del todo al enfoque formalista. Vemos que Hauser, en cambio, acepta una definición de estilo *más allá del ámbito formal*, en la que lo heterónimo del arte como «arma en la lucha por la existencia», ligada a la *cosmovisión* de los artistas, busca esta realización en la utopía de la autonomía de arte. Nicos Hadjinicolaou ya señaló que la elección por parte de Hauser del manierismo como caso estilístico a tratar de manera monográfica no fue casual (Hadjinicolaou, 1986: 179), llamando la atención sobre la declaración de intenciones en el prólogo del libro. En él, Hauser ilustra, de manera general, la esterilidad de cualquier metodología unilateral y especializada, convencido de la imposibilidad de afrontar este estilo, pero también cualquier otro, de manera estrictamente formalista:

Sobre el carácter especial del método utilizado son necesarias, sin embargo, algunas indicaciones. Este método es el histórico, pero no, sin más, el método histórico-artístico; *con este último hubiera sido imposible plantearse incluso el problema que se trataba de resolver. Una cuestión*



*compleja y amplia*, que afecta a la historia del arte como parte del proceso cultural, *no puede nunca ser puesta en claro utilizando simplemente el material histórico-artístico respectivo*, ni con un método adecuado exclusivamente a este material. Tales cuestiones sólo pueden plantearse con pleno sentido y responderse de modo satisfactorio dentro del marco de una problemática histórico-cultural y valiéndose de una actitud metódica mucho más abierta que la de la pura historia del arte. *La formulación y la solución de los problemas conexos con el manierismo presupone, en gran medida, la capacidad de realizar síntesis históricas y de retrotraer a sus orígenes los elementos que componen una totalidad histórica.* El manierismo, es verdad, no se distingue tan fundamentalmente de las demás direcciones artísticas, que sus manifestaciones hagan preciso un método de investigación especial; pero no obstante, se encuentra vinculado a fenómenos extraartísticos tan complejos, tan múltiples y tan ramificados, y el cambio de estilo que significa hunde sus raíces de modo tan profundo, en las modificaciones generales ideológicas, histórico-sociales, económicas y tecnológicas, que *una investigación puramente histórico-formal, o iconográfica en sentido estricto, sería en este caso aún más estéril que lo que ya suele serlo de ordinario* (M: 26).

Aunque Hauser utiliza aquí las palabras «método histórico», en lugar de hablar de «método dialéctico» —de manera, quizás, análoga a cómo Horkheimer hablaba de ‘teoría crítica’ para evitar hablar de ‘marxismo’—, en otros lugares refleja la necesidad de la dialéctica para el estudio del proceso histórico (CCL). Como afirma Zuh (2015), en *Manierismo* queda bien ilustrada la estructura del pensamiento dialéctico de Hauser.

En realidad resulta una inexactitud decir que, «como el sXVI abarcaba tantos estilos marcadamente diversos, hubo que estirar el manierismo en cuanto concepto» (Shearman, 1967/1990: 52), en el sentido de que, si esto hubiera sido así, la acentuación del carácter dual del manierismo hubiera ocurrido durante la recuperación, entre los años cuarenta y cincuenta, de los artistas de la manera. En cambio, parece más probable que durante estos años se fuera enfatizando, precisamente, una lectura *cada vez menos dual* de los preceptos del *manierismo/crisis*<sup>51</sup>. El manierismo, estilo *dualista* según la definición de Dvořák<sup>52</sup>, también lo era según otras muchas definiciones. Así, el propio Friedlaender (1925/1973: 5-6, 11) previno contra la insuficiencia de su definición del estilo como «anticlásico», y en varios puntos insiste en las «muchas y fundamentales cosas en común» entre éste y el arte del Alto Renacimiento; Pevsner señalaba, como hemos visto, algunas de estas «contradicciones»: «rigidez formalista»/«perturbación deliberada»; «desnudez»/«decoración excesiva»; «retorno al misticismo medieval»/«aparición de la pornografía» (cit. en Mirollo, 1984: 31); Weisbach distinguía entre dos tendencias dentro del manierismo: el «estilo heroico» y el «culto a la gracia» (Cámara, 1988: 10); y Benesch (1947/1965: 165) también se refirió a la «fusión paradójica e incoherente de lo irracional y lo racional» en el tardorrenacimiento. Por otra parte, en la literatura

---

<sup>51</sup> Tal y como sucede, por ejemplo, en la introducción de Donald Posner (1965/1973) al libro de Friedlaender.

<sup>52</sup> Sin embargo, en su *Geschichte der Italienischen Kunst*, Dvořák (1928: 13, 204) usa la palabra «paradoja» —u otras derivadas— sólo dos veces. La primera es significativa, y es a colación de la elección del tema que hizo Miguel Ángel en su competición contra Leonardo en la sala del gran consejo de Florencia, donde éste representó con gran realismo la Batalla de Anghiari, mientras que Miguel Ángel, para desconcierto de todos, optó por pintar, en prodigiosa elipsis, una Batalla de Cascina que consistía en unos bañistas. Según Dvořák, «si eligió tal escena, lo hizo porque quería enfatizar de una manera paradójica que lo representativo era indiferente a lo que lo preocupaba artísticamente».

posterior ha persistido una visión dual del manierismo, tales como las de Anna Maria Goransson, que describía la «doble naturaleza» de las obras manieristas, influidas a la vez por «el arte gótico y el arte de la Antigüedad» (Mirollo, 1984: 45); Jan Bialostocki, «dos tipos de manierismo internacional: el italiano y el norteño» (Mirollo, 1984: 45); o Sjoerd Tuinen (2017: 147) subrayó la interdependencia de lo «problemático y programático» del manierismo. Incluso autores que podrían declararse fuera de este paradigma recurren al concepto de *paradoja*, tan cercano a la dialéctica, para explicar el arte del sXVI<sup>53</sup>. El pasaje mencionado más arriba (M: 41), en que Hauser define la paradoja como principio del manierismo para, acto seguido, apresurarse a prevenirnos de considerar este principio compositivo o estructural como algo *meramente retórico*, recuerda a lo que Summers (1981: 18) expresara a colación de cómo Miguel Ángel concebía lo retórico. Estando extendida durante el cinquecento la noción de una disputa entre dos puntos de vista: uno «clásico», y otro «sofístico»<sup>54</sup>, Miguel Ángel, que simpatizaba con los sofísticos, abrazaba este camino como el único a través del cual podía alcanzarse la verdad. Un ejemplo de cómo se defendía de la acusación de abuso de retórica en su arte, es el caso de la *Pietà* de San Pedro: ante el reparo de que la madre de Cristo parecía más joven que el propio Cristo, Miguel Ángel argumentó a Condivi que había hecho a la virgen tan joven porque la pureza de las vírgenes preserva su juventud y que, siendo ese el caso, la Madre de Dios debía ser tanto más prístina. Notando que de estas palabras cabe tanto una lectura fervorosa como otra «irónica» y un tanto irreverente, Summers escribe:

Michelangelo could be irreligious as he could be religious, and was capable of both simple piety and bitter irony, and of both at the same time. Once again, such ambiguity does not make interpretation impossible, only more difficult, since it has its own sense and consistency. Paradox and the dialectical intricacies of paradox were the favored terrain over which the deeply Christian mind of Michelangelo moved. In his mind everything generated its opposite, and it is this deep sense of contrariety that underlies his irony (Summer, 1981: 10).

En este mismo sentido de la sofística, de la complejidad inevitable, como único camino para llegar a una cierta fidelidad para con lo real, hay que entender las citadas prevenciones de Hauser en contra de una concepción meramente formal de las paradojas manieristas (M: 41).

## Problemas de la dialéctica hermenéutica.

### *Wessely, Saccone y las «aporías irresueltas» de Manierismo: la «doble definición» de la ideología y de la función del arte*

Otra vez, se puede constatar cómo esta búsqueda de 'verdad', allí donde faltaba la formulación de una perspectiva alternativa a la de la ideología dominante, hacía de Hauser un «revolucionario sin revolución» (Saccone, 2016: 192)

<sup>53</sup> Colie (1966), Gombrich (1972/1986); o Summers (1981), que penetra en el pensamiento paradójico de Miguel Ángel.

<sup>54</sup> Summers usa el término *sophistic*, traducción del italiano *Sofistico*, usado extensamente por escritores como Vasari.

Saccone (2016: 90) ya menciona que «Hauser utilizaba el arte en general, y el estilo manierista en particular para explicar la necesidad de la dialéctica», pero define ésta como «la coexistencia de unas contradicciones en el seno de la misma actitud, como reflejo de una totalidad». Hay que matizar que, como enfatiza Hauser, no se trata solo de la «coexistencia» de contradicciones en una misma actitud, sino más bien, como hemos visto, de contradicciones *mutuamente constituyentes*, cuya oposición *conforma* la actitud mencionada. Quizás ello explique, en parte, por qué Saccone dedica su tesis a un estudio de las «aporías» de Hauser. En su *Crítica de la información* (2002), en la que sopesa la posibilidad de continuar la tradición de la «teoría crítica»<sup>55</sup> en la era de la información, el sociólogo Scott Lash distingue entre «dos tipos de teoría crítica, la ‘aporética’ y la ‘dialéctica’»:

En la primera, lo trascendental y lo empírico son inconciliables, incommunicables, indecidibles. La aporética tiene su origen en Kant. El otro tipo de teoría crítica insiste en fundar lo trascendental en lo empírico. En un sentido significativo, este segundo tipo de teoría crítica es hegeliana. Lo es, sin embargo, no por prometer resolución alguna en un absoluto o el triunfo de la razón, sino por dar fundamento a todos los trascendentales (Lash, 2002: 14).

La interpretación de una falta de compromiso intelectual y ético en Hauser, su asociación con posturas idealistas, remite a problemas teóricos y, en especial, a las ambivalencias detectadas en su definición del concepto de ideología, y de la función del arte con respecto a ésta. En ambos casos, como en la manera en que Saccone concibe que el manierismo ejemplifica la dialéctica, se omite lo que hay de mutuamente constituyente, de inseparable, en la polaridad en cuestión. Se omite, por decirlo con una palabra, la dimensión dialéctica que se buscaba comunicar, la fundamentación *materialista* de su relato. Nuestras premisas *en general* al respecto de este problema ya fueron expuestas, usando a Benjamin, Marcuse y Adorno para clarificar a Hauser, en el Capítulo 1, y en especial en el apartado final de dicho capítulo. Aquí nos detendremos, no obstante, en dos problemas que sería conveniente examinar:

- *Aporía o doble definición de la ideología*: Wessely señala el problema de las dos acepciones de ideología, a) la ideología en sentido particular, como «falseamiento de la verdad»; y b) la ideología en sentido total, como distorsión ineludible de la propia perspectiva derivada de la situación social<sup>56</sup>. En el primer caso, hay una ideología falsa y una verdadera, en el segundo, no hay perspectiva correcta posible, lo cual implicaría una situación de relativismo (Wessely, 1995: 37-39).
- *Aporía o doble función del arte*: Saccone (2016: 96) señala que el arte desempeña, para Hauser, la función de ser *mera propaganda*, y a la vez, *medio de redención*. Apuntando hacia conclusiones similares, Wessely denuncia el tono místico y «casi religioso» de Hauser al

---

<sup>55</sup> Teoría crítica que «para una generación más antigua significaba ‘teoría alemana’ [...]: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse y Jürgen Habermas» y «para una generación un poco más joven, significa ‘teoría francesa’: Michel Foucault, Jacques Lacan, Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida» (Lash, 2002: 13).

<sup>56</sup> «Ideology was, after all, false consciousness, whether interpreted as a more or less deliberate distortion in the service of justifying particular social interests, i.e., as a form of propaganda (what Mannheim termed the particular concept of ideology) or as socially produced forms of consciousness of which individuals were mere carriers as a function of their class positions (equivalent to Mannheim's total concept of ideology). Art could not possibly express false consciousness and fulfill a cognitive function at the same time» (Wessely, 1995: 37)

hablar del *arte elevado*, categoría que suscitaría el rechazo de ambas, al ver en ello muestras de una actitud elitista (Wessely, 1995: 33-34, 41, 43; Saccone, 2016: 214-218).

En ninguno de estos textos (Wessely, Congdon, Saccone) se da cuenta de la *doble distinción* que realiza Mannheim: particular/total, especial/general. En *Ideología y utopía*, Mannheim acuña una taxonomía matizada y compleja en torno al concepto de ideología. Por un lado, distingue entre *lo ideológico en sentido particular*, que viene a significar aquellas racionalizaciones que un grupo despliega para reforzar su dominio sobre otro de manera consciente —«la psicología de los intereses»; «una de las principales características del método del análisis racional del comportamiento humano», como en la «*Historia de Inglaterra*, de Hume, fue la presuposición de que existía en los hombres cierta tendencia innata a ‘fingir’ y a engañar a sus semejantes» (Mannheim, 1929/2019: 97)— y *lo ideológico en sentido total*, que viene a referirse a cómo el modo en que se racionaliza, con todas las distorsiones inherentes a su perspectiva, emana del «plano ontológico y noológico», de un *aparato de categorías* determinado por la situación social (Mannheim, 1929/2019: 98). En *lo ideológico en sentido particular*, el engaño es camuflaje, fingimiento más o menos consciente; se ataca o se duda del otro sin poner en entredicho su concepción de la realidad, o sus categorías. El marco de referencia (el aparato categorial, la cosmovisión, etc.) puede, incluso, *coincidir* con el del adversario. En *lo ideológico en sentido total*, en cambio, se duda de cómo la consciencia del otro produce su imagen de la realidad: el escepticismo es, pues, de un alcance mucho más profundo y destructivo, en tanto se pone en entredicho la cosmovisión del otro *en su totalidad*.

Por otro lado, aparte de esta distinción entre particular/total, Mannheim distingue entre *el análisis ideológico en sentido especial o restringido*, y *el análisis ideológico en sentido general*. En el primer caso, se duda de la ideología de un grupo. Mannheim identifica el marxismo de Lukács como análisis de la ideología *en sentido total restringido*, ya que se duda de todo el aparato categorial, pero de un solo grupo: la burguesía. En el segundo caso del *análisis en sentido general*, que él identifica con la sociología del conocimiento, se analizan *todas* las clases o grupos sociales, incluida la propia:

Mientras no pone uno en tela de juicio su propia posición, sino que la considera como algo absoluto, en tanto que interpreta las ideas del adversario como una mera función de la posición social que ocupa, no ha dado un paso decisivo. Es cierto que, en tal caso, se aplica el concepto total de ideología, puesto que se propone uno analizar la estructura mental del adversario en su totalidad, y no sólo unas cuantas proposiciones. Pero ya que, en semejante caso, se hace únicamente el análisis sociológico de las ideas del adversario, nunca se llegará más allá de una formulación sumamente reducida, o lo que llamaría yo especial, de la teoría. En contraste con esa consideración especial, la forma general del concepto total de ideología ha sido fecunda para el analista, cuando ha tenido el valor de someter no sólo el punto de vista de su adversario, sino todos los puntos de vista, inclusive el suyo, al análisis ideológico (Mannheim, 1929/2019: 111)

Según Saccone, y siguiendo a Congdon (2004: 55), el concepto de ideología pasaría, en Hauser, de concebirse en *sentido total y restringido* —en *Historia social*—, a concebirse en *sentido*

*total y general* —a partir de *Manierismo*<sup>57</sup>. Wessely, Congdon y Saccone, identifican este sentido restringido con el del marxismo ‘vulgar’, así como el del marxismo ‘ortodoxo’ de Lukács<sup>58</sup>: habría una «verdad histórica», concebida como la perspectiva más progresiva de todas las que se dan en el momento histórico (Wessely, 1995: 37-38). En cambio, en sentido *total y general*, la idea de ideología supondría que *todo* pensamiento es distorsionador, no existiendo una única «verdad histórica». Saccone (2016: 111) afirma que Hauser es pesimista, al concebir la ideología como *falsa consciencia* sin afirmar, en cambio, la existencia de una consciencia *verdadera*. Mientras que Lukács postula que la ideología «correcta» es la que surge al asumir las implicaciones de la posición ocupada por el proletariado en el entramado productivo (esto es: la más desventajosa), Hauser hablaría de la capacidad de emanciparse de la propia ideología negando, al mismo tiempo, que pueda llegarse a una ideología correcta. Saccone construye las incoherencias en el concepto de *ideología* en Hauser en torno al «binomio de falso/verdadero»:

[...] marxistas occidentales como Hauser formularon una teoría del arte en tanto que elemento emancipador de la propia —y engañosa— ideología que lo había generado. Este binomio de falso/verdadero creaba, no obstante, unas contradicciones que estos autores solían resolver a través de unas soluciones de herencia idealista (Saccone, 2016: 116).

Sin embargo, dicho binomio, en el sentido que aquí se le da, es inferido, esto es: no es posible encontrarlo en el propio Hauser<sup>59</sup>. Joseph Gabel (1991/2017), sociólogo marxista experto en Mannheim<sup>60</sup>, realiza una distinción mucho más matizada de cómo diversos autores marxistas definen el concepto de «falsa consciencia», que Saccone (siguiendo a Wessely) simplifica en la noción de un «binomio falso/verdadero». Gabel confronta explícitamente la noción de que la ideología como «falsa conciencia» signifique, en términos marxistas, hablar de una racionalización destinada —en palabras de Saccone— meramente a sustentar los «privilegios de la clase dominante», frente a una «conciencia verdadera» que apuntase a un «verdadero progreso social», en el sentido del Lukács plenamente marxista de *Historia y conciencia de clase* (1923):

---

<sup>57</sup> «[...] por un lado, Hauser sostenía la lectura peyorativa de la ideología y por el otro no había olvidado la enseñanza de su amigo Mannheim, por no mencionar que muy probablemente se veía en cierto modo influido por las nuevas aperturas, sobre todo en Inglaterra, a las teorías althusserianas. [...] Nos enfrentaremos en unos casos a una coexistencia de puntos de vista diferentes sobre la misma cuestión como en *Manierismo*, y finalmente veremos de qué manera, en *Sociología del arte*, Hauser se acercaba a un significado más abierto de ideología. El único texto donde aún no aparecen estas dobles lecturas del concepto de ideología es su primer ensayo, *Historia social del arte*, en el que la ideología era entendida como consecuencia directa de la producción material y por lo tanto cubría los intereses de la clase dominante» (Saccone, 2016: 141).

<sup>58</sup> Sin embargo, esto no sería exacto. Lukács supone, con *Historia y conciencia de clase*, el salto de un marxismo vulgarizado, donde *las categorías de la ciencia burguesa no se ponen en entredicho* (la ideología *en sentido restringido* de Mannheim, usada *desde un análisis especial*); a un marxismo ortodoxo que tiene en cuenta *la cosificación de las categorías de la ciencia burguesa* (la ideología *en sentido total*, pero aplicada *desde un análisis especial*). Mannheim se concibe a sí mismo como el siguiente paso: la ideología *en sentido total* analizada *desde un análisis general*.

<sup>59</sup> Sí encontramos la distinción entre verdadero/falso, auténtico/inauténtico, etc., pero como categorías referidas al ámbito propiamente estético, esto es: en el sentido en que aparecían, por ejemplo, en los textos diltheyanos. Hauser habla en términos de verdadero/falso al considerar lo acertado, en el plano formal/lógico, de una determinada definición estilística (lo que hay de ‘verdadero’ en el tipo ideal del barroco, aplicado a Tintoretto, por ejemplo). El binomio auténtico/inauténtico, o creativo/cosificado, ambos referidos a obras de arte, quedarían más cerca del plano de la cosmovisión, pero lejos del sentido ideológico que les atribuye aquí Saccone.

<sup>60</sup> Y, no en vano, muy crítico con el trabajo de Althusser.

But above all, the expression «which falsifies everything» is highly misleading for an uninformed reader. False consciousness is not due to inaccuracy but to the lack of sociological functionalization. In this regard, the problem that it poses is related to that of the dialectical totality. It is not a «completely perverted mind that falsifies everything» but a form of consciousness incapable of incorporating into concrete socio-historical structures facts that are likely to be accurate *in isolation*. A century ago, a Confederate American who believed that the intellectual level of the recently emancipated slaves was not, on the average, on a par with whites, would not be making, in principle, an «inaccurate» observation. Nonetheless, his opinion would be ideological (symptomatic of false consciousness) if he were to reify («naturalize») such transitory inferiority as the expression of natural or divine law («the curse of Ham») instead of recognizing it as a historically rooted social fact. The basic category of ideologization is not inaccuracy, as Raymond Boudon, Parsons, and Lucien Goldmann Before them would have it, but the lack of functional analysis from a historical and sociological point of view. It is not due to inaccurate thinking but to a «sub-dialectical», ahistorical viewpoint (Gabel, 1991/2017: 48).

Este es, propiamente, el hilo a través del cual podemos relacionar *Historia y conciencia de clase* y *Manierismo*: la historicidad de las categorías del saber, y la tendencia *racionalizadora* de la *reificación*, tienden a la autonomización e hiperparticularización de cada ámbito, fomentando un conocimiento *aislado*. La alienación y la ideología están relacionados en tanto que ambos se definen como conciencia cosificada. Se trata del problema de re-historizar las categorías ahistorizadas, reconectándolas en una narrativa del proceso histórico. De manera similar a Gabel, György Marcus (1995: 66) escribía que «Marx, a diferencia de muchos de sus intérpretes actuales, no consideró los adjetivos ‘ideológico’ y ‘científico’ como mutuamente excluyentes». La manera que tienen Wessely, Congdon y Saccone de malinterpretar el problema de la ideología *en sentido general y total* queda ilustrada en este pasaje, en que se omite por completo la problemática descrita:

With this core alienation as their foundation, all areas of modern life and culture bore the imprint of estrangement. Hauser was at pains to establish a link between that modern experience of alienation and the problem of ideology. To the extent, he argued, that men remained ignorant of the motivation lying behind their thoughts and ideas, they remained alienated from themselves. Here too, of course, Marx was the seminal theorist, the thinker who called attention to the fact that thought was a reflection of class interest (Congdon, 2004: 54).

Pero no es el «interés de clase» el que entra de manera directa en juego, sino la cosificación y mutuo aislamiento de las categorías del conocimiento, que siguen el modelo ontológico de la mercancía. La diferencia entre una relación *de causa/efecto* y una *de correspondencia*<sup>61</sup> es vital para no caer en errores como los de Congdon (2004: 54), que afirma (erróneamente) que, según Hauser, «la teoría de la ideología sumió al mundo en una crisis de relativismo y sospecha» —no es la teoría la que empuja al mundo a este estado, sino que el surgimiento de la teoría tiene como presupuesto el que el mundo se encuentre en este estado—, o aquella otra afirmación de que Maquiavelo y Montaigne desarrollaron sus teorías «reaccionando a la Revolución Copernicana» — para Hauser, en cambio, se trata de *correlatos* del pensamiento copernicano *en otras esferas*, y

---

<sup>61</sup> También Orwicz (1986: 562) interpreta este cambio de *Historia social* a *Sociología del arte*.

no de desarrollos directamente dependientes de Copérnico. El problema de la ‘doble’ concepción de la función del arte está relacionado con la supuesta ‘doble’ concepción de la ideología. La relación entre ‘base’ y ‘superestructura’ no es una mera causalidad en la que a tal sistema económico corresponde tal ideología, sino que los diversos aspectos, mutuamente constitutivos, de lo humano (leyes, religión, tecnologías, etc.) son progresivamente moldeados a imagen y semejanza de la forma ontológica dominante, que es el ser de la mercancía. Ahora bien, este despliegue del ser de la mercancía toma, en las diversas esferas de lo humano, formas bien distintas, propiciando el mutuo alejamiento de cada ámbito, que adquiere, por así decirlo, una racionalidad propia: el derecho, la religión, la ciencia, el arte, la moral, etc., al igual que los individuos de la sociedad capitalista, se vuelven aparentemente autónomos, de manera que resulta imposible un punto de vista de conjunto. El arte, cuyo precepto particular es la creación de una síntesis formal y sensible a partir de elementos extraídos de la experiencia, se convierte en el tipo de actividad que, en su autonomía, forzosamente atraviesa la heteronomía de las restantes esferas, que son su fuente de material, para recomponerlos de manera autónoma, de manera que la recomposición *posibilita* un atisbo de la totalidad ausente — pero no para *restaurarla*, ya que ya no se trata, como en Hegel, de un Dios al que haya que reconocer, sino para, como en Marx, *criticarla* para posibilitar un cambio de perspectiva. En este sentido, conviene recordar que hay lecturas de Marx en las que el lado de la redención está mucho más cerca del romanticismo. En marxistas posteriores, como Marcuse, sigue muy presente esta ‘doble’ función del arte y la cultura:

Marcuse imprime a su concepción de cultura un contenido bifronte. Cultura en el sentido de apropiación personal de unos determinantes históricos —costumbres, religión, filosofía—; dicho en otras palabras, adscripción del hombre a su tiempo a través de unos roles precisos que *dan significado* a su conducta. Pero, asimismo, Cultura en el sentido clásico que proviene de Goethe, Schiller y aspira a la realización plena del hombre en el reino de la libertad (Yvars, 2007: 19).

Como escribe Eagleton (1981a: 88), a propósito de la disputa entre Lukács y Bloch en torno al expresionismo, «el arte expresionista y surrealista [...] están tan contruidos como Balzac; estamos juzgando [...] entre dos productos diferentes del trabajo ideológico, no entre la ‘experiencia’ y lo ‘real’». De la misma manera, no se trata de si las novelas de Balzac son o no producto de su posición social; se trata de que, siendo un producto de su posición social, además deban cumplir con ciertos requisitos inmanentes a la propia escritura (la construcción de una narrativa y unos personajes ‘creíbles’ e internamente coherentes, etc.), que fuerzan al monárquico Balzac a construir perspectivas *que no son la suya*. De la misma manera, Eagleton (1981a: 89) cree que la obra de Lukács, y en concreto, sus categorías neohegelianas, son contradictorias en cuanto a su papel histórico (a favor y en contra del estalinismo).

Saccone (2016: 158) valora positivamente las analogías entre *falsa conciencia* marxista y psicoanálisis, presentes en *Manierismo* en la concatenación de una *teoría social de la alienación* con una *teoría psicológica del narcisismo*, encontrando el pensamiento de Hauser «en línea con las investigaciones de la Escuela de Frankfurt» a pesar de «todas las limitaciones que se quisieran encontrar [en este] paralelismo». Dichas limitaciones se traducirían en que Hauser daba «puntos de vista diferentes sobre la misma cuestión», mientras que en *Historia social* aún habría mantenido sin dobleces el sentido plenamente marxista del término:

El único texto donde aún no aparecen estas dobles lecturas del concepto de ideología es su primer ensayo, *Historia social del arte*, en el que la ideología era entendida como consecuencia directa de la producción material y por lo tanto cubría los intereses de la clase dominante (Saccone, 2016: 141)

No obstante, esto también es discutible, dado que Hauser habla de la ambigüedad del papel histórico de las distintas ideologías y ya compara explícitamente, en *Historia social*, la *falsa conciencia* marxista con la *racionalización* psicoanalítica y con la genealogía de la moral de Nietzsche, explicitando que, al igual que no cabía pensar en una ‘cura’ en el contexto del psicoanálisis, tampoco cabría hacerlo en el ámbito marxista (HS3: 261-263). Por otro lado, conceder que Hauser fuese un marxista en sentido convencional en *Historia social* es dar crédito a las reseñas que alinean dicha obra con un marxismo más dogmático, sin reparar en su ambigüedad. Así, se establece una comparativa entre *Historia social* y *Manierismo* en la que tendríamos una postura marxista más convencional en el primero, y más «idealista» —o, en todo caso, conectada a su herencia de principios de siglo— en el segundo. Dicha concepción está basada en los análisis de Congdon, quien ya expresó la idea de esta trayectoria en su artículo “Arnold Hauser and the Retreat From Marxism” (2004), aunque Saccone pone en duda la tesis de Congdon de que dicha evolución obedeciese a un cierto oportunismo o temor académico por parte de Hauser (nuestros Capítulos 2 y 3 contribuyen, esperamos, a despejar toda duda). Como demostración de las incoherencias en torno al concepto de ideología en *Manierismo*, Saccone afirma que Hauser «no aclara bien su punto de vista sobre la relación entre la reforma luterana y el capitalismo»:

[...] si, por un lado, según el autor: «el movimiento reformador no puede deducirse sin más de las luchas sociales y [...] la ética profesional protestante no puede extraerse plenamente de los principios de la economía capitalista» —y aquí despojaba a la economía del papel de base del desarrollo histórico—, sin embargo, por otro lado, páginas atrás había afirmado que era «imposible explicar los orígenes del manierismo si no se le relaciona con los orígenes del capitalismo». Por un lado, la ideología era falsa conciencia —y en este sentido, este escrito ofrecía, como ninguno antes, una visión excesivamente rígida y determinista entre estructura y superestructuras— mientras que, por el otro, se distanciaba de sus mismas posiciones y llegaba a hablar de dicha relación en términos de meros «paralelismos» (Saccone, 2016: 176).

Esta supuesta alternancia entre enfatizar la necesidad e importancia de considerar las condiciones materiales, y la negación de su absoluta preponderancia, hasta el punto de rechazar «aquella interpretación de la ideología como relato construido a partir de los privilegios de clase» (Saccone, 2016: 177), pasa por alto lo escrito más arriba: los privilegios de clase no afloran de manera deliberada (ideología en sentido particular), sino de manera estructuralmente implícita (ideología en sentido total) a partir de la ontología de la mercancía. Es por ello que no hay ninguna contradicción en donde Saccone la detecta, en que Hauser «finalmente afirmaba claramente la prioridad de la economía»:

«Lo que se acostumbra a entender por ‘espíritu capitalista’ no es condición y causa del nacimiento del capitalismo, sino más bien un producto del sistema capitalista y una parte de su ideología». Y con gran sorpresa respecto al principio de su reflexión, Hauser llegaba a decir



abiertamente que la ideología no era nada más que falsa conciencia: «¿Qué es en efecto, ideología, sino equivocidad, doblez y, en último término, engaño de sí mismo?» (Saccone, 2016: 178-179)

Según Saccone (2016: 182), las diferencias entre *Historia social* y *Manierismo* apuntarían a una consideración más rigurosamente económica y materialista de los fenómenos sociales en el primero, y a un «todo social circular» en el segundo que es señal de un retorno a la herencia de los sociólogos clásicos de principios de siglo, como Weber: la «abolición de jerarquías entre estructura económica y superestructuras y la inserción de simultaneidad de los factores sociales» sería un matiz nuevo, introducido de manera ambigua y «vacilante» en *Manierismo* y desarrollado más explícitamente en *Sociología del arte* (Saccone, 2016: 176). Unida a esta ambigüedad en la jerarquía de los factores sociales —*economicismo vs circularidad*— y en el concepto de ideología —*falsa conciencia a favor de los poderosos vs falsa conciencia de todas y cada una de las clases*— iría también la ambigüedad en la *función del arte*: el manierismo sería, a la vez, «propaganda política» y «una manera de protegerse de una sociedad hostil» o «consuelo respecto a una existencia fragmentada»<sup>62</sup> (Saccone, 2016: 206, 281). Aunque, según Saccone, la función *propagandística* del arte debería resultar incompatible con su función *emancipadora* o *auto-reveladora de la propia ideología*, Hauser parece afirmar ambas; no obstante lo cual, Saccone (2016: 179) identifica una resignación acentuada en el caso particular de *Manierismo*: «en esta época que [...] Hauser comparaba a su propia contemporaneidad, los individuos estaban totalmente hundidos en una realidad engañosa y sin posibilidad de emancipación». Considerando la radicalidad con que Hauser afirmaba el carácter equívoco del mundo, Saccone (2016: 179) concluye que «nunca antes de estas reflexiones sobre el manierismo, Hauser había atribuido a la ideología un significado tan rotundamente negativo». Es necesario considerar ambos problemas, el de la ideología y el de la función del arte, al mismo tiempo:

Como hemos considerado hasta hora, si la ideología era sólo falsa conciencia, el arte en tanto que forma ideológica no podía ser otra cosa que, asimismo, falsa conciencia, arma de poder y de propaganda. Para evitar que el arte tuviera exclusivamente este fundamento negativo se planteaban a Hauser dos posibilidades: o le otorgaba un carácter universal, que trascendía la realidad y los hechos sociales y por eso dejaba de ser ideología, o bien se veía obligado a suavizar el propio término de ideología, matizándolo hacia la construcción de un significado más neutro (Saccone, 2016: 179).

Afirmaciones de Saccone (2016: 111), tales como «en Lukács, así como en Hauser, la teoría de la ideología se creaba a partir de la idea de la mercancía y del fetichismo», no expresan, quizás, con la debida contundencia que no es la *idea* de la mercancía, sino la *ontología* de la mercancía, esto es, «la influencia de la *forma dominante* de la mercancía» (Lukács, 1923/2013: 188) en las restantes *formas de la consciencia* —en las *categorías* de todas las esferas del espíritu objetivo—, la que pone en marcha el proceso de reificación *en todas las esferas simultáneamente*. No es, por tanto, un mero reflejo ‘teórico’, un relato distorsionado de lo que sucede a nivel ‘práctico’, sino,

---

<sup>62</sup> De hecho, la consideración del potencial terapéutico del arte es mucho más explícita y central en Marcuse que en Hauser — especialmente en Eros y civilización, donde se busca el camino «hacia una civilización no represiva ‘potenciada por la racionalidad estética’ en cuyo ámbito la sexualidad es liberada mediante la sublimación en Eros» (Yvars, 2007: 28).

antes bien, la constitución de categorías *operativas* y, por tanto, que inciden en lo práctico: la metáfora de la base y la superestructura es, como escribió Jameson (1990/2007: 46), una imagen del problema, pero no un modelo de cómo funciona la ideología: «debemos separar inicialmente la figuración de los términos base y superestructura —sólo la forma inicial del problema— del tipo de eficacia o ley causal que se supone implica». En cambio, Saccone sigue expresándose en términos de una causalidad sencilla, según el modelo base/superestructura. Cuando escribe acerca de «los desastrosos efectos de la reificación», Saccone (2016: 111) pasa por alto que, como comentamos en el Capítulo 1, la reificación no sólo es un proceso alienante, sino también, y al mismo tiempo, en su ambivalencia dialéctica, condición misma de la emancipación de la alienación.

La manera en que Hauser salía del brete que suponía la aporía de haber creado una teoría estética en la cual el arte era una forma ideológica y a la vez arma de lucha contra la propia ideología, era la de considerar que el arte tenía una cierta autonomía que impedía su reducción a un mero fenómeno ideológico (Saccone, 2016: 119).

A este y otros razonamientos parecidos, que toman la función del arte y la definición de lo ideológico en *una* u *otra* de sus acepciones, sin abarcar su *doble* —en el caso del arte, su doble función; en el caso de la ideología, la parábola de la paloma de Kant— podría responderse con pasajes como los de Eagleton en *La estética como ideología*:

Este elemento contradictorio inherente a lo estético, así lo afirmaría, sólo puede ser adecuadamente abarcado por un pensamiento dialéctico de este tipo. La emergencia de lo estético como categoría teórica está estrechamente ligada al proceso material por el cual la producción cultural, en una fase temprana de la sociedad burguesa, se convierte en un proceso «autónomo», autónomo con respecto a las diversas funciones sociales a las que había servido tradicionalmente. [...] la idea de autonomía —la idea de un modo de ser que se autorregula y autodetermina por completo— brinda a la clase media justo el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales. Este concepto de autonomía posee, sin embargo, una ambigüedad radical: si, por un lado, dota a la ideología burguesa de una dimensión central, por otro, no deja de subrayar el carácter autodeterminante de las facultades y capacidades humanas, un factor que se convierte, en la obra de Karl Marx y de otros pensadores, en la base antropológica de una oposición revolucionaria a la utilidad burguesa. Lo estético es a la vez —esto es lo que trataré de mostrar— el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. Si brinda una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres actualmente divididos unos de otros, no es menos cierto que no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real orientado hacia esa comunidad histórica. Toda valoración de este anfíbio concepto que se sustente bien en su aceptación acrítica, bien en su inequívoca denuncia, no hará sino pasar por alto su complejidad histórica real (Eagleton, 1990/2006: 49-50).

Tal como hemos visto en el Capítulo 1, no es exactamente, o no es solo que el arte tenga, para Hauser, una dimensión autónoma, no definible del todo en términos externos a su esfera; es, más bien, que el individuo vinculado a la producción artística, sea del lado de la producción o de la contemplación, está forzado a adecuar, plegar, manipular sus propios supuestos, heterónomos, a la lógica inmanente a la esfera en que tiene lugar esta práctica artística, de manera que ésta hace que una *toma de consciencia* acerca de los propios supuestos, heterónomos —bajo cuya influencia sigue estando, en cualquier caso, el autor o espectador— *se haga patente* en el propio trabajo artístico. Balzac es capaz de crear unos personajes que trascienden su propia ideología: en virtud de la intención *artística* de crear unos personajes *vivos y creíbles*, Balzac realiza un análisis de su propia ideología, sin por ello llegar él mismo a redimirse de la misma, pero quedando potencialmente explicitada para otros en la obra de arte. De manera similar, tampoco sabemos si Cervantes renegó de sus ideales; lo que sí sabemos es que, al margen de lo que pensara Cervantes, es *objetivamente posible* interpretar una dura crítica a los mismos en su héroe.

Aunque, considerada en sentido «abierto» o «neutro» (como escribe Saccone), la ideología supone el relativismo de los valores, Mannheim se esforzó por superar dicho relativismo (en su caso, a través de la *intelectualidad flotante*). La manera en que la relativa emancipación de la ideología son concebidas por él y por Hauser serían muy similares. Pero Saccone (2016: 111-2), cuando trata de interpretar a Hauser en clave no pesimista (su apuesta por el arte como *arma para la existencia*: la función *emancipadora* del arte para con la propia ideología), bien le acaba atribuyendo defectos similares a los que suelen reprocharse a la teoría de la *intelectualidad flotante* de Mannheim, o bien lo interpreta como «lucha personal y solipsista contra el capitalismo». Es indudable que Hauser, como Mannheim, emplea el concepto de ideología en su sentido total y general, esto es: *todo pensamiento es ideológico*. Sin embargo, extrae de ello consecuencias distintas, acercándose a la visión marxista de la historia, en varios sentidos:

1) Hauser, a diferencia de Mannheim, centra la narrativa histórica en el desenvolvimiento material del capitalismo, cosa que Mannheim no llega a explicitar. Hauser escribe: «el fundamento más elemental y originario de la civilización, que nosotros *podemos aprehender*, es, en todo caso, de índole material» (M: 98). En *Ideología y utopía*, Mannheim *no menciona* ni utiliza los conceptos de cosificación (o reificación) lukácsiana, ni tampoco el fetichismo de la mercancía marxiano; en otras palabras: su análisis no parte de la *ontología de la mercancía*; punto de partida que conlleva, implícitamente, una visión global de la historia más cercana a la de Lukács — visión que, en la medida en que es compartida por Hauser, explica el que insistiera en denominarse ‘marxista’.

2) A diferencia de Mannheim, que muestra un optimismo abierto ante la posibilidad de una nueva síntesis en diversos momentos de su obra —«la investigación, en la sociología del conocimiento, nos ofrece la esperanza de poder llegar a una etapa de exactitud» (Mannheim, 1929/2019: 117)— Hauser mantiene una posición de pesimismo revolucionario, como veremos en el Capítulo 8, que es indisociable de la perspectiva marxista de la historia mencionada en el punto anterior.

3) En línea con esto, Mannheim deposita, como Lukács, sus esperanzas en una clase capaz, si no de una síntesis, sí de aproximarse a ella: la *intelectualidad flotante* — armada, además, de una disciplina científica: la sociología del conocimiento; Hauser, en cambio, se limita a apuntar,

oblicuamente, las consecuencias emancipadoras de una esfera no científica, el arte, en manos de un grupo *no emancipado socialmente*, la intelectualidad *outsider*. Hauser vislumbra la solución en sentido distinto a Mannheim (en tanto no concibe que los artistas o intelectuales lleguen a superar su propia ideología, a pesar de que puedan construir una obra que, al tiempo que surge de necesidades ideológicas, pueda emanciparse de ellas, como vimos en el Capítulo 1 — es *la obra*, no *el hacedor*, quien se emancipa).

## Tensión manierista y dialéctica marxista (I)

He was cognizant of Simmel's analysis of the logic of fashion, but tried to demarcate its scope of action from art proper, not daring to face the fact that 'mere' fashion had replaced worldviews as the motor of stylistic change (Wessely, 1995: 41).

Esta crítica de Wessely a *Manierismo* pasa por alto que, para Hauser, las cosmovisiones no son el «motor» del cambio estilístico, sino el individuo que toma decisiones (ver apartado 6.1); si algo debería quedar claro, es que la dialéctica hermenéutica del marxismo heterodoxo no es reducible a una teoría del reflejo. Pero la crítica de Wessely pone sobre la mesa otro problema, que ya apareció al final del apartado 1.2, y sobre el que volveremos en los Capítulos 7 y 8: para Dilthey, el concepto de cosmovisión presupone un «ser humano total», de personalidad íntegra, orgánicamente constituida — en contraste con el carácter esquizofrénico, fragmentado en mil pedazos, del sujeto moderno y posmoderno. El joven Lukács —y en esto le siguieron tanto Hauser como Mannheim— vislumbró una superación de este aspecto de Dilthey en un retorno a Hegel, que implicaba una nueva lectura de éste.

Aunque Burgum (1968: 318-9), en su intento por «sistematizar las insinuaciones asistemáticas de esta teoría que uno encuentra en el curso de la lectura de *Manierismo*», sí reconoce explícitamente que este marxismo se aleja de una teoría del reflejo, su reproche, formulado desde una posición distinta a la de Wessely, lo complementa. Al examinar la curiosa identificación, en *Manierismo*, entre «tensión manierista y dialéctica marxista» —punto medular contra el que dirige su ataque—, Burgum (1968: 312) comienza preguntándose si podríamos «valorar la tensión como algo bueno en sí mismo»: «parecería marxista hacerlo — conflicto de opuestos». Sin embargo, identifica esta postura con la de un libro bien alejado del marxismo: *Rage for chaos*, de Morse Peckham, donde se defiende el valor de una estética anticlásica. Según Burgum, hay una «pedantería miope» en todos aquellos historiadores que «parecen contentarse meramente con listar las contradicciones que constituyen el manierismo como estilo», sin «desembocar en una estética», e ignorando «el problema de la forma, de la síntesis»<sup>63</sup>. Problema que Peckham «confronta de lleno»: siendo la forma, la síntesis, lo opuesto al caos, a la tensión, Peckham defiende que «podemos arreglárnoslas sin la forma», existiendo una «tercer alternativa; ni forma ni caos; no la satisfacción del conjunto, sino la satisfacción que sigue al paso de una experiencia integrada concreta a una sorprendentemente diferente» (Burgum, 1968: 313). Así, los manieristas «no se enfrentan al caos, sino que quedan hipnotizados entre sus contradicciones»,

---

<sup>63</sup> El otro historiador al que se refiere en su crítica es John Shearman.

que unas veces «se resolverían en una estructura clásica; y otras no»: «¿Qué importa? El placer queda donde Peckham lo encontró: en el shock en el reconocimiento de las contradicciones» (Burgum, 1968: 313):

Tension, I repeat, is not a good in itself. It is good only when it provides an escape from chaos, and the immediate achievement of a synthesis (which, like all syntheses, is only temporary). And this is the achievement of form, in esthetic terms (Burgum, 1968: 314).

Esta oposición entre el caos, la tensión, la falta de orden, y la forma, la síntesis, el orden, resulta muy cercana a los usados por el joven Lukács en su discusión, en *El alma y las formas*, del concepto de *totalidad*, opuesto al *caos* del mundo inmediato percibido por el sujeto: según Lukács (y este es un rasgo que se mantendría en el Lukács maduro), al igual que según el también marxista ortodoxo Burgum, resulta necesario proporcionar una síntesis, por provisional que resulte, para contar con un arte realmente progresivo: aquí se encuentra el punto medular del enfrentamiento entre Lukács y Bloch en torno al expresionismo<sup>64</sup>, y aquí encontramos también la clave de las divergencias entre el marxismo heterodoxo en general, con su visión del arte moderno (y también, antes, del manierismo y del romanticismo) como *habilitador de una crítica emancipatoria*, y la defensa del realismo socialista propugnada por Lukács. Burgum, marxista convencido (hasta el punto de perder su posición como profesor de literatura), critica los *finés* de *Manierismo*, no tanto su método; Wessely, socióloga del arte, centra su crítica en los *medios*, atacando sus presupuestos metodológicos (la posibilidad de un *sujeto moderno*) y los conceptos con los que opera (la aplicación del concepto de *cosmovisión* a un fragmentado *sujeto moderno*). Eagleton, crítico marxista que planteó profundas dudas contra el marxismo de raigambre lukácsiana, escribió con respecto a Lukács:

What we are trying to comprehend, in seeking to define the difference between two kinds of rationality, is perhaps nothing less than the Marxist concept of contradiction. For Brecht, social reality was contradictory in its very being; but then consider what strange tricks language plays if, like Lukács, you replace the word «being» there with «essence». In his reply to Bloch's defence of Expressionism, Lukács speaks in one sentence of the artefact having a «surface of life sufficiently transparent to allow the underlying essence to shine through», and writes a few lines later of art «grasp[ing] hold of the living contradictions of life and society». But it is surely very strange to think at once in terms of essence and contradiction. For one meaning of «contradiction» simply cancels the whole notion of «essence»; it is only the reifying ploys of Hegelian parlance that allow us to conceptualize contradiction as unity. That Lukács, like the rest of us but more than some, remains the prisoner of a metaphysical problematic is perhaps nowhere better demonstrated than in this. The capitalist social formation is a totality of contradictions; what therefore determines each contradiction is the unity it forms with others; the truth of contradiction is accordingly unity. It would be hard to think up a more flagrant contradiction. One has only to ponder the nuanced distinction between arguing that «contradiction is essential to capitalism», and that «the essence of

---

<sup>64</sup> «For Lukács, 'immediate' experience is inescapably 'opaque, fragmentary, chaotic and uncomprehended'; it is only by the good offices of the 'totality' that we can see life steadily and see it whole. So art that merely reflects immediate experience is accordingly doomed to distortion. Bloch retorts that Expressionism, by reflecting the immediacy of a particular capitalist crisis, performed a progressive role» (Eagleton, 1981a: 87)

capitalism is contradiction», to recognize how extraordinarily difficult it is for any of us to think ourselves outside that crippling essence/phenomenon «model» which is for Lukács the very key to historical truth. For we certainly do not erase that dichotomy by rendering a substantive as an epithet. And it sometimes seems the case that Lukács tries to unpick this knot in our thinking by conceiving of contradiction as the diachronic putting-into-motion of a synchronic essence (Eagleton, 1981a: 86-87).

Eagleton (1981a: 75-76) se posiciona, por cierto, a favor de las críticas que un temprano Adorno dedicase a la tendencia de Benjamin de yuxtaponer elementos de la base y la superestructura sin resolver su mediación mediante el proceso social total, lamentando la inexistencia de una teoría marxista que efectuase dicha mediación de manera «no-mecánica» y «no-historicista». Para Eagleton (1981a: 91), el proceder de Adorno —extrapolable, en muchos sentidos, a Hauser— constituye, con sus «densos y tortuosos enigmas», el momento «negativo» del marxismo hegeliano», cuyo momento «positivo» sería Lukács, con sus «pronunciamientos medidos, olímpicos, que llenan la boca». Por tanto, habría una cierta afinidad entre ambos, en base a una dinámica de la esencia. Sin embargo, Jameson entendió y reformuló de manera bien distinta a Eagleton el proceder de Adorno:

This operated, at its moments of greatest intensity, as a kind of Gestalt modification of the hermeneutic circle. The logical relationship of the particular to the universal is in any case never that of the traditional Aristotelian subsumption of species under genus. Still, in so far as the reader habitually sorts judgements out into the canonical major and minor premisses, Adorno's propositions may be said deliberately to invert these, by way of a perceptual play on the blurred zones of our lateral perception. The attention systematically directed to the particular, to the text or phenomenon to be interpreted —and for which the interpretandum is the presupposed totality summoned to the outlying field of vision— finds that what has been said, unexpectedly, addresses that totality itself and modifies it, not the particular that was its pretext. Meanwhile, a thematization of the totality (monopoly capitalism, for instance) that drew in this or that isolated historical particular as a mere example or illustration proves itself to have been a subterfuge for the striking modification, the interpretation by way of shock and novelty, of the putative example itself (Jameson, 1990/2007: 33)

Es significativo que tanto Adorno como Gombrich pusieran un énfasis especial en las modificaciones que Hauser hacía de sus tesis iniciales<sup>65</sup>. Para Adorno, constituían algo así como una corrección de la interpretación de partida:

Hauser defiende constantemente a la cosa misma y logra corregir, a lo largo de su trabajo, sus propias tesis, cada vez que éstas tienden a permanecer, por así decirlo, como residuo abstracto, más allá de la efectiva obra interpretativa. Ello es lo que documenta la autenticidad del procedimiento (Adorno, 1956/1969: 109).

Adorno (1956/1969: 104) explicita que «el procedimiento de Hauser carece de arbitrariedad, de 'paralelismo', del recurso a las analogías», y, más significativamente, que «sobre todo, logra evitar el peligro que más pesa sobre una tentativa como la suya, el de la ejemplificación, el de la explicación

---

<sup>65</sup> La tesis esquemática de partida en *Historia social* es que las sociedades dinámicas, liberales, a menudo basadas en el comercio tienden a un arte naturalista, mientras que las sociedades estáticas, conservadoras, basadas en una rígida jerarquía, tienden a un arte geométrico, idealizado, hierático (HS1: 8-9)

de los materiales ‘desde arriba’». Esto contrasta con la evaluación de Gombrich (1953/1997: 371), para quien las interpretaciones de Hauser constituían precisamente esto: una acomodación de los hechos a una interpretación a priori. Ambos autores contemplan el mismo fenómeno, pero desde dos perspectivas distintas: Adorno parece fijarse en distorsiones a nivel de la interpretación, de la modificación de sentido que adquiere la premisa inicial (el concepto de totalidad); Gombrich, en cambio, explicita que la interpretación de Hauser es inflexible, y que lo manipulado no es tanto la interpretación, sino los hechos en sí, que son distorsionados para encajar en unas hipótesis insostenibles. Para Gombrich, la labor del historiador se basa en reducir las contradicciones entre las hipótesis y los hechos; para Hauser, se basa en la explicitación de las propias totalidades que subyacen en los hechos, mediante una exacerbación de sus contradicciones latentes — actividad que podemos asimilar a lo que Adorno (1956/1969: 103) entiende por «meditación crítica».

Enfatizando, sin embargo, la noción de un arte crítico, o de un arte que abre en su seno — como vimos en el Capítulo 1, implícita y no explícitamente— potenciales caminos de crítica, también surge la confusión de entender la obra *filosófica* de los autores del marxismo heterodoxo como indiferenciada de la actividad *literaria* — lo cual es afirmado por Saccone (2016: 305) a colación de Hauser, al decir que construye una «poética de la época que investigaba». Esta idea ha sido refutada con fuerza por Jameson (1990/2007: 68-69) para el caso de Adorno, porque permite interpretar dicha crítica de forma que se hacen susceptibles lecturas puramente individualistas, terapéuticas, como las de Sloterdijk:

No existe gran crítica sin grandes defectos. Son los heridos graves de la cultura los que con grandes esfuerzos encuentran algunos remedios curativos y hacen girar la rueda de la crítica. [...] Bajo todos los grandes rendimientos críticos de la modernidad se abren por doquier heridas: la herida Rousseau, la herida Schelling, la herida Heine, la herida Marx, la herida Kierkegaard, la herida Nietzsche, la herida Spengler, la herida Heidegger, la herida Theodor Lessing, la herida Freud, la herida Adorno. Y de la autocuración de las grandes heridas surgen críticas que sirven a las épocas de puntos de reunión de la autovivencia. Toda crítica es trabajo de pioneros en el dolor epocal y una pieza de curación ejemplar (Sloterdijk, 1983/2003: 28).

Párrafo que podría dar a entender que Adorno contribuye potencialmente a una reconciliación [*Versöhnung*] con la realidad, como suele achacarse a Hegel. Lejos de esto, Jameson (1990/2007: 38) insiste en que «lo característico de la perspectiva sociológica de Adorno es [...] este intento de cruzar lo particular con lo general y mantenerlos juntos en su tensión contradictoria». Así, hablar de la «superación de la ideología» en Hauser ofrece un problema análogo a hablar de «curación» o de «superación de la propia racionalización» por parte del paciente psicoanalítico: tanto en un caso como en el otro, se sigue aquella afirmación de Mannheim según la cual el objetivo último como tal es acercarse a una cierta noción de cómo uno está siempre bajo su propia ideología, bajo la propia racionalización. La superación de las ideologías a través del arte tal como está implícita en Hauser tiene mucho más en común con hacer posible el perspectivismo (o «relacionismo») del que habla Mannheim, que con un estado de gracia o sabiduría absoluta. Sin embargo, aún quedarían importantes diferencias entre la manera en que la superación del relativismo se plantea en *Ideología y utopía* y en *Manierismo*. En Mannheim, la «síntesis dinámica» reviste un carácter plenamente positivo, afirmativo:

Una síntesis absoluta y permanente significaría, a nuestro parecer, una regresión al concepto estático del mundo del intelectualismo. En un campo en que todo se halla en proceso de *devenir*, la única síntesis adecuada sería una síntesis dinámica, que de cuando en cuando se formulara de nuevo. Sin embargo, es preciso resolver uno de los problemas más importantes que se puedan plantear, el de proporcionar la concepción más comprensiva del conjunto que sea posible dar en determinada época (Mannheim, 1929/2013: 188).

Esto significa que la síntesis *puede* ejecutarse, con fines operativos — lo que, de nuevo, nos acerca a Lukács, para quien «sólo puede haber una verdad». Las críticas de Horkheimer<sup>66</sup> y Marcuse<sup>67</sup> en el Congreso de Sociología que tuvo lugar en Frankfurt en 1929 —publicado como *The Sociology of Knowledge Dispute* (1990)— enfatizan decididamente este punto. Horkheimer afirma que Mannheim levanta, a pesar de todo, una nueva teología, afirmando implícitamente que la totalidad que constituye el proceso histórico tiene un sentido susceptible de discernirse. En contra de esto, Horkheimer afirma tajantemente que el reto último del capitalismo consiste, precisamente, en que la suma de todas sus contradicciones no da (y no puede dar) como resultado un todo mayor; el todo no es más que la suma de las partes. El reproche de Eagleton (1981a: 86-87) al marxismo hegeliano de Lukács reproduce exactamente el mismo argumento que Horkheimer movilizase en su día contra el Mannheim *Ideología y utopía*: ¿no es un contrasentido hablar de la contradicción como esencia de algo? Hay que tener en cuenta que este primer Horkheimer aún creía en la posibilidad de armar un programa de investigación empírica basado en las categorías de la sociología marxista, para ofrecer así un análisis científico de la sociedad. No será hasta más adelante que Horkheimer plegará su proyecto al de Adorno, a su vez muy influenciado por Benjamin — cuyo punto fuerte como pensador se caracterizaba, a juicio de Adorno y Scholem, en su talento para la teología.) Marcuse (1982/2015: 129), quizás debido a que su propia filosofía también resulta una combinación entre historicismo (Dilthey) y marxismo, comienza su crítica de *Ideología y utopía* de manera bastante más empática que Horkheimer.

---

<sup>66</sup> «It is indeed impossible for history as a whole to be the expression of any sort of meaningful configuration (Gestalt). History is, after all, the synopsis of processes which arise from the contradictory relations existing in human society. These processes reveal no psychic or spiritual unity. Neither are they simply the side effects of conflicts between opinions, attitudes, styles of thought or systems. It is entirely different forces, both human and extra-human, that lead to their realisation. In so far as history does not derive from the conscious intention of individuals who bring it about in accordance with a systematic plan, it has no meaning. It is possible to attempt to subsume the various motivating forces of history in a particular period under scientific laws, but the assertion that behind the occurrences there is a direction (Sinn) which can be understood, rests on philosophical fantasy — whether it is actually further developed, as by Hegel, or simply proclaimed, as by Mannheim. It is characteristic of Marx's materialism to describe as the true reality precisely the unsatisfactory condition of this world, and to object to the hypostatisation of any sort of thought as belonging to a higher sphere of existence. He is the sworn enemy of every attempt to comprehend reality merely in terms of ideas or a purely spiritual order. According to Marx, such consolation about the world is no longer possible. For Mannheim, on the other hand, such a consoling idealistic conviction is not just the motive for his science, but it expresses the highest respect for intellectual efforts in general» (Horkheimer, 1982/2015: 148).

<sup>67</sup> «The given historical stage of existence emerges in either case once again as the final authority on matters of truth. The second path thus merely leads back to the first. Only on the condition that a particular historical stage is eo ipso an historically 'true' stage, can such synthesis achieve optimal truth. The mere fact of the synthesis alone does not guarantee its superiority over mediated theories. Indeed, even the most comprehensive synthesis which is more than a mere accumulation of preceding perspectives, may be thoroughly false precisely in its mediations» (Marcuse, 1982/2015: 134-135). A pesar de sus críticas, Marcuse (1982/2015: 138) reconoce el mérito de Mannheim y muestra en diversos puntos gran afinidad por sus ideas.



## La dialéctica hermenéutica de *Manierismo* como «teoría multicapa del conocimiento»

Ya vimos cómo, en realidad, la dialéctica hermenéutica, en sus diversas variantes, con la que caracterizamos metodológicamente a un antidogmático y variado marxismo heterodoxo, no (sólo) encuentra sus raíces directas en la dialéctica de Hegel, sino también en la hermenéutica de Dilthey. Más aún: de un proceder diltheyano que buscaba tornar, en manos del joven Lukács, a la dialéctica de Hegel. El cambio —también el peligro— de las *Geisteswissenschaften* estaba en la indeterminación, en el carácter a-teorético de la *Weltanschauung* — que podía, por tanto, ‘conglomerarse’ a partir de muchos elementos, operando un trampantojo, una ilusión de coherencia, una incapacidad para ver lo incompatible, pero no una necesidad racional, teorizable, sobre la que fundamentar el sistema de valores en cuestión — situación que Max Weber (1919/1979: 217) expresó al sentenciar que «es cada individuo el que ha de decidir quién es para él Dios y quién el demonio». Weber asimilaba el mundo moderno a un escenario de lucha perpetua entre deidades paganas. Simmel interpretaba la sinfonía de conflictos de la metrópolis más cerca del vitalismo nietzscheano, tratando de construir su *gaya ciencia*; Dilthey llega a una tipología de arquetipos de cosmovisiones, bastante parecida al tipo de tablas de clasificación a las que Kant era tan aficionado — y pareciéndose en esto sus resultados al sistema desarrollado, también a principios de siglo, por el sociólogo ruso Pitirim Sorokin. Dvořák, por su parte, concibe la cosmovisión como un «gran mosaico», en el que «cada pieza contribuye al todo mayor, sin determinar a las demás» (Johnston, 1966). En todos estos casos, se afirma una multiplicidad que está más allá de toda sistematización.

Como veremos en el Capítulo 8, el filósofo Sjoerd Tuinen (2017: 148), habla de una «coherencia inesencial» del manierismo, en relación a una «coherencia inesencial» de lo moderno. Consideraciones que se remiten al plano estilístico. En el plano teórico, el filósofo húngaro Deodáth Zuh se ha esforzado por proporcionar un marco teórico más adecuado desde el que aproximarnos a Hauser, que describe como «arquitectura multicapa del conocimiento»:

MT [Multilayer Theory] is a theory about the structure and functioning of human cognition, set up as a layered architecture of simple and complex factual capacities and faculties of knowledge. [...] They are separate faculties fulfilling separate cognitive roles that must communicate and cooperate with each other in order to implement a coherent way of perceiving and understanding the world. Admittedly, such communicating layers could be unequal in their concrete workings, [...] or that a specific faculty could dominate the other(s), but their tendency to cooperate is of utmost importance (Zuh, 2015: 5).

Esta *teoría multicapa del conocimiento* se ofrece como marco para el pensamiento *plurisistemático* de Hauser, hasta ahora considerado peyorativamente asistemático (deficiente, improductivo, amateur<sup>68</sup>). Hasta Zuh, gran parte de los académicos interesados en el trabajo de Hauser y en su valoración se habían limitado más a señalar su enorme valor «sugestivo» (Halewood, 1968: 101), «pionero» (Boime, 1987: 18-9; Eagleton, 1982: 1168), «interesante»

---

<sup>68</sup> Las críticas de Natalie Heinich, Anna Wessely, y Néstor García Canclini.

(Saccone, 2016: 45), o «inspirador» (Steuerwald, 2017: 235). La labor de Zuh supone quizás el primer intento de explicitar la infraestructura filosófica de Hauser más allá del estudio de las variadas influencias patentes en las diversas terminologías que yuxtapone<sup>69</sup> (señalar estas influencias no equivale a formular un cuadro general en el que poder enmarcarlas en conjunto). Esta «teoría multicapa del conocimiento» propone una perspectiva unificadora en base al sustrato kantiano y marxista de Hauser:

The pedigree of Hauser's main thoughts was oriented towards a Kantian and Marxist framework, respectively. As a Kantian, he tried to take into account the philosophical consequences of two (or even more) different sources of cognition that are equal in value, correlative and necessarily cooperating. Giving exclusive priority to only one of these leads to classical philosophical errors such as psychologism and intellectualism. As a Marxist, Hauser was anti-dogmatic and anti-deterministic, because he adopted an interpretive-hermeneutical meaning of Marxism and considered it an aid against distorting tendencies in our thinking. His basic insight that the different sources of value-equal and cooperating cognitive layers are in an everyday-life perspective intertwined, so that a kind of *reservatio mentalis* is needed to methodically separate them for the sake of better understanding, makes him a distant relative of classical phenomenology. This web of epistemological investigations is what I call the multilayer theory of knowledge (Zuh, 2015: 1).

Zuh enfatiza que el proyecto cognitivo de Kant consistía en subrayar la diversidad de las fuentes del conocimiento, siendo erróneo privilegiar una en detrimento de las demás:

This is why it is a theory about the possible grounds of knowledge, of how knowledge should be brought together, and not of a current state of representing something through a unique source of knowledge. It must be labeled as a transcendental theory of cognition, where the one-sided priority of a specific faculty is considered to be strongly reductive and, consequently, philosophically erroneous (Zuh, 2015: 5).

Esto sería de máxima importancia para fundamentar la postura de quienes, como Meštrović o Thompson, se oponen abiertamente al establecimiento de un sistema terminológico cerrado en sociología. En términos lukácsianos, la sistematización implica la reificación del sistema, su anquilosamiento a favor de una sola fuente de conocimiento. David Wallace, quien lleva a cabo un análisis dialéctico de los conceptos de 'autonomía' y 'heteronomía' en Hauser, llega a conclusiones parecidas cuando afirma:

In this respect the formalist defense of art as a closed sphere of values, the advocates of a political art, and the devotees of popular culture share a secret affinity: all seek to subordinate art to an autre-lieu, to suppress the signs of historical creativity in the name of a discourse which cannot be questioned (Wallace, 1996: 36).

El enfoque de Wallace es dialéctico porque no examina las consideraciones de Hauser al respecto del proceso histórico de evolución de los estilos, ni tampoco al respecto del proceso

---

<sup>69</sup> La hermenéutica literaria de Dilthey y artística de Dvořák, pero también el formalismo de Wölfflin; el psicoanálisis de Freud (Johnston, 1972: 386-388; Read, 2002: xii-xv; Saccone, 2016: 154-155); la sociología de Troeltsch, Sombart, Simmel, Weber y Mannheim; la dialéctica marxista de Lukács, Benjamin o Adorno (Roberts, 2006: 162-163), pero también la de Hegel (Eagleton, 1982: 1168).

histórico social o político; más bien, enfatiza el *conflicto*, la *tensión* entre ambas esferas del proceso histórico, identificándola como el «objeto de estudio» de *Historia social*. El interés por la «significación contemporánea de las obras de arte del pasado», que caracteriza tanto el marco disciplinar de la *historia del arte tradicional*, como el de aquellas *sociologías del arte* focalizadas sobre la propia obra de arte, es sintomático de una defensa de la *autonomía* de lo artístico; por otra parte, la consideración de la obra de arte como producto o reflejo del proceso social y político, característica del marco disciplinar de la *New Art History* y otras modalidades de crítica ideológica, es sintomática de una defensa de la *heteronomía* de lo artístico. Como vemos, el enfoque de Hauser no se correspondería, según Wallace, con ninguno de los dos: Hauser no estudia la esfera del arte como desarrollo autónomo, ni tampoco la esfera política como desarrollo autónomo que da como resultado un tipo de arte, sino que se ocupa, en consonancia con lo visto al comienzo de este capítulo, de los *conflictos* y *tensiones* entre ambas esferas.

En el Capítulo 1, ya vimos la importancia que cobraba Kant<sup>70</sup> para las diversas tradiciones que confluían en el marxismo heterodoxo: en diversos sentidos, Dilthey, Weber y Simmel pueden definirse como neokantianos. También vimos allí cómo el pensamiento de Kant revistió gran importancia para el joven Benjamin y para Hauser, sobre todo en relación a la interconexión de la experiencia, así como al giro copernicano epistemológico. Serían las premisas epistemológicas kantianas las que permitirían a Hauser operar según una especie de principio de montaje o collage, usando terminologías separadas para ámbitos separados, provenientes de *distintas fuentes de conocimiento* (Zuh, 2015: 2). Así, el discurso de Hauser podría separarse, a grandes rasgos, en tres grandes hilos argumentativos —*estético*, *sociológico*, *psicológico*. Zuh compara, de hecho, el funcionamiento de su *teoría multicapa* a los procedimientos del cine, que Hauser consideró el medio artístico moderno por excelencia:

[...] through the analysis of film and cinema one can take a better position to give an unbiased description of knowledge-constituting cognitive layers in art, of which Hauser identifies three: style (convention and concepts), psychology of the actor (his creativity and intuitions) and the social-material contexts. This project remains feasible if supported by a twofold method: real recognition and scientific description of the main layers of knowledge (Zuh, 2015: 12).

En un primer momento creímos posible abordar un análisis de *Manierismo* de manera sistemática debido a que, observando su índice, parecía tratarse de un estudio rigurosamente ordenado. Huelga decir que, en la práctica, cada una de las capas de análisis desborda sus implicaciones a las demás, en una continua yuxtaposición — como sucede, por ejemplo, en el análisis de Pontorno, donde las consideraciones estilísticas y las psicológicas se entremezclan con cuestiones sociológicas continuamente (M: 63, 70, 80, 100-101, 183, 196, 205, 207-208). Esta interacción, este montaje entre las distintas capas, es propiamente donde se despliega la dialéctica hauseriana:

[...] it is dialectical in two relevant senses. (a) It balances the polarity of a subjective-objective analysis. It describes how these elements of knowledge are able to cooperate with

---

<sup>70</sup> Es paradójico que la filosofía de Popper, en la cual se apoyó Gombrich, también tuviese su fuente en Kant (Hemingway, 2009: 301). En efecto, Kant se encuentra en la raíz tanto de los filósofos analíticos como de los continentales, suponiendo el punto de divergencia entre ambas tradiciones.

each other: through the third and mostly unseen factor making their cooperation feasible. It is also dialectical (b) as a third methodological program that mediates between scientific 'explanation' and 'historical' understanding in order to overcome «the unreflexive moment of our historical existence» (Zuh, 2015: 4).

En una nota a pie de página, Zuh afirma que, además de en sus análisis filmicos, podría haberse evidenciado también esta «teoría multicapa del conocimiento» estudiando *Manierismo*:

The other emblematic example is Hauser's account of mannerism. It is not only an account of the origins of modern art as such, but also a methodological self-reflection that is basically anti-dogmatic. The main issue with mannerist artists is that they have no balanced concept of artistic production yet. Defying conventions in nature and in society, mannerist artists got into the situation of a free-floating intellectual, in which they intentionally cut out all stylistic and social layers of their cognitive architecture. «The culture of individualism provided him with innumerable openings that were not available to the medieval artist, but it set him in a vacuum of freedom in which he was often on the point of losing himself» (Zuh, 2015: 12).

Aunque Zuh remite al lector a otros pasajes de *Sociología del arte* «para ver cómo critica el término mannheimiano de 'intelectual flotante'», la advertencia es sintomática de que sus propias premisas de análisis le llevan a una lectura bastante mannheimiana de Hauser. Estamos, en general, en deuda con Zuh; no obstante, añadiremos un significativo matiz a sus interpretaciones. Quizás, según su punto de vista, el cariz *kantiano* domina hasta tal punto, que el sentido *marxista* de Hauser —y, por tanto, el propiamente crítico-dialéctico, en contraposición al crítico-aporético— queda un tanto diluido<sup>71</sup>. Que, en sus últimos ensayos sobre el *tertium datur*, Hauser subrayase que buscaba, con ellos, afirmar que «este socialismo es *aún* socialismo», seguramente puede atribuirse a que este «tercer y mayormente invisible factor que hace factible su cooperación» se encuentra siempre, en su caso, en una narrativa *materialista* y *marxista* de la historia — y una extraída de Lukács: el proceso histórico del avance ontológico de la mercancía. Quizás esta omisión de Zuh explica por qué, como veremos en el Capítulo 7, a pesar de su intención de *recuperar* la figura de Hauser, en un artículo posterior Zuh (2019: 3) no sólo no ofrezca ninguna perspectiva nueva sobre *Manierismo*, sino que, además, repite las condenas historiográficas, fracasando en su propósito de mostrar cómo este libro ilustraría la puesta en práctica de lo que él llama «teoría multicapa del conocimiento».

No obstante, es cierto que *Manierismo* es, al mismo tiempo, un manifiesto ético y una demostración metodológica. El pasaje en que esto queda más claro es aquel en el que se afirma que la paradoja, «la discordia concors, con la que se suele caracterizar el manierismo», no sólo «representa, sin duda, un momento esencial en la estructura de este estilo», sino que, más allá de lo meramente formal, «la pugna de las formas expresa aquí la polaridad de todo el ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo» (M: 41). Esto se relaciona directamente con aquella premisa kantiana de

---

<sup>71</sup> Zuh (2015: 3) enfatiza que la «consciencia epistemológica» kantiana de la teoría de Hauser sería una de las tres características fundamentales de su pensamiento, siendo las otras dos su «rol trascendental», y su «carácter dialéctico». Estando las tres relacionadas, su función sería *trascendental* porque buscaría el *posible conocimiento* dentro de los límites que la *consciencia epistemológica* pone a la posibilidad de conocimiento. El marxismo aparece como un «correctivo», es decir, como algo más o menos secundario.

separación de las fuentes de conocimiento la preferencia manierista por «un girar en torno a los escollos, un constante tener presente las dificultades causadas por la razón, que un intento de evitar o salvar los escollos» (M: 43). Como Hauser, los manieristas «no sólo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban, e incluso las agudizaban; preferían aferrarse a estas contradicciones irritantes, que ocultarlas o silenciarlas» (M: 43).

En *Historia y conciencia de clase*, Lukács traza la genealogía de la cosificación de las categorías que detecta en Kant, y también de cómo las categorías kantianas penetran en los aparatos categóricos de las disciplinas parciales. De la misma manera, en *Ideología y utopía*, Mannheim traza también diversas genealogías: de la intelectualidad desclasada, del milenarismo como antecesor del mesianismo revolucionario, etc. Al igual que ellos, Hauser construye también, en *Manierismo*, diversas genealogías. Desde el punto de vista metodológico, habría que recalcar que cada una de estas genealogías busca, en el sXVI, el precedente de los conceptos clave del análisis hauseriano. Así, la genealogía del concepto de ideología arranca en Maquiavelo, culminando en el giro epistemológico kantiano (del objeto al sujeto cognoscente), y en Marx (M: 117-118). También en la sección dedicada a explicar el concepto de alienación en conjunción con el de cosificación o fetichismo de la mercancía (M: 121-129), donde matiza su postura entre Hegel y Marx, cita unas palabras de Campanella:

Campanella va tan lejos en su teoría del conocimiento, que niega que haya diferencia entre saber y demencia, conocer y desfigurar. «Saber es alienarse de sí —escribe—, y alienarse de sí es convertirse en demente, perder el propio ser y aceptar otro extraño» (M: 121).

Apoyándose en Merleau-Ponty, Hauser señala a Montaigne como el primero en darse cuenta de la paradoja de que sujeto y objeto son, en la experiencia consciente, la misma cosa, lo que equivaldría a situar el origen del concepto romántico-idealista de la forma acuñado por Bergson en la época del manierismo (M: 350). Por último, aunque de manera más difusa, también señala que la racionalización psicoanalítica tiene su antecedente y debe mucho a «descubrimientos como el de la hipocresía como motor de las actitudes y acciones humanas», que sólo llegan a «su método y a la determinación precisa de su objeto por virtud de análisis como, por ejemplo, el del autoengaño, de los motivos psicológicos (M: 339). Pero, desde el punto de vista ético, Hauser también reconstruye una genealogía de la incompreensión entre artista y público, a través de Pontormo, Tintoretto o ciertas obras de Miguel Ángel (como su Juicio Final). Estas cuestiones las abordaremos, sobre todo, en el Capítulo 8. También veremos en los Capítulos 7 y 8 que, a pesar de esta «fascinación» por «la contradictoriedad y la equívocidad de todas las cosas», a pesar de aislar «en una especie de cultivo puro la contradicción», para tratar «de perpetuar su insolubilidad» (M: 43), de estos puntos de partida *negativos* arranca, a su vez, una búsqueda de la verdad, en forcejeo con los medios de representación, con la configuración del discurso:

Una de las contradicciones internas del manierismo consiste en que la dirección mantiene una lucha constante contra el formalismo, así como contra lo que se ha llamado el «fetichismo» del arte, mientras que ella misma, de otra parte, encarna un arte formalista, fetichista, ajeno al sujeto creador y preciosista. Esta contradictoriedad de los principios, esta polaridad y tensión, no sólo es característica de la estructura del estilo como un todo, sino que se manifiesta también dentro de una y la misma obra (M: 138)

Eagleton (1981a: 89) escribió acerca de realismo y antirrealismo de manera similar a Hauser, que subraya que lo moderno es propiamente la tensión entre clasicismo y anticlasicismo (y no la toma de partido por uno u otro). Eagleton recordaba cómo Althusser había advertido en contra de aquella inversión de las ideas lukácsianas mediante la cual «lo ideológico era reducido a lo naturalizante»: «el realismo era ahora el enemigo ontológico». En contra de ello, Eagleton (1982: 89) propone, de manera muy dialéctica, que «no hay ‘modernismo’ [entendido aquí como anticlasicismo, como antinaturalismo] sin su ‘realismo’ concomitante»; siempre hay un canon ‘realista’ para cada texto ‘modernista’»; realismo y modernismo (o, deberíamos decir, dado que escribimos en castellano: realismo y arte moderno) son, «como significante y significado», «los términos binarios de una oposición imaginaria». Esto resulta extremadamente cercano a los intentos de Hauser, en *Manierismo*, por definir el estilo «de manera positiva», más allá de todo binarismo, bajo una concepción dialéctica: el manierismo sería clásico y anticlásico, naturalista y antinaturalista, tradicionalista y rupturista<sup>72</sup>, espiritualista y sensualista<sup>73</sup>, intelectualista y antihumanista<sup>74</sup>, ascético y sensual, serio y humorístico, inseguro y exageradamente seguro de sí, etc. Como señalamos hacia el final del Capítulo 5, la originalidad de Hauser con respecto a la historiografía precedente sobre el *manierismo/crisis* está relacionada con la meta-narrativa materialista que recorre las diversas capas de análisis, y que le sirve para ir remitiendo las distintas antinomias a diversas unidades dialécticas, ya que «se manifieste como reacción positiva o negativa a la alienación, la conexión del manierismo con el proceso social es evidente» (M: 139).

---

<sup>72</sup> «El desenvolvimiento del arte se mueve, de siempre, entre el seguimiento de una tradición y la protesta contra ella. Durante milenios, estas actitudes se adoptaron, empero, de manera espontánea y completamente aprogramática y acompañadas del sentimiento de que la situación dada no permitía ninguna elección. Sólo a partir del Renacimiento se convirtió en un problema, el de si y hasta qué punto debía proseguirse la tradición artística dada. Repentinamente pareció abierta la elección entre los caminos siempre recorridos y los caminos inéditos, y de esta libertad de elección surgió el problema cultural del Renacimiento. ¿No se renuncia a lo mejor en uno mismo, si se deja uno guiar sin ninguna resistencia por la tradición? Y de otro lado, ¿no se pierde uno en la propia interioridad caótica, si se renuncia, desde un principio, a todo ejemplo, a toda indicación, a toda doctrina? Se comienza a comprender que la tradición puede paralizarlo a uno, pero se percibe, a la vez, que la tradición puede convertirse en un dique contra la corriente desbordada de lo nuevo: contra lo nuevo, que ahora súbitamente empieza a sentirse en toda su complejidad y como el principio, en sentido propio, de la vida, y la más tremenda amenaza para ésta. La esencia del manierismo está contenida en esta contradicción: su imitación de los modelos clásicos es una huida frente al caos de la vida creadora, en la que se teme perderse; su radicalización de las formas subjetivas, su arbitrariedad ostentativa, la exagerada originalidad de su interpretación formal de la realidad, es, empero, de otra parte, expresión del miedo a que la forma pudiera fallar frente a la dinámica de la vida, y el arte pudiera petrificarse en una belleza sin tensión interna» (M: 50).

<sup>73</sup> Ya vimos esta oposición en el Capítulo 5 a colación de cómo Hauser integra dialécticamente las tesis de Dvořák y Weisbach: ‘espiritualismo’ / ‘mecanicismo’.

<sup>74</sup> «Antihumanista es, empero, también la destrucción del equilibrio entre alma y cuerpo, espíritu y materia. El «sequere naturam» significa biológicamente el principio del «mens sana in corpore sano», es decir, de la armonía entre ambos; estéticamente significa el equilibrio de forma y contenido, la absorción absoluta del contenido espiritual en la conformación sensible. En el nuevo arte, que rompe con los principios del Renacimiento y del humanismo, lo espiritual se expresa desfigurando, haciendo saltar, disolviendo lo material, la forma sensible, la fenomenalidad inmediata; lo espiritual se expresa por la deformación de lo material. Cuando, al contrario, hay que subrayar lo material, la belleza corporal, la armonía ornamental, la forma se independiza y es entonces el espíritu el que es violentado, encadenado y esquematizado; el espíritu, paralizado, se expresa como formalismo» (M: 37).

## Resumen Capítulo 6

Partiendo de la premisa de *explicar a Hauser en los términos de Hauser*, en la primera parte del Capítulo 6 hemos proporcionado algunas nociones en torno a la dialéctica hermenéutica, tal como la entiende este autor: la relevancia que la *interpretación* cobra en la *reducción* [*Aufhebung*], va unida al reconocimiento hauseriano de aquellos *saltos* en las mediaciones, de su concepción como *ficciones*, que subrayábamos en el Capítulo 1. A su vez, esto implica aquella negativa última a toda posibilidad de sistematizar del todo, o de pronosticar la historia. Hauser demuestra no conocer a fondo la obra de Marx, que tal como viene siendo interpretada más recientemente excluye el tipo de teleología histórica que le atribuye Hauser; y lo mismo podría decirse de su visión de Hegel. Sí coincide, a pesar de todo, en estos puntos con Marcuse. El referente de ambos para llegar a esta visión estereotipada del marxismo clásico son los diversos marxismos ortodoxos que, en sus versiones más vulgares o empiristas (en la versión oficial de la URSS estalinista, por ejemplo), se apoyaban demasiado en Engels, quien sí habría intentado extender la dialéctica a la propia naturaleza, distorsionando y simplificando el sentido en que Marx comparase su proyecto con el de Darwin (Jameson, 1990/2007). En cualquier caso, las explicaciones de Hauser apuntan a una concepción de la dialéctica, y del arte como prototipo de toda forma dialéctica, que en su simultánea autonomía y heteronomía nos devuelven al apartado final del Capítulo 1, donde explicitamos cómo pudiera ser *revolucionario* o *emancipador* en sentido marxista considerar el arte *en su autonomía*. Si allí nos apoyamos en Marcuse, aquí nos hemos apoyado en Adorno (a menudo, de la mano de Jameson).

Antes de examinar los problemas principales identificados en Hauser (y, por extensión, en el marxismo heterodoxo) a través de *Manierismo* (una retirada del marxismo, un doble concepto de ideología y de la función del arte, etc.), nos hemos detenido en cómo el renovado relativismo epistemológico, después del espejismo de una aparente homogeneización, ha propiciado el acuñamiento de conceptos y formas dialécticas incluso en aquellos ámbitos disciplinares alejados u opuestos al marxismo (Geertz, Sahlins, Giddens, etc.). Aquí, como en el caso del marxismo, se hace necesario volver sobre aquella distinción entre las pretensiones de sistematicidad y la aceptación de lo asistemático. Importante es también incidir en que lo asistemático o implica un abandono de todo rigor.

Finalmente, al abordar los ya mencionados problemas principales de *Manierismo*, invocamos a Eagleton, Adorno, Jameson y otras figuras de la historiografía marxista reciente para clarificar cómo puede operarse esta doblez, esta doble función, del concepto de ideología, de la función del arte, y de la propia reificación — todo lo cual ya ha aparecido en diversos puntos de la tesis. En relación con ello, no dejamos de invocar a Zuh, pero constatando que su recuperación de Hauser, en tanto que más kantiana que marxista, deja de lado precisamente aquello que podría hacer de su postura y de su metodología un todo coherente.





## Bloque III

### Hauser y la posmodernidad

#### *Sopesando la vigencia de Manierismo en diálogo con su recepción*

So much for the facts. I cannot begin to discuss your reviewer's judgements without seeming to set myself up as judge in my own cause. But is it fair for a reviewer of a book of this kind to «juggle» (the word is his) with value-judgements without proper discussion of its real problems? (Hauser, 1965/2019: 19)

La respuesta de Hauser a la reseña anónima del *Times Literary Supplement* (1965) escrita por el historiador del arte Keith Andrews<sup>1</sup>, única defensa pública de *Manierismo* de la que tenemos constancia, refleja las frustraciones de nuestro autor. A pesar de que *Manierismo* se publicase en una década en la que comenzaban a asentarse los importantes cambios de paradigma con los que suele caracterizarse el comienzo de la posmodernidad, la mayoría de las críticas y comentarios acerca de este libro reproducen los argumentos esgrimidos contra *Historia social*, especialmente en el ámbito de la historia del arte, de la sociología del arte humanista, y de la New Art History. Por otra parte, también hay que señalar que desde disciplinas como la filosofía, los estudios literarios, o la teoría de la arquitectura, el libro recibió una calurosa acogida desde el principio, y los comentarios y citas más recientes y positivos se mantienen en estos ámbitos. A las cuestiones metodológicas que separan al primer y al segundo grupo de disciplinas cabría sumar otra cuestión de fondo: mientras que *Manierismo* suele citarse desde aquellos ámbitos relacionados con los estudios sobre el Renacimiento —historia y sociología del arte— en relación al arte del sXVI, desde el segundo grupo de disciplinas humanísticas —y, muy especialmente, desde la filosofía y la teoría de la arquitectura— el foco de interés no suele estar tanto en los asuntos particulares del arte del sXVI, sino en la cuestión más general de la identidad moderna<sup>2</sup>. Por así decirlo, los estudiosos del Renacimiento suelen citar *Manierismo* en relación al pasado, mientras que los filósofos, críticos de arte y teóricos de la arquitectura (entre otros) suelen citar *Manierismo* en relación al estado de cosas en el presente posmoderno. Quizás no resulte casual que nuestro primer contacto con la obra de Hauser tuviera lugar, de hecho, a través de la monografía de Philip Drew (1982/1983) sobre el arquitecto posmoderno Arata Isozaki.

Las defensas de *Manierismo* fueron haciéndose menos titubeantes, más decididas y articuladas, a medida que la anarquía metodológica se fue asentando — como puede apreciarse en Drew (1982/1983), Mirollo (1984), Kuspit (1993/2003, 1996, 2000, 2004, 2006) o Leyra Soriano (2006). Las de los años sesenta aún expresan, en comparación, cierta cautela, a pesar de su entusiasmo — es el caso de Johnston (1966) o de un temprano Tafuri (1966).

---

<sup>1</sup> Recientemente publicada por Zuh (2019), junto con la respuesta de Hauser y la réplica de Andrews.

<sup>2</sup> A este respecto, en los estudios literarios encontramos un término medio entre ambos grupos: entre los especializados en el Renacimiento encontramos partidarios del *manierismo/crisis* (por ejemplo, Roy Daniells o Daniel B. Rowland), pero también de los otros paradigmas (Rosalie Colie, por ejemplo, evita usar el término). Entre los críticos literarios no especializados en el Renacimiento sino en la modernidad en general (Francis Steegmuller o E. B. Burgum, por ejemplo), *Manierismo* es acogido de manera más parecida a como sucede en filosofía o en teoría de la arquitectura.

## Prólogo de los Capítulos 7 y 8

Aunque la diferencia entre *usar* un libro —en el sentido de consultarlo como fuente de información o de ideas que tomamos como premisa propia— y *evaluarlo* o *comentarlo* pueda resultar difusa, hemos preferido separar ambas cosas en apartados distintos, de manera que el Capítulo 7 está dedicado a los problemas teóricos y metodológicos que la historiografía ha identificado en *Manierismo*, tal como están expresados en las reseñas, evaluaciones y comentarios, y en el Capítulo 8 nos ocupamos de su influencia en la historiografía y la praxis, esto es: del uso que se ha hecho de este libro en el contexto posmoderno. Comenzaremos dando cuenta de la recepción del libro, trazando de esta manera un estado de la cuestión, tanto del lugar que ocupa el mismo dentro de la historiografía, como de la presencia de estudios y análisis que se hayan detenido en el pasado a analizarlo. Posteriormente, procederemos a la consideración de su *influencia en la historiografía*. En lo que respecta a esto, es interesante notar si *Manierismo* se cita como fuente especializada acerca del sXVI (énfasis en el pasado), o si se cita en relación a su pertinencia para el contexto posmoderno (énfasis en el presente). Los Capítulos 7 y 8 examinan lo mismo, la recepción del libro, pero mientras que el primero lo hace a partir de las reseñas, evaluaciones y comentarios entre los sesenta y el presente, discutiendo más incisivamente cuestiones teóricas y metodológicas, en el segundo se ha tratado de examinar su influencia práctica en la historiografía sobre el manierismo, tanto en sus ramificaciones sincrónicas (estudio del sXVI) como diacrónicas (comparación del siglo XVI con el XX y con la escena contemporánea). Además de esta influencia (obras que citan a Hauser), usaremos nosotros mismos las tesis de Hauser para matizar algunos conceptos en torno a la modernidad del sXX, consideraciones con las que cerraremos la tesis. Es decir, nos preguntamos qué conceptos, análisis o razonamientos originales han resultado productivos para investigadores posteriores, qué puede haber aportado el libro en lo que concierne a los debates en torno a la identidad moderna y posmoderna — y, finalmente, qué conclusiones podríamos extraer nosotros al respecto desde nuestra posición, ya bien entrado el sXXI.

## Capítulo 7

### La recepción de *Manierismo*

#### *Problemas teóricos y metodológicos*

En primer lugar (7.1, 7.2), consideraremos las *reseñas* de este libro. Esto quiere decir *artículos íntegramente dedicados a evaluar el mismo*, y abarcará, principalmente, artículos emitidos en los años siguientes a su publicación<sup>1</sup>. En segundo lugar (7.3, 7.4, 7.5, 7.6, estudiaremos la presencia de *análisis y evaluaciones del libro dentro de artículos dedicados a tratar temas más extensos*, muchos de los cuales son muy posteriores a su publicación. En general, la estructura de todos estos subapartados trata de ir de las evaluaciones más anecdóticas —en que se comenta el libro sin entrar en mucho detalle—, tratando de englobarlas en temas más generales, hasta llegar a aquellos comentarios o análisis elaborados en mayor profundidad — donde a menudo se examina *Manierismo* en relación a alguna cuestión teórica o metodológica concreta.

#### *Ediciones de Manierismo*

Se conocen diez ediciones de *Manierismo*. Las cinco originales, cuya gestación hemos examinado en el Capítulo 1: C. H. Beck (Múnich, 1964), reeditada en 1966 y 1979; Einaudi, (Turín, 1965), reeditada en 1967 y 1988; Routledge & Kegan Paul (Londres, 1965); Guadarrama (Madrid, 1965), reeditada en 1969, 1971, 1972, 1974 y 1982, lo cual atestigua el éxito inigualado de *Manierismo* en la esfera castellanoparlante; Knopf (Nueva York, 1965). Y otras cinco ediciones, incluyendo traducciones al japonés, al húngaro, al coreano y al portugués: Iwasaki Bijutsusha [岩崎美術社] (Tokio, 1970); Gondolat (Budapest, 1980); Chongno Sojok [종로 서적] (Seúl, 1981); Belknap Press of Harvard University Press (Cambridge, Massachusetts; Londres, 1986); Perspectiva, (Sao Paulo, 1993).

A pesar de que, según parece, *Manierismo* encuentra una mejor acogida cuanto más nos adentramos en ambientes y paradigmas posmodernos —especialmente en Kuspit—, no es la obra de Hauser que más se haya reeditado. De hecho, es la única que no se ha reeditado más que parcialmente<sup>2</sup> en las dos últimas décadas<sup>3</sup>. En 1984, Claude Prévost (1984: 123-4) termina su reseña de la primera edición en francés de *Historia social* diciendo: «¡no podemos sino desear nuevas traducciones!» Es de señalar que, a día de hoy, y a pesar de que algunos académicos franceses —sobre todo del ámbito de la crítica literaria— citan el libro<sup>4</sup>, no hay una traducción del mismo al francés. Esto nos sirve para resaltar el destino desigual de la obra de Hauser, cuya difusión parece haberse concentrado en *Historia social*, en detrimento de sus obras posteriores (y, especialmente, de *Manierismo*).

---

<sup>1</sup> Como los del apartado final del Capítulo 3.

<sup>2</sup> También podríamos sumar al listado la edición, por parte de la editorial Casimiro (Madrid, 2014), que sólo publica un fragmento: el capítulo sobre Pontormo.

<sup>3</sup> Para la búsqueda acerca de las ediciones existentes de *Manierismo*, así como de otras obras cuya reedición haya sido consultada a lo largo de este estudio, hemos usado WorldCat.org.

<sup>4</sup> A los citados en este bloque puede sumarse, p. ej., la historiadora del arte Pamela Osler Delworth (1970 : 81)

## 7.1 Reseñas de Manierismo en los años sesenta (I)

### Historia del arte y sociología del arte humanista I<sup>5</sup>

Procediendo cronológicamente, las primeras críticas en el ámbito anglosajón se remontan a 1965, año en que se publicó su traducción en inglés en Routledge & Kegan Paul y en Knopf. Éstas ejemplifican los contrastes entre las diferentes sensibilidades metodológicas de cada disciplina, y en concreto, del caso especial que supone la historia del arte. De las reseñas de *Manierismo* que hemos examinado<sup>6</sup>, cinco —las de Keith Andrews (1965), Francis Haskell (1965), Francis Watson (1965), Nicole Dacos (1968) y William H. Halewood (1968)— fueron escritas por historiadores del arte. Exceptuando a Watson, que no se pronuncia a este respecto, todas rechazan explícitamente —si bien con distinta inflexión— la metodología del libro, subrayando el carácter desfasado del *manierismo/crisis*. En cambio, las otras cinco reseñas que hemos examinado de este periodo —las de Dale Riepe (1966), William M. Johnston (1966), Robert M. Burgess (1966), Francis Steegmuller (1966) y Edwin Berry Burgum (1968)—, y que veremos en el subapartado siguiente, dado que fueron emitidas desde otras esferas humanísticas —tales como la filosofía, la historia intelectual europea, o la crítica literaria—, elogian fuertemente el libro, si bien no todas avalan explícitamente el método utilizado desde una perspectiva académica. Dado que, a mediados de los sesenta, el pluralismo metodológico no se encontraba aún asentado, el elogio del método de Hauser es cauteloso, y la mayoría de los autores —a excepción de Riepe (1966)— evita sacar conclusiones de alcance general a partir de *Manierismo*.

### Bibliografía desactualizada y confusión terminológica

De las reseñas netamente negativas, cabría destacar dos, de actitud muy similar, escritas en 1965: la de Keith Andrews, publicada en abril, y la de Francis Haskell, publicada en julio. Keith Andrews era archivista en la Galería Nacional de Escocia (Zuh, 2019: 2), mientras que Haskell, «erudito del patronazgo artístico y del gusto estético» y profesor de historia del arte en Oxford, es regularmente conocido por *Patrons and Painters* (1963), un «amplio pero profundamente documentado» libro sobre el mecenazgo del arte de la época barroca, cuyo efecto fue «impulsar la disciplina en su conjunto hacia la investigación [micro y pormenorizada] en los archivos» (DAH: HF). Al comienzo de su reseña, titulada “Generalisations”, Haskell escribe:

What exciting lectures these would have made to undergraduates some *forty years ago* —for this is the period to which most of the opinions (and nearly all the bibliographical references) belong (Haskell, 1965: 78).

Uno de los reproches más recurrentes —corroborado incluso por quienes, como Hemingway (2014: párr. 31) o Zuh (2019: 3), recalcan la actualidad de Hauser— es la

---

<sup>5</sup> En concreto, las reseñas de Keith Andrews, Francis Haskell, Francis Watson, Nicole Dacos y William Halewood.

<sup>6</sup> No se ha dedicado el mismo espacio a todas las reseñas: examinaremos más detenidamente aquellas de las que se han podido extraer más herramientas para la investigación: argumentaciones, análisis recurrentes, a favor o en contra del libro.

desactualización de la bibliografía del libro. Sin embargo, esta apreciación podría estar reforzada por una de las grandes carencias de la edición, que fue diligentemente denunciada por Andrews: la ausencia de una bibliografía sistemática. Si para Haskell estamos ante un trabajo de divulgación caduco, Andrews (1965/2019: 16), por su parte, afirma que «es difícil concebir a quién va dirigido este libro. La producción, el precio y las pretensiones parecerían apuntar a un lector con al menos algunos intereses académicos». Sin embargo, Hauser afirma que también está destinado al lector general, lo que implicaría la inclusión de una selección bibliográfica. Al no existir ésta, el lector se ve obligado a bucear en las notas al final del libro para reconstruir la bibliografía. Además, las ediciones referidas están, predominantemente, en lengua alemana, y no siempre son las más actuales, sino las que Hauser pudo o quiso consultar. ¿Es cierto, como sostienen Andrews (1965/2019: 13), Haskell (1965: 78) y Wessely (1995: 41), que la mayor parte de las obras consultadas en *Manierismo* fueron publicadas antes de la década de los treinta? Nos hemos tomado la molestia de reconstruir la bibliografía completa citada por Hauser en *Manierismo*<sup>7</sup>: de los 225 trabajos citados explícitamente en las referencias bibliográficas, cinco fueron publicados en el siglo XVI<sup>8</sup>, diez en el XVII, uno en el XVIII, 21 en el siglo XIX, cuatro en la primera década del sXX, 21 en los años diez, 51 en los veinte, 32 en los treinta, 29 en los cuarenta, 37 en los cincuenta, y ocho en los sesenta. Es decir, que, de hecho, el 43% de los trabajos citados en *Manierismo* fue publicado antes de la década de los treinta, mientras que el 47% restante apareció con posterioridad a estas fechas. Asimismo, debería tenerse en cuenta que, como pudimos comprobar en el Capítulo 3, Hauser terminó de escribir el libro en el verano de 1962, es decir, un año antes de que las actas del *Vigésimo Congreso de la Historia del Arte* celebrado en 1961 en Nueva York (donde surgiera el *manierismo/maniera* como nuevo paradigma dominante) fueran publicadas.

Haskell, heredero de Gombrich en diversos aspectos, esgrime contra *Manierismo* argumentos similares a los que éste dedicase en 1953 a *Historia social*: el reduccionismo generalizador distorsiona los hechos, y es inadmisibles en el estudio riguroso de la historia. Andrews también expresa su frustración en relación a este punto:

As some of the hallmarks of Mannerism were thought to include a love of paradox and ambiguity, a tendency towards eccentricity and virtuosity *per se*, as well as a good dose of spiritual upheaval, it can be imagined that quite soon the original definition was felt to be far too limited and the interpreters were feasting on the possibility of getting to work on a concept so malleable and so vague. *The term was expanded further and further and in no time the door was wide open to admit, with only the slightest manipulation, almost any non-conforming or neurotic figure in almost any field, regardless of period or nationality. No other concept among the vast storehouse of art-historical terminology, with the possible exception of Romanticism, has been treated in such a cavalier manner, with the result that has come to mean all things to all men.* It would appear that Mannerism, like the measles, can be caught by anyone, at any time, in any country, and that the symptoms are invariable and easily recognizable (Andrews, 1965/2019: 13).

---

<sup>7</sup> Ver Anexos.

<sup>8</sup> De los sXVI y sXVII se mencionan más obras, pero no aparecen en las notas y, por tanto, no están aquí contabilizadas.

Es significativo que Andrews compare la fortuna del término ‘manierismo’ con la de aquella otra ambigua etiqueta, ‘romanticismo’, ya que, al igual que Robert Sayre y Michael Löwy (1984) trataron de esclarecer el punto en común a los diversos romanticismos en su oposición común al capitalismo, Hauser afirma que «es imposible explicar los orígenes del manierismo, si no se le relaciona con los orígenes del capitalismo» (M: 82). Recordemos que si el marxismo hegeliano de Lukács propugna la necesidad de examinar la *totalidad*, las disciplinas académicas humanísticas (y, muy especialmente, la historia del arte), exigen una rigurosa atención al detalle. Exigencia que, al parecer, *Manierismo* no supo colmar del todo. Haskell —al igual que Gombrich— no niega el interés de las cuestiones planteadas a propósito de estas grandes generalizaciones, y expresa dicho interés —de manera notablemente irónica— señalando que la parte más peligrosa y censurable del libro es también la más admirable:

Part of the trouble lies in the very schematic arrangement of his book. The first hundred and fifty pages are devoted to a «general»<sup>9</sup> section: this is well named, for *almost anything that occurred in the 16th century in the way of economic, political, or religious crisis is held to be characteristic of Mannerism. Though many of the ideas are of real interest and importance, evidence is again and again manipulated to suit the argument*<sup>10</sup>. [...] The second section of the book ignores most of the historical generalisations of the first part and adopts a far more conventional approach made up of art-historical narrative and stylistic appraisal. *There is less to provoke (and also less to admire)* (Haskell, 1965: 79).

Haskell nos presenta la primera parte del libro, una vista panorámica del sXVI construida a base de generalizaciones, como peligrosa, y la segunda, como anodina, rutinaria, sin nada nuevo que ofrecer, y, además, desconectada de la primera parte. Que el tono de Haskell (1965: 80) es mordaz y sutilmente despiadado queda ilustrado cuando, en la segunda página, admite alegrarse —«it’s almost gratifying»— de haber encontrado uno de los gazapos o inexactitudes del libro, también señalado por Andrews<sup>11</sup> (1965/2019: 20): Hauser reflexiona en torno a cómo Bronzino quiso enfatizar eróticamente el sexo de Venus en su *Alegoría* cubriéndolo con un paño, cuando, realmente, dicho paño no fue sino una adición posterior, una censura comparable a la sufrida por el *Juicio Final* de Miguel Ángel. De alguna manera, este reproche es similar al citado más arriba: el libro, que no está al día en lo que respecta a historiografía, previsiblemente tampoco lo está en lo que respecta a las ilustraciones. Andrews (1965/2019: 16), por su parte, tildará de «trillada» [*hackneyed*], a excepción de algunas obras de aristas norteños, la selección de «viejas fotografías» en las que Hauser tanto empeño pusiera, estimando su independencia del texto como un claro signo de dejadez. Como Gombrich en 1953, Haskell nota que Hauser se muestra plenamente consciente de los peligros de su método:

Wild claims are followed —or even anticipated— by the most cautious qualifications. Regret that he has not taken these to heart need not imply any lack of appreciation of the enormous

---

<sup>9</sup> Empero, esta sección se llama así sólo en la versión inglesa.

<sup>10</sup> Aquí Haskell utiliza casi las mismas palabras que Gombrich usara al respecto de *Historia social*, cosa que también sucede en la crítica de Andrews (1965/2019: 15) cuando, por ejemplo, critica la espectacularidad «caleidoscópica» del libro.

<sup>11</sup> El tono de Andrews es, sin embargo, comparado con el de Haskell, manifiesta y directamente agresivo y despreciativo, ya que Haskell, además de expresarse de manera mucho más templada y elegante —sobre todo en lo que respecta al uso de la ironía en sus comentarios—, reconoce la erudición del autor.

sweep of his knowledge: only an acute disappointment that he has not put it to more constructive use. *The problems which Dr. Hauser sets out to tackle are among the most interesting and important that can face any student of cultural history, and he comes to them equipped with a range of reading and experience that makes many other scholars of more obvious attainments seem provincial by comparison.* But at a time when art-historians everywhere are becoming increasingly doubtful as to whether the concept of Mannerism has any validity at all, *Dr. Hauser seems to confuse rather than to clarify the issue* (Haskell, 1965: 80).

Además, y también casi usando las mismas palabras de Gombrich, Haskell reconoce que la «importancia e interés» de los problemas tratados parece encontrar aquí más «confusión» que «clarificación». Andrews (1965/2019: 20), en su réplica a la respuesta de Hauser, encuentra una de las causas de la confusión en la multiplicación terminológica empleada por éste, que distingue entre

- «manierismo» (estilo del sXVI),
- «cuasimanierismo» (ecos estilísticos del manierismo en estilos posteriores), y
- «amaneramiento» (rasgos estilísticos anticlásicos ahistóricos, en el sentido de Curtius y Hocke, aplicables a cualquier época).

También al igual que Gombrich —y que otros historiadores del arte— Haskell (1965: 79-80) reconoce la vasta erudición del autor, pero encuentra inadmisibles su tono «autoritario» y «demasiado seguro de sí», mientras que, menos templado, Andrews (1965/2019: 15) lo encuentra «redundante» [*«turgid»*]. En conjunto, Andrews y Haskell no sólo no conceden valor académico al libro, sino que tampoco lo recomendarían para un uso divulgativo.

## Hauser y la manera (II)

La tercera reseña anglosajona de 1965, escrita por Francis Watson y publicada en agosto, quizás no sea muy representativa del ámbito académico de la historia del arte, ya que Watson desarrolló su actividad principalmente como director de la *Wallace Collection* en Londres, y sólo ejerció de profesor durante un año como *Slade professor* de bellas artes en Oxford. Watson está, por tanto, más relacionado con el ámbito museístico. Sintomático de esto es que comience su breve reseña mencionando la exposición de 1953 “El Triunfo del Manierismo”, que tuvo lugar en Ámsterdam. En contraste con otros historiadores, como John Shearman, que criticó duramente la amplitud de enfoque de dicha exposición, Watson habla de la misma favorablemente. Sin analizar en profundidad ni la metodología ni los contenidos del libro, el talante de su crítica es positivo:

Dr. Hauser, whose four-volume *Social History of Art* precludes any charge of myopic specialisation, now marshals his evidence of the positive and revolutionary aspects of a period that saw «one of the deepest breaks in the history of art» — the rediscovery of which «implies a similar break in our own day» (Watson 1965: 182).

En conjunto, Watson hace sus críticas entre elogios, considerándola una buena obra de referencia, y no duda en recomendar el libro a estudiantes de historia del arte<sup>12</sup>. No obstante, repara en el tono autoritario de Hauser, y tampoco entiende por qué sólo extrae ejemplos literarios del manierismo inglés, omitiendo a artistas plásticos como Hilliard u Oliver, o por qué no se ha incluido también una sección sobre música. Watson señala el peso desigual de los diversos pintores en la obra, llegándose a 28 reproducciones de Tintoretto y 21 del Greco, pero marginando, notablemente, a Vasari<sup>13</sup>. En efecto, la tendencia de Hauser a valorar negativamente el arte de la segunda generación manierista, el arte cortesano de la *maniera*, desempeña un papel importante en nuestra investigación, ya que son estas muestras de partidismo (estético) las que pueden ayudarnos a comprender su ideología o, al menos, qué esperaba aportar con su libro al contexto posmoderno. La consideración del arte de la manera como superficial es un lugar común del *manierismo/crisis*, que contraponía la originalidad y la *vocación espiritual, introspectiva, cósmica y ascética*, del Greco, Tintoretto o Brueghel, al arte convencional, juguetón, superficial y hedonista de Vasari o Primaticcio<sup>14</sup>. ¿Hereda Hauser, sin más, estas opiniones de la historiografía previa, o quedan éstas modificadas bajo su enfoque? En *Sociología del Arte*, Hauser explicita la existencia de dos polos en la recepción artística:

La reacción a los estímulos artísticos se mueve entre una comprensión meramente intelectual de los motivos representados o la impresión fugazmente sentimental que producen, y una vivencia vital, conmovedora y transformadora de toda la personalidad del sujeto receptor (SA2: 245).

Se puede entender el arte de la manera como la institucionalización del primer polo en una moda determinada, mientras al segundo polo le corresponderían los estilos, sumamente personales e intransferibles, de maestros como Pontormo, Tintoretto o el Greco (M: 44-45, 226-228). Si los primeros tienen la tendencia a autocomplacerse y a ayudar a los grandes señores a hacer lo propio en un hedonismo disfrazado de sofisticación intelectual que, en la práctica, se traduce en la perpetuación de unas fórmulas ya agotadas que expresan su carácter cosificado, el papel político o revolucionario de los segundos estaría en consonancia con la tendencia del manierismo a analizar la realidad en su disonancia, en su carácter irresuelto, al tiempo que, en el plano artístico, producen formas convencionales, pero llenas de vitalidad. En este punto, Hauser hereda, como otras figuras de la Escuela de Frankfurt, el talante de la *Bildungskultur* de la historiografía germana precedente: hay formas de recepción artística que quedan en mero entretenimiento, reforzando modos de vida cosificados, materialistas, hedonistas y autocomplacientes, y hay formas de recepción artística que son capaces de transformar al individuo, de *impelerlo a cambiar su vida* (SA1: 412). El estudio de Reitz (2000: 84-97) sobre Marcuse facilita las comparaciones con Hauser también en este punto: Marcuse diferencia entre la cultura en su sentido «tranquilizador» y «afirmativo», producto de una «mala facticidad» que tiende a reproducir y perpetuar, y la cultura en su sentido «crítico», como «contramovimiento»

---

<sup>12</sup> «Mannerism, explains Dr. Hauser in a phrase that can be commended to the uncertain student, is the form in which the Renaissance became a general European movement» (Watson 1965: 182).

<sup>13</sup> «[...] with Vasari's gran maniera as the almost forgotten point of impact» (Watson, 1965: 182)

<sup>14</sup> Ver, por ejemplo: Friedlaender, 1925/1973: 48.



[«*countermovement*»] desalienante capaz de reconciliar «pensamiento y sentimiento», e incluso de torcer el curso de los acontecimientos históricos más allá de la reproducción de la tendencia heredada<sup>15</sup>. Sin embargo, cabría añadir que la defensa de Hauser de la vertiente «espiritualista» del manierismo no está motivada, como en figuras tan inequívocamente pertenecientes a la *Bildungskultur* como Dvořák, por convicciones religiosas (M: 44-45) — este será, de hecho, uno de los puntos en los que considera que su obra actualiza y supera la del maestro checo, a quien considera, por ésta y por otras cuestiones, del todo «adialéctico» (CCL: 28-29). Baste añadir que, como señalaba Lukács (1923/2013: 282) en *Historia y conciencia de clase*, «tampoco se puede olvidar que el arte es sólo la configuración de esta problemática, no su resolución». Lukács arremetería en esta obra contra el utopismo mesiánico de Ernst Bloch, que en su estudio histórico acerca de las revoluciones campesinas de 1525 —a las que Hauser otorga bastante importancia en *Manierismo* (M: 85-87, 94-96, 136)— también traza analogías entre las revoluciones marxistas y el misticismo revolucionario del sXVI (Lukács, 1923/2013: 324-325).

## Hauser y Hocke (I)

La cuarta reseña, escrita por una representante notable del ámbito académico de la historia del arte, sería la proporcionada en 1968 por Nicole Dacos, arqueóloga e historiadora especializada en el Renacimiento, que desarrollaría su actividad en la Universidad Libre de Bruselas, el Warburg Institute y la Universidad de Londres, lugar en el que escribiría su tesis doctoral, que sería posteriormente editada por Ernst Gombrich. Tanto esta reseña como la de William H. Halewood, que también fue publicada en 1968, evalúan ambivalentemente el libro de Hauser. Dacos valora el cuadro sociológico construido en la primera parte del libro de manera positiva, critica la incompletitud de la segunda parte, y reserva algo más de dureza para la tercera, en la que se plantea la tesis de continuidad entre el sXVI y el arte moderno. En muchos aspectos, su reseña es comparable a la de Haskell, si bien Dacos concede, de entrada, un mayor interés a las tesis de Hauser, planteando al comienzo de la reseña una imagen positiva del autor:

Dans l'avalanche de publications sur le maniérisme qui se sont succédé ces dernières années, le volume d'A. Hauser ne pouvait passer inaperçu: l'on avait beaucoup à espérer d'un esprit aussi brillant et aussi sensible aux problèmes historiques et dont l'histoire sociale de l'art, quelques années auparavant, avait pour le moins secoué les esprits, même si elle n'avait pas toujours rencontré l'adhésion des chercheurs (Dacos, 1968: 422).

La actitud de Dacos nos parece mucho más benevolente que la de Haskell y Andrews. Más allá de confirmar su mero «interés», Dacos (1968: 423) apunta, a propósito de las comparaciones que hace Hauser en la tercera parte, conectando a escritores como Proust y a Kafka con los principios del arte manierista, que dichas tesis, «si bien no son nuevas, no adolecen ni de interés ni de verdad». Comparándolo con Hocke, Dacos considera que Hauser cae en riesgos similares de distorsionar el arte del sXVI, si bien apoyado por una erudición mucho más sólida:

---

<sup>15</sup> Cuestiones que fueron ya introducidas hacia el final del Capítulo 1, y sobre las que volveremos en el Capítulo 8.

Conception dangereuse, qui risque constamment de négliger l'étude rigoureuse des faits, sans laquelle l'histoire perd toute validité, et qui n'est sauvée ici que par la solide formation érudite de l'auteur (Dacos, 1968: 424).

En efecto, la historiadora criticará la *Kulturgeschichte* de Max Dvořák, a quien reconoce como maestro de Hauser, señalando el «peligro» existente en el estudio de los «grandes movimientos, donde las personalidades de los diferentes artistas terminan fatalmente por pasar a un segundo plano» (Dacos, 1968: 424). Se trata de una evaluación ambivalente porque, en realidad, Dacos no censura del todo la hipótesis de una relación entre el arte del sXVI y el arte moderno: lo que realmente no aprueba es la metodología empleada. Argumentando hacia esta conclusión, señala que, en la segunda parte del libro, echa en falta un análisis más profundo de artistas como Giulio Romano y Polidoro de Caravaggio, así como mención a toda una serie de pintores notables que Hauser no menciona, tales como «Portelli, Boscoli, Foschi, pero también Boccacino, Lilio, Bertoja, Moncalvo, Cerano o Morazzone» (Dacos, 1968: 423). Critica también la asistematicidad del cuadro histórico trazado por nuestro autor en la segunda parte, que no habla de la corte de Múnich, pero tampoco de la segunda escuela de Fontainebleau, ni de los lazos entre los artistas italianos y todas las cortes europeas estudiadas en el libro. Apunta también otro lapsus de Hauser, que habrá de sumarse al listado de gazapos contenidos en el libro: la *Susana y los viejos* del museo de Núremberg no fue pintada por Spranger, sino por Cornelis Van Haarlem (Dacos, 1968: 423). Por otra parte, también señala que el tratamiento de la escultura y la arquitectura del periodo está muy por debajo de la atención dedicada a pintura y literatura, y sugiere que hubiese sido más riguroso omitir por completo estos apartados, limitándose a la pintura. En conjunto, podría decirse que Dacos niega que el libro pueda ostentar el estatus de un trabajo académico, principalmente por motivos metodológicos. A pesar de ello, los elogios que le dedica apuntan a considerarlo una lectura inspiradora e instructiva, y en ningún momento propone desterrarlo para siempre del canon, con lo que el libro quedaría, manteniendo una cierta distancia con respecto a su método y propuestas, como una muy buena obra de divulgación, quizás con capacidad incluso de inspirar a estudiantes e investigadores.

## Circularidad discursiva

La quinta reseña por parte de un historiador del arte sería la que le dedicaría en 1968 William H. Halewood, de la Universidad de Toronto. Halewood comienza por presentar el — entonces reciente— debate ocurrido en el *Vigésimo Congreso Internacional de la Historia del Arte*<sup>16</sup> (1961), en el que se trató extensamente el tema del manierismo, llegándose, como ya hemos visto, al paradigma del *manierismo/maniera*. La intención principal de dicha propuesta se podría resumir, como apunta Halewood (1968: 91), en «establecer criterios claros y objetivos que

---

<sup>16</sup> Ya presentamos la importancia del *Twentieth International Congress of the History of Art* en el Capítulo 5: se sentaron las bases del *manierismo/maniera*, instaurándose una noción restringida del manierismo en sintonía con el llamado arte de la *maniera* —actitud segura de sí, lujo, estilo, ultraclasicismo—, frente al concepto tradicional del *manierismo/crisis* —inseguridad, crisis espiritual, tensión, anticlasicismo.

controlen la proliferación de significados privados y desconectados, haciendo la discusión posible». Aunque hemos dicho *paradigma*, remitiéndonos al concepto de *consenso dentro de una disciplina científica* —en este caso, *la historia del arte*—, sería más acertado señalar, como hace Halewood, que, a pesar de todo, las opiniones siguieron divididas tras dicho congreso, y que en otras disciplinas académicas adyacentes, tales como la historia de la literatura, ni tan siquiera se sintió que hubiera un problema con el concepto de manierismo:

This sense of the desperateness of the problem of mannerism in art history is not felt in some recent studies which attempt to extend the concept into adjacent fields, especially literature. They do not offer themselves as contributions to an ongoing controversy, or attempt explicitly to respond to the variety of positions which art historians have taken. *Hauser sees a problem remaining to be solved in the uses of the concept in the historiography of art and attempts to deal with it*, but does so quite independently (Halewood, 1968: 91).

Halewood señala que Hauser parece, a pesar de su desconexión académica, muy preocupado por ofrecer una solución a dicho problema. Afirmación que contrasta con la de quienes, como Haskell, sostienen que semejante libro sólo podría haber surgido de una actitud de solipsismo y total indiferencia con respecto al estado actual de la cuestión. Halewood adelanta su valoración del libro antes de lanzarse a su análisis:

Hauser, while keeping remote from current scholarly controversy, is not untouched by it and does attempt to clarify the basic concept of mannerism in art history, as well as to extend it to other fields. There is much here for the student of mannerism to fasten on, and much for the historian interested in the general question of style (Halewood, 1968: 91).

Halewood manifiesta el interés tanto de las «reflexiones en torno a las complejidades del concepto [de manierismo]», como de la audacia con la que Hauser «reclama otros territorios» para el mismo. No obstante estas opiniones favorables, Halewood procede, de manera quizás más profunda que Andrews, Haskell o Dacos, a desgranar las implicaciones y defectos del método desarrollado por Hauser. En primer lugar, nota que, en lo que respecta al argumento central del libro, estamos ante un trabajo que opera con el concepto fundamental de la historia del arte tradicional, el concepto de *estilo*. Tal distinción no es baladí, ya que, como hemos visto, algunas de las metodologías más recientes de la historia del arte tienen como punto de partida precisamente un examen y crítica profunda de dicho concepto, concluyendo incluso, en algunos casos, que lo deseable sería poder prescindir de él. Halewood (1968: 92), sensible al discurso teórico de Hauser, nota que el autor consideró el caso del manierismo como central para la elucidación de los límites inherentes a la metodología tradicional, basada en el estudio formalista del fenómeno estilístico. Como observa Halewood, el concepto de *estilo* que Hauser desarrolla a lo largo del libro no es un compendio de *atributos formales* perteneciente al conjunto de obras llamadas manieristas; en cambio, se trataría de un intento de aproximación a la *mentalidad* común del periodo. El primer argumento de Halewood contra el método de Hauser recupera los argumentos que el propio Hauser esgrimiera en su *Filosofía de la Historia del Arte* (1958) contra la «historia del arte sin nombres» de Wölfflin:

The broadness of what Hauser terms his «broader methodological approach» [...] can be seen as merely exaggerating the tendency inherent in any concept of style to subordinate the

individuality of the artist and the art product to large and impersonal historical processes. The history of styles, as Hauser notes in an incisive chapter of his *Philosophy of Art History* (1958), can be written as a history without names. This is the implication of the most famous of all *stylestudien*, Heinrich Wölfflin's *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), which asserts that a given period makes available to an artist a given «way of seeing», and he is helpless to escape this stylistic limitation, which the greatest and most original artists endure equally with the least (Halewood, 1968: 92).

Irónicamente, según Halewood, Hauser estaría incurriendo en las mismas falacias epistemológicas que denunció en su antiguo maestro, Heinrich Wölfflin, debido a la abstracción de su método. Irónicamente porque, como señala Saccone (2016: 39-45) en su tesis sobre Hauser, nuestro autor afirmó su metodología en directa oposición a la de Wölfflin, tratando de ofrecer una salida a las «mistificaciones» del formalismo extremo. Reconociendo que «la mayor parte de definiciones del manierismo dan sólo un énfasis secundario a las consideraciones formales», Halewood (1968: 94) se muestra partidario de las críticas al concepto formalista tradicional de estilo, subrayando que «una disposición hostil al mero estudio de las formas parece haberse establecido como actitud profesional en la presente generación de historiadores del arte». Sin embargo, es de notar que Halewood vincula dicha actitud al estudio pormenorizado del entorno artístico, centrado en las relaciones de patronazgo, y conforme avanza su reseña, va desestimando el enfoque de Hauser como demasiado amplio y abstracto. A diferencia de otros historiadores, Halewood (1968: 94) repara en que la solución ofrecida por Hauser a la infinita variedad formal del manierismo, es hacer de «la paradoja» la «característica central de este estilo», pero no se detiene a comentar este punto en profundidad.

Continuando con su posicionamiento a favor de una metodología no basada exclusivamente en el formalismo, Halewood ilustra los peligros de la transferencia de propiedades del ámbito pictórico al literario, poniendo como ejemplo la transferencia que hace Hauser del «principio aditivo» de la pintura manierista a la poesía del periodo. Hauser sostiene que los poemas manieristas son, como los cuadros manieristas, un «conglomerado» o «aglutinamiento» en el que cada imagen, casi cada verso, conserva su carácter independiente<sup>17</sup>. Pero, según Halewood:

Surely this is true of images in poems in any style, not merely of those in mannerist poems. There is also the considerable additional difficulty that the English metaphysicals, cited by Hauser as leading examples of mannerism in poetry, exhibit a much greater concern for uniformity of composition than the Renaissance sonneteers who preceded them. Such mishaps in the transference of formal criteria from one artistic medium to another are minor and infrequent embarrassments to Hauser's argument, but they illustrate the necessity of putting main reliance on nonformal criteria (Halewood, 1968: 95).

Seguimos viendo, por tanto, una doble tendencia en esta reseña: por un lado, se suscribe la importancia del *intento* de Hauser, y se afirma que el mismo ha sido llevado a cabo competentemente; por otro, no deja de señalarse que estamos ante una metodología fallida.

---

<sup>17</sup> A pesar del rechazo que suscitan estas afirmaciones en Halewood, Alejandro López Lizana (2019: 49) y Adelia Lupi (2004: 503-504) siguen a Hauser en este punto en relación al *Persiles* de Cervantes.

Reparando, como ya hicieran Gombrich y Haskell, en que Hauser claramente no sostiene los mismos principios cuando habla de precauciones metodológicas y cuando se dispone a analizar, Halewood (1968:100) llega incluso a decir, hablando de la disparidad entre tales pasajes, que «uno apenas puede aceptarlos como producto de la misma inteligencia y propósito». Dando por verdaderamente representativos de su método los principios usados por Hauser a la hora de generalizar, antes que los usados en los momentos de duda y precaución, Halewood asume que la empresa de Hauser tiene sentido porque, más allá de la inviabilidad de una objetividad total, apunta hacia una mayor inteligibilidad racional del fenómeno artístico estudiado:

There are certain kinds of complaints that should not be lodged against it, and we can respect some of Hauser's necessities. *He is attempting to rationalize a relationship which must in some fashion be rationalized in order to be studied* (Halewood, 1968: 100).

En conexión con esto mismo, Halewood nos remite a una idea central y polémica del corpus teórico de Hauser: la idea de que las «mediaciones», o las relaciones intermedias entre sociedad y arte, base y superestructura, cultura y estilo, son «vagas e incalculables». Lejos de considerarlo una falla teórica, el mismo Halewood ve en ello algo coherente con la tendencia a tratar de formular dicha relación en una definición sintética, viéndolas como las dos caras de una misma moneda:

[...] it is not a logical fault in his argument that he keeps at arm's length the possibility — glimpsed in theory— that the relation between culture and style may be «loose and incalculable». In fact, a reader can spare himself confusion by recognizing that, despite perfunctory obeisances to it, Hauser takes as a main objective the overthrow of the idea of looseness and incalculability in that relation (Halewood, 1968: 100)

Como vemos, Halewood concibe el proyecto de Hauser como una toma de conciencia de la *incalculabilidad* de la relación entre arte y sociedad, a la vez que como un intento por, paradójicamente, *calcular* dicha relación. Estamos, sin embargo, parafraseando a Halewood según sus propias intenciones, que se mueven dentro de una concepción que relaciona lo *calculable* con aquel matiz de *precisión* que denunciase Adorno en las tendencias positivistas (micro) de las ciencias sociales del presente. En términos más fieles a los conceptos hegelianos del propio Hauser, podríamos, en cambio, parafrasear la observación de Halewood diciendo que la relación entre *estilo y cultura —arte y sociedad—*, aunque incalculable en lo preciso, es, para Hauser, susceptible de racionalizarse, de integrarse en la lógica de un cuadro general racional — esto es, un cuadro en el que los distintos episodios coetáneos no coexistan como compartimentos estancos, como hechos sin relación. Terry Eagleton (1982), expresando —esta vez desde los estudios literarios de corte marxista— dudas análogas a las de Halewood, formularía su protesta denunciando que, precisamente por concebir las mediaciones entre arte y sociedad como «saltos misteriosos», se incurría en el exceso de racionalización propio de una postura más hegeliana que marxista. Estos empeños hegelianos por encontrar el *denominador común* quedan muy cerca de los de Dvořák, que buscaba racionalizar las *correas de transmisión* entre las diversas esferas de la cultura. En *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938* (1972), Johnston nos advierte acerca de la circularidad de Dvořák:

Because Dvořák had spent twenty years making formalistic analyses before he ventured into cultural history, his fusion of art history with the history of ideas was firmly anchored in

connoisseurship. Yet no amount of caution could prevent his method from being excessively *a priori*. Arguing in a circle from literature to art and vice versa, he could discern what he pleased in one medium and project it into another (Johnston, 1972: 155).

Andrews (1965/2019: 14) ya denunciaba que los razonamientos de *Manierismo* son circulares, debido a que los términos usados *a priori* para caracterizar el periodo guían después los supuestos análisis, encontrándose en las obras aquello que ya se quería encontrar. Aunque es inusual que un historiador se refiera a la «circularidad» de los argumentos de Hauser sin ánimos de criticarla por completo, Halewood sostiene que «hay puntos en los que la circularidad asegura el éxito de este esfuerzo», mencionando como ejemplo la cuestión del narcisismo<sup>18</sup>. Naturalmente, en otros casos lo encuentra inadmisibles, y así lo critica en lo que se refiere a, especialmente, la caracterización de algunos pintores: Tintoretto, Miguel Ángel, Bronzino y Rosso sufren, según Halewood (1968: 99), la extrapolación injustificada de rasgos derivados más de la época que de un análisis documental — lo que, sin embargo, no impide que las ideas de Hauser acerca de estos pintores, y en concreto, de Tintoretto, sigan teniendo plena vigencia entre la historiografía reciente<sup>19</sup>. A pesar de todo, Halewood llega a expresar bastante respeto por Hauser, e incluso admiración:

There is an obvious sense in which Hauser's effort to reduce the incalculable to calculability deserves admiration. To do battle with the incalculable is to champion reason against unreason, clarity against obscurity, order against disorder. It is in a precise and fundamental sense the intellectual's job of work. In performing it, however, Hauser derives his strategies in a straightforward way from practices current in art history (Halewood, 1968: 101)

Hauser aparece como un posible renovador que, finalmente —y, al parecer, en una actitud afín a los propios manieristas— no lograría trascender el vocabulario y marco general establecido, sino meramente transgredirlo. Para Halewood, que lo evalúa desde una perspectiva académica, y por lo tanto, presumiblemente científica, el resultado es digno de conocimiento, pero no está a la altura de ser una propuesta metodológica:

Something clearly goes amiss in the attempt, on this giant scale, to do away with incalculability. It seems possible that most of the features of this description of the sixteenth-century and twentieth-century spiritual environment might be used by other historians to describe different periods in the history of civilization and thus the cultural backgrounds of

---

<sup>18</sup> De la argumentación de Halewood puede extraerse la conclusión de que —para Halewood— la circularidad es tolerable cuando el camino de ida y vuelta comienza en los hechos artísticos, para luego volver a ellos, e intolerable cuando, partiendo de premisas sociales muy generales, las mismas son trasplantadas sin mayor problema a los hechos artísticos para luego ser usadas como fundamento de las mismas premisas sociales originales, que considera, en este caso, construidas *a priori*: «There are points at which circularity assures success in this effort. Thus the 'narcissism' (i.e., concentrated subjectivism) which Hauser finds close to the center of mannerist art is accepted on artistic evidence and imputed to the 'mind' of the age on that basis. The route back in such a case is entirely without obstacles, and mannerist art can be claimed as the immediate reflection of the narcissistic mentality of the age. But the connections may also be made in a more abrupt and *a priori* fashion: Tintoretto and Michelangelo are self-evidently artists in whom the religious revival is expressed; Bronzino's latent academicism reflects the authoritarian spirit of the times; Rosso's *Transfiguration*, painted after the sack of Rome, 'vividly expresses the sense of crisis, the insecurity and fear, characteristic of those years'; Tintoretto's habit of juxtaposing plastic and substantial figures with shadowy and unsubstantial ones in the same painting illustrates 'the heterogeneous and contradictory nature of reality as seen by mannerism in general'» (Halewood, 1968: 99).

<sup>19</sup> Esto lo veremos en el apartado 8.2.

a variety of different art styles. *We seem, in short, not to have made the promised progress with the question of how a given style expresses a given culture.* An inference to be drawn for the theory of style would seem to be that overextended style concepts are not merely ineffective in eliminating the factor of incalculability with respect to that question, but prepare a kind of welcome for it (Halewood, 1968: 101).

A pesar de considerarlo un libro digno de leer, y capaz de ser sugestivo tanto para legos como para investigadores, el reproche final de Halewood es que la enorme construcción de Hauser da como resultado un esquema que no sólo es aplicable al sXVI, sino a muchos más periodos, y que por lo tanto falla en ilustrar «cómo un estilo determinado expresa una época determinada» (y no otra). El reproche aquí coincide con el de Dacos, que relaciona *Manierismo* con el manierismo ahistórico del libro de Hocke. ¿En qué se diferencian Hauser y Hocke? ¿Realmente el objetivo principal de Hauser es, como supone Halewood, «progresar en la cuestión de cómo un estilo determinado expresa una cultura dada»?

## 7.2 Reseñas de Manierismo en los años sesenta (II)

### *Otras disciplinas humanísticas*<sup>20</sup>

Examinaremos ahora otras cinco reseñas, efectuadas por autores de otras disciplinas humanísticas. Procediendo, también aquí, cronológicamente, las cuatro primeras —las de Burgess, Steegmuller, Riepe y Johnston— fueron publicadas en 1966, e ilustran la buena acogida de Hauser fuera del ámbito de la historia del arte. La reseña de Burgum, en cambio, publicada en 1968, es más ambivalente y detallada, y ya la hemos discutidos en el Capítulo 1 y el Capítulo 6 en relación a la pregunta: ¿qué tienen que ver la tensión manierista y la dialéctica marxista?

Puede decirse que los críticos, familiarizados con los paradigmas del momento, pero también a menudo emancipados del aparato académico, suelen ver en la independencia intelectual de Hauser más una virtud que un peligro. El crítico, traductor y biógrafo Francis Steegmuller comienza apuntando que «de todos los académicos, los historiadores del arte son probablemente los más mordaces entre sí» [*sharped-tongued about each other*], notando el estatus provocativo y polémico de Hauser y su obra dentro de la historia del arte:

The air around Arnold Hauser may, or may not, be thick with professional poisoned arrows; but in any case, the general reader, who is immune anyway, can afford to disregard them. This is a fascinating book for anyone interested in painting and in the history of ideas (Steegmuller, 1966: 228).

En decidido contraste con algunas críticas hechas desde la historia del arte, abiertamente despreocupado por las cuestiones académicas de precisión filológica, Steegmuller (1966: 233) subraya que el enfoque amplio de Hauser no va en detrimento del concepto de manierismo, estirándolo hasta dejarlo vacío, sino que, muy al contrario, está destinado a consolidarlo como herramienta terminológica análoga a la de, por ejemplo, el concepto estilístico de lo barroco. De manera concisa, Steegmuller reproduce un par de citas en las que se explicita el contenido último de dicho concepto: la *paradoja*, la unión de extremos aparentemente irreconciliables. En efecto, algo común a todas estas reseñas —y, dicho sea de paso, compartido con las reseñas alemanas que revisamos en 3.3— es que se trata siempre en ellas de reconstruir algunas de las líneas o conceptos generales que articulan el libro, lo cual apenas sucedía en las reseñas escritas por historiadores del arte del ámbito internacional dominante (anglosajón). Así, también Robert M. Burgess, del departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Montana, cita numerosos extractos del texto, dejando a Hauser explicarse<sup>21</sup>. Acierta a resaltar el pasaje en el que Hauser dice que «no existe una definición exhaustiva y definitiva del manierismo, pero lo mismo puede decirse de cualquier otro estilo» (Burgess, 1966: 284), así como aquel en el que Hauser condensa la definición principal del manierismo, describiendo varias oposiciones, y concluyendo que *el principio fundamental es la paradoja* (M: 41).

---

<sup>20</sup> En concreto, las reseñas de Steegmuller, Burgess, Riepe, Johnston y Burgum.

<sup>21</sup> Se elogian la traducción y el libro, siendo benevolente con Hauser, pero ofreciéndonos pocas herramientas.



## Alienación ahistórica (Simmel) e historizada (Marx) (I)

En algunas de estas instancias en que las reseñas tratan de resumir el contenido del libro, nos salen al paso cuestiones que ayudan a clarificar el conflicto de fondo entre la herencia de la sociología alemana (Weber, Simmel, etc.) y la marxista, introducida en el Capítulo 1. El conflicto, ilustrado por la crítica hecha por Lukács a la *Filosofía del dinero* de Simmel, consistiría en la oposición entre una concepción idealista, en la que se vería, por ejemplo, el concepto de alienación *sub specie æternitatis* (esto es, desde el punto de vista de la eternidad, ajeno a la temporalidad), y el punto de vista marxista, que tendería a *historizar* todo el aparato de categorías, identificando su origen genealógico en relación al desarrollo histórico del capitalismo. Así, la distinción hecha por Simmel en el prólogo a su *Filosofía del dinero* entre una *filosofía* y una *historia* del dinero<sup>22</sup> dista bastante de la noción marxiana —ampliamente desarrollada por Lukács (1923/2013: 94-100) y suscrita por Hauser (CCL: 14)— de que sólo hay, en rigor, una única ciencia humana: la historia (Marx, 1859/2008: 4-5). A este respecto, la breve pero calurosa reseña de Dale Riepe, filósofo de la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo, repara en un punto importante y señalado por pocos autores: Hauser reflexiona sobre los orígenes de la alienación, diciendo que «la alienación comenzó con la civilización y su requerimiento de adaptación a las convenciones, tradiciones, e instituciones, apareciendo de manera consciente antes de Hegel o Rousseau durante la crisis del Renacimiento» (Riepe, 1966: 125). La alienación sería, como Hegel afirma en la *Fenomenología del espíritu* y Simmel en la *Filosofía del dinero*, un fenómeno inseparable de la autoconsciencia —línea que, según Lukács, llevaría a las «ciencias burguesas» especializadas en cuestiones históricas a ocuparse de su objeto bajo la premisa de que *hubo historia, pero ya no la habrá más*: se construye una genealogía que, precisamente, lleva a concebir el estado actual de cosas como ley natural, bajo conceptos deshistorizados y, por tanto, idealistas; para Marx, en cambio, la alienación, la cosificación de las formas de la consciencia, sería fruto del proceso histórico concreto que desemboca en el capitalismo moderno (Lukács, 1923/2013: 200-202). Y, sin embargo, Hauser acerca su herencia de Hegel y Simmel a Marx cuando enfatiza la singularidad del momento histórico que se desarrolla a partir de la crisis del Renacimiento, diferenciando el hecho de *estar alienado* (esto es: viviendo bajo formas culturales, y no bajo formas naturales), y el *ser consciente de la propia alienación y expresarla*, que sería, según Hauser, lo característico de la identidad moderna propia del capitalismo moderno (M: 121-122) — y lo propio también, precisamente, del arte moderno en el sentido en que este encuentra sus orígenes en el manierismo (M: 41). El

---

<sup>22</sup> «Si existe una filosofía del dinero, únicamente puede situarse más allá y más acá de la ciencia económica del dinero: su función es representar los presupuestos que otorgan al dinero su sentido y su posición práctica en la estructura espiritual, en las relaciones sociales, en la organización lógica de las realidades y de los valores. Tampoco se trata aquí de la cuestión del origen del dinero, pues ésta pertenece a la historia y no a la filosofía. Por más alto que valoremos los beneficios que el estudio de su proceso histórico añade a la comprensión de un fenómeno, cierto es que el sentido y el significado internos del resultado del proceso descansan sobre conexiones de carácter conceptual, psicológico y ético, que no son temporales, sino puramente objetivas, realizadas por las fuerzas de la historia, pero que no se agotan en la contingencia de la misma. La importancia, la dignidad, el contenido del derecho, por ejemplo, de la religión, del conocimiento, superan la cuestión de los caminos seguidos por la realización histórica. La primera parte de este libro trata de deducir el dinero de aquellas condiciones que atañen a su esencia y el sentido de su existencia» (Simmel, 1900/1977: 9-10).

manierismo sería, de esta manera, el correlato estético de esta autoconsciencia moderna, esencialmente distinta de todas las anteriores en que, allí donde es capaz de constatar su propia alienación, mantiene «una lucha constante contra el formalismo, así como contra lo que se ha llamado el ‘fetichismo’ del arte»; de otra parte, allí donde es mera «manifestación directa de la alienación, es decir, [en las obras] desindividualizadas, impersonales, convencionales, amaneradas, y no simplemente manieristas», encarna «un arte formalista, fetichista, ajeno al sujeto creador» (M: 138). De la misma manera, al escribir acerca de los orígenes del capitalismo moderno, Hauser menciona que, por más que los orígenes de muchas de sus estructuras, rasgos y características, se remonten mucho más allá del sXIII, la auténtica novedad, que comienza a partir del sXIV y se consolida en el XVI, es la autoconsciencia que el capitalismo moderno tiene de sí, manifestada en la actitud calculadora y especulativa propia del racionalismo económico (M: 82-84). Esto se traduce en que Hauser hace hincapié, para diferenciar su *manierismo/crisis* del *manierismo ahistórico* de Curtius y Hocke, en la especificidad histórica del manierismo como momento del desenvolvimiento estilístico occidental —diferenciándolo, por ejemplo, del anticlasicismo gótico o del surgido en la baja Antigüedad (M: 65-67)— como hito ligado al surgimiento de la autoconsciencia artística, mediada por la aparición del culto al genio artístico (M: 62-63). Volveremos sobre ello (en 7.4, y en el Capítulo 8).

## Yuxtaposición metodológica (I): la «estética unificada» de Hauser como rasgo «manierista»

A pesar de todo, desde el punto de vista de la *querelle* académica estas reseñas tan favorables también podrían servir, si las examinamos desde el punto de vista de la búsqueda de precisión imperante en la historia del arte, para ilustrar los peligros potenciales de una lectura de Hauser poco atenta o no iniciada en las complejidades teóricas de su tradición. Burgess (1966: 285), por ejemplo, reproduce acríticamente la exageración de Hauser al respecto a la presencia desbordada del mito de Narciso en el sXVI, negada por Haskell. O Riepe, que si bien en ciertos momentos en que expone de manera sumaria algunos de los conceptos clave de la obra, lo hace con descripciones bastante completas y acertadas en lo que respecta a los conceptos filosóficos de crisis cultural, alienación, conciencia de sí, etc., sí que incurre en un uso más o menos confuso de aquellos términos estilísticos que son propios de la historia del arte — como cuando, por ejemplo, dice que «la interacción entre clasicismo, naturalismo y manierismo es la principal cuestión dialéctica» (Riepe, 1966: 125). El propio Hauser, en sus ensayos sobre el *tertium datur* de Lukács, considera el manierismo como *tertium datur* estilístico del sXVI, junto con clasicismo y barroco (CCL: 78-81), apuntando que otro esquema de dialéctica no dual sería el establecido (en diversos escritos, pero también en ese mismo ensayo), entre idealismo, naturalismo y realismo (CCL: 74-76). Riepe mezcla y confunde aquí, por tanto, dos planos distintos de la exposición de Hauser: uno en el que se habla de *conceptos estilísticos históricos* (clasicismo, manierismo y barroco como estilos dados en un momento determinado: el sXVI), y otro en el que se habla de *categorías estéticas* (y de, por tanto, conceptos deshistorizados, como en las categorías usadas por Dilthey,

Dvořák o Sorokin para catalogar los diversos tipos de cosmovisión). Todo lo cual es sintomático de que las obras de Hauser sólo resultan claras después de haber asimilado un determinado cruce de tradiciones que, en determinadas instancias, ha sido calificado de «esotérico»<sup>23</sup>. Otra prueba del diletantismo de Riepe en lo que a cuestiones no filosóficas se refiere estaría en el detalle de incurrir en el error de llamar a Cervantes, como a Petrarca, «abuelo del manierismo», cuando Petrarca nació 250 años antes:

Three keys to mannerism are alienation with its two subaltern notions: narcissism which shows self-observation as well as self-love, and humor which enables one to see the good in evil. Humor scarcely dates back before Cervantes who introduced it into Western literature. Cervantes was a grandfather of mannerism (Riepe, 1966: 125).

Momentos como este, combinados con una cierta ligereza terminológica, pueden llegar a hacer comprensibles los miedos de un Gombrich o de un Haskell, que identifican la verdad con la precisión en los detalles. ¿Se hace necesaria una lectura atenta de Hauser para no caer en confusiones semejantes? A pesar de todo, Riepe ha comprendido bien que el libro va destinado tanto a revalorizar el manierismo en su lucha contra la *cosificación del arte* (y, por extensión, de la cosificación de la cultura), como a revalorizar el arte moderno en el mismo sentido, y le otorga un alto valor justo por eso<sup>24</sup>. En cualquier caso, lo más destacable de esta reseña es su consideración de la metodología de Hauser: Riepe señala que la fuerte influencia de Hegel es suavizada gracias a su materialismo de herencia marxista, que al mismo tiempo se hace más penetrante «gracias a situar el arte donde debe estar, en el centro de la vida humana», dando lugar a lo que podría llamarse, según Riepe (1966: 124), «Estética Unificada» [*Unified Aesthetics*]. Riepe sería, de esta manera, de los pocos que ven en *Manierismo* una sólida propuesta metodológica, que realiza su crítica cultural sociológica poniendo el arte, como hacen Benjamin o Marcuse, en el centro de lo experiencial. Una aproximación más concreta de qué podría estar unificando esta «Estética Unificada» la encontramos en la reseña de Johnston (1966), historiador no especializado en la historia del arte, sino en la historia intelectual europea. Como atestigua su libro *The Austrian mind: an intellectual and social history, 1848-1938* (1972), Johnston orientó sus investigaciones hacia las tradiciones centroeuropeas, con las que debía estar ya muy familiarizado hacia 1966, a juzgar por la precisión con la que ubica a Hauser intelectualmente:

Trained by Max Dvořák in the Vienna school of «art history as intellectual history», he has equipped himself with a quasi-Marxian sociology and an almost Wölfflinian sensitivity to formalities of style. In range of sympathy and power of insight, he reminds one of another of his teachers<sup>25</sup>, Georg Simmel (Johnston, 1966: 104)

Johnston (1966: 104) también menciona a Troeltsch, y compara a Hauser con Ernst Curtius y Erich Auerbach en sus gustos culturales, señalando que «lo que distingue a Hauser de todos estos hombres, es su capacidad para investigar la historia del arte y la historia literaria con igual

---

<sup>23</sup> Löwy (2019: 105) escribe, a colación de Benjamin, que «su pensamiento sutil y esotérico [que en el Capítulo 1 comparamos con el de Hauser] pasa ser el fogón en que se concentran todas las contradicciones políticas y culturales de la intelligentsia judía en *Mittleuropa*».

<sup>24</sup> «To express the vigor and excitement of this ripe masterpiece is beyond brief description. But that it is a splendid summation of the richness and meaning of modern art will soon be universally recognized» (Riepe, 1966:126).

<sup>25</sup> Repetimos aquí que ni Wölfflin, ni Simmel, ni Dvořák, fueron maestros directos de Hauser.

perspicacia». En el cénit de sus elogios, a artes visuales y literatura incluirá, como Riepe, la filosofía, llegando a equipararlo a Wilhelm Dilthey en versatilidad y talento (Johnston, 1966: 104). «Talento» tiene las connotaciones adecuadas, ya que podría decirse que Johnston (1966: 104) elogia el libro en base a su consideración como obra de arte, identificando al mismo Hauser como «manierista»: «la clave de la sensibilidad de Hauser radica en su afinidad con el manierismo. Él ve su diferenciación [la del manierismo] en la yuxtaposición de elementos discordantes para crear un mundo onírico». Johnston (1966: 104) enfatiza el poder discursivo y argumentativo del libro, la versatilidad de su yuxtaposición metodológica, su capacidad para saltar de un código a otro sin mediación, sin solución de continuidad, y, sin embargo, hacerlo coherentemente. Sin embargo, el autor se muestra plenamente consciente de que el libro está construido en base a subjetividades; según Johnston, en *Manierismo* no hay ni análisis objetivos, ni cientificidad, sino una apariencia de la misma en la que caerá el lector poco atento:

To a casual reader, Hauser, with his antitheses and plaudits for all points-of view, may seem the quintessence of objectivity, but it is the objectivity of a mannerist fascinated by life's incongruities [...] Sympathy for all styles creates on his pages a kind of «fictional space», a scholar's dream-world in which all styles and all thinkers co-exist and contribute to a greater whole, as in a Tintoretto or a Beccafumi. Upon examination, however, the greater whole turns out, as in those painters, to be nothing more than the sum of its parts: there is little redeeming vision or message to motivate Hauser's heroic display of insights (Johnston, 1966: 105).

En efecto, Johnston (1966: 105), sin articular su crítica desde una postura marxista, describe el libro como un «mundo cerrado sin absolutos que lo guíen o lo trasciendan», esto es, *sin una moraleja* o «visión redentora que motive su heroico despliegue de reflexiones» [*insights*]. Lo cual no quiere decir que Hauser carezca de metodología; muy al contrario, señala que, como todos los manieristas, Hauser es «un experto supremo en metodología» [*a methodologist supreme*], dando como ejemplo una de las simetrías del libro, que comienza por la *doctrina de la predestinación* luterana (salvación sin mérito) y termina con la *condenación sin demérito* kafkiana (Johnston, 1966: 106). Johnston atribuye la independencia de Hauser también a su identidad manierista, sospechando que el propio autor ya sabía que su visión totalizante caería en saco roto. Habiendo puesto en entredicho la objetividad de las tesis del libro, y sin entrar en mayor profundidad en qué podría haber en ellas de cierto, Johnston concluye:

Perhaps he is right that class conflict, economic specialization, and narcissism have destined universal minds like his own to aestheticism and mannerist dream-worlds, in which like Hamlet they find no one who understands them. [...] This book, although a great triumph of the spirit, ultimately is an enigma, a juxtaposing of those discordant elements in modern man which frustrate and bewilder him. [...] Like Simmel, Lukács, and Sartre, Hauser writes the sort of culture-criticism which reveals an age to itself (Johnston, 1966: 106).

La crítica de Johnston puede considerarse una de las más lúcidas —y ambivalentes— que hayamos podido encontrar, ya que, sopesando las faltas y aciertos del libro, parece querer entender las intenciones de Hauser y la lógica que hay detrás de su metodología. Sin embargo, finalmente lo condena a una *lucha sin ideales* que se acerca mucho a los términos usados por Saccone (2016: 99): «revolucionario sin revolución». A pesar de todo, reconocemos en la idea de

que una *ficción erudita* pudiera «revelar una era a sí misma» fuertes puntos de contacto con lo expuesto en el Capítulo 1, y en la idea de la «afinidad de Hauser con el manierismo», fuertes puntos de contacto con los Capítulos 5 y 8.

## Tensión manierista y dialéctica marxista (II)

Mención aparte merece la dura —y también ambivalente— reseña del crítico literario Edwin Berry Burgum, profesor en la Universidad de Nueva York desde 1924 hasta su destitución, durante la era McCarthy, por sus presuntas simpatías comunistas. Burgum lamenta que no haya más investigadores, aparte de Hauser y Antal, que hayan analizado el manierismo en base a consideraciones sociológicas, así como que tampoco se haya comparado el manierismo más que con el Alto Renacimiento, y no con la cultura nortea. Como ambas cosas las hace el historiador Otto Benesch en su *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (1947), esto ya nos pone sobre aviso de que, al ser su especialidad la crítica literaria, quizás Burgum no tenga un control exhaustivo de la historiografía sobre manierismo en artes visuales. Sí está familiarizado, en cambio, con el libro de John Shearman, *Manierismo: estilo y civilización*, publicado en 1967. Nos topamos aquí con un temprano ejemplo de comparación entre el libro de Shearman y el de Hauser, algo que, como ya hemos mencionado, será recurrente. En base a ambos, Burgum (1968: 311) llega a la conclusión de que «la naturaleza del manierismo produce respuestas manieristas» en los historiadores y críticos que tratan el tema: el libro de Shearman es, como el de Hauser, un *tour de force*, en este caso destinado a dignificar el manierismo de la *maniera*, tachado de *amanerado* o de meramente decorativo por Friedländer y la mayor parte de la historiografía anterior a los años sesenta. Aunque señala lo bien construido del libro de Shearman, lo tacha de «frívolo», y dirá que «se revuelve en un estanque mucho más sereno [que el de Hauser]» (Burgum, 1968: 315). No obstante, también afirma de esta obra que «hay un aspecto en el que la encuentro correcta, y es la seriedad con la que los manieristas representaron lo frívolo» (Burgum, 1968: 311). Burgum toma partido explícitamente por la versión de Hauser:

The astonishing erudition of Arnold Hauser (and I think his Marxism) afforded him a more objective attitude. He is like Shearman in stressing that Mannerism can be found in all the arts. *But surely his superior balance and insight is shown in his emphasis upon its representation in literature*, where Shearman's tends toward the less vital expressions of Mannerism in vases, candlesticks, and so on (Burgum, 1968: 311).

Lo cual, teniendo en cuenta los extensos y cuidadosos pasajes que Shearman dedica a la literatura de la época —al bembismo, a Firenzuola, a Castiglione y a Tasso, entre otros— quizás no parezca justo. Pero la idea no es baladí, ya que apunta al hecho de que el clima vital, es decir, el ambiente social construido Shearman tiene más que ver con una vida de lujos, colmada de «jarrones, candelabros y todo lo demás», frente al énfasis que pone Hauser en la literatura más marcadamente *existencial* de la época —Cervantes, Shakespeare, Montaigne—, que apunta a la duda acerca de los valores vitales, suponiendo el origen del escepticismo y relativismo modernos. La actitud de la mayoría de los especialistas, nos dice Burgum (1968: 313), cae en la «miopía

pedante de la academia», no consiguiendo determinar «una estética». Incluso Hauser, a pesar de todo, no lograría escapar dicha tendencia «más que en una docena del total de 400 páginas» que componen el libro, produciendo en el resto, meramente, «crítica literaria y artística del más alto nivel», pero «irrelevante», no verdaderamente comprometida con el análisis sociológico. Ya sabemos que Burgum no será el único que reproche a Hauser un «apartamiento» de su marxismo inicial, como bien recoge Saccone (2016: 307-315). Si Johnston afirma que en *Manierismo* se construye un «mundo cerrado sin absolutos que lo guíen o lo trasciendan», Burgum reprocha a Hauser carecer por completo de un ideal marxista, y complacerse —como cuando eleva el carácter narcisista y neurótico de Otelo a la categoría de héroe— en un universo manierista puramente escapista y contemplativo —en palabras de Johnston, «esteticista»—, presentándolo, además, como si ello constituyera realmente algún tipo de lucha política. De ello resultaría, paradójicamente, una actitud similar, en última instancia, a la denunciada en Shearman. Uno de los argumentos que llevan a Burgum a afirmar esto es su asimilación de Hauser, —como en la crítica de Halewood, pero por motivos muy distintos<sup>26</sup>— a su antiguo maestro Wölfflin:

What has happened is that Hauser has yielded to bourgeois pressure as represented by the Establishment among the art critics, the Establishment of Academe (a proper liberal term to use). In short, he now prefers to handle the history of Mannerism in terms exclusively of (1) the kinds of tension present in a particular artist, and (2) the techniques he uses to achieve them. *No mention at all of social influences, less than in Shearman. No wonder a whole section of this massive book is devoted to trying to separate his new position from that of Wölfflin. I do not think he succeeds* (Burgum, 1968: 315).

El punto en común entre ambos historiadores, Wölfflin y Hauser, sería la autonomía concedida a la esfera artística. Se trata de un tema también abordado por Saccone (2016: 43-44) en su tesis en términos similares a lo expuesto por Burgum en su crítica. Como vimos, *desde el punto de vista metodológico*, en el Capítulo 6, y como veremos, *desde el punto de vista ético-práctico*, en el Capítulo 8, Hauser comparte con Adorno esa noción simultáneamente autónoma y heterónoma del arte, encapsulada en la sentencia adorniana: «cuando el arte se experimenta de manera puramente estética, no logra experimentarse ni siquiera estéticamente» (Adorno, cit. en Jameson, 1990/2007: 131). Según observa Johnston, Hauser empatiza con varios discursos, a los que otorga su carga de verdad, pero no se molesta en elaborar o *sintetizar* una terminología nueva: antes bien *yuxtapone* varias terminologías, y se sirve de su habilidad discursiva para componer un mosaico coherente allí donde, *según las lógicas particulares*, los especialistas de cada uno de los ámbitos no encuentran luego, por separado, más que contradicciones. Johnston ya comentó este rasgo de la metodología de Hauser, tal como lo encontramos en *Manierismo*, sumaria pero lúcidamente; Burgum busca su razón de ser argumentando que el motor del libro es la relación entre la «tensión manierista» y la «dialéctica marxista»:

It may be an odd surmise that what probably led Hauser to his subject may have been a sort of relation between his concept of Mannerist tension and Marxist dialectic (Burgum, 1968: 317).

---

<sup>26</sup> Por ser más exactos: para Halewood, Hauser queda cerca de Wölfflin metodológicamente; para Burgum, quedaría cerca también desde el punto de vista ético, ya que el producto de una metodología wölffliniana no podría ser algo susceptible de ser usado en la lucha marxista por la emancipación o contra los efectos del capitalismo.

Sin embargo, ¿resulta de veras tan «extraña» esta «conjetura», cuando también la encontramos en la obra de Antal? En el prefacio de su obra póstuma sobre Füssli (1956/1957), Evelyn (Foster) Antal describió la preocupación de su marido por aquel pintor como «una especie de legado», fruto «del intenso estudio del manierismo que había ocupado la mayor parte de su vida laboral» (Antal, 1956/1957: xi). Sin embargo, Antal culmina la introducción a este volumen aclarando que «este libro no se ha escrito a causa de esta predilección consciente actual por Fuseli y por el manierismo, sino a pesar de ella» (Antal 1956/1957: 2). ¿Puede inferirse, entonces, que Antal hubiera coincidido con Burgum? En cierto sentido, podría decirse que sí, ya que si Hauser consideraba la afinidad entre el manierismo del sXVI y el arte moderno del XX como algo *posibilitador* o *habilitador* de una suerte de comprensión empática, Antal (1956/1957: 2) explícitamente la considera como factor de riesgo capaz de hacernos caer en una postura «unilateral». Con lo cual, lo más acertado sería reparar en que, si bien Antal dedicó (como Hauser) buena parte de su vida al estudio del manierismo del sXVI, no es posible rastrear sus investigaciones acerca de este tema más que oblicuamente, a través de su obra sobre el arte florentino (que, a fin de cuentas, se ocupa del periodo *inmediatamente anterior*, con lo que tampoco podríamos considerarlo un estudio directo del arte del manierismo), o de su obra sobre Füssli (lo que constituye, en términos hauserianos, un libro sobre arte *cuasimanierista* y donde, por tanto, el manierismo del sXVI tampoco aparece de manera directa). Curiosamente, esta misma acusación de *no ocuparse de su tema más que oblicuamente* la encontramos también en la crítica de Burgum, para quien lo paradójico de *Manierismo* es que Hauser constantemente tantea los límites de su tema, prometiendo que hablará del manierismo sin hablar directamente de él, usándolo como pretexto para tratar de todo lo demás:

The book represents the interesting tension between intention to write about Mannerism and an obsessive, contradictory demand not to do so. Almost all the book is irrelevant to his stated intention. In this curious way he buries [...] his unconscious rejection of the limitations of his theme (Burgum, 1968: 317)

A pesar del talante justiciero, Burgum finalmente reconoce que —al menos en esa «docena de páginas»— hay verdaderos descubrimientos, si bien —y esto nos parece muy relevante, sobre todo de cara a las afinidades con figuras como Marcuse— más basados en consideraciones psicológicas que sociológicas. Como vimos en el Capítulo 1, Burgum ataca más los fines que los medios:

Nevertheless, despite criticisms which I hope will not seem cavalier, when one reads this latest book of Hauser's along with the earlier ones, one can hardly avoid the conclusion that in his work (and that of Frederick Antal) Marxist esthetic at long last approaches its maturity (Burgum, 1968: 320).

## 7.3 Evaluaciones y comentarios de Manierismo (I) (1970-2010)

### *Sociología del arte humanista (I): Contra la Geistesgeschichte (I)*

Habiendo examinado diez reseñas —cinco escritas por historiadores del arte, cinco por críticos de otras disciplinas—, prestaremos atención ahora a los análisis y evaluaciones posteriores de *Manierismo* efectuados en diversos contextos. El intervalo temporal recogido en el apartado anterior comprende los años de 1965 a 1968, cuando la publicación del libro era reciente, mientras que los textos del apartado actual se publicaron entre 1970 y 2010 — comenzaremos, por tanto, a notar la influencia del cambio de perspectiva metodológica ocurrido a lo largo de la década de 1970<sup>27</sup>. Procederemos, aquí también, en orden cronológico.

Al igual que *Historia social* fue un blanco predilecto para los autores antimarxistas, *Manierismo* sería invocado recurrentemente —especialmente desde la *historia del arte* y la *sociología del arte*— para acometer contra la *Geistesgeschichte* y el paradigma *manierismo/crisis* que resultaba de aquella corriente metodológica. Así, las críticas de W. Eugene Kleinbauer<sup>28</sup> (1970: 149), Peter Burke (1972/2014), Malcolm Campbell (1978/2004) y Fernando Marías (1984/1990) a *Manierismo* son también, simultáneamente, críticas contra el *manierismo/crisis* y contra la *Geistesgeschichte*. La tendencia a ubicar a Hauser en esta tradición —y a ver en su metodología, predominantemente, a un alumno de Dilthey, Dvořák o Mannheim— la encontramos, sobre todo, en relación a *Manierismo*, más que a *Historia social*. Las palabras con las que Hauser trata de defenderse de la reseña anónima del TLS<sup>29</sup> podrían extrapolarse a muchas de las críticas que se le hacen desde la historia y la sociología del arte humanista. Por ejemplo, ni Kleinbauer, ni Burke, ni Campbell, ni Marías —como tampoco Andrews, Haskell, Dacos, Halewood o Wessely, centrados en los defectos metodológicos— entran siquiera a argumentar a favor o en contra de las tesis del libro, sino que mantienen el debate en lo epistemológico, en un nivel mucho más amplio y abstracto (lo cual no deja de tener su punto irónico, ya que precisamente el mantenerse en un nivel demasiado amplio y abstracto, demasiado alejado de las cuestiones de las que debería ocuparse, es el reproche movilizad contra Hauser en particular, y contra la *Geistesgeschichte* en general). Esto es: *no se discuten las afirmaciones, sino cómo se llegó a ellas*. Para todos estos autores, las críticas hechas a Hauser —y, muy en concreto, a la primera y tercera parte del libro *Manierismo*— resultan extensibles a buena parte del *manierismo/crisis*. Como decíamos en el Capítulo 3, *Manierismo* no supuso la redención académica de Hauser, sino una nueva perspectiva desde la que condenar la tradición de pensamiento de la que surge: si en los reproches hacia *Historia social* se rechazan, simultáneamente, el hegelianismo y el marxismo, en los reproches a *Manierismo* se enfatizan los fracasos de las ciencias humanas tal como fueran planteadas en el

---

<sup>27</sup> Ya abordado en cierto detalle (sin abandonar una perspectiva *general*), en los apartados 2 y 3 del Capítulo 4.

<sup>28</sup> Primero, en un artículo sobre la *Geistesgeschichte* (1970), y posteriormente, en su monográfico sobre metodologías de la historia del arte (1971). Citando y suscribiendo a James S. Ackerman, Kleinbauer lamenta el estado de la controversia en torno al manierismo, y remite al lector a la crítica de Halewood (1968), examinada en el subapartado 7.1.

<sup>29</sup> Citamos el pasaje (Hauser, 1965/2019: 19) como introducción al Bloque III.



contexto germánico — lo cual incluye posturas políticamente conservadoras, como las de Dvořák o Weber, pero antipositivistas.

En el caso de Burke, ya vimos que consideraba a Hauser un «marxista convencional» en base a su *Historia social*<sup>30</sup>. En *The Italian Renaissance*<sup>31</sup>, Burke (1972/2014: “Generations”, párr. 22-3) nos introduce de pasada tanto a los términos del *manierismo/crisis* como al escepticismo con respecto a la *Geistesgeschichte*:

A possible account of the movement would describe the changes in style as expressing changes in worldview and the changes in worldview as responses to changes in the world. Some writers would go so far as to talk of this as an «alienated» generation<sup>32</sup> (Burke, 1972/2014: “Generations”, párr. 22).

Burke comienza aceptando retóricamente como «posible» la interpretación de «los cambios en el estilo como expresión de los cambios en la cosmovisión, y los cambios en la cosmovisión como cambios en el mundo» (acto seguido la rechaza por completo):

Such an account is too simple because it ignores the possibility of changes in style being — in part at least— reactions to art rather than to the world outside it. In any case, corroborative evidence is lacking yet again about the inner lives of most artists and their responses to the world around them (Burke, 1972/2014: “Generations”, párr. 23).

Una excepción a esta falta de documentación de la «vida interior» de la mayoría de los artistas sería Miguel Ángel, del cual se conservan los poemas y parte de la correspondencia. Burke (1972/2014: “Generations”, párr. 23) señala que el artista «se implicó en los movimientos religiosos de su tiempo, simpatizando con Savonarola en su juventud y con Ignacio de Loyola en su madurez», y, más aún, que «sus cartas y poemas sí comunican un sentido de angustia espiritual». A pesar de ello,

[...] the little we know about the lives and personalities of such artists as Giulio Romano and Parmigianino suggests that they were very different from Michelangelo. The most that could be safely said would be that the Mannerists responded in different ways to similar experiences, of which the sack of 1527 was the most important (Burke, 1972/2014: “Generations”, párr. 23).

Burke (1972/2014: “Generations”, párr. 22-3) especifica que la generación manierista de la que él habla es la nacida, a grandes rasgos, entre 1492 y 1511, incluyendo, de esta manera, a escritores como «Aretino, Berni y Folengo» y artistas como «Pontormo, Rosso, Giulio Romano, Cellini, Parmigianino y Vasari», pero excluyendo a Miguel Ángel, que nació en 1475. El tipo de precisión al que asistimos estaría emparentado con la apuesta de Gombrich por artistas y movimientos, en lugar de por grandes estilos epocales — apuntando a un uso de las etiquetas estilísticas que trata de delimitar bien la fisonomía de los hechos a los que se adscribe. El ideal de precisión de Hauser no radica, en cambio, en una preocupación por la adscripción errónea de obras o personalidades a una etiqueta u otra, sino que descansa en el desarrollo filosóficamente

---

<sup>30</sup> Ver el primer apartado del Capítulo 4.

<sup>31</sup> Aquí usaremos la versión electrónica editada en 2014 por *Polity Press*.

<sup>32</sup> Burke (1972/2014: “Generations”, n. 19) remite esta idea de la «generación alienada» a *Manierismo*.

riguroso en torno a las ideas implicadas. A este respecto, conviene volver sobre el prólogo de Simmel a *Filosofía del dinero*:

Tampoco se trata aquí de la cuestión del origen del dinero, pues ésta pertenece a la historia y no a la filosofía. Por más alto que valoremos los beneficios que el estudio de su proceso histórico añade a la comprensión de un fenómeno, lo cierto es que el sentido y el significado internos del resultado del proceso descansan sobre conexiones de carácter conceptual, psicológico y ético, que no son temporales, sino puramente objetivas, realizadas por las fuerzas de la historia, pero que no se agotan en la contingencia de la misma (Simmel, 1900/1977: 10)

De la misma manera que, allí, Simmel despliega un método *idealista* en tanto que análisis conceptual de la lógica *interna* de la esencia del concepto de dinero en su relación estructural con el resto de esferas vitales (excluyendo, pues, su relato histórico-genealógico), el modo en que Hauser despliega su precisión y su quisquillosidad es predominantemente filosófico: quizás pueda tolerar errores filológicos de adscripción (especialmente, como vimos, al escribir qué museo contiene cada obra), pero critica acérrimamente los errores conceptuales al tratar de los tipos ideales construidos en torno a los conceptos estilísticos como en el caso del barroco (M: 296).

Poco después, Malcolm Campbell usa a Hauser para arremeter contra el paradigma del *manierismo/crisis* en su conjunto en “Mannerism: Italian Style”<sup>33</sup> (1978), donde realiza una comparación entre el capítulo de *Historia social* dedicado al manierismo y el monográfico *Manierismo*. La comparación ilustraría la fortuna sufrida por el paradigma de los alumnos de Dvořák en su conjunto: partiendo de un primer momento innegablemente «sugestivo», el paradigma llegaría a un punto muerto en el que, en base a las nuevos estudios e interpretaciones —que, recordemos, en su mayoría pasaron a ocuparse de los artistas de la manera como Salvati o Tibaldi, generalmente despreciados por los seguidores del *manierismo/crisis*, y poco estudiados hasta los años cuarenta y cincuenta—, hay que abandonar la antigua hipótesis del manierismo como expresión de una crisis, y, sobre todo, evitar conceptualizar el manierismo como *síntesis* de toda una edad histórica (Campbell, 1978/2004: 257-9). Lo único que podemos aducir de la comparación entre *Manierismo* e *Historia social* por parte de Campbell es que en *Manierismo*, a pesar de su carácter monográfico, se acentuaría o se haría más patente la tendencia a la abstracción y a las grandes generalizaciones. El atractivo de las tesis planteadas en *Historia social* no hubiese sido sino un espejismo, que en *Manierismo*, donde tendría que haber sido debidamente documentado —y ante la incapacidad de ser debidamente documentado—, aparecería en todo su carácter ilusorio. Para Campbell (1978/2004: 259), el «decepcionante» libro de Hauser ilustra la esterilidad *manierismo/crisis*:

As his own book on mannerism attests, Hauser was too sweeping in his installation of mannerism as a major episode in the cultural history of Europe. To apply the term to all human endeavor in the arts between ca. 1520 and ca. 1600 is to dilute what intrinsic meaning the term may carry, and to declare an artist «mannerist» and thereby limit all his artistic

---

<sup>33</sup> Artículo leído en 1978 en el *West Chester State College Symposium on Interdisciplinary Studies* (cuyas actas se publicaron en 1980), reeditado por Liana de Girolami Cheney en *Readings in Italian Mannerism* (1997), de la cual hemos consultado la 2ª edición (2004).

production to the term is, for reasons discussed below, a gross oversimplification of terminology and of creativity (Campbell, 1978/2004: 259).

Sin embargo, este tipo de críticas incurren en una simplificación del argumento de Hauser, que en diversos puntos del libro clarifica que el manierismo no es el único estilo fuerte del sXVI:

Lo que mejor caracteriza la situación es que la mayoría de los artistas directivos, Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Correggio, y quizá también Sodoma, mantienen sucesivamente los principios formales de tres estilos diferentes; en el fondo, permanecen fieles al clasicismo, pero ceden tan pronto a tendencias manieristas, como a tendencias barrocas. [...] De la lucha por el predominio entre las tendencias manieristas y barrocas, surge el manierismo como un estilo de sello claro e inconfundible, para dominar después la producción artística en Italia hasta finales de siglo, o por lo menos, hasta su octavo decenio. [...] al manierismo no lo precedió ninguna dirección barroca; las dos tendencias surgen, al contrario, en el fondo, simultáneamente, y se dieron mezcladas, a menudo, al principio. Si en Rafael se pueden echar de ver inclinaciones barrocas —como, por ejemplo, en *La expulsión de Heliodoro*— antes de las manieristas [...], en otros artistas puede, en cambio, percibirse una sucesión inversa de las mismas tendencias (M: 179).

Así, la tríada *clasicismo-barroco-manierismo* de la que se habla en las *Variaciones sobre el tertium datur* no constituiría una línea o trayectoria evolutiva, sino que la emergencia de «los principios formales de tres estilos diferentes» constituye, para Hauser, un fenómeno más o menos simultáneo, en el que los tres orígenes se encuentran yuxtapuestos en interdependencia dialéctica — esto es, implicándose los unos a los otros como vías alternativas de un código formal<sup>34</sup>. Si atendemos a su conceptualización del estilo artístico, cercana en muchos puntos al *tipo ideal* weberiano, resultaría que de estos tres tipos ideales (*tendencias clasicistas del siglo XVI, tendencias barrocas del siglo XVI, tendencias manieristas del siglo XVI*), el tercero resulta *hegemónico* durante buena parte del siglo, lo que no equivale, como dice Campbell (1978/2004: 259), a «aplicar el término a todo esfuerzo humano en las artes entre ca. 1520 y ca. 1600». En *Manierismo* no se elude el hecho de que la producción de la época sea, de facto, inabarcablemente variada. Podría interpretarse que la réplica a esta clase de reproches, contenida en el libro de manera previsoramente, esgrime contra ellos argumentos de corte idealista; no obstante, también pueden verse estos pasajes como alegatos metodológicos de corte pragmático:

Si hay que lamentar, con razón, que no haya una definición unívoca y exhaustiva del manierismo, hay que conceder también, de otra parte, que una definición de esta especie no la hay tampoco para los otros estilos, ni, en realidad, puede haberla. El concepto de estilo se halla siempre unido a una tendencia centrífuga más o menos intensa y a una variedad de fenómenos nunca reducibles a homogeneidad. Todo estilo se expresa en las distintas obras en distinta medida y con distinta intensidad y claridad, y hay pocas obras —si es que hay alguna— que expresen perfectamente su ideal estilístico. Precisamente esta circunstancia, es decir, el hecho de que haya una estructura formal que sólo se manifiesta en las obras artísticas singulares con integridad y claridad aproximadas, es lo que hace necesaria la

---

<sup>34</sup> Piénsese en cómo, para Wölfflin, los cinco pares de ‘principios’ formales se implicaban mutuamente en interdependencia dialéctica: lo lineal implica lo pictórico, la voluntad de lo plano *se opone* a la de profundidad, etc.

formación de conceptos estilísticos, ya que, en otro caso, ni sería posible poner las obras artísticas en relación unas con otras, ni tendríamos una medida para juzgar de su significación desde el punto de vista de la historia del arte; una significación que no coincide en absoluto con su valor artístico cualitativo. La importancia del papel histórico de una obra se expresa en su relación con el estilo que aparentemente trata de hacer realidad. Progreso y atraso, ejemplaridad e imitación, son conceptos que sólo así alcanzan expresión. Ahora bien, el estilo mismo no se da más que en las diferentes aproximaciones y en su realización. Reales son siempre sólo los diversos fenómenos artísticos conceptualmente divergentes; el concepto unívoco de estilo es siempre una construcción, un tipo ideal (M: 46).

Antes que un punto de vista nominalista o idealista que otorgase visado ontológico o substancialidad a los conceptos e ideas, se diría que Hauser adopta un punto de vista pragmático — similar al que mantiene, por ejemplo, Paul Feyerabend (1995: 8) cuando considera que «podemos ir más allá y afirmar que tanto los científicos como los artistas (artesanos) aprenden creando artefactos». En el breve ensayo “Variaciones sobre el *tertium datur*”, publicado en *Conversaciones con Lukács* (1978), Hauser volvía sobre estas ideas, reiterando que el manierismo era el *tertium datur* o tercera opción en la dialéctica estilística del sXVI, junto con el clasicismo y el barroco (CCL: 78-81). La distinción con respecto a lo dicho por Campbell es importante, además, por algo que ya hemos expuesto en el apartado 2.1: una tendencia estadísticamente minoritaria o periférica, en una época determinada, puede bien establecerse (y, de hecho, a menudo, suele establecerse) como la más significativa o ideológicamente hegemónica para caracterizar la relevancia del momento histórico en cuestión. Así, aunque lo más extendido en la época del Alto Renacimiento no fuese el propio estilo del Alto Renacimiento —que, como tal, sólo pudo ser practicado por una reducidísima vanguardia artística—, situamos este momento histórico bajo el signo de este estilo, a pesar de su carácter indudablemente minoritario. Esta idea, que implica la distinción entre las tendencias que apuntan a un cambio *cualitativo* en una época determinada, y aquellas que aparecen en la misma de manera meramente *cuantitativa*, nos remite a la distinción que hiciera Lukács (1923/2013: 178, 186) en *Historia y conciencia de clase*, entre la conciencia de clase meramente positiva, promedio o estadística, y aquella que se daría en una clase *si fuese efectivamente consciente de su situación*. Pero también nos remite, asimismo, a la idea de la *contemporaneidad de lo no coetáneo*, ya que lo cuantitativamente más extendido en una época cualquiera suele ser aquello que permanece, por inercia, anclado al pasado y, por tanto, retrasado con respecto a lo que, en el presente, resulta la tendencia objetiva del desarrollo.

A esto hay que sumar que Campbell dedica mucho más espacio a explicar por qué considera interesante las tesis sobre el manierismo planteadas en *Historia social* que a exponer los errores o impropiedades encontrados en *Manierismo* — como sí hicieran, aunque de modo episódico, Haskell y Dacos, y de modo más completo, Halewood. Lo único a lamentar de su artículo, para lo que aquí nos interesa, es que, al ampliar su crítica, Campbell no se remita tanto a *Manierismo*, sino que abunde en observaciones a propósito de *Historia social*:

When he addressed the problem of mannerism in a monographic study, Hauser succumbed to a tendency already evident in his earlier work, that of assuming like historic circumstances and like content in works of art sharing some stylistic similarities, however slight or fortuitous these might be. Nevertheless for students of art history of my generation, *Hauser's thesis*

*constituted a pioneering and challenging attempt to transcend formalist polemic* and to give the mannerist style a full-fledged historical context. In the 1950s, exhibitions celebrated the Age of mannerism and its triumph as a European phenomenon (Campbell, 1978/2004: 259).

Casi tres décadas antes, Gombrich había expresado el mismo reproche:

Uno se pregunta qué le habría hecho Benvenuto Cellini a quien le hubiera dicho que «execraba el cuerpo», o cómo habría reaccionado Giambologna al oír que se comparaba su Mercurio con los «éxtasis del arte gótico». Y ¿había más «anhelo de espiritualidad» en la corte de Cosme I que en casa de Cosme Pater Patriae? ¿Había más «crisis» en la Europa de 1552, cuando Bronzino pintaba su Cristo en el Limbo, que en 1494, cuando los franceses entraron en Italia y los florentinos echaron a los Médicis y cayeron bajo el dominio de Savonarola, mientras El Perugino seguía todo el tiempo pintando sus serenas composiciones? Dicho de otro modo, ¿podemos usar como «explicaciones» semejantes generalidades, o no estamos sino desplazando la responsabilidad a otro campo menos conocido? El constante peligro de la *Geistesgeschichte* es atribuir al *Zeitgeist* las características fisonómicas que encontramos en sus tipos artísticos dominantes (Gombrich, 1953/1997: 374).

Algo curioso y significativo, propio de las críticas a la *Geistesgeschichte*, es cómo se pasa por alto la conexión entre los diversos reproches movilizados. En este caso, cómo se pasa de puntillas por el hecho de que los «tipos artísticos dominantes» de los que habla Gombrich puedan, de hecho, constituir una práctica muy minoritaria, constatación que nos ayudaría a conectar éstos a los reproches efectuados al *manierismo/crisis*, al que se acusa de haberse basado en las obras de un manierismo vanguardista (Pontormo, Rosso, Beccafumi) cuya producción es cuantitativamente minoritaria en comparación con el prolífico florecer del arte de la manera en numerosas cortes — de nuevo, ambos reproches nos llevarían de vuelta a la idea clave de *Historia y conciencia de clase*, a indagar en la relación entre lo cuantitativo y lo cualitativo de los hechos de un determinado momento histórico. Estos reproches terminan por quedar como ataques meramente adyacentes entre sí, tratando, a su vez, de dinamitar la coherencia interna del collage histórico de Hauser enfatizando sus componentes. Una posible respuesta a Gombrich, desde las coordenadas establecidas por Hauser, sería que la «crisis» a la que se alude no es un hecho político concreto, delimitado y señalado, ni tan siquiera un conjunto de ellos definido de manera precisa. En este sentido es cierto, como señala Gombrich, que la historia política europea está perpetuamente salpicada de conflictos armados y de crisis; pero la cuestión no radicaría, desde la perspectiva de Hauser, en la presencia *cuantitativa* de conflictos sociales y políticos, sino en las *diferencias cualitativas* que puedan encontrarse en este aparente eterno retorno, y en la *capacidad de la cultura para darles significación*. Reitz (2000) señala que Marcuse considera el arte como *multidimensional* y como *redentor* (en el sentido de invertir la alienación), siguiendo al idealismo alemán (Schiller, Hegel) y, en última instancia, a Kant, para quien *la síntesis de lo experiencial* se opera el plano estético, obrando la sinestesia (o mediación) entre las esferas, de por sí incomparables y separadas, de las percepciones y de los conceptos, *obrándose la significación*. Algo muy parecido expresaba Oscar Wilde (1891: 40), en términos muy distintos, en *The Critic as an Artist*, cuando escribía que los impresionistas habían inventado las «maravillosas nieblas marrones» y las «encantadoras brumas plateadas», atribuyéndoles «el extraordinario cambio que ha tenido lugar en el clima de Londres»: en tanto que forjadores de una poderosa imagen, los

artistas habrían intensificado la capacidad del público londinense para verlas, y para verlas *influidos por las connotaciones ya implícitas en su representación*<sup>35</sup>. En este sentido, estaríamos hablando del arte, en tanto que órgano de conocimiento, como documento sociológico. Que las guerras, epidemias y cataclismos del XVI no fueran materialmente mucho peores que las de siglos anteriores, no impide que *la interpretación de los mismos hechos* pudiera haber alcanzado un punto *cualitativamente distinto* en cómo éstos afectaban a la producción artística. Al hablar de las «crisis» del sXVI, Hauser no se refiere tanto (o no se refiere sólo) a las convulsiones políticas y sociales, sino a la concatenación de cambios de paradigma, y a las distintas actitudes productivas derivadas de estos cambios. Es decir: no se refiere meramente a la *presencia* de crisis, sino, más bien a la *consciencia de crisis*. Los efectos, podría decirse, *inmediatos* de episodios como el Sacco de Roma (1527), contribuyeron —como, recientemente, se afirma acerca de la pandemia del Covid— a la *aceleración de procesos que ya estaban en marcha*, pero en ningún caso son tenidos como *factor original* de la crisis. A ello se debe que Hauser siempre argumente en contra de ubicar los orígenes del manierismo como estilo en cualquiera de estos episodios aislados — y que, al mismo tiempo, lo conecte con fenómenos en apariencia desconectados, como pudiera ser la Reforma, a la que dedica bastante espacio en el libro. Por otro lado, es cierto que Hauser, como Simmel<sup>36</sup>, extrapola las nociones *formales* analógicamente a otras esferas, entendiendo siempre la forma como dispositivo de simbolización de algo externo a ella misma: cuando en *Manierismo* se habla de consideraciones estilísticas, nunca se habla exclusivamente de lo formal. Así, aunque el manierismo como estilo parta, sobre todo, de la crisis de los valores formales del recién instaurado estilo clásico del Alto Renacimiento, Hauser entiende que tanto la aceptación generalizada del Renacimiento como de sus derivas van unidas, a lo largo y ancho de Europa, a los cambios de paradigma y giros copernicanos que marcaron la entrada del mundo cultural europeo en la era moderna. Transición que ya estaba, desde luego, operándose tanto con Cosme I como con Cosme Pater Patriae, y a la cual responden (si bien de manera diversa) tanto el arte de Bronzino como el de Perugino<sup>37</sup>.

## Causalidad y correspondencia (I)

---

<sup>35</sup> No deja de ser significativo que Arata Isozaki (1995/1996: 6-9) llamase a su método *maniera*, citando precisamente este ensayo de Wilde — citando, en aquel caso, la variante de esta misma argumentación que se detiene en el influjo de las imágenes ficticias de Japón y de Inglaterra creadas por artistas como Natsume Soseki y Lafcadio Hearn: en un presente en que la modernidad ha barrido todo rastro de esa imagen tradicional de ambas, nuestra concepción de las mismas parte directamente de la ficción.

<sup>36</sup> A este respecto, el *Rembrandt* de Simmel (1916/1950) se lee como los análisis estéticos o formalistas de Hauser: la forma concreta es también, en todo momento, susceptible de leerse desde el punto de vista del contenido «espiritual» — o, mejor dicho, «mental», dado que *Geist* significa también «mente», aunque muchas veces se traduzca como «espíritu».

<sup>37</sup> En este sentido, tanto en el arte de Bronzino como el de Perugino juegan un papel importante una actitud autocomplaciente hacia el público y, con ella, la evasión de la realidad. En este sentido, el tipo ideal de la tendencia clasicista (de un clasicismo puro, como el de Perugino o el de Fray Bartolomé, o de un clasicismo impuro, como el de un Bronzino), en *Manierismo* se considera que la «imitación de los modelos clásicos es una huida frente al caos de la vida creadora, en la que se teme perderse» (M: 55).

Ahora bien, ¿qué relación cabe afirmar entre eventos manifiestamente inconexos en el espacio y en el tiempo, pero coherentes entre sí? ¿Entre la Italia de Bronzino, invadida y, bajo el signo de los absolutismos en ascensión, camino de la Contrarreforma, y el intento de los florentinos y Savonarola por echar a los Médici, intento afín a la Reforma y a sus revueltas campesinas (M: 106-108)? Fernando Marías (1984/1990: 7, 45) ubica a Hauser dentro del *manierismo/crisis*, si bien de manera poco matizada, en una nota a pie de página<sup>38</sup> de su introducción al libro de Shearman (por quien, evidentemente, toma partido). De su ensayo podría extraerse la conclusión de que Hauser y otros exponentes del paradigma, practicantes de la *Geistesgeschichte* (como Pevsner), establecen una relación de *causalidad* entre eventos como la Reforma, el Sacco de Roma y la Contrarreforma, y la aparición del manierismo<sup>39</sup>. No obstante, como ya notó Kleinbauer (1970: 78; 1971: 150) —y no precisamente con el fin de defender esta metodología—, la *Geistesgeschichte* se fundamenta en establecer relaciones de *correspondencia* y no de *causalidad* entre los distintos hechos históricos<sup>40</sup>. La Reforma, el Sacco de Roma, etc., no serían, por tanto, *causa* del declive de los ideales renacentistas, sino que constituirían correlatos, hechos *correspondientes* o *afines* —y no meramente indiferentes— del cuadro histórico<sup>41</sup>, remitiendo todos ellos, a su vez, a una causalidad común *en última instancia*: el desarrollo del capitalismo moderno (M: 82-83). Hay que notar que también se ha querido encontrar, en las metodologías marxistas derivadas de la *Geistesgeschichte* (en Hauser y en Antal, pero también en Marcuse), una tendencia a establecer causalidades entre la base económica y la superestructura ideológica<sup>42</sup>.

Wessely también identifica la obra de Hauser como continuación tardía de la *Geistesgeschichte*, originada en los años veinte en base al análisis de las cosmovisiones propuesto en la obra del filósofo Wilhelm Dilthey, y representada en la historia del arte por Dvořák y sus seguidores. A este respecto, Wessely (1995: 40) compara *Manierismo* con el libro de Antal sobre

---

<sup>38</sup> El artículo en cuestión, “A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI”, fue publicado como introducción en la traducción española de *Mannerism*, de John Shearman, en 1984.

<sup>39</sup> «La primera acepción —por su prioridad cronológica— de Manierismo supone que este fue el estilo generalizado del sXVI, primero en Italia, después en el resto de Europa, fundamentalmente caracterizado por su oposición a los ideales renacentistas, en crisis a causa de la Reforma protestante, el Saco de Roma y la Contrarreforma católica» (Marías, 1984/1990: 7).

<sup>40</sup> En el Capítulo 6 ya abordamos esto, si bien en relación a la dialéctica, y no a la *Geistesgeschichte*.

<sup>41</sup> «Como ya se ha visto desde hace tiempo, aunque sólo raras veces se tiene presente, ‘al hacerlo así, se tienen más en cuenta los efectos que las causas de las transformaciones espirituales’. Por razones meramente cronológicas hay que descartar ya la Reforma como punto de partida originario del manierismo. Uniéndolos a los efectos de la Reforma en Italia, habría que situar demasiado tarde, en efecto, los comienzos del nuevo estilo. El joven Pontormo, Rosso y Beccafumi anticipan, todo a lo más, una cierta tendencia que se robustecerá con la difusión de las ideas reformadas en Italia, pero ellos mismos apenas si están influidos por la Reforma» (M: 100).

<sup>42</sup> Capasso, Bugnone y Fernández (2020: 17), siguiendo a Heinich, consideran como «presociológico» el trabajo de Benjamin, Adorno y Hauser: «[...] su mayor inconveniente es reducir los hechos artísticos a determinantes externos, principalmente económicos. Los integrantes de la Escuela de Frankfurt sostenían que existía una autonomía del arte —lo cual también resulta problemático— que podía romper con la alienación social. Finalmente, los historiadores del arte, a partir de una mirada sociologizante, otorgaban poderes especiales al arte para modificar la cultura, incluso para determinarla. Según Heinich, otros puntos débiles son: el fetichismo de la obra, sin tener en cuenta el proceso creador, el contexto, la recepción, etc.; el sustancialismo de lo social, considerado como una realidad en sí; y la tendencia a lo causal». Empero, en los libros de teoría de estos autores puede encontrarse la negación de todas estas acusaciones, que denotan una completa falta de conocimiento de los mismos.

el mismo periodo, insinuando algunas diferencias: el libro de Antal es más «meticuloso» [*painstaking*], «apretado» [*cramped*] y más «ansioso» [*anxious*] que el de Hauser, que «se mueve —aunque habilidosamente [*however dexterously*]— en la misma vieja y constrictiva tradición». Resulta irónica la elección de palabras por parte de Wessely, ya que caracteriza como coercitiva una tradición a la cual se ha reprochado, precisamente, un exceso de libertad hermenéutica. En todo caso, queda patente que, también en la línea de otros historiadores más tradicionales, Wessely (1979) considera a Antal más riguroso que a Hauser.

## ***Manierismo* como «exposición definitiva» del *manierismo/crisis***

A pesar de sus fuertes críticas, los autores que atacan *Manierismo* —en ocasiones, conjuntamente con el libro de Hocke<sup>43</sup>— para acometer contra el *manierismo/crisis* en su conjunto, coinciden con aquellos que elogian el libro en considerarlo la «exposición definitiva» del *manierismo/crisis*. Los primeros proceden, mayoritariamente, de marcos disciplinares metodológicamente cercanos a la *historia del arte* (Kleinbauer, Campbell, Marías) y a la *sociología del arte humanista* (Burke<sup>44</sup>, Wessely) mientras que los segundos están metodológicamente relacionados con los *estudios literarios* (Mirollo) o la *filosofía* (Edwards). En *Mannerism and Renaissance Poetry: Concept, Mode, Inner Design* (1984), el estudioso literario James V. Mirollo caracteriza explícitamente el libro de Hauser como la obra más completa del *manierismo-crisis* (que él denomina «anguished mannerism»):

In 1965 also Hauser published his two-volume study of *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, in which anguished mannerism received its definitive statement. In addition to expanding considerably upon his earlier treatments of the Marxist and Freudian themes of alienation and narcissism (pp. 94—130), Hauser took up literary mannerism in a chapter entitled “The Principal Representatives of Mannerism in Western Literature” (pp. 302—54) and a section devoted to the moderns (pp. 355 — 94). Here the familiar Renaissance and baroque names are joined by those of Baudelaire, Mallarme, Proust, and Kafka (Mirollo, 1984: 41).

Como Campbell, Mirollo (1984: 33) comienza por citar extensamente el capítulo de *Historia social* sobre manierismo, caracterizando las observaciones hechas en él como «fácilmente las más provocativas, potencialmente contenciosas y de más amplio alcance hechas hasta ese momento», y destacándose el manierismo como una «preocupación moderna». La evaluación de *Manierismo* como «obra definitiva» del *manierismo/crisis* puede constatarse en el hecho de que gran parte de la historiografía cite este libro, además, en conjunción con el de Shearman: ambas

---

<sup>43</sup> El libro de Hocke y el de Hauser a menudo son citados como síntesis predilectas del *manierismo/crisis* (p. ej., en Dacos, 1968; o, más recientemente, en Link-Heer, 2010: 826) a pesar del carácter periódico de la concepción de Hocke. Norbert Schneider (2012: 17-19) dedica un apartado de su libro sobre *Die anticlassische Kunst [El arte anti-clásico]* (2012) a ambos.

<sup>44</sup> Con disciplinas como la *historia cultural* sucede que algunos autores quedan más cerca de los estudios literarios (Johnston, Wallace) y en otros de la iconología, como Burke. Por ello lo incluimos también en este grupo.



obras resultan, de esta manera, las síntesis usuales del *manierismo/crisis* y del *manierismo/maniera*. Así, Kleinbauer (1971: 18), al tiempo que censura las obras de diversos estudiosos literarios y musicólogos que habían trabajado dando por sentadas las tesis del *manierismo/crisis*, se declara partidario del paradigma representado por Shearman, «más profundo», y culmina remitiendo el lector a la crítica de Halewood (1968). Sem Dresden (1975: 158) también declara su adhesión al «análisis más disciplinado» de Shearman, poniendo en duda las ideas de crisis de *Manierismo* y otorgando, no obstante, cierto estatus al libro al situarlo entre los representantes principales del respectivo paradigma<sup>45</sup>. Philip Drew (1982/1983: 33) también establece una oposición entre Shearman y Hauser, esta vez caracterizando el enfoque de Shearman como meramente estilístico — lo cual no es del todo cierto, ya que Shearman se esfuerza por trazar un retrato multidisciplinar, abarcando todas las artes, y dando un cuadro amplio sobre las costumbres y los valores cortesanos que incluye consideraciones sociológicas (si bien limitadas al ideal cortesano). De hecho, uno de los reproches que pesan sobre Shearman es el de haber reconstruido demasiado el tipo de unidad cultural hegeliana que, se supone, él mismo rechaza — como sostiene Henri Zerner (1972/2004: 234). Incluso Burke (2009: 247-248), manteniendo las distancias, menciona *Manierismo*, recomendando una lectura contrastada con la obra de Shearman, y señalando que ambos libros subrayan la *ruptura de las normas* como rasgo característico del manierismo.

## Hauser vs. Shearman: ¿Bajo el signo de Saturno? (I)

Pero uno de los estudios que más extensamente compara ambos libros es *Mannerism: Reassessment of a Period Style as Evidenced in Three Art Forms* (1993), tesis doctoral en la que el filósofo Terry Lynn Edwards (1993: 48-55) argumenta a favor de la utilidad del concepto de manierismo, reaccionando contra la oleada de escepticismo desatada en la historia del arte con la llegada de deconstructivismo y posestructuralismo, afianzados hacia la década de los ochenta. Ya tuvimos ocasión de examinar el debate metodológico en las ciencias sociales<sup>46</sup>, situación que Edwards (1993: 34-55) describe en detalle: un primer momento de escepticismo antihegeliano — de los años cincuenta a los setenta—, representado notablemente por historiadores como Gombrich, es seguido del escepticismo aún más radical de la crítica postmoderna —comenzando en los años sesenta, pero dominante en los ochenta— en la que, por decirlo con Lyotard (1979/2000: 10), surge «la incredulidad con respecto a los metarrelatos». Edwards optará, como los otros autores que hemos visto, por ilustrar los paradigmas imperantes sobre manierismo

---

<sup>45</sup> También lo menciona a colación de alguna de sus ideas literarias — si bien problematizando los límites entre manierismo y barroco: «French poetry, with its countless concetti, pointes, and other figures should provide many examples of mannerist virtuosity, but the best example is Rabelais. He is always called a virtuoso of language [...] but he hardly mentions virtuosity itself. It seems to me that his (mannerist? baroque?) virtuosity consists in the quest for realization of all language's potential for the creation of an impossible universe. He literally knew how to carry the reader into a world where giants consort with normal people and are giants no more, a realm where our everyday, familiar world becomes a topsy-turvy universe [...] Hauser, *Mannerism*, 50, finds this nearly everywhere» (Dresden, 1975: 159-60).

<sup>46</sup> En el Capítulo 4 y, en menor medida, en el Capítulo 6.

refiriéndose a dos autores: Hauser y Shearman. Su disertación trata de no ser partidista, enfatizando lo que hay de común en ambos paradigmas en lugar de las diferencias. Por ejemplo, al definir el «manierismo literario»:

A concept of literary Mannerism which is rooted in Cinquecento history can benefit from both of the dominant approaches to the Mannerist problem, Friedländer's (and Hauser's) «crisis style» and Shearman's «stylish style» (Edwards, 1993: 177).

Otro ejemplo sería la inclusión de Torcuato Tasso en el canon de ambos paradigmas. Hecho significativo, ya que, con anterioridad a los trabajos «de Hauser, Shearman, Sypher, y otros», Tasso no había sido analizado desde esta perspectiva (Edwards, 1993: 152). No obstante, al comienzo de su tesis, en el momento de afirmar que «las muchas contradicciones descubiertas en la historiografía del término manierismo podrían ser más aparentes que reales», Edwards concede más crédito al paradigma de Shearman:

Older characterizations of the Mannerist style (Sypher, Hauser) used the terms «troubled», «restless», «doubtful», «alienated», «frustrated», «tense», «excessive», «disintegrated», «dissonant», «imbalanced», «asymmetrical»; the revised characterizations, by Shearman and most recently Greenwood, include *maniera*, self-conscious stylization, sophistication, intellectualization, refinement, elegance, intentionally dazzling virtuosity, extremity, artificiality, preciousness, intricacy and complex symmetry. *The presence of this second set, if anything, reveals the first set's only real weakness: a fallacious fascination with the tortured artist, as if no other period possessed its own examples of artistic alienation or biographical tragedy* (Edwards, 1993: 57).

Dentro del paradigma iconológico del Instituto Warburg, Rudolf y Margot Wittkower dedicaron su monográfico *Nacidos bajo el signo de Saturno* (1963/1995) a desarticular el mito de la alienación inherente al artista —esto es, la «falaz fascinación con el artista torturado» de la que habla Edwards— con argumentos que nos devuelven a los reproches metodológicos de Gombrich (1953/1997), Burke (1972), Campbell (1978/2004) y Marías (1984/1990), que rechazaban tanto la noción del manierismo como crisis como la existencia de una «generación alienada»:

El curioso fenómeno de la aparición, más bien repentina, en el escenario histórico concreto, de un número de artistas «raros, extraños, extravagantes» precisa una explicación. Algunos autores han alegado que la crisis política, económica y religiosa fue la raíz de los males de Pontormo y los demás artistas. Apenas parece necesario rechazar *expressis verbis* tales deducciones causales. Los cataclismos que ensombrecen a toda una comunidad y las desgracias compartidas por todos rara vez dan lugar a una reacción anormal en individuos aislados. Hay todavía menos fundamento para suponer que un determinado grupo profesional resultara más vulnerable a los efectos de los contratiempos generales que los demás (Wittkower y Wittkower, 1963/1995: 81-82).

A este respecto, el primer comentario que acusa a Hauser de atribuir un papel central a las «depressiones y neurosis de Pontormo, de Rosso, de Salviati, de Jacopo Bassano y de Goltzius» como explicación de sus obras de arte se remonta a la historiadora del arte Catherine Dumont (1966: 444). ¿Recurre Hauser a las anécdotas, a la «tragedia biográfica», para justificar la noción de una «crisis espiritual» en el sXVI — o es, por el contrario, del todo natural considerar la obra, en tanto que «arma en la lucha por la vida», en relación a la vida particular del artista? Si, como

vimos hacia el final del Capítulo 1, el arte sólo es arte cuando la obra se *emancipa*, en cierto sentido, del sustrato vivencial del que se alimenta; esto es, si el arte sólo es arte cuando el artista se eleva por encima de lo *meramente personal*, entonces es posible que la tragedia biográfica concreta de tal o cual artista en particular pueda resultar, al mismo tiempo, *cuantitativamente minoritaria* (reducida al ámbito particularísimo no ya de lo personal, sino de lo excepcional en lo fáctico) y *cualitativamente dominante* (como síntoma de una tendencia, no promedio de la vida fáctica de los individuos, pero sí hegemónica *en la ficción, en los mitos, en la estructura mental de los mismos*). Dicho con otras palabras: el artista conquista un ámbito de verdad, revelando potencialmente en su obra rasgos de la cultura objetiva (en efecto: *totalidades intensivas*, visiones ficticias del mundo, condensadas en una imagen o serie de imágenes), cuando opera en contra de su propia cultura subjetiva; resulta relevante considerar, por tanto, qué cultura subjetiva ha sido necesario confrontar. En los casos en los que, como con Cervantes, Hauser se ocupa en detalle de la tragedia biográfica, ésta siempre guarda relación con la confrontación de un relato ideológico — en aquel caso, la «segunda derrota» del revival caballeresco por uno de sus seguidores, Cervantes (M: 342). En el caso paradigmático de Balzac, el feroz retrato de su propia ideología arribista. Edwards toma partido por Shearman de manera inequívoca, moderando la noción de crisis. Lo que no le impide usar ciertos aspectos de dicha versión del manierismo, no tan justificables desde la definición de Shearman:

[...] the third Mannerist trait shared by all arts is the lack of formal consistency, that is, use of forms that imply that there is no commensurate or stable order in the world (Edwards, 1993: 156)

Al igual que otros críticos, Edwards no hilvana las diversas consideraciones de Hauser de manera sistemática, sino que recurre a ellas de manera dispersa. Es sintomático de esto el que la cuestión de la paradoja en el manierismo, piedra angular de la concepción estilística del manierismo según Hauser, no aparezca hasta los últimos capítulos de su tesis, esto es: en los pasajes iniciales, donde debería haberse sintetizado la visión de Hauser, donde debería haberse mencionado que el principio de paradoja es el *meta-principio* o *principio trascendental* que posibilita establecer paralelismos entre las más diversas esferas (la clave interpretativa, que como el principio *ut pictura poesis* le sirve para trazar puentes, analogías y correlaciones), no se articula nada de esto. De manera que las diversas contraposiciones y antinomias de Hauser no son desglosadas como producto de la lógica de un mismo proceso dialéctico, perdiéndose de vista la visión de conjunto que les otorgaría una mayor coherencia. En suma, hemos de concluir que, en el resumen trazado por Edwards, el libro de Hauser parece más una colección de interesantes y dispersas observaciones, mientras que la visión de Shearman, mucho más accesible, clara, sencilla y didáctica, sí aparece con todo su poder argumentativo intacto.

## 7.4 Evaluaciones y comentarios de *Manierismo* (II) (1970-2010)

### *Sociología del arte humanista (II)*

En el recorrido, en orden cronológico, que venimos haciendo de las evaluaciones y comentarios de *Manierismo* entre 1970 y 2010 hemos atravesado dos cuestiones recurrentes en la historia de su recepción: 1) argumentaciones contra la *Geistesgeschichte* y contra el *manierismo/crisis* en base al libro, y 2) la consideración de *Manierismo* como «exposición definitiva» del *manierismo/crisis*, que lleva, a menudo, a resumir toda la cuestión del manierismo refiriendo al lector a los volúmenes de Hauser y Shearman (exposición definitiva, a su vez, del *manierismo/maniera*). A excepción de la reseña de Halewood, hasta aquí hemos visto evaluaciones más o menos anecdóticas, sumarias, generales. Nos ocuparemos ahora, en cambio, de comentarios algo más extensos, donde se exponen algunos de los problemas concretos que afectan a la metodología y teoría de *Manierismo*, como 1) divergencias entre la teoría y la práctica investigadora de Hauser, en relación a la preferencia de las generalidades frente a la aportación de pruebas documentales precisas; 2) la ausencia de un concepto de modernidad contemporáneo actualizado, lo que nos lleva a problematizar 3) la actualidad de la teoría de la alienación de *Manierismo* en el contexto posmoderno; y 4) cómo Hauser considera la función del arte en relación al problema de la ideología. Aunque llevamos desde el Capítulo 1 construyendo esta problemática, la interconexión última de todos estos problemas quizás aparezca con mayor fuerza en el Capítulo 8.

### Los estratos del público, los tipos ideales y el espíritu del tiempo

Arnold Hauser clung, with admirable obstinacy, to his own *Bildungsbürger* cult of art and aesthetic experience, disregarding all indications of its illusory nature and, indeed, ideological function. This attitude explains the apologetic tone of his arguments for a sociology of art, his insistence on the irreducibility of aesthetic quality to sociological or psychological “equivalents”, his hymnic praise of artistic form, and his regrets about the poor and inexpressive language of sociology. He was anxious not to offend aesthetic sensibility with his «materialist» analysis and failed to notice that art as material collective action had long ago become organized and administered along purely artistic principles, precisely in order to eliminate its possible conflicts with other social interests. He was cognizant of Simmel’s analysis of the logic of fashion, but tried not to face the fact that “mere” fashion had replaced worldviews as the motor of stylistic change (Wessely, 1995: 41).

En “The Reader’s Progress: Remarks on Arnold Hauser’s Philosophy of Art History”<sup>47</sup>, la socióloga e historiadora del arte húngara Anna Wessely realizó un duro análisis de la obra de

---

<sup>47</sup> Este artículo fue escrito con motivo de un simposio llamado *Arnold Hauser and the Social History of Art — Modernism and Modernity*, celebrado en la Simon Fraser University de Vancouver en 1992; el ya mencionado monográfico sobre Hauser *Utopic Modernism*, de Jerry Zaslove y David Wallace, hubiera recogido este artículo. Al frustrarse dicha publicación, el artículo

Hauser que merece atención en su conjunto. Debido a su importancia, ya hemos discutido gran parte de sus críticas:

- 1.- En el Capítulo 1 nos ocupamos del hilo argumentativo principal, desde el que se articulan los distintos puntos de su crítica a Hauser: la pregunta de *cómo pueda ser el arte fuente de conocimiento* y, en concreto, *de conocimiento sociológico*.
- 2.- En los Capítulos 2 y 3 arrancamos de sus consideraciones acerca de la supuesta renuncia de Hauser a comprometerse, para explorar las formas de compromiso a las que pudo llegar este *outsider*, logrando mantener su independencia a flote entre dos huidas y su precariedad económica.
- 3.- En el Capítulo 4 contextualizamos sus reproches metodológicos, para abordar, en el Capítulo 6, el problema de la doble definición de ideología, y de la doble definición de la función del arte en relación con la ideología (problemas, a su vez, estrechamente conectados con el problema estudiado en el Capítulo 1: cómo pueda ser el arte fuente de conocimiento sociológico).

Y aún volveremos sobre otro punto más en el Capítulo 8, donde nos ocupamos del problema de la *ausencia de sujeto* en el contexto posmoderno, que invalidaría el método de Hauser, dependiente de la noción diltheyana de la *cosmovisión*, que presupone un sujeto íntegro, total, capaz de una experiencia integrada, total, de cuya existencia dependería el arte como categoría. En efecto, Saccone (2016) continuaría muchas de estas consideraciones, y por eso mismo se ha citado a ambas autoras conjuntamente a lo largo de la tesis. En cierto sentido, no sería una exageración afirmar que, más que la reseña de Gombrich, es este artículo de Wessely el que nos ha provisto de más incitaciones y desafíos, hasta el punto de que gran parte de lo afrontado a lo largo de la tesis, aun tratándose de temas diversos, constituye, en realidad, una única problemática — lo cual salta a la vista con especial claridad, si no (a pesar de nuestros esfuerzos) en la presente tesis, sí en la demoledora crítica de Wessely. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, no estaría mal dedicar sumariamente algo de espacio a esta socióloga también aquí, ciñéndonos a toda una serie de minuciosos reproches específicos que moviliza contra *Manierismo*. Aparte de señalar lo desactualizado de su bibliografía<sup>48</sup>, y que Hauser se limitaría a reformular incoherentemente lo dicho por autores precedentes<sup>49</sup>, la primera cuestión que Wessely (1995: 35) ilustra con *Manierismo* es que nuestro autor, a pesar de proponer un tipo de estudio sociológico del arte basado en la identificación de los estratos del público —tema importante en *Teorías del arte* (1958) y en *Sociología del arte* (1974)—, «los análisis específicos de Hauser no siguen esta directriz». En un reproche parecido a las críticas que le dedicaran Gombrich y Francastel cuarenta años antes (Saccone, 2016: xv), Wessely encuentra la raíz de todos los defectos de *Manierismo* en el recurso al *espíritu del tiempo* [*Zeitgeist*] hegeliano:

---

de Wessely fue finalmente publicado en *Science, Mind and Art: Essays on science and the humanistic understanding in art, epistemology, religion and ethics. In honor of Robert S. Cohen* (1995), compilación editada por Kostas Gavroglu, John Stachel y Max R. Wartofsky.

<sup>48</sup> En esto hay que concederle que tiene razón, si bien con matices (ver 7.1).

<sup>49</sup> En esto nos remitimos al Capítulo 6: Hauser integra dialécticamente lo dicho por la historiografía.

His book on Mannerism mobilizes several factors to explain the emergence, diffusion, and survival of the «elegant, exquisite, precious art of mannerism», but pays hardly any attention to the conceivable rise of a new audience. It is not so much the composition of the public but rather the changes in its attitudes, in «the spirit of the time» that figure prominently in Hauser's explanation of the international success of Mannerism (Wessely, 1995: 35).

Sin embargo, más que un uso abierto y prominente del *Zeitgeist*, lo que encontramos en *Manierismo* es una variedad de *tipos ideales* weberianos yuxtapuestos, remitiendo no a un espíritu del tiempo abstracto y unificado, sino al desenvolvimiento del capitalismo moderno — a diferencia de lo que ocurriría, por ejemplo, según Hauser (1952), con la «historia anónima» de Giedion, que a pesar de sus «lamentos por la ruptura entre pensamiento y sensación» (Lozanovska, 2013) no llegaría a anclar este problema en la alienación específicamente derivada del desarrollo del capitalismo<sup>50</sup>, cosa que Hauser (1952: 251) le reprochará con vehemencia. La razón para considerar las distintas entidades de las que habla Hauser —dentro de la historia política, económica, artística, etc.— como *tipos ideales* estaría en que el objeto central de sus análisis y «prototipo de toda forma dialéctica» (SA2: 54), el estilo artístico, es concebido por él en estos términos, como vimos en el Capítulo 6. Consideremos o no, con Saccone (2016), a Hauser como *marxista romántico*, lo importante es entender que su conversión a la *Geistesgeschichte* dvorkiana parte del deseo de superar el formalismo wölffliniano, de la misma manera que su conversión al marxismo surge del deseo de superar el esteticismo. En ambos casos, se trata de superar la *mistificación* — de la historia del arte sin nombres, en el primer caso, y de los espíritus románticos del idealismo alemán, en el segundo. Ya fuera por convicción, o —como también puede suponerse— por conveniencia, el hecho es que Hauser evita expresamente referirse al «espíritu del tiempo», y es difícil encontrar el término tanto en *Historia social* como en *Manierismo*, donde sólo es empleado en tres ocasiones: dos para referirse a nuestra propia época, al momento actual (M: 32, 117), y una para referirse al sXVI (M: 165). A este respecto, la dura reseña que Hauser (1952) escribió del libro de Giedion *Mechanization Takes Command* (1948), o las críticas a Wölfflin, Riegl y Dvořák en *Teorías del arte*<sup>51</sup>, resultan muy ilustrativas del umbral que consideraba haber cruzado. Pero es fácil entender que los «espíritus» que figuran en el libro pudieran despertar sospechas:

---

<sup>50</sup> «Mechanization is the outcome of a mechanistic conception of the world, just as technique is the outcome of science» (Giedion, 1948/1970: 717). A pesar de sus muchos puntos en común, las diferencias entre Hauser y Giedion saltan a la vista en momentos como éste: «At the origin of the inquiry stood the desire to understand the effects of mechanization upon the human being; to discern how far mechanization corresponds with and to what extent it contradicts *the unalterable laws of human nature*» (Giedion, 1948/1970: v). En otros momentos, Giedion efectúa, como Simmel, la operación de añadirle una base espiritual al materialismo marxista: «Every problem, every picture every invention, is founded on a specific attitude, without which it would never come into being. The performer is led by outward impulses —money, fame, power— but behind him, unbeknown is the particular orientation of the period, is its bent toward this particular problem, that particular form» (Giedion, 1948/1970: 3). «Anonymous history is directly connected with the general, guiding ideas of an epoch. But at the same time it must be traced back to the particulars from which it arises» (Giedion, 1948/1970: 4). Hauser (1952: 252) identifica en la «historia anónima» de Giedion el mismo «sesgo romántico» que en la historia del arte sin nombres de Wölfflin.

<sup>51</sup> «Con su motivación histórico-espiritual de los cambios de estilo, Dvořák se libera del dogma de la inmanencia del mundo estético, pero no logra superar la doctrina de la inmanencia y de la unidad del espíritu. Nada le es más ajeno que la idea de que la falta de contradictoriedad interna del espíritu de una época pueda ser una ficción y de que el ser histórico pueda mostrar en una sección vertical una imagen tan varia como en una sección longitudinal» (TA: 299).

También la mojigatería, o lo que quiera entenderse por ello, se halla en estrecha relación con *el espíritu de la corte*, con los prejuicios cortesanos y aristocráticos, con los preceptos de la etiqueta y los modos de ocultamiento de la personalidad (M: 226).

Pero el término alemán *Geist* también puede traducirse como «mente» [«mind»] en lo que a las *Ciencias del Espíritu* (o de la mente) [*Geisteswissenschaften*] respecta (Reitz, 2000), así que aquí también podría haberse escrito «mentalidad de la corte». ¿En qué medida redimen los *tipos ideales* weberianos y la *Weltanschauung* diltheyana, en tanto que intentos por racionalizar aproximativamente lo irracional de la cultura y la historia humanas, los misticismos del *Zeitgeist* o el *Kunstwollen*? En consonancia con los paradigmas académicos dominantes, Wessely ubica el horizonte de validez metodológica en la investigación micro, documental, y así, considera que entre los «factores movilizados» por Hauser no encontramos consideraciones de peso en lo que concierne a rastrear la *audiencia* o el *estrato del público* al que va destinado el arte manierista:

He merely asserts that it «points to the presence of a public which, whatever else it appreciated in and expected from art, enjoyed the social pleasure of initiation into a secret language». He concludes that Mannerism was «the form in which the new nobility partly risen from below and the princes heading for absolutism clothed their ideology» (It is by no means evident why the new nobility and the absolutist princes should share an ideology. Very often, they did not) (Wessely, 1995: 35).

A lo que añade que en los «comentarios en las páginas 153, 199, 205, 241, y 274 [de la edición de Routledge] se repite esta misma idea sin ofrecer más pruebas o análisis histórico social sólido» (Wessely 1995: 42). Empero, Hauser sí elabora detalladas descripciones del proceso de evolución ideológica experimentado por «la nueva nobleza y los príncipes absolutistas», respondiendo a la pregunta planteada por Wessely de cómo y por qué podrían estas dos clases compartir ideología — si bien trazando, eso sí, un cuadro sintético o macroscópico, que debe entenderse construido (una vez más) por tipos ideales weberianos desarrollados, filosóficamente, hasta sus últimas consecuencias lógicas:

Cuando sus cimas más altas comienzan a transformarse en una aristocracia cortesana, la burguesía florentina se encuentra al término de un largo desarrollo, unido a la modificación total de su actitud económica, de sus conceptos morales y de su forma de vida. El espíritu capitalista del Renacimiento se componía originariamente del impulso a la ganancia y de las llamadas «virtudes burguesas», de actividad, ahorro y honorabilidad. También estas virtudes estaban dominadas por principios racionales, como la actitud vital entera del nuevo burgués, e incluso donde sólo parecía estar en juego el prestigio, tenía en cuenta, sin embargo, razones de utilidad. Honorabilidad y lealtad significaban en el idioma del nuevo burgués tanto como solvencia. En la segunda mitad del *quattrocento*, estos principios de una forma de vida honorable, racional, burguesa, e incluso pequeño-burguesa, retroceden ante el ideal del capitalista, y con ello, el estilo de vida del burgués adopta caracteres más distinguidos, y a menudo, hasta señoriales. De lo que se trataba era de desarrollar aún más estos rasgos y de insertarlos en un nuevo plan vital (M: 88).

Si bien el análisis efectuado por Heller (1967/1980: 55-57) está mejor documentado desde el punto de vista de la historia económica y política, así como en sus puentes con los análisis históricos de Italia realizados por Marx en *El Capital* a propósito de la acumulación de capital

originaria, hay que tener en cuenta que esta autora lo enfoca, sobre todo, en Florencia, quedando delimitado microscópicamente. Por lo demás, en líneas generales, también en Heller nos sale al paso la transformación ideológica narrada por Hauser en *Manierismo*:

Todo el proceso social tiene lugar en tres fases. En la primera, la «época heroica del capitalismo», nos sale al paso en el empresario el conquistador belicoso, el aventurero audaz, confiado en sí mismo, emancipado de la relativa seguridad medieval. El burgués lucha todavía, con armas reales en la mano, contra la nobleza enemiga, contra los municipios rivales y las ciudades marítimas hostiles. Cuando las luchas sociales y las guerras comerciales llegan a una cierta calma, y el tráfico de mercancías, ahora asegurado, exige y permite una organización más estricta y un aumento de la producción, desaparecen también paulatinamente los rasgos militares y románticos del burgués industrial, y éste somete toda su existencia a un plan de vida más racional, más ordenado y más regular. Tan pronto, empero, como se siente económicamente seguro, comienza a relajarse la disciplina a la que se habla sometido, y se inclina con satisfacción creciente a los goces del ocio y de la vida fácil. El burgués adopta un estilo de vida frívolo, hedonista, aprendido de la nobleza, y ello precisamente en un momento en el que los príncipes, que piensan cada vez más con categorías fiscales, comienzan a adoptar los principios de un comerciante serio, cumplidor y solvente. *Los medios cortesanos y los burgueses se encuentran a medio camino, al moverse los dos en una dirección contrapuesta a sus anteriores inclinaciones.* Los príncipes se hacen, cada vez más ilustrados, prácticos, sobrios; la burguesía o al menos sus estratos superiores, se hace cada vez más conservadora, irracional, romántica (M: 88-89).

Esta descripción del desenvolvimiento histórico de la clase burguesa florentina y la clase principesca hasta encontrarse en una actitud común —que vendría, precisamente, a corresponderse con el arte cortesano de la *maniera* y a sustentar su éxito— viene precedida por una narración del proceso histórico de acumulación de capital en el sXVI, dando cuenta de la interacción entre las clases superiores portadoras del cambio (la nueva clase financiera y los príncipes), así como del «descontento» de las clases inferiores (artesanos y campesinos), que «alcanza su punto máximo, allí donde tiene lugar la mayor acumulación de capital, en Alemania, y en la clase más oprimida, entre los campesinos» (M: 85). En Alemania, así como en la Florencia aristocratizada bajo dominio español, Hauser encuentra «fuertes manifestaciones anticapitalistas»:

La crisis económica del siglo XVI se hace notar [en Italia], es cierto, antes y de modo más intenso que en la mayor parte del resto de Occidente, pero, sin embargo, no se vio agudizada como en otros sitios por la lucha de clases. En el resto de Occidente, pero especialmente en Alemania, nos sale al paso un movimiento anticapitalista exasperado, unido a levantamientos constantes contra la usura, los precios abusivos, los monopolios, las grandes sociedades mercantiles y sus privilegios, la exclusión de los campesinos de la propiedad de la tierra y de los artesanos de su influjo en los gremios. En Italia, en cambio, después de los violentos choques de los siglos XIV y XV, la lucha de clases llega a un cierto período de calma. El capital se había apoderado aquí tan firmemente de la sociedad y de la economía, que todo movimiento anticapitalista estaba condenado, desde un principio, al fracaso, no quedando a las clases oprimidas y explotadas otro recurso que el de la resignación. Más



adelante, desde luego, cuando bajo el dominio español, se presenta una decadencia económica general, también pueden observarse en Italia fuertes manifestaciones anticapitalistas (M: 89).

Esta parte de la narración es importante para considerar por qué *Manierismo* puede resultar relevante en un contexto como el posmoderno — cuando, no obstante el avance del capitalismo, «la lucha de clases llega a un cierto periodo de calma»; y también en qué sentido el libro podría resultar un manifiesto del marxismo heterodoxo, *en tiempos en los que no cabe pensar en un revolución*.

Por otra parte, las tajantes conclusiones de Wessely (1995: 41) acerca de la ignorancia, por parte de Hauser, de las *modas* en el contexto moderno, no son del todo coherentes con el siguiente pasaje de *Manierismo*, en el que se habla de cómo el manierismo cortesano posterior de la segunda generación manierista (Vasari, Bronzino), respondía a la moda española:

En Florencia dominaban los Médici, con la bendición del Papa. Su dominio significó, no sólo el fin de la constitución republicana, sino también la introducción de costumbres y reglas de gusto españolas. Y aun cuando la moda española es inadecuada, incluso por motivos cronológicos, para explicar el origen y el último fundamento del estilo manierista, sí puede, sin embargo, considerarse tomó un momento que robusteció tendencias ya existentes. En las formas de vida cortesanas de la gran burguesía y en el formalismo del arte clásico, se muestra ya, desde principios del *cinquecento*, una tendencia a la aristocratización, que se agudizará simplemente con la españolización (Hauser, 1965: 88).

La nueva revitalización de los ideales caballerescos en el momento en que éstos comienzan a estar abocados al fracaso, con fines eminentemente *institucionalistas* (la legitimación de la transformación de los Médici, de *burguesía* en nueva *aristocracia*, y de Florencia de *república* en *ducado*), y unida (significativamente) a un nuevo *formalismo*, es condenada por Hauser como *reaccionaria* en la misma medida en que el vanguardismo manierista rebelde de la primera ola, o la originalidad de el Greco, Tintoretto o Brueghel, son alabados a lo largo del libro como los «más significativos y progresivos» (M: 198). ¿Realmente no puede verse en ello una toma de posición política o moral? En concreto, podríamos ver aquí la fuerte relación de la obra de Hauser con las tesis marxistas de *Historia y conciencia de clase*: de la misma manera que la *conciencia de clase posible* en dicho libro es concebida como aquella a la que llegarían los individuos de una clase *si fueran conscientes de su situación*, Hauser identifica a Pontormo, a Montaigne, a Shakespeare o a Cervantes como los portavoces más lúcidos de su tiempo, en la medida en que su arte *visibiliza* o *hace posible la conciencia de crisis* a través de la vulneración de los valores estéticos imperantes. Mientras que la segunda ola manierista es *cómplice* del avance de la reificación capitalista en la medida en que contribuye a su institucionalización (la propaganda y adulación política cortesana, las academias, etc.), *invisibilizando el problema* (Vasari rehúye, en sus *Vidas*, confrontar en toda su profundidad la cima que él mismo sitúa en el Alto Renacimiento...), sacando, además, un ventajoso provecho económico y social de ello —ejemplar es, de nuevo, el caso de Vasari...— el contenido *moral* de los verdaderos manieristas, que articulan un arte crítico, conlleva, a menudo, *problemas de recepción* implícitos en su actitud: así, Pontormo vivió solo, desafiante ante los más ilustres patrones, siendo «blanqueados en el sXVIII» los frescos del coro de San Lorenzo (M: 216);

obras de Rosso, como su *Transfiguración*, resultaban incomprensibles (M: 220); el *Juicio Final* de Miguel Ángel «no alcanzó nunca la popularidad de las grandes obras del Renacimiento italiano», suscitando «una actitud ambivalente» (M: 194) y llegando casi a ser destruidos (M: 103); Tintoretto pudo mantenerse al margen de la élite cultural veneciana, tan incomprendido por Vasari como Pontormo<sup>52</sup>, gracias al mecenazgo de la hermandad de San Rocco «en condiciones tan modestas, que para explicárselo hay que pensar en motivos sentimentales» (M: 241); el Greco fracasó en su intento de convertirse en pintor de corte de Felipe II (M: 281); etc. Se podrá objetar que Shakespeare sí gozó de una cierta holgura económica, siendo su éxito comercial inseparable de su obra; que el Quijote fue un éxito, y que Maquiavelo logró salvar su propia vida escribiendo *El Príncipe*. No obstante, el lado progresivo de estos autores se encuentra, para Hauser, tanto en los casos de éxito como en los de fracaso, en que estas formas de manierismo *corren el riesgo de plantear una dificultad*, frente a la accesibilidad del clasicismo barroco (M: 358), o la conformidad del manierismo cortesano de la manera al *estatus quo* estético y político. Así, a colación de la afinidad entre manierismo y simbolismo, escribe:

Los simbolistas descubren lo que los manieristas tenían que haber sentido, aunque quizá sin darse clara cuenta de ello: que el sentido oculto y enigmático no aminora en cierto público la sugestión de una poesía, sino que, al contrario, el lector está tanto más tentado de ignorar una poesía, cuanto menores son las exigencias que ésta le plantea (M: 391).

Para Hauser, la grandeza de Shakespeare está indisolublemente unida a su capacidad para poner de relieve las incoherencias dentro de la propia ideología burguesa, al margen de la ironía de que esto le procure éxito empresarial. En cambio, el éxito de Vasari sería directamente proporcional a «su capacidad de adaptación», tratándose «en efecto, más de mantener un nivel cualitativo uniforme y de producir ornamentaciones impecables, que de la creación de obras maestras individuales y únicas» (M: 232) íntimamente ligado a la adulación política, conforme con la censura (M: 105), y al deseo del éxito *en sí mismo* disfrazado de altos y rigurosos ideales: «también aquí se manifiesta el espíritu autoritario que domina la Florencia cortesana: se atiene uno a cánones fijos, siempre y en tanto que se puede» (M: 224). Así, cabe una lectura de la manera, con su «idea de 'grandeza' fría y distante» (M: 224), como un arte reificado y conformista. En todo ello, la manera sería afín al panorama que construimos en el Capítulo 4 a colación del rigorismo formalista de la posguerra y al que construiremos en el Capítulo 8 en relación al contexto posmoderno: una huida hacia los rigores de la forma, de los altos ideales, para eludir la cruda realidad.

---

<sup>52</sup> «Comparadas con la gravedad del nuevo lenguaje formal de Tintoretto, incluso la expresión de Pontormo parece abstrusa y forzada, y la de Rosso chocarrera y juguetona. Cada vez más se aleja Tintoretto del arte de sus contemporáneos. Cuán poca comprensión tienen éstos por su peculiaridad, por la novedad y singularidad de sus fines y creaciones artísticas, nos lo dice el hecho de que Vasari le llama «el espíritu más fantástico y extravagante que haya tenido nunca el arte pictórico», el pintor que sigue «tan sin plan y tan arbitrariamente los extraños caprichos de su espíritu, como si quisiera probamos que el arte no es más que una pura broma» (M: 243).

## El concepto de modernidad y el sujeto posmoderno (I)

### Alienación ahistórica (Simmel) e historizada (Marx) (II)

Ya hemos hablado de las tendencias antidogmáticas de todas aquellas figuras que, por su manera particular, abierta, heterodoxa y asistemática, de concebir la modernidad, Zaslove (1996: 37) caracteriza como «anarcho-modernism», y nosotros como marxismo heterodoxo. En el contexto de posguerra (años cincuenta) mutado en contexto posmoderno (de los sesenta en adelante), que es el que ahora nos concierne, surge ya una idea que todavía resulta vigente en la posmodernidad actual (ya en el sXXI). Adorno (y Horkheimer, 2011/2014: 32) la expresaría diciendo que «el horror es que hoy vivimos por vez primera en un mundo en el que ya no es posible imaginarse otro mejor»<sup>53</sup>, mientras que, más recientemente, Mark Fisher (2009/2017: 22) recuerda «la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo». Lo que nos llevaría a otra importante crítica en el artículo de Wessely a propósito de Hauser: la ausencia de un concepto de modernidad *actualizado* en *Manierismo*. Comenzando por comentar irónicamente que este libro ilustra la «contemporaneidad de lo no-coetáneo» expuesta en *Teorías del arte*, Wessely ahonda en la gravedad del carácter anacrónico del libro más allá de su desactualización bibliográfica:

The gap dividing Hauser's intellectual generation from later ones is the lack of a concept of modernity in his work. This is most evident in the monograph on Mannerism, precisely because it set itself the task of revealing the origins of modern art in the crisis of the Renaissance (Wessely, 1995: 40).

Wessely reprocha la ausencia de un concepto, no ya de *arte moderno*, sino de *modernidad* actualizado en *Manierismo*, carencia no sólo relacionada con la conceptualización del lugar ocupado por el arte en el presente, sino también con el proceso de alienación que constituye la «correa de transmisión»<sup>54</sup> entre la narración acerca del avance del capitalismo y sus efectos sobre el sujeto moderno:

Our understanding of the transformation of art as activity and objects in the process of social rationalization is alien to Hauser. He did read Weber, Benjamin, and Adorno upon whose works such a conception of modernity relies, but he read them through glasses borrowed from Simmel<sup>55</sup>, dissolving their specific claims in a general theory of cultural objectification and alienation (Wessely, 1990: 40).

---

<sup>53</sup> En *Hacia un nuevo manifiesto* se publican unos diálogos entre Adorno y Horkheimer de 1956, inéditos hasta 2011.

<sup>54</sup> «If worldviews can be shown to be the expressions or symptoms of specific social groups or situations, then the 'transmission belts' sought by Max Dvořák between the parallel spheres of intellectual activity, or their 'common denominator' which Mannheim tried to find, will prove the adequacy of our experience of the meaning of artworks» (Wessely, 1995: 40).

<sup>55</sup> Como cuando se aplica a Hauser el juicio que el Lukács maduro emitiera del joven Lukács (antes de su conversión al marxismo) —como espíritu «de tendencias contrapuestas» (Saccone, 2016)—, también aquí se aplica una opinión del último Lukács: «El mismo Lukács afirmaba en [el prólogo de 1967 a] *Historia y conciencia de clase* (1923) que al principio se había interesado sobre todo en 'el Marx 'sociólogo', que yo miraba a través de las lentes metodológicas ampliamente condicionadas por Simmel y Max Weber'» (Saccone, 2016: 8).

Esto nos lleva de vuelta al problema de si lo descrito en *Manierismo* es la alienación ahistórica (general) de Simmel o la alienación historizada (concreta) de Marx, anclada *específicamente* en el capitalismo moderno. Parece que no hay consenso entre los detractores de *Manierismo*. Wessely sostiene, como vemos, que el concepto de alienación de Marx quedaría, en Hauser, subsumido dentro de la teoría de la tragedia de la cultura de Simmel, mientras que Congdon interpreta justo lo contrario<sup>56</sup>. En cualquier caso, la inutilidad de la *Geistesgeschichte* diltheyana (y de todas las metodologías derivadas de ella) para explicar el contexto contemporáneo radicaría, para Wessely, en la *disolución tanto del sujeto como del concepto de arte en el presente posmoderno*:

These authors [Weber, Benjamin, Adorno] asserted the growing autonomy and mutual indifference of the various spheres of human action (Weber's *Lebensordnungen*) which do not leave room for the Diltheyan «whole person» with his (her?) all-encompassing world view and individual taste. They discussed the changes in the social function of the objects traditionally called works of art, which prompted Benjamin to see art as finished and replaced either with totalitarian aestheticized politics or with the aesthetically indifferent self-organization of the masses in a quasi-artistic medium. They revealed our incapability to truly enjoy and understand both «high» and «mass» art, neither of which can serve any more as the medium of self-expression or self-knowledge in an age with either no selves or no uncontaminated artistic media (Wessely, 1995: 40-41)

Aunque Wessely no lo cite, esta consideración del presente como «era sin sujetos» [*age with no selves*]] está en consonancia con la manera en que Jameson caracteriza la posmodernidad en *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984):

Todo ello nos sugiere una hipótesis histórica más general, a saber, que conceptos tales como angustia o alienación (y las experiencias a las que corresponden, como en el caso de *El Grito*) no son apropiados para el mundo posmoderno. Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Edie Sedgwick—, los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta, y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen tener ya muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la «locura» de Van Gogh, que dominaron el período del modernismo<sup>57</sup>. Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación (Jameson, 1984/1991: 36-37).

En el presente posmoderno, no sería posible hablar ya de arte, sino sólo de modas, ya que el escindido sujeto de la modernidad se habría diluido por completo, dando lugar al

---

<sup>56</sup> «Hauser organized *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* around a theme he had discussed with Mészáros and met with first in the Sunday Circle — that of alienation. 'Nothing better expresses the nature and origin of the cultural crisis of our own time', he wrote, 'than the concept of alienation'. As Mészáros did in *Marx's Theory of Alienation*, he praised Marx for recognizing that alienation was not *la condition humaine* but a historical condition rooted in capitalism's division of labor and transformation of human beings into commodities» (Congdon, 2004: 54).

<sup>57</sup> Aquí hay que tener cuidado, ya que Jameson utiliza el término «modernism», que no debería haberse traducido como «modernismo», sino como «arte moderno».

esquizofrénico sujeto posmoderno. Y, sin embargo, también encontramos, precisamente a colación de la sociedad posdisciplinaria posmoderna, y en consonancia con la (pos)modernidad de *Manierismo*, fenómenos como el apogeo de la «cultura del narcisismo» (Lasch, 1991), de la literatura de autoayuda (Bruno y Luchtenberg, 2006), o del cultivo de la propia imagen (Groys, 2010/2014). La importancia de la *contemporaneidad de lo no coetáneo* se manifiesta aquí de nuevo: aunque la posmodernidad sea, metafísicamente (esto es, en el plano teórico del análisis de las ideas en su lógica interna) el momento en que la cultura *tiende* a la disolución total del sujeto, ésta nunca *acontece* de facto, y así, encontramos que la época en la que ya teóricamente *no existen sujetos* es también la época en la que la cultura del narcisismo empuja al individuo a los más esforzados empeños por diferenciarse, fraguando su imagen de acuerdo a las modas del momento (Groys, 2010/2014). En el Capítulo 8 volveremos sobre este importante punto de la crítica de Wessely, al revisar, precisamente, todas aquellas instancias en que Hauser es citado a colación del sujeto posmoderno.

Hauser asume como propia, en sus líneas generales, una narrativa del proceso de génesis histórica de la alienación que procede de Lukács y Marx, en contraposición tajante a la deshistorización de la alienación. En algunos pasajes lo hace en contra de la concepción de Weber, que sitúa los factores espirituales (el advenimiento del protestantismo) como causa, en última instancia, del capitalismo moderno (M: 97-98), y en otras, en oposición a una noción deshistorizada de la tragedia de la cultura tal como la encuentra no sólo en Simmel, sino también en Hegel (M: 122-129). En ambos pasajes de *Manierismo*, Hauser subraya que «el fundamento más elemental y originario de la civilización, que nosotros *podemos aprehender*, es, en todo caso, de índole material» (M: 98), enfatizando la *historicidad* del modo de alienación que surge a raíz del sistema capitalista moderno:

[...] la alienación es en Hegel un proceso suprahistórico que entra en función con el roce del sujeto con la realidad objetiva, y que se repite con cada nuevo roce de esta especie; en Marx, en cambio, la alienación está condicionada históricamente, es decir, sólo surge con la propiedad privada, y en sentido estricto, con el capitalismo moderno y la producción por división del trabajo. El gran progreso que realiza Marx en la historia del concepto consiste principalmente en que priva a la alienación hegeliana de su generalidad «abstracta», metafísica e intemporal, definiéndola históricamente, es decir, delimitándola temporalmente. Marx extrae el proceso de la alienación del espacio vacío de la lógica y de la teoría del conocimiento y lo inserta en la realidad de la historia, esforzándose en deducir todo el fenómeno de los productos del trabajo [...] Marx transforma la alienación de una especie de pecado original, que, según Hegel, pesaba sobre el espíritu humano y del que había que redimir a éste, en un proceso con presuposiciones y límites históricos. La alienación, dice, nace con la producción mecanizada, basada en la división del trabajo [...] y desaparecerá con ella (M: 124).

En el Capítulo 6 vimos cómo Hauser exageraba en sus divergencias con Marx, pero también con Hegel, en lo que concierne a considerar sus escritos como el pronóstico de un «fin de la historia» o «comienzo de la verdadera historia de la humanidad» (confundiéndolos, en cierta medida, con sus seguidores), al rechazar las prognosis históricas y que el historiador pueda ir más allá de señalar «potencialidades, pero ninguna potencialidad contiene la razón suficiente de su

actualización» (SA2: 75), o apuntar sugerencias (SA2: 66). Sin embargo, sí es cierto que el joven Marx (1932/2015: 143) escribía, en sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, que «la superación positiva de la propiedad privada, como la apropiación de la vida humana, es, por ende, la superación positiva de toda alienación». De esta manera, el punto de contacto con Simmel, y — aunque no lo cite— también con Marcuse<sup>58</sup>, está íntimamente relacionado con la noción, alimentada por los fracasos revolucionarios, de que la *condición humana es la historicidad misma*, el cambio perpetuo, la incapacidad de asentarse y poner un fin a su andadura — esto es, el eterno retorno, no de lo mismo, sino de la *diferencia*, lo que también supondría un punto de contacto con el pensamiento posmoderno y con las figuras (como Benjamin y Warburg) revalorizadas por éste:

Deleuze's *Difference and Repetition* was another important influence on Didi-Huberman's reading of Warburg. In particular, the crucial notion of survival in Warburg is reworked by Didi-Huberman through Deleuze's understanding of the eternal return as repetition. This notion of the «eternal return of the same», as Nietzsche's put it, is not understood by Deleuze to mean the return of the identical, but as saying that what is the same in what returns is difference. For Didi-Huberman, Nietzsche wrote about the immanence of plastic force, and Deleuze interpreted this as the repetition of difference, but it was Warburg who applied its superior empiricism to art history. The notion of *Nachleben*<sup>59</sup> shows that historical time is a plastic force that does not cease to come back, does not cease to survive, and in each survival does not cease to be metamorphised. There is no *Nachleben* without metamorphosis (Chirolla y Mejía Mosquera, 2017: 92).

¿Puede acusarse al marxismo de Hauser, como al de Marcuse, de ser una forma sutil de idealismo<sup>60</sup>? ¿Era Simmel tan unilateralmente idealista, o — como sucede con los pintores impresionistas, con los que tan a menudo es comparado<sup>61</sup>— era, al mismo tiempo, un pensador profundamente materialista<sup>62</sup>? A este respecto, la respuesta — que no es tan sencilla como a

---

<sup>58</sup> «What, however if the development outlined by the theory does not occur? What if the forces that were to bring about the transformation are suppressed and appear to be defeated? Little as the theory's truth is thereby contradicted, it nevertheless appears then in a new light which illumines new aspects and elements of its object. The new situation gives a new import to many demands and indices of the theory, whose changed function accords it in a more intensive sense the character of 'critical theory'» (Marcuse, cit. en Reitz, 1937/2000: 80). En "Socialist Humanism?", Marcuse (1965: 97) escribe: «The human reality is an 'open' system: no theory, whether Marxist or other, can impose the solution».

<sup>59</sup> El término *Nachleben*, regularmente traducido como «pervivencia», y que también podríamos traducir como «post-vida», alude a la supervivencia de las imágenes más allá del contenido y la situación originales para las que fueron creadas.

<sup>60</sup> Saccone (2016) lo afirma con respecto a Hauser, Reitz (2000) con respecto a Marcuse.

<sup>61</sup> Lukács (1918/2015: 1-2) escribió, en el obituario de Simmel, que éste «es el más grande filósofo transicional de nuestro tiempo; para condensar su grandeza y sus límites en una frase, él es el genuino filósofo del impresionismo».

<sup>62</sup> Hauser, en *Historia social* (HS3: 205, 213, 232-233), desarrolla la idea de que, en el impresionismo, materialismo e idealismo se encuentran en estrecha interconexión: por un lado, «El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de la ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de los que se compone la experiencia. Antes del impresionismo, el arte reproducía los objetos por medio de signos; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de partes del material de que constan» (HS3: 205); por otro, «El modo de ver impresionista, finalmente, realiza todavía una nueva y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como calidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto modo colores en sí» (HS3: 208).

menudo se supone— afectaría también a otras figuras del Marxismo Occidental que ponen el acento no tanto en la revolución del proletariado, sino en la posibilidad de actualización de lo humano, en un humanismo que no es entendido de manera estática (esto es: *lo humano es algo fijo y suprahistórico*), sino dinámica (es decir: *lo que nos hace humanos es susceptible de modificaciones, de cambios, a medida que la cultura de la que depende su cultivo es susceptible de actualizarse*)<sup>63</sup>.

Hay, sin embargo, en todo aquel pasaje del joven Marx sobre la superación de la alienación, un punto del que el marxismo heterodoxo en general recuperó mucho, y que va *en contra* de la tendencia a la abstracción latente en ciertas lecturas de Hegel: la noción de una «plena emancipación de todos los sentidos y las propiedades humanas», de que «los sentidos se han convertido, pues, inmediatamente en teóricos en su praxis», y así, «puede entenderse que el ojo humano disfruta de un modo distinto que el ojo rudimentario, inhumano; el oído humano de un modo distinto que el oído rudimentario, etc.» (Marx, 1932/2015: 147). Pero, precisamente porque «toda época histórica es una época de transición», y «en todas alienta, no sólo la herencia del pasado, sino también la anticipación del futuro y promesas que nunca llegan a cumplirse» (M: 35), los marxismos heterodoxos concebirán esta rehumanización de la sensibilidad en los términos explicados hacia el final del Capítulo 1: como una *promesse du bonheur* que visibiliza aquello que aún no es; como Hauser expone en *Manierismo*, en cierta consonancia con lo que hoy denominaríamos *cultura ciborg*, los artistas luchan contra la formalización haciendo suyas las convenciones, humanizando las prótesis con las que operan. Las analogías que Didi-Huberman encuentra entre Warburg y Benjamin y el pensamiento de Deleuze y Guattari nos llevan a reexaminar bajo una nueva luz a otras figuras tan aparentemente superadas en el contexto posmoderno y en las que, al mismo tiempo, resuenan tan fuertemente las teorías posmodernas. Como Chirolla y Mejía Mosquera (2017: 102) afirman al subrayar las afinidades entre el pensamiento de Didi-Huberman y el de Deleuze a propósito del arte, «lo importante es la coincidencia conceptual que va más allá de la divergencia terminológica». Precisamente porque formula la narrativa del proceso de génesis histórica de la alienación partiendo de Lukács, Hauser asume, con Hegel, la identidad entre sujeto y objeto; y por otra parte asume, con Simmel, las correspondencias entre la cultura objetiva y la cultura subjetiva. Como en la teoría psicoanalítica lacaniana del espejo, según la cual el sujeto conforma su imagen a partir de la confrontación con otra imagen que no es la suya, la cultura subjetiva se forma a partir de la cultura objetiva; luego, si la cultura objetiva, en la nueva fase de la historia que llamamos modernidad y que comienza con el capitalismo moderno, tiende a la dispersión, a la desintegración en mil esferas distintas (Weber), a verse «escindido por una cisura irreparable» (M: 140), es lógico que su resultado sea, en la cultura subjetiva, «una identidad del sujeto hecha problemática, quebrantada, escurridiza» (M: 77), como afirma Hauser en relación a «El yo fluctuante y cambiante» que comienza con la crisis del Renacimiento<sup>64</sup>. Dicho con otras palabras: aunque en *Manierismo* no encontremos el

---

<sup>63</sup> Reitz (2000: 61) caracteriza de esta manera el proyecto filosófico de Marcuse, desaprobando su alejamiento del marxismo en términos muy similares a los que la New Art History emplea al considerar a Hauser.

<sup>64</sup> Hemingway (2014: párr. 25) parece que lo ve de esta manera cuando afirma: «Already in the sixteenth century, then, the reification of life was so advanced that the products of human action assumed an apparent autonomy that rendered human

término «esquizofrenia», el sujeto que se construye en el libro se define por su dificultad para constituirse en tanto que sujeto. Hauser ilustra esto recurriendo a los personajes de ficción paradigmáticos de la literatura del manierismo — como, por ejemplo, los de Shakespeare:

La motivación psicológica, la preparación, explicación y conciliación de las contradicciones anímicas, juegan en él [Shakespeare] siempre un papel relativamente reducido, mientras que las contradicciones, en cambio, desempeñan funciones muy diversas; estas contradicciones pueden estar al servicio del efecto teatral momentáneo y perseguir, por tanto, fines no rigurosamente psicológicos, pero pueden también — y en ello consiste su función mucho más importante desde el punto de vista artístico e histórico— dar expresión a una escisión anímica antes inexpresable, y que se hace ahora captable en los conflictos de caracteres narcisistas, como Hamlet, o por ejemplo, Otelo (M: 150).

Hauser distingue este narcisismo patológico de lo propiamente egocéntrico. El narcisismo patológico, incapaz de constituirse en sujeto, es también incapaz de fijar un proyecto de vida realista, funcional, en el mundo fáctico, debido a que su autoafirmación reside siempre en una ficción, en una performatividad, en una virtualidad:

Al parecer no necesitan a nadie, sino sólo a sí mismos, sólo su propio yo, pero también este yo es irreal, inactualizable, estéril: sólo vive en las impresiones que causa a los otros, en el éxito imaginado, o en el sufrimiento de que hace víctimas a los demás. No son tampoco egoístas verdaderos, ni menos aún, egoístas logrados: se torturan a sí mismos, como torturan a los demás (M: 151).

En el plano del análisis formal, Hauser señala la tendencia a oscilar entre varios registros o códigos de lenguaje —como sucede, por ejemplo, con la vertiginosa evolución estilística de Pontormo (M: 208) o la variedad de registros de Rosso—, en yuxtaponerlos violentamente — como en Tintoretto o el Greco—, o en reflejar simultáneamente varios principios de realidad — como en Brueghel. Existe la distinción entre el arte moderno y el posmoderno, la situación moderna y la posmoderna; distinción que, como sostiene Wessely, es obviada en *Manierismo*, que resultaría, por tanto, una obra anacrónica. Y, sin embargo, ¿no es la sensación de relativismo inherente al arte posmoderno la que parece aflorar en lo que Hauser considera, sin más, arte moderno? ¿No se acerca mucho su definición del sujeto moderno a la disolución del sujeto en la posmodernidad? Y, por último, y como veremos hacia el final del Capítulo 8, ¿no se da cuenta, también en la divergencia que establece, ya en el sXVI, entre modernidades que tenderían a eludir la consciencia de una fisura, y modernidades que tenderían a visibilizarla, una divergencia clave también para la diferenciación entre lo moderno y lo posmoderno? La última crítica de Wessely invita a revisar la relevancia del concepto de manierismo construido por Hauser para reflexiones en torno al arte contemporáneo — ámbito en el que, de hecho, como tendremos ocasión de comprobar en el próximo Capítulo 8, se ha invocado a Hauser no pocas veces.

---

beings dependent on their own creations, so that 'the self loses itself in its objectifications'. Essentially, 'alienation means the loss of the wholeness or... the universal nature of man' in that 'men whose world is still homogenous and undivided are not yet alienated and are still whole'. To face a world made up of 'independent and autonomous cultural phenomena' such as the state, the economy, the sciences and art, is to experience it as a fragmented and alienated self».



## 7.5 Evaluaciones y comentarios de *Manierismo* (III) (2010-2020) *New Art History* y otras disciplinas

En los subapartados anteriores hemos tratado de agrupar las *reseñas*, así como las *evaluaciones y comentarios*, en función de (a) sus ámbitos disciplinares; (b) su actitud, negativa o favorable, hacia *Manierismo*; y (c) su orden cronológico. Este tercer criterio cobra especial relevancia para la decisión de separar este apartado (7.5) y el siguiente (7.6) de los anteriores (7.3 y 7.4), separación que obedece al deseo de distinguir los diversos momentos de la recepción de Hauser como momentos dentro del llamado periodo posmoderno. ¿Estamos *aún* en el periodo posmoderno? ¿O estamos, como bromeaba Domingo Hernández Sánchez en una conferencia reciente<sup>65</sup>, en el periodo «post-posmoderno»? Los cambios acontecidos entre los sesenta y los noventa, y entre los noventa y la primera década del sXXI, ¿modifican la identidad, el *tipo ideal de sujeto moderno* (o, quizás, más bien, como decíamos, *posmoderno*) construido por Hauser en *Manierismo*? Lo extraño de la «última ola por redimir a Hauser», cuyo comienzo podría situarse ca. 2010, es que ésta reproduce algunos de los reproches más graves de quienes, entre 1990 y 2010, veían en él a una figura ya completamente superada<sup>66</sup> — sin extraer, por ello, la conclusión (más o menos inevitable, si se aceptan estas críticas) de que Hauser sea una figura caduca. Parece que, a pesar de la voluntad por recuperarlo —y, precisamente, en la medida en que esta intención pasa por *Manierismo*, como en el caso de Hemingway (2014), Zuh (2015, 2019) y Saccone (2016)— las alabanzas sólo puedan hacerse a cambio de reproches importantes. Así, Hemingway (2014) proporciona una crítica parecida a la de Wessely (1995) —y a la que Reitz (2000) hiciera a Marcuse— en base a la herencia idealista de Hauser; Zuh (2019: 3), que en 2015 parece decidido a rescatar la metodología de Hauser como «teoría multicapa del conocimiento» [«Multilayer Theory of Knowledge»], reconoce en 2019 que *Manierismo* —propuesto en 2015 como ejemplo de aplicación de este método— permaneció anclado en un paradigma desfasado, arrojando resultados poco innovadores; por último, Saccone (2016) reproducía —y ampliaba— los reproches de Wessely (1995) —sobre todo en base a una supuesta incongruencia entre los conceptos de ideología y función del arte en la teoría del arte hauseriana—, amplificándolos a través del caso particular de *Manierismo*.

### Contra la *Geistesgeschichte* (II): contra el concepto de estilo hauseriano

En este subapartado nos centraremos en las críticas desde la *New Art History*, especialmente las de Schneider (2012) y Hemingway (2014), y dejaremos las de Zuh (2015, 2019)

---

<sup>65</sup> «Coreografías de la casualidad. El arte, lo humano y Tom McCarthy», impartida el 21/04/2021 en el marco del VII Encuentro Ibérico De Estética *El Arte y lo Humano*, organizado por la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA).

<sup>66</sup> Como Wessely (1995), Cheney (1997), Guasch (1999), Harris (1999) o Brihuega (1996/2002).

y Saccone (2016), efectuadas desde marcos disciplinares más cercanos a los estudios literarios y la filosofía para el último apartado.

Desde la New Art History se habla muy poco de *Manierismo*. Una excepción sería el breve comentario de Hadjinicolaou (1986) dentro de su artículo a favor de una *historia social del arte* y en contra de cierto tipo de historia social «académica» que usaría dicho nombre como «coartada». Hadjinicolaou pregunta si no es «formidable» que Hauser (M: 25-26, 41) comience *Manierismo* afirmando, en contra de una «historia del arte ‘pura’», que el caso del manierismo ilustra la necesidad de una «historia del arte como historia de la cultura»<sup>67</sup>. Ya vimos que el artículo arremete, en concreto, contra las definiciones de Castelnuovo, extensibles a gran parte de una New Art History que, según Hadjinicolaou, no lograría diferenciarse demasiado de la sociología del arte humanista menos comprometida<sup>68</sup>. Hadjinicolaou (1986: 180-182) enfatiza que los orígenes de la *historia social* —término que considera «un nuevo atuendo para una vieja idea»— se remontan a la segunda mitad del sXIX: a Hippolyte Taine, a la *Kulturgeschichte* de Jakob Burckhardt, a la *Kulturwissenschaft* de Warburg y a la *Geistesgeschichte* de Dvořák<sup>69</sup>. La actitud de Hadjinicolaou hacia la *Geistesgeschichte* es, desde luego, más ambigua que la de Harris (1999/2005) o Schneider (2012), que la condenan inequívocamente, y se diría que incluso encuentra algo de acertado en aquella «vieja idea». Esto es una apreciación subjetiva, pero no infundada: aunque no lo afirme explícitamente, no usa contra Hauser el tono condenatorio que esgrime contra Castelnuovo. Además está el hecho de que, en *Historia del arte y lucha de clases* (1973), Hadjinicolaou emprenda el estudio de un área un tanto general, en lugar de específica, y defienda precisamente la cualidad macroscópica de esta tarea:

El presente ensayo está consagrado al estudio de las variantes de la ideología burguesa del «arte» en la medida en que han constituido, en la práctica, la disciplina comúnmente denominada «historia del arte». Porque se trata de no olvidar que todos esos árboles forman parte de un mismo bosque. [...]

Se trata de un escrito polémico y programático sobre la disciplina de la historia del arte, escrito teórico en la medida en que su contenido no se refiere a tal artista o a tal periodo histórico, sino, simplemente, a la historia del arte en general. Naturalmente, no todo texto que no sea un estudio histórico ha de ser necesariamente un texto teórico. [...]

[...] la historia del arte [...] no logra salir del estado primario en que vegeta desde su nacimiento. Precisamente a causa de esta situación, la aplicación en historia del arte de conocimientos obtenidos por otros investigadores en otros dominios es un trabajo que se justifica en sí mismo (Hadjinicolaou, 1973/2005: 1-2).

---

<sup>67</sup> «[...] n'est-ce pas quand même formidable que Arnold Hauser, critiqué pour les passages excessivement courts sur le maniérisme dans son *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, coulant de surcroît mettre sa méthode à l'épreuve de l'analyse détaillée d'un phénomène artistique, ait écrit un fort volumen sur le Maniérisme dans l'introduction duquel il déclare sans ambages que la matière d'une histoire de l'art 'pure' ne suffisait pour la compréhension du phénomène dans la mesure où l'on conçoit l'histoire de l'art comme partie de l'histoire de la culture? Que les vrais problèmes ne pouvaient être résolus 'que dans le contexte d'une problématique de l'histoire de l'esprit'?» (Hadjinicolaou, 1986: 179)

<sup>68</sup> Examinamos ya esta situación en el Capítulo 4.

<sup>69</sup> De las tres se nutren los métodos de Antal y Hauser.

Harris (1999/2005: xxi; 2001: 89), en cambio, otorga una mayor importancia al estudio *micro* y, de hecho, lo poco que dice al respecto de *Manierismo*<sup>70</sup> es que, por tratarse de un estudio mucho más «específico», donde sí hay análisis más detallados de obras de arte, resultaría inmune a parte de los reproches movilizados contra *Historia social*. Mientras que Hadjinicolaou insiste en la bancarrota teórica de la historia del arte, acometiendo la interpretación desde una perspectiva general, Harris defiende lo único académicamente defendible en *Manierismo*: el mero hecho de constituir (al menos, en apariencia) un estudio monográfico. Las preocupaciones de Harris gravitan en torno a un tipo de precisión que Hadjinicolaou considera ficticia. La pequeña disculpa de *Manierismo* es compensada, con creces, por las críticas de Harris a una de las piezas angulares de la metodología hauseriana, *el concepto de estilo*:

Hauser, by the way, at no point subjects the term 'style' to any sustained analysis; instead he allows it to proliferate a range of different and sometimes confusing senses which come to co-habit throughout his account (Harris, 1999/2005: xvi).

En *Manierismo* esta polisemia está lejos de atenuarse: en efecto, el concepto de estilo constituye la charnela principal, el punto en común más recurrente entre los diferentes sistemas teóricos yuxtapuestos — el 'eje' en la rueda hegeliana dibujada por Gombrich<sup>71</sup>. Hemingway (2014: párr. 32) también considera, como Harris, que el método de *Manierismo* resulta insostenible en el presente, y reconoce que «Haskell ciertamente tenía razón en que las grandes generalizaciones de Hauser necesitaban ser contrastadas con una investigación detallada de casos individuales» — mostrándose, en general, comprensivo con una corriente que considera, a todas luces, superada: a pesar de sus «aparentes anacronismos», incluso Haskell habría reconocido que los problemas que afronta «están entre los más importantes e interesantes *para un estudiante de historia cultural*». No hay que perder de vista que Hemingway (2014: párr. 32) culmina en consonancia con uno de aquellos posibles atributos, una de aquellas posibles maneras de caracterizar la posmodernidad: el escepticismo hacia los metarrelatos. La dificultad en realizar la «fértil tesis de Lukács» estaría en que «la aguda fragmentación de nuestro propio mundo nos ha hecho desconfiar demasiado de la crítica totalizadora a pesar de las esquivas verdades que promete». Hauser aparecería, por tanto, no como alguien que proporciona un collage reinterpretable (un *Atlas Mnemosyne* u un *Obra de los pasajes*), sino como alguien que construye una narrativa cerrada, un guion para que actuemos en consecuencia — lo que sí podría, en cambio, interpretarse de *El asalto a la Razón* en base a lo expuesto por Lukács en el prólogo.

En la década de 2010 se producen, tras las brevísimas instancias de Hadjinicolaou y Harris, evaluaciones y comentarios algo más extensos de *Manierismo* desde la New Art History. El

---

<sup>70</sup> Si bien insiste en ello en dos escritos distintos.

<sup>71</sup> En "In Search of Cultural History", Gombrich (1969/1994: 31) dibuja un esquema del *Zeitgeist*, que hemos adaptado en la figura A6.1.a. En la rueda de Gombrich, el arte constituye una de tantas áreas, siendo las otras: «tecnología», «religión», «constitución», «moralidad», «ley», «costumbres» y «ciencia». Una selección un tanto extraña. El eje de la rueda representaría la cosmovisión; en el caso de Hauser, la cosmovisión llega a confundirse con su concepto de estilo. Así, para Hauser, el lugar donde se forja la identidad, la ideología, la cosmovisión, es el medio estético. El estudio del estilo equivale al estudio del centro espiritual, y por tanto, a una suerte de estudio de las cosmovisiones. Así pues, cada vez que se define históricamente un estilo, se define una actitud ante el mundo.

primero sería el capítulo “Gustav René Hocke und Arnold Hauser — zwei Positionen der Nachkriegszeit” [“Gustav René Hocke y Arnold Hauser — dos posiciones de posguerra”], en el libro *Die anticlassische Kunst [El arte anticlásico]* (2012), del historiador del arte alemán Norbert Schneider<sup>72</sup>. Schneider (2012: 17-18) resume el planteamiento de Hauser, notando diferencias y similitudes con Hocke: aunque ambos buscan el origen de la consciencia moderna, en Hocke predominaría una explicación «existencialista», apoyada sobre una psicología de corte jungiano donde las imágenes serían «interpretadas como síntomas existenciales de una profunda crisis psicológica colectiva», mientras que Hauser «se esforzó constantemente por una interpretación sociológica basada en la teoría de la alienación de Karl Marx». A este respecto, es cierto que, comparativamente, en Hocke (1957/1961: 22-24) la idea del manierismo como tipo fundamental del «espíritu europeo» tiene más peso, ya que Hauser, al enfatizar su importancia como momento dentro del «espíritu capitalista», diluye en gran medida las connotaciones identitarias paneuropeas. Como en Wessely y en Hemingway, la demoledora crítica conjunta de Schneider a Hocke y a Hauser enfatiza, sobre todo en el caso de Hauser, su dependencia de los conceptos estilísticos:

Hoy en día es evidente que estos intentos de explicación no son muy convincentes. Porque todavía operan con conceptos hipostasiados como «Renacimiento» y «Clasicismo», que en sí mismos tienen una prehistoria ideológica y eran imágenes ideales de una historia del arte que solía pensar de una manera mucho más normativa. Hauser no pocas veces se apoya en las proyecciones enmarañadas de los historiadores del arte burgueses, de pensamiento idealista, que en realidad intentaba superar («escapar del caos amenazante»: ¿qué debía significar eso en concreto?) (Schneider, 2012: 19).

Este «caos» suele aparecer en *Manierismo* en relación al «relativismo», al «vacío de la libertad» en el que los artistas «a menudo, estuvieron a punto de perderse» (M: 63). Pero la expresión «caos amenazante» se encuentra, en realidad, en un único pasaje del libro: en relación al «proceso de institucionalización» (M: 133). En el Capítulo 5 ya examinamos la paradoja de que, en *Manierismo* —y, como vimos en el Capítulo 3, en la correspondencia de Hauser con Beck—, los investigadores mejor valorados sobre manierismo sean, a menudo, y por decirlo con un eufemismo, los más distantes de Hauser ideológicamente — por ejemplo, Pinder, Frey, Voss y Sedlmayr, que habían militado en el partido nazi. En una entrevista de 1933, el joven Pevsner, por ejemplo, afirmaba: «No hay más alternativa que el caos. [...] Hay peores cosas que el hitlerismo» (Gossman, 2013: 304). Sin embargo, como vamos viendo, y como terminaremos de ver en el Capítulo 8, la actitud de Pevsner, que «era un hombre al que le gustaba el orden» (Gossman, 2013: 305), es casi la opuesta a la de Hauser, que no va en busca de un estilo universal o una nueva síntesis, sino de la aceptación de una modernidad heterogénea, en consonancia con la historicidad. Sin entrar en detalles, Schneider hace patente su interés por la dimensión ideológica, señalando como contradictorio que en *Manierismo* se tomen como punto de partida muchas de

---

<sup>72</sup> Norbert Schneider (1945-2019) fue miembro del Instituto de Teoría Crítica de Berlín [*Berliner Institut für kritische Theorie*], cuyo objetivo es, según declaran sus estatutos, «promover la teoría crítica, en particular la investigación histórico-crítica del marxismo tal como se desarrolló en sus diversas formas y en interacción con las teorías y políticas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX». También fue editor de *Art and Politics*, revista fundada por su esposa, la historiadora del arte Jutta Held.

las premisas esgrimidas desde las posiciones idealistas de la historiografía precedente (e implicando una cierta identidad entre *idealismo* y las posturas conservadoras, como sucede en buena parte de las figuras heredadas del idealismo que aquí han ido apareciendo, tales como Simmel, Weber, Dvořák, etc.). Al ejemplo aducido por él de *idea heredada del idealismo* podríamos añadir, por ejemplo, la caracterización del estilo clásico como aquel en el que *forma y contenido coinciden* o se encuentran perfectamente balanceados (M: 38), noción que ya encontramos en Hegel (1842/1989: 57-59; Houlgate, 2007: xix) — y que culmina en la preferencia por el arte romántico, en el caso de Hegel, y por el manierista, en el de Hauser. A partir de aquí, sin embargo, la argumentación de Schneider no consiste tanto en desgranar las implicaciones últimas de las posiciones ideológicas mantenidas en estas investigaciones —p. ej., denunciar que la crítica de la ideología desarrollada por Hauser en *Manierismo* podría reforzar y validar ideológicamente *posiciones solipsistas*—, sino que coincide con las efectuadas desde la sociología del arte humanista en argumentar *contra el método, más que contra los resultados*:

Los conceptos de épocas y estilos, ganados originalmente de forma abstracta, también parecen ser entidades caídas del cielo en el caso de Hauser. Además, en su obra se pone de manifiesto el problema característico de muchos autores del Círculo Dominical de Budapest, a saber, que trabaja mucho con homologías. Si se perciben «perturbaciones» en las imágenes, éstas son inmediatamente una «expresión» de una crisis psicológica, que se vuelve a poner en paralelo, si no se equipara, con la construcción de un estilo (como por ejemplo: el manierismo). La diversidad de los fenómenos estéticos, que deben ser investigados empíricamente en sus respectivos contextos, no puede ser tomada en cuenta adecuadamente (Schneider, 2012: 19).

## Hauser y Hocke (II): ¿Bajo el signo de Saturno? (II)

Al igual que los autores de la sociología del arte humanista, Schneider matiza que «al margen de estas objeciones», valora «su intento de situar los desarrollos artísticos del sXVI más fuertemente en las realidades sociales y económicas», dando especial importancia a que Hauser subrayase que «el manierismo era ‘el estilo cortesano por excelencia’» (Schneider, 2012: 19). Pero aunque sea cierto que «con Hocke, Hauser compartía en gran medida la opinión de que el manierismo fue el ‘nacimiento del hombre moderno’», Schneider (2012: 18) asimila demasiado ambas posturas cuando escribe que, para Hauser, «sólo la deformación y el refinamiento que se manifestaron en el manierismo, lo inusual y la exageración hasta lo picante, habrían generado la conciencia moderna prototípica». Tratando de distinguir su paradigma del de Curtius y Hocke, Hauser protesta contra la tendencia de éstos a hacer «del manierismo un estilo poco menos que indiferente históricamente, que se repite con necesidad natural y que muestra siempre la misma estructura formal», lo cual «sólo es posible, si, previamente, se ha renunciado a distinguir entre *manierista y amanerado*»:

Lo que lleva a error a Curtius y a los autores que cometen la misma falta, es el hecho de que el manierismo lleva siempre en sí —aunque sea en medida mínima— un rasgo amanerado. En todo manierismo hay algo de convencional, formalista, artificial y rebuscado.

El juicio adecuado de los fenómenos artísticos en cuestión se hace todavía más difícil, porque la mayoría de las épocas artísticas de ciertas dimensiones atraviesan una fase de decadencia, fatigada, tardía, semejante, por lo menos, al manierismo y terminan con un periodo más o menos epigónico, inespontáneo y preciosista<sup>73</sup>. Esta «manera», que tan a menudo nos sale al paso, es confundida con el manierismo. *En realidad se trata, empero, de dos fenómenos completamente distintos, y en consecuencia, de dos distintas significaciones unidas por la palabra «manera». La una se refiere a un fenómeno histórico-artístico y la otra a un tipo dentro de la teoría del arte. En el primer caso, en el manierismo en sentido estricto, como estilo único históricamente, se trata de un concepto individual, al que corresponde un único objeto lógico, irrepetible en su peculiaridad y plenitud; en el otro caso, en el amaneramiento, se trata, en cambio, de un concepto genérico, bajo el que puede subsumirse un sinnúmero de ejemplos.* En este último sentido, puede hablarse, naturalmente, de un «manierismo» de los más distintos períodos históricos, pero sólo de una manera general y abstracta, que tiene menos que ver con la historia que con la psicología y la crítica artística. El manierismo se convierte así en una posibilidad artística siempre abierta, y el manierista en un tipo psicológico, que es, más bien, una víctima de sus nervios, que un hijo de su tiempo (M: 66).

No parece que Hauser sitúe el *origen* o la clave de lo manierista en aquellos artistas «amanerados» o «víctimas de sus nervios». Prueba de ello es que las personalidades de uno de los hilos estilístico-evolutivos que (siguiendo a Dvořák) más se subraya en el libro, la línea *Miguel Ángel—Tintoretto—el Greco*, coinciden sólo parcialmente con el perfil del artista *neurótico, enfermo, trastornado o atormentado* que suele asimilarse a lo *saturnino*<sup>74</sup>. Es cierto que Hocke (1957/1961: 35-27) dedica (hablando, en concreto, de Pontormo) uno de los primeros apartados de su libro a este tipo de «hijo de Saturno» (Hocke, 1957/1961: 69), y que en otros pasajes lo trae a colación de «esa íntima relación saturnica con la muerte y con la problemática del ‘tiempo’ que el manierismo lleva en su entraña» (Hocke, 1957/1961: 117). Pero también Hocke (1957/1961: 69-70) demuestra plena consciencia de la ambivalencia de lo saturnino en otros pasajes. En general, puede decirse que en ambos casos la historiografía ha simplificado la naturaleza compleja del componente *de crisis* del manierismo, que Hauser caracteriza en base al concepto marxista de alienación —en el que la alienación del individuo es entendida a partir del fenómeno social de la reificación— y Hocke (1957: 102) en base a un concepto fenomenológico, existencialista, de «angustia universal» — en el que dicho universal (social) es entendido, en última instancia, a partir de la consciencia (individual). En *Nacidos bajo el signo de Saturno*, obra dedicada a examinar aquello que, según vimos, Edwards (1993: 57) denominó «falaz fascinación por el artista torturado», Rudolf y Margot Wittkower introducen lo saturnino de la siguiente manera:

El título del libro requiere una breve explicación. Mercurio es el arquetipo de los hombres de acción, alegres y enérgicos. Según la tradición antigua, los artesanos, entre otros, nacen bajo su signo. Saturno es el planeta de los melancólicos, y los filósofos renacentistas

---

<sup>73</sup> En la página siguiente, Hauser (M: 67) menciona como ejemplos «la Antigüedad» (también escribe «baja latinidad») y «la Edad Media». En su ponencia para el congreso de 1961, Gombrich (1963/2004: 215) se apoya precisamente en estos ejemplos en contra del paradigma de Dvořák y a favor de una revisión más restrictiva del concepto.

<sup>74</sup> A este respecto, recordemos la «falaz fascinación con el artista torturado» y con la «tragedia biográfica» de la que habla Edwards, examinada en 7.3.

descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino: eran contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos. En aquel crítico momento histórico nació la nueva imagen del artista alienado (Wittkower y Wittkower, 1963/1995: 12).

En otro pasaje, los Wittkower rastrean el *mito del artista alienado* a sus orígenes históricos en la «patología humoral» de Galeno, «el médico del siglo II d. C.», constatando una evolución en las connotaciones, en la *distinta inflexión* que reviste la relación entre el «humor melancólico» propio de los saturninos y «el genio», y subrayando la ambivalencia de lo saturnino en el contexto clásico:

[...] el predominio de la sangre, se decía, engendraba tipos sanguíneos; el de la flema, tipos flemáticos; el de la bilis amarilla, tipos coléricos; y el de la bilis negra, tipos melancólicos. [...] Aristóteles fue el que postuló por primera vez una conexión entre el humor melancólico y un talento sobresaliente para las artes y las ciencias. «Todos los hombres extraordinarios que destacan en la filosofía, la política, la poesía y las artes», sostenía, son manifiestamente melancólicos. Así dio lugar a la creencia en la relación entre el genio y la melancolía. Pero la melancolía de tales hombres es un don precario, porque si la bilis negra no se temple convenientemente, puede ocasionar una depresión, epilepsia, parálisis, apatía y lo que actualmente llamamos estado de ansiedad —en una palabra, aunque sólo el *homo melancholicus* es capaz de subirse a las alturas más sublimes, también está propenso a situaciones rayanas con la locura. Durante mucho tiempo el temperamento melancólico conservó la cualidad ambivalente en la definición aristotélica. *No obstante, hay que resaltar el hecho de que para Aristóteles y aquellos influidos por él, la melancolía no conduce simplemente a las alternativas de genio o locura, diligencia o pereza, provecho o despilfarro; era muy consciente de las muchas etapas intermedias entre ambos polos, y éste es un aspecto de gran importancia para nuestro contexto* (Wittkower y Wittkower, 1963/1995: 104).

Las últimas líneas subrayan —como también hace Hauser con el mito de Narciso o con el concepto de tragedia (M: 145)— que si bien *la idea del artista saturnino* se remonta a la Antigüedad (a Aristóteles), en la modernidad (que comienza en el sXVI) se da un salto *cualitativo* en la manera de entender dicho arquetipo: el estado *enfermo* de lo saturnino, «rayano en la locura», dejaría de ser *uno* de sus rasgos, para convertirse en su atributo dominante en el imaginario moderno. A este respecto, los Wittkower y Hauser, que tan lejanos parecen, coinciden en el diagnóstico, si bien no en la metodología. Aunque, en ciertos pasajes, Hocke participa de una noción de lo saturnino más amplia, positiva o, al menos, no tan directamente relacionada con lo escatológico, la dimensión virtuosa de lo saturnino («genio», «diligencia», «provecho») no resulta tan explícita en su caso como en el de Hauser<sup>75</sup>, que distingue entre varios tipos de reacción psicológica entre los manieristas:

Por muy buenos cristianos que fueran, los artistas no podían renunciar, sin más, a los elementos profanos y paganos del arte clásico, y tenían que aceptar como no resuelta y como

---

<sup>75</sup> Es de señalar que, mientras que Hocke habla explícitamente del arquetipo de lo saturnino, Hauser no menta a Saturno ni usa la palabra «saturnino» en ningún momento de *Manierismo*, lo que podría interpretarse como un intento por su parte por evitar usar conceptos que, como los de Hocke, pudieran interpretarse como arquetipos jungianos, de la misma manera que evita hablar en todo momento del *Zeitgeist*.

insoluble la contradicción interna entre los distintos factores de la tradición artística. Aquéllos para quienes la tensión de esta contradicción era superior a sus fuerzas, y que, a diferencia de Miguel Ángel, no encontraron consuelo y robustecimiento en los «brazos de Cristo» se refugiaron en un arte juguetón más o menos superficial, o cayeron en la neurosis (M: 81).

En el caso de Miguel Ángel, Tintoretto, el Greco y Brueghel, pero también en el de Cervantes, Shakespeare y Montaigne, no estaríamos ante artistas tendentes a «un arte juguetón más o menos superficial» (segundo grupo), ni tampoco ante artistas que «cayeron en la neurosis» (tercer grupo, que es el que mejor encajaría con lo saturnino en su sentido negativo, más relacionado con la decadencia, la enfermedad y el tormento), sino ante personalidades para las que la «tensión» de las contradicciones no «era superior a sus fuerzas» (primer grupo, identificable con lo saturnino en sentido positivo). Lo que no impide que Hauser reconozca que «de día en día, aumenta el número de los artistas extravagantes o psicopáticos»:

Pontormo sufre, desde su juventud, grandes depresiones y se hace cada vez más misántropo y hermético. Parmigianino se entrega, en los últimos años de su vida, a oscuros estudios alquimistas y tiene un aspecto completamente desastrado. Además de Pontormo, también Salviati, Francesco Bassano el joven y Goltzius sufren estados mánico-depresivos. Rosso Fiorentino se suicida<sup>76</sup>; Tasso, Góngora y Orlando di Lasso mueren locos (M: 81).

A lo que añade un matiz importante:

El Greco permanece en pleno día con las cortinas de las ventanas echadas, y aunque ya no se le tiene, como en otro tiempo, por «perturbado», se ve en ello algo fuera de lo corriente. Cosas que el Greco sólo podía ver en su cuarto a oscuras, podía haberlas visto seguramente un artista medieval también a la luz del día, mientras que un artista del Renacimiento no las hubiera podido ver en absoluto (M: 81).

Parece que Hauser no considera estas extravagancias del Greco como fruto de la perturbación o la neurosis, sino como algo parecido al «desbordamiento de los sentidos» [«overpowering of the senses»] explorado por Joseph Mallord William Turner en obras como *Regulus* (1837), al respecto de la cual Matthew Beaumont ha escrito:

Turner's picture of *Regulus* [...] dramatises the crisis of this Enlightenment conception of vision, which identified both light and sight with reason. The painting explores the process whereby violent exposure to clear sharp light, in the form of the sun, blinds the seeing eye and pitches the reasoning mind into a state of unreason. Regulus is in this respect an experiment in the limits of the sublime (Beaumont, 2020: 8).

La dialéctica, enraizada sociológicamente, entre *el avance de la racionalización o desencantamiento del mundo y la nostalgia por un mundo mágico o encantado*, sería más propiamente la explicación correcta a las extravagancias del Greco, y no el recurso a una supuesta locura individual. Como Turner, el Greco lleva las nuevas herramientas de representación,

---

<sup>76</sup> A pesar de esto, Hauser está lejos de asumir que todos estos artistas tienen el mismo carácter, lo cual queda patente en su diferenciación entre Pontormo, de «naturaleza melancólica, ensimismada y antivital», «más íntimo, más reflexivo y profundo», y Rosso, quien «de acuerdo con su temperamento violento y arrojado, es más radical, más intolerante, más inclinado a excesos y extravagancias» (M: 216-217).



desarrolladas en tanto que medios *racionales*, a límites paradójicos. En este sentido, parece que Hauser encuentra en el manierismo, más que los ritos obsesivos de unos neuróticos, los orígenes de aquella tendencia a la creación de —y huida hacia— lo que Baudelaire (1860/1975) llamó, despectivamente, «paraísos artificiales». De cara al contexto posmoderno, añadiremos que la hegemonía —entonces limitada a los artistas— del «Ideal artificial» (Baudelaire, 1869/1975: 12) podría considerarse una premonición de lo que, más recientemente —y a una escala de masas, generalizada—, Paul B. Preciado (2008) denomina «régimen farmacopornográfico» del «capitalismo postindustrial» posmoderno:

[...] [la] aparición de un régimen postindustrial, global y mediático que llamaré a partir de ahora, tomando como referencia los procesos de gobierno biomolecular (fármaco-) y semiótico-técnico (-porno) de la subjetividad sexual, de los que la píldora y *Playboy* son paradigmáticos, «farmacopornográfico». Si bien sus líneas de fuerzas hunden sus raíces en la sociedad científica y colonial del sXIX, sus vectores económicos no se harán visibles hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, ocultos en principio bajo la apariencia de la economía fordista y quedando expuestos únicamente tras el progresivo desmoronamiento de esta en los años setenta (Preciado, 2008: 32).

Hauser enfatiza la tendencia a encerrarse en ficciones no sólo a colación de los artistas y escritores manieristas, sino, quizás más significativamente, a propósito de los arquetipos literarios creados por la literatura manierista, tales como Don Quijote o Fausto, y reconstruye este hilo, vía los románticos, simbolistas y surrealistas, hasta el presente<sup>77</sup>. La importancia del «desencantamiento del mundo», que comenzó su fase moderna en el sXVI, conlleva que toda situación *encantada*, toda experiencia sentida e interpretada como real, se haga, a su vez, dependiente de mediaciones artificiosas, de un intercambio con la técnica y la tradición que, en *Manierismo*, es recurrentemente identificado con las «convenciones», con la dialéctica entre «espontaneidad» (expresión libre e individual) y «convención» (forma cosificada e impersonal) (M: 68-69, 138-139, 273, 315-316). Siendo el sXVI «una época dominada por las convenciones más impersonales, más rígidas y más mecánicas», según Hauser, «lo convencional es sólo un aspecto de su arte, el cual nos muestra, junto a los productos más uniformes, las creaciones más originales, más peculiares y más audaces», que «pese a su carácter convencional, cuentan entre las más grandiosas que posee la humanidad» (M: 24-25).

Ya en *Teorías del arte*, Hauser (TA:130-135) reniega de la idea de que las patologías puedan servir como explicación del fenómeno artístico, tachándola de exceso romántico: «Desde el romanticismo existe, por lo menos entre los artistas y escritores, la tendencia al culto de la enfermedad», considerada como «una de las características que distinguen al genio» (TA: 131). En coherencia con el postulado marxista que establece la preeminencia del ser social sobre el individual, Hauser remite esta *deseabilidad* del estado de enfermedad a lo sociológico:

En la medida en que los antiguos representantes y portavoces de la opinión pública se sienten excluidos de la lucha por bienes materiales e influjo político, se visten —llevados por

---

<sup>77</sup> «Des Esseintes vive en su casa como en un claustro, no visita a nadie ni recibe ninguna visita, ni escribe ni recibe cartas, duerme durante el día y lee, fantasea y especula durante la noche; se crea sus 'paraísos artificiales' y renuncia a todo lo que a los otros les causa placer» (M: 386).

la conciencia de su incapacidad para luchar y competir— con el alto coturno de los elegidos y privilegiados (TA: 131-132)

Resumida de manera poética hacia el final del pasaje:

La literatura es una enfermedad del hombre, como la perla lo es de la ostra, decía Heine. Pero al subrayar la palabra «enfermedad», se refería en realidad al brillo de la perla, no a la muerte lenta de la ostra (TA: 132).

Aunque «un artista no es simplemente un psicótico o un neurótico, ni siquiera, sin más, un introvertido», el psicoanálisis, «pese a su exagerada idea del papel de la enfermedad» y a su carácter deshistorizado, «podría mostrarse fructífero» «si es exacto que el artista ‘no está muy lejos de la neurosis’» — lo cual resultaría cierto, sobre todo, en el contexto moderno, en el que la vieja cuestión del furor platónico ha devenido «el viejo mito del genio enfermo» (como se menciona más arriba, estrechamente ligado al romanticismo) (TA: 131). Puede decirse, con Burgum, que Hauser permanece cercano a Wölfflin en base al hecho de que se apoye en un formalismo hegeliano. Así, en este caso, Hauser encuentra la «verdad» de este mito para el contexto (pos)moderno «en el sentido de que las reacciones del artista [que al final serán interpretadas partiendo de un análisis estético formalista] muestran una cierta ‘rigidez’ en la que habría que ver el mínimo de una neurosis» (TA: 131). Pero hay importantes diferencias con respecto a Wölfflin. Por un lado, al trazar estas correspondencias entre la esfera estético-formal de la obra de arte, la esfera psicológica del individuo (cultura subjetiva) y la esfera filosófico-formal de lo social (cultura objetiva), Hauser se acerca más a Simmel; por otro, la idea de asimilar esta neurosis a «cierta ‘rigidez’» está en consonancia con el concepto lukacsiano de reificación, esto es, una suerte de mecanización de la vida interior subjetiva análoga a la producida en la burocratización de la cultura objetiva descrita por Weber. Dicho con otras palabras: si bien Hauser, al examinar el brillo de la perla, se acerca al formalismo wölffliniano, nunca deja por ello de anclar este brillo en la muerte lenta de la ostra, a su base material.

También Hocke (1957/1961: 259-260) escribe, al respecto del Greco, que «su obra es el polo opuesto (¿es necesario decirlo?) de la ‘pintura’ de los perturbados o de los retrasados mentales»<sup>78</sup>:

No podremos por menos de aceptar que el Greco —al igual que Leonardo, Miguel Ángel, Pontormo, Rosso, Góngora, Donne, Crashaw, Rodolfo II, Comenio y tantos otros «saturnianos» del manierismo— han sido personalidades extraordinariamente complicadas, sensibles y llenas de atribuciones. [...] Ahora bien, las explicaciones meramente psicológicas o meramente psiquiátricas se nos han hecho tan sospechosas como las categorías meramente históricas, cuando se trata de contemplar «fenomenológicamente» las «grandes cumbres» del arte (Hocke, 1957/1961: 260).

Aunque la consideración de la obra artística como respuesta de una «‘indivisible’ individualidad» inserta en la «tensión de la época, de su época» sea muy similar a la de Hauser (que también cita a menudo a Bergson, y cuyo marxismo se parece, como ya hemos notado, al de Marcuse, de raigambre fenomenológica), Hocke (1957/1961: 28-29) sólo habla del capitalismo una sola vez en *El manierismo y el arte europeo*, y explícitamente asigna al «desarrollo material de

---

<sup>78</sup> Lamentamos la desafortunada expresión, que no sabemos si resulta atribuible a Hocke o al traductor de la versión castellana.

la Historia» —como Max Weber y al contrario que Hauser— un papel supeditado al «espiritual» en el caso del sXVI. Por ejemplo, cuando escribe que «entonces predominaron los ‘factores ideales’ sobre los ‘reales’» (Hocke, 1957/1961: 420-421). La afiliación de Hocke (1957/1961: 89) a la fenomenología se constata también en que encuentra en el idealismo de los manieristas (en concreto, en la teoría del arte de Federico Zuccari) su origen, de la misma manera que Hauser sitúa los orígenes del *concepto de ideología*, propio del materialismo histórico, en los manieristas (principalmente, Maquiavelo y Montaigne) (M: 112, 339). Pero, más allá de unas genealogías que podrían resultar complementarias<sup>79</sup>, las diferencias con Hocke estriban, sobre todo, en los conceptos de análisis sobre los que ambos operan:

El encuentro con artistas y poetas, con sus obras sobre todo, ha de llevarnos por sí mismo de un modo concreto a la conclusión de en qué radica, en oposición a lo «Clásico», la «esencia» de ese originario gesto manierista de la Humanidad, al comienzo de la Edad Moderna y en la actualidad, dos grandes encrucijadas de su trayectoria histórica. Al emplear el término «gesto» o «gesto originario» nos servimos de un término que ha jugado un gran papel en los tratados manieristas de preceptiva literaria del sXVII y que data de la antigua Retórica. Gottfried Benn habla de una determinada forzosidad expresiva; una forzosidad expresiva propia ha de acabar por crear un determinado gesto expresivo. Tesauro hace notar que ya Cicerón había comparado el rebuscado y conciso modo de hablar y escribir del Conceptismo (en griego: *skemata*, latín: *figurae*, italiano: *concetti*) con una «gesticulación» especial, calificándolo por tanto como un gesto con un «ductus» especial. El manierismo es, pues —en el sentido general de la psicología de los impulsos—, el *gesto* específico de una determinada forzosidad expresiva [*Ausdrucks- zwänge*] (Hocke, 1957/1961: 32-33).

Es cierto que Hocke (1957/1961: 32) enfatiza el carácter orientativo (de primera aproximación) de «lo general», frente a la especificidad de la experiencia existencial, fenomenológica, concreta. Para dar cuenta de las diferencias entre los diversos manierismos históricos (esto es: para hablar de la *historicidad*), Hocke (1957/1961: 170) traza una «teoría de la circunstancia’ manierista»: «los manierismos, análogos en su manía expresiva, se desarrollan distintamente en las diversas circunstancias de cada época». Esto no coincide del todo con la teoría del narcisismo como consecuencia de la alienación entendida como reificación en Hauser, para quien el *pathos* del manierismo tiene una raíz histórica mucho más reciente — lo cual queda patente en sus esfuerzos por subrayar que el mito de Narciso tenía para los griegos una significación fundamentalmente distinta de la que reviste para los modernos:

La extracción del término narcisismo de la mitología griega parece indicar, al contrario, que este fenómeno ha existido siempre y siempre puede existir. De hecho, sin embargo, el narcisismo sólo existe desde que se ha hecho perceptible la alienación en sentido moderno. Para los griegos el mito de Narciso significaba simplemente una alegoría del amor a sí mismo, y aun cuando el fenómeno no podía tampoco parecerles completamente inocuo, no

---

<sup>79</sup> A propósito de Zuccari y Lomazzo, Hauser afirma que «en la estética, como en toda la filosofía del manierismo, se manifiesta un nuevo saber del sujeto acerca de sí mismo» (M: 118-119), pero ello no supone un hito tan importante en su ensayo como el apartado sobre los orígenes del concepto de ideología en Maquiavelo y Montaigne, a quienes otorga una gran importancia «por su anticipación de la psicología del desenmascaramiento de Marx, Nietzsche y Freud» (M: 111, 114).

revestía, sin embargo, como reviste para nosotros, el carácter de una escisión consigo mismo y con el mundo, de la pérdida de la realidad, y del sentimiento de la soledad y desolación. La vivencia del aislamiento respecto a los demás y de la retracción a sí mismo, sólo se conoce, en sentido moderno, desde la época del manierismo. Es entonces cuando se tiene, por primera vez, el sentimiento de estar separado de toda comunidad, o al menos, de vivir en una época, en la que se ha hecho problemática toda comunidad, tanto con el pasado como con el presente, toda conexión, tanto con la tradición de los antepasados como con las convenciones de la propia sociedad. Estas circunstancias son las que han convertido el narcisismo, de un mecanismo de defensa inocuo e incluso saludable, en un fenómeno neurótico de la época (M: 145).

En el pasaje inmediatamente posterior queda claro que Hauser atribuye al mundo «mental» una ductilidad histórica mayor que Hocke, para quien lo históricamente transformado no es tanto la «forzosidad expresiva» (espiritual o mental), sino el «gesto» (materialmente condicionado) del que ésta se vale para expresarse. A este respecto, otro concepto importante al que remite la exposición de Hocke (1957/1961: 32, 390-400), y que delata una posición no sólo más fenomenológica, sino también más idealista que la de Hauser, sería el de «gesto originario»: éste quedaría cerca de la ya mencionada «forzosidad expresiva», constituyendo el proto-«gesto», el «gesto» antes de su encarnación material en unas circunstancias históricas determinadas. Adorno (1956/1969: 109) expresamente interpretó *Historia social* como la superación o dinamización dialéctica del nominalismo del sociólogo idealista alemán Max Scheler — evaluación expresamente rechazada por Castelnuevo (1976: 66-68) y García Canclini (1979: 55), que sí atribuyen a Hauser «la utilización de categorías esquemáticas e inmutables como las de la sociología de la cultura de Scheler». Lo cierto es que Hauser (TA: 44-45), no obstante su respeto por este sociólogo, lo cita puntualmente para criticar su manera de concebir el condicionamiento social del artista, mientras que Hocke (1957/1961: 205, 390) lo invoca como autoridad teórica y metodológica:

Lo inefable, como sabemos ya por Bergson, el inspirador filosófico de Marcel Proust, se escapa al concepto pero no a la *imagen*, y el medio poético para la creación de imágenes es, desde los orígenes de la Humanidad, la metáfora. La moderna filosofía alemana, siguiendo a Scheler y Heidegger, va todavía más allá (Hocke, 1957/1961: 32)

Queda claro que, para Hocke, lo psicológico está al servicio de lo fenomenológico, que remite —como también sucede en Hauser y en Benjamin— a la *experiencia* como articulación «armónica» [sic] de las distintas capas del sujeto:

Una vez más estamos de nuevo en el «origen», a saber, frente a aquel «gesto originario» de la «forzosidad expresiva» que determina e incluso domina las tendencias coordinadoras del medio social, las dotes «biológicas» la libido erótica, por lo tanto esa pérdida del comportamiento armónico entre instinto, voluntad, sentimiento y entendimiento. No es este lugar para aportar nuevas demostraciones de la verdad de la tesis de Max Scheler sobre la acción recíproca de los «factores reales e ideales». Una cosa no queremos pasar por alto, *incluso el artista manierista mediano ha superado su «ruptura» por medio de la figuración*. Cualquiera que sea la ruptura individual, cualesquiera que sean los elementos que la Psicología clínica aporte, su obra, en cuanto expresión artística de un tipo humano, es

decididamente más que una «estructura psicológica». Es posible que en su obra aparezcan rasgos «patológicos», pero con todo poseerá el don de encantarnos o «irritarnos» (Hocke, 1957/1961: 390).

De manera análoga Hauser desestima, en *Teorías del arte*, la suficiencia de la explicación patológica para comprender la obra de arte:

La enfermedad mental no reviste, en todo caso, significación alguna para la creación artística, si su aparición no acarrea un cambio de estilo o de concepción del mundo en el artista, es decir, si de la aparición de la enfermedad no puede deducirse un nuevo modo de encontrar motivos o de expresarlos. [...] El intento de atribuir la fuerza artística creadora a las facultades de un neurótico, de un perturbado mental o de un salvaje, es a menudo sólo un experimento destinado a hacer comprensible un complicado mecanismo descomponiéndolo en sus supuestos elementos. Con ello no se hace más que aniquilar la cualidad que se trataba de aprehender, es decir, la complejidad del objeto. Una estructura compleja no consiste en la simple suma de sus componentes, sino que su complejidad se da más o menos en todas sus partes (TA: 133-134).

## Hauser y el psicoanálisis

### *Manierismo y la teoría del narcisismo*

Aunque ambos definen el valor del arte como algo no reducible a los valores de los distintos discursos explicativos —por ejemplo, ni lo psicológico en Hocke ni lo sociológico en Hauser buscan *explicar* o reducir el valor o la cualidad propiamente artística a factores extraartísticos—, Hauser se esfuerza, a diferencia de Hocke (o, al menos, en una medida mucho mayor), por *historizar* los diversos conceptos y teorías, y hay que notar el estrecho vínculo entre las diferenciaciones que realiza entre *tragedia clásica* y *tragedia moderna*, *sujeto posclásico* y *sujeto (pos)moderno*, y *narcisismo griego* (como caso extremo de un «mecanismo de defensa inocuo e incluso saludable») y *narcisismo moderno* (como pathos característico de la modernidad). No obstante, es cierto que las herramientas con las que Hauser intenta dar cuenta de estos cambios *categoriales* y *cualitativos* son, a menudo, de origen idealista —o, como en el caso del psicoanálisis, esquemas que, de partida, se encuentran plenamente deshistorizados. En *Teorías del arte*<sup>80</sup>, Hauser ya expresa que «el punto de vista del psicoanálisis es simplemente ahistórico» (TA: 108). Y, sin embargo, en *Manierismo*, Hauser argumenta de nuevo las diferencias entre lo clásico y lo moderno, que remiten, en su discurso, a la historicidad, a la singularidad del momento histórico, apoyándose en el esquema psicoanalítico del sujeto (la tríada ello-yo-superyó) y las patologías que Freud asoció a los «tipos libidinosos» derivados de esta tríada (M: 155-156, 159): el «tipo erótico», cuyas «instancias anímicas se ponen [...] al servicio de las pretensiones impulsivas del Ello» (M: 155); el «tipo forzado, [...] caracterizado por el predominio del superyó [...] en violenta oposición al yo» (M: 155); y el «tipo narcisista», caracterizado, «como Freud subraya, de modo negativo», ya que se caracteriza por la ausencia total de «tensión [...] entre yo y super-yo», y a propósito del

---

<sup>80</sup> En aquel ensayo sobre psicoanálisis del que hablara con Adorno, como vimos en el Capítulo 3.

cual «no puede hablarse ni de una supremacía de las necesidades eróticas, ni de un primado del ideal del yo frente al yo» (M: 155). Este último tipo se correspondería con aquella mecanización de la vida interior subjetiva (su *reificación*), consistente, como vemos, en la autonomización de cada una de sus partes, en una suerte de desmembramiento. Según Hauser:

Una cosa, sin embargo, aparece clara de lo dicho, y tiene especial significación para el problema que nos ocupa; que de los tres tipos, el llamado «tipo forzado», con su predominio del super-yo, es el que más se aproxima a la idea del héroe trágico, mientras que el tipo narcisista, sólo por la negación de sí mismo puede alzarse a la esfera trágica (M: 155).

El predominio del yo en el tipo narcisista no implica, como en los otros dos tipos, una tensión entre los diversos (y divergentes) intereses del sujeto, sino algo así como su desenergización, de manera que el tipo narcisista es «incapaz de alzarse sobre sí mismo» (M: 159):

Los caracteres narcisistas no producen, de ordinario, héroes ideales, porque, en el sentido de Freud, se hallan dominados por su yo fáctico y no por un yo ideal. El héroe trágico sitúa sobre sí una idea moral, y aun cuando no acierta a realizarla, no es capaz de compromisos cuando se trata de su realización. No está dispuesto a conformarse con su yo efímero, con las insuficiencias de su yo (M: 155).

¿Implica el uso del esquema psicoanalítico una deshistorización análoga a la de Hocke, por más que Hauser trate de hacer una lectura historizada de los tipos freudianos? Por un lado, el mismo Hauser se muestra consciente de las limitaciones de esta tipología, contra la que «se ha objetado [...] que utiliza conceptos estáticos en lugar de dinámicos, y que la separación de los tres tipos tiene lugar de una manera muy rígida» (M: 155):

Precisamente con ello, sin embargo, se tiene en cuenta el carácter patológico de estos tipos; cuanto más se mezclan, más se aproximan al tipo normal, y el mismo Freud observa, que la mezcla de los tres tipos significaría «la norma absoluta, la armonía ideal» (M: 155).

Como al usar el aparato wölffliniano, el uso del psicoanálisis es bastante pragmático. Pero, además, en el caso del aparato freudiano, Hauser no afirma (con Freud) su validez supratemporal, sino especialmente, y de manera matizada, su validez para la misma época histórica en que dicha herramienta se originó: no es cierto que el esquema «rígido» del psicoanálisis sea válido en sentido absoluto, pero sí resulta útil para analizar los orígenes de la misma mentalidad que pudo concebirlo. Esto nos llevaría, una vez más, al concepto de reificación, bajo el cual se reformulan y cualifican, en *Manierismo*, el resto de los conceptos, tales como el concepto de alienación y el concepto de narcisismo. No es tan importante que el esquema de Freud sea «cierto», en el sentido biológico o científico de las ciencias naturales; lo importante para la exposición de Hauser es que también en el esquema de Freud encontramos no sólo la diagnosis, sino también el síntoma en la propia herramienta de diagnóstico: la tendencia de la modernidad a la mecanización, a la división en átomos o paquetes articulados de manera inorgánica es trasladada al sujeto, cuya mente es considerada como un artefacto.

Por otro lado, volviendo a las diferencias con Hocke, podría argumentarse que, en la medida que Hauser distingue, como los Wittkower, un cambio cualitativo entre la melancolía de la Antigüedad y la moderna, y en la medida en que establece el eje de esta diferencia en una

formulación sociológica y marxista de la alienación, su posición difiere de la de Hocke significativamente:

El hecho de que entre los intelectuales, especialmente entre los artistas, haya repentinamente tantos neuróticos, de que el escepticismo se convierta en un fenómeno de la época, y la melancolía en una enfermedad de moda, [...] sólo puede entenderse adecuadamente, si se considera todo ello como un síntoma del desenvolvimiento histórico. Como consecuencia de la disolución de las antiguas vinculaciones, de las antiguas comunidades espirituales y de intereses, los hombres han perdido también, en efecto, el sentimiento de seguridad; se ven situados en el nuevo mundo de la libertad general, aunque relativa, pero, a la vez, en un mundo de la competencia general, y se sienten presa de una angustia vital, de la que tratan de escapar por intentos de huida de las más distintas clases. Por primera vez ocurre, que el hombre se siente impulsado por un ansia de éxito que lo tiene constantemente en vilo; al contrario que el látigo del señor feudal o del dueño de esclavos, que sólo de vez en cuando caía antes sobre sus espaldas (M: 82).

No hay que olvidar que una de las críticas principales de Hauser al psicoanálisis es atribuir «al menoscabo de la vida instintiva, especialmente del impulso erótico» el origen del «estado patológico, vinculado al sentimiento de un equilibrio precario» que «Freud designaba ‘el desasosiego en la cultura’» (M: 82). Según Hauser, esto deja «fuera de consideración la parte que juega en el nacimiento de esta situación la inseguridad económica, las conmociones sociales y las perturbaciones políticas», que son los «momentos» que, sobre todo, habría que tener en cuenta «en el análisis del sentimiento vital de que tratamos, si se quiere conocer sus orígenes»:

El ansia de éxito, el sentirse impelido por el aguijón de la competencia —que se manifiestan, primero en la vida material, pero, después, también en la espiritual— son un síntoma típico del desenvolvimiento del capitalismo, y como la neurosis de la época se halla evidentemente en conexión con éste, es imposible explicar los orígenes del manierismo, si no se le relaciona con los orígenes del capitalismo (M: 82).

Hauser reitera la primacía del desenvolvimiento social sobre el psicológico también cuando afirma que «los capitalistas» «sufren de la neurosis de la época» tanto o más que «los estratos sociales inferiores y medios», «no sólo porque arriesgan más» y porque «es mayor el prestigio social que ponen en juego», sino porque, además, «para el capitalista no hay [...] posibilidades de detenerse» (M: 85).

## Hauser y Marcuse (I):

### *Divergencias en torno a la función terapéutica del arte*

Ya nos hemos ocupado de las consideraciones centrales de Saccone al respecto de Hauser: de su diagnóstico, con Hemingway, del peso del anticapitalismo romántico en *Manierismo* (Capítulo 1), así como de su doble definición de ideología y función del arte (Capítulo 6), así como cuestiones más secundarias en torno a su manera de concebir el *manierismo/ crisis*, como pudiera ser su anacronismo (Capítulo 5). Aquí matizaremos a algunos aspectos que, en aquellos capítulos, hubieran tomado demasiado espacio, como sus puentes y diferencias con Marcuse. El marxismo de Marcuse es tan problemático como el de Hauser.

Saccone corrobora —si bien atribuyéndole un cierto valor moral— la tesis de Lee Congdon, según la cual el ‘último’ Hauser parece haberse «retirado» definitivamente del marxismo. ¿Qué entienden por esto? En primer lugar, que si en *Historia social* el objetivo era *denunciar* o *revelar* la ideología de las clases hegemónicas en los principales mitos del arte occidental<sup>81</sup>, en *Manierismo* y en *Sociología del arte* se pasaría a una visión redentora y terapéutica del arte. Se habla de «resignación elitista», lo que suele dar lugar al equívoco de pensar que Hauser lamenta que las masas no sepan *disfrutar* del arte porque se pierde así el efecto terapéutico que la cultura podría tener sobre ellas. Antes bien, Hauser lamenta lo contrario: el arte de masas es demasiado *disfrutable* y autocomplaciente, está demasiado enfocado al entretenimiento y al placer. En relación a lo expuesto hacia el final del Capítulo 1, habría que subrayar que lo que Hauser reprocha al arte pop es quedar demasiado cerca de la vida como para vehicular el autoextrañamiento:

Arte *pop* es más bien una forma de vida que una forma de arte. El efecto del artista *pop* empieza cuando le vuelve la espalda a la torre de marfil. Practica su negocio por gusto, placer o diversión; no transmite ninguna doctrina, ningún mensaje, ninguna fe; carece de compromisos, es irresponsable hedonista y se interesa tanto por lo erótico como por lo estético (SA2: 407).

¿Por qué considerar a Hauser *un cruce* entre anticapitalismo romántico resignado y anticapitalismo romántico marxista cuando Herbert Marcuse hizo gala de un diagnóstico igualmente existencialista y desencantado, primero en la situación de posguerra, y posteriormente de manera explícita en sus últimas obras? Creemos que Saccone (2016: 172) no justifica lo suficiente su posición cuando afirma que el «punto de vista» de Marcuse «era mucho más coherente y sólido que el de Hauser». En efecto, la acusación de una retirada del marxismo también pesa sobre Marcuse:

Marcuse's other early writings would likewise make an important contribution to the emerging development of alienation theory as well as to aesthetic philosophy. They can also be taken as evidence that his efforts to rethink the problems of alienation and the disalienating potential of art were leading him to *a shift away from Marxism, toward an*

---

<sup>81</sup> Por ejemplo, la asunción de que la polis griega fuera *democrática y progresista* en sentido moderno, o de que los héroes de la épica homérica fuesen honorables y valientes guerreros en lugar de temibles y oportunistas piratas y saqueadores.



*ontological perspective*, grounded in the social and aesthetic theory of Martin Heidegger, Georg Lukács, and Dilthey (Reitz, 2000: 51).

Reitz (2000: 52) y Romero Cuevas (2019) ubican este giro en cuatro ensayos sobre el materialismo histórico, el trabajo, la fenomenología y la dialéctica, escritos entre 1928 y 1933. Ya desde 1928, en sus “Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico” «había comenzado a rastrear las raíces del enfoque fenomenológico-existencial de Heidegger hasta la metodología histórica cultural de Dilthey», cuya obra habría valorado Marcuse «por encima de la de Marx y Engels» en sus artículos “Sobre el problema de la dialéctica I” (1930) y “Sobre el problema de la dialéctica II” (1931). Su rechazo, análogo al que ya examinamos en el Capítulo 5 a colación de Hauser, arremete contra «la teoría de Engels de una dialéctica de la naturaleza y aboga por una restricción del método dialéctico al espacio vital humano y a los estudios humanos de orientación fenomenológica» (Reitz, 2000: 52). En “Nuevas fuentes para la fundamentación del materialismo histórico” (1932), Marcuse investiga los problemas de la alienación como reificación, así como «la realización de nuestro ser como especie y el logro del humanismo y la producción de acuerdo con las leyes de la belleza» (Reitz, 2000: 52). No obstante, Saccone considera a Marcuse mucho más coherente que a Hauser en virtud de su esperanza (luego abandonada, a favor de una postura más adorniana) de nutrir una consciencia revolucionaria. Sin embargo, sería mucho más certero afirmar que las esperanzas revolucionarias depositadas por Marcuse en el arte vienen a coincidir, de lleno, con el tipo de concepción terapéutica del arte que ella achaca a Hauser, quien en realidad mantiene una visión mucho más corrosiva del tipo de función emancipatoria que el mismo puede desempeñar. Yvars enfatiza, así, los vínculos entre cierta parte de la obra de Marcuse y el psicoanálisis, que no serían del todo extrapolables ni a Hauser, ni a Adorno:

La creación estética detenta el protagonismo en la oposición frente a la razón dominante, puesto que representa un orden distinto, invoca a la sensualidad, a los tabúes de la lógica del beneficio y de la represión. En *El hombre unidimensional* la propuesta de una realidad modelada según los cánones de la sensibilidad estética del hombre, transforma en esbozo de reconstrucción social la teoría posfreudiana que en *Eros y Civilización* era aún terapéutica de salvación personal. La subversión instintiva individual encuentra en la nueva sensibilidad un lenguaje idóneo para formular su indiferencia y hostilidad hacia el principio de producción que rige el capitalismo avanzado (Yvars, 2007: 34).

Pasajes como éste no encajan con la denominación de Hauser como ‘romántico’, quedando más cerca de Adorno, que de Marcuse o Benjamin, en su sobria ausencia de impaciencia revolucionaria, en una desconfianza hacia lo utópico que no le impide ser «agudamente consciente de que la obra de arte nunca es solo para un sujeto en abstracto, sino parte de un proceso más amplio de socialización que puede tener efectos emancipadores impredecibles» (Roberts, 2006: 173). Aunque ambos lo señalan, ni Hemingway (2014) ni Zuh (2015) ahondan en los argumentos de Hauser contra la sociología del conocimiento, y principalmente, contra la noción de la intelectualidad flotante. En toda la obra de Hauser, pero especialmente en *Manierismo*, se trasluce lo dicho en aquel pasaje de *Sociología del arte* en que sopesaba el ambiguo papel de los intelectuales:

Pese a los contrastes y conflictos existentes, hasta 1848 la intelectualidad fue en términos generales la vanguardia de la burguesía. Después [...] se convierte en la retaguardia de la intransigente burguesía, o en campeona demasiado consciente, aunque no con menos éxito, de los trabajadores. A causa de su existencia incierta, la bohemia siente cierta comunidad de destino con el proletariado y se entrega a la ilusión de transformar la lucha social en una lucha cultural. Parece ignorar por completo la naturaleza inmensamente compleja del nexo entre realidad social e ideología artísticamente expresada. Las escaramuzas de la bohemia con la burguesía, sus manifestaciones de protesta contra el orden de vida y los prejuicios burgueses llevan el mismo carácter irreal e ineficaz que sus intentos de unirse directamente a las capas bajas. [...] El optimismo de la bohemia respecto a la posibilidad de influir en los iletrados es tan ingenuo como la idea de que un viraje de la lucha de clases podía cambiar de golpe la relación entre artistas y público. [...] El cambio transcurre de una manera muy lenta (SA1: 235).

Aunque sí reconoce cambios, evolución, y avance de ideales progresistas, Hauser concibe el cambio «de manera muy lenta»; lo que no significa renunciar a todo compromiso o esperanza. Otra manera de antirromanticismo es que, en efecto, si se encuentran en sus libros momentos de nostalgia por un pasado mejor, en todos los casos vendrán acompañados por matizaciones escépticas. De hecho, no hay que olvidar que *Historia social* se dedica derribar, a medida que avanza, casi sistemáticamente toda posible Arcadia a la que podríamos volver. Incluso los héroes morales del Círculo del Domingo (Tolstoi y Dostoievski), son vistos en *Sociología del arte* bajo una luz crítica. Otro ejemplo sería su reseña del libro de Giedion (Hauser, 1952).

## Hauser y Marcuse (II):

### *Convergencias en torno a la historización de la alienación*

Hauser's book is almost exclusively indebted to the thesis that history makes sense if, and only if, it precipitates an understanding of the present. [...] Specific data are, accordingly, subordinate to the general structural framework in which they are nested. In line with these main ideas, Hauser ushered in neither a new paradigm in the international scholarship on Mannerism, nor a startling investigation of the social background of artworks from the mid-sixteenth century. His synoptic view was dominated by a general philosophy of history and put aside all the special issues in the methodology of historical research. One can admit that a practicing art historian can marvel at Hauser's mediocrity in the criticism of historical sources. Consequently, his synthetic account on the nature of Mannerism as a product of crises, political and economic insecurity proves to be a bold mixture of interpretive Marxism, cultural history and his own philosophy of art history investigating mainly the *interrelation of creativity and conventions* (Zuh, 2019: 3).

Con respecto al anterior artículo, en que Zuh (2015) defendía la metodología de Hauser en tanto que «teoría multicapa del conocimiento», quedaría, entonces, la duda de para qué serviría exactamente esta teoría multicapa. Zuh reconoce que su fin último es «precipitar la comprensión

del presente»; sin aclarar si *Manierismo* logra lo que se propone a este respecto, lo que sí afirma Zuh es que el libro es, sobre todo, una investigación sobre la interrelación entre la creatividad y las convenciones. Es cierto que Hauser afirma querer compensar con *Manierismo* el tratamiento de este tema, que según admitía, no habría recibido la atención suficiente en *Teorías del arte* (1958). No obstante, no creemos que en *Manierismo* se «dejen de lado todas las cuestiones especiales de la metodología de la investigación histórica» (Zuh, 2019: 3). Prueba de ello es que Saccone dedica todo un capítulo de su tesis a examinar, precisamente en *Manierismo*, los distintos problemas («aporías») detectados en la teoría hauseriana, destacando con acierto momentos en los que el caso histórico particular examinado opera como pretexto para introducir cuestiones clave del debate metodológico: por ejemplo, al examinar el contraste entre la sociología de Weber y la posición marxista; o, como ya vimos, a colación del concepto de ideología y de la función del arte. Pueden citarse muchos ejemplos:

- \* En “Manierismo o manierismos” afronta la cuestión de la diferencia entre su paradigma y el de Curtius, entre un paradigma que busca definir la especificidad histórica del manierismo, y otro que construye una definición ahistórica del estilo como tipo formal recurrente.
- \* En “El anticlasicismo”, Hauser explora la diferencia, dentro del *manierismo/crisis*, entre una visión que enfatiza, fundamentalmente, la vertiente anticlásica, y otra que no sólo es que conciba que la manera también forma parte del mismo fenómeno, sino que, más aún, *redefine el concepto de lo anticlásico*: en efecto, para Hauser no es que Pontormo, Miguel Ángel, Tintoretto o el Greco carezcan de rasgos clasicistas, sino que en ellos el anticlasicismo muchas veces *se vehicula* a través de la incorporación de herramientas y rasgos clasicistas, como pueda ser el naturalismo. Dicho con otras palabras, precisamente porque en *Manierismo* se estudia la relación entre creatividad y convención, Hauser hace especial hincapié en la noción *dialéctica* de que «las convenciones a las que se someten» las obras manieristas, «son los soportes directos de su valor» (M: 25). Otro tanto puede decirse al respecto de sus esfuerzos por redefinir en términos materialistas una *espiritualidad* que Dvořák aún no dejaba de asimilar al plano religioso. No es que Dvořák no se dé en absoluto cuenta del *existencialismo manierista* en su dimensión *atea* o *humorística*, pero podría decirse que hay un relativo desinterés por definir esto en sus escritos. Lo que, a su vez, explicaría la poca atención dedicada por Dvořák a Pontormo (en contraste con un interés por Tintoretto o el Greco que llegó a guiarle en su definición del manierismo), o el hecho de que sólo mencione el humor una vez en su más conocido ensayo sobre Brueghel (1924/1984: 74).
- \* El “Ensayo de definición del manierismo” contiene implicaciones para, simultáneamente, su definición del concepto de estilo como actitud y su definición de la dialéctica, trazando puentes entre una determinada metodología (que aquí hemos identificado como *dialéctica hermenéutica*) y una determinada visión del mundo (que aquí hemos denominado *marxismo heterodoxo*).

- \* En relación con esta concepción general, que ya expusimos en el Capítulo 1, cobran especial relevancia también los ensayos sobre “El concepto de ideología” y “El concepto de alienación”.

Aunque Hemingway (2014: párr. 27-28) muestra seguir la argumentación de Hauser con rigor, duda de la caracterización que hace Hauser del ser social del capitalismo en tres puntos fundamentales (2014: párr 25):

- \* 1) Lo fundamental en el surgimiento del capitalismo es la consolidación de su cosmovisión.
- \* 2) Esta cosmovisión es siquiera posible (reproche parecido al de Wessely, o al de Horkheimer a propósito de Mannheim) — Hemingway parece implicar que cualquier tipo de síntesis es imposible, y que, por tanto, resulta anacrónico tratar el capitalismo en los términos de una cosmovisión, término que implica una cierta organicidad.
- \* 3. Hemingway y Saccone dudan que el fetichismo de la mercancía se encontrase tan avanzado como Hauser afirma.

A pesar de que también matiza sus afirmaciones al respecto<sup>82</sup>, Hauser compara *cualitativamente* «una máquina eléctrica moderna» y «un simple telar mecánico, de aquellos que tenía que manejar un trabajador en los primeros tiempos de la industria textil» como instrumentos «mucho más complicado[s], y sin duda, mucho más interesante[s], que los instrumentos que tenía a su disposición en la economía feudal, cuando todavía era siervo de la gleba». Lo «decisivo» del «tránsito a la moderna producción mecanizada» es que «el trabajador, pese a la naturaleza más exigente de su actividad, queda despojado de toda iniciativa, de toda posibilidad de novedad y cambio» (M: 127). Más allá de todo anacronismo, Hauser apunta a los orígenes de un fenómeno sobre el que Lukács también insistió en *Historia y conciencia de clase*: el carácter *incipientemente contemplativo* de toda forma de producción:

Esta carencia de voluntad se agudiza aún más por el hecho de que con la racionalización y la mecanización crecientes del proceso de trabajo la actividad del trabajador va perdiendo cada vez más intensamente su carácter mismo de actividad, para convertirse paulatinamente en una actitud contemplativa. La actitud contemplativa ante un proceso de leyes mecánicas y que se desarrolla independientemente de la conciencia, sin influenciación posible por una actividad humana, proceso, pues, que se manifiesta como sistema cerrado y concluso, transforma también las categorías básicas del comportamiento inmediato del hombre respecto del mundo (Lukács, 1923/2013: 195)

No se puede dejar de subrayar lo suficiente que su caracterización de lo que hay de nuevo en la situación y el sujeto modernos, en el arte manierista, en el tipo específicamente moderno de alienación y de autoconsciencia, se remite a Lukács y al propio Marx:

---

<sup>82</sup> «En todo caso, puede considerarse el *cinquecento* como el comienzo de la época industrial y de la tendencia a sustituir la mano de obra especializada por la mano de obra no especializada, aun cuando no debe ignorarse que el trabajo industrial está todavía lejos de reducirse a simples manipulaciones repetibles mecánicamente 84. Para alienar al trabajador de su trabajo por determinadas condiciones de trabajo no fue preciso, sin embargo, la división del trabajo en el sentido estricto que se impondría, por primera vez, en el siglo XVIII; para ello eran suficientes, con mucho, la mecanización de la producción y la desvalorización del trabajo cualificado» (M: 126).

Cuando Marx ve el síntoma más significativo de la alienación o cosificación en la «objetividad fantasmal» de la mercancía que revisten los productos del trabajo en la época de la mecanización y división del trabajo condicionadas por el capitalismo, sabe el mismo muy bien que el tráfico de mercancías es muy anterior al capitalismo moderno. No obstante, Marx habla con razón de un «fetichismo de la mercancía» desconocido hasta entonces, es decir, del dominio de la vida por la forma de la mercancía [...]. La gran revolución, característica de toda una época, consistió en que el concepto de mercancía se convirtió en categoría fundamental del ser social, conformando en su sentido todos los sectores de la vida espiritual y práctica (M: 128).

Saccone y Hemingway acusan de anacronismo en este pasaje y otros parecidos<sup>83</sup>, así como a su extrapolación del concepto de *mercado del arte* para el sXVI<sup>84</sup>, o de una asimilación demasiado cercana en la caracterización del artista moderno y el artista de aquella época, en base a mitos como el del genio. Sin embargo, incluso estudios más *micro*, como los de Shearman y los Wittkower<sup>85</sup>, pueden corroborar lo que aquí se desestima como fruto de la distorsión propia de una metodología *macro*. Hemingway y Saccone consideran estos anacronismos también, en parte, como fruto de un método idealista que, como el de Simmel, operaría *sub specie æternitatis*. Es por ello que, en Saccone, estas críticas complementan su análisis de una supuesta indecisión también en torno al concepto de alienación. La solución hauseriana a este problema (alienación ahistórica vs. historizada) se resuelve de manera similar en Marcuse:

In the capitalist world, the fight for the rights of man, for freedom of speech and assembly, for equality before the law, which marked the beginning of the liberal era, is again a desperate concern at its end, when it becomes evident to what extent these liberties have remained restricted and denied (Marcuse, 1965: 102)

---

<sup>83</sup> «Unas condiciones que permitieron tal denigración del hombre en la época de la emancipación social, tenían que hacer sentir su influjo mucho más allá de las fronteras del trabajo, del goce en el trabajo y de la persona del trabajador industrial; estas condiciones, en efecto, han influido de manera revolucionaria todas las formas de pensamiento y de vida, todos los estratos sociales y todos los campos de la cultura. El pensamiento de la sociedad entera se hizo dependiente de la ideología de la mercancía. No hubo ya una sola relación humana, una sola actividad humana que no fuera afectada o amenazada por esta ideología» (M: 128-129)

<sup>84</sup> «En esta época precisamente, el artista se diferenció de la manera más palmaria del artesano y participó en medida creciente de los privilegios de un trato individual, pero, a la vez, la obra de arte se convirtió en un trabajo hecho por encargo especial, en una mercancía almacenable o destinada al mercado, provocándose así una despersonalización de la producción artística, a pesar de que las realizaciones elevadas llevaran en sí, más que nunca, los rasgos de vigorosas individualidades. Altamente sintomático y decisivo para el desarrollo posterior es el hecho de que el mercado artístico en sentido propio surge hacia mediados del siglo XVI, aun cuando ya antes, naturalmente, también se habían comprado y vendido obras artísticas. En este siglo, empero hacen su aparición el comerciante en arte y el coleccionista artístico en sentido moderno, y en él aparece también el artista que tiene que pagar su mayor independencia con una medida mayor de inseguridad, y cuyo valor los contemporáneos están tentados de evaluar en números» (M: 129).

<sup>85</sup> Véanse los siguientes pasajes de Wittkower y Wittkower: sobre la imitación como consecuencia y no causa del cambio, y sobre la negación de la laboriosidad del trabajo manual como síntoma de una ideología reaccionaria (1963/1995: 13); sobre el mercado del arte sí se consolida en el sXVI (1963/1995: 29-30); sobre la personalidad colectiva de los artistas (1963/1995: 52); sobre el cambio al artista conformista (1963/1995: 94-95); sobre las academias (1963/1995: 96-97); sobre la realidad histórica del mito del artista loco (1963/1995: 102); sobre el artista conformista (1963/1995: 108); sobre el espíritu de la época (1963/1995: 171); sobre las bolsas (1963/1995: 207); sobre la dicotomía moral (1963/1995: 180); sobre los académicos, el lujo social, la superficialidad y el poder (1963/1995: 225); y sobre el mercado y la competencia artística en Roma (1963/1995: 233).

Hauser, en *Manierismo*, afirma que «Marx incurre en una romantización del pasado», que el ser humano «sólo puede y sólo pudo identificarse siempre con una actividad diferenciada, y cierto sentido, creadora», de manera que siempre, cuando «los productos del trabajo no están destinados a cubrir las propias necesidades, sino a la adquisición de medios de cambio» (también en «el siervo de la gleba» y el «artesano medieval, tan a la ligera romantizado»), se da un cierto grado de alienación (M: 127). Pero, a pesar de este matiz en la dirección de Hegel y en contra de Marx —«la falta del incentivo interior para el trabajo no comienza, de seguro, con la moderna producción capitalista» (M: 127)— Hauser recupera la *historicidad de la alienación* en el sentido de Marx, de manera muy afín a al citado pasaje de Marcuse:

Y sin embargo, tanto el capitalismo como la producción mecanizada implican un cambio decisivo en este respecto. Los mismos hechos y acontecimientos no significan, en efecto, lo mismo para los hombres en distintos momentos de la historia. El hombre soporta el peso del trabajo con más o menos resignación, según la situación histórica en que se encuentra. [...] Así como no hay impulso para el ascenso social hasta que empiezan a vacilar las fronteras entre las clases sociales, y así como las revoluciones sociales no estallan mientras las clases sociales oprimidas más padecen, sino sólo cuando su situación es comparable a la de los estratos superiores, así tampoco se da la vivencia opresiva de la alienación del trabajo —aunque sí el hecho mismo de la alienación— más que cuando la libertad de movimiento del trabajador hace aparecer como posible el mejoramiento de su situación. La situación, por tanto, se empeora para el trabajador, desde la aparición del capitalismo moderno, principalmente en el aspecto subjetivo; objetiva y materialmente su situación no era mejor en períodos anteriores de la historia, sino que no era tan consciente del mal que le aquejaba (M: 126-127).

La problemática, que aquí parece trasladarse, como en Simmel, al individuo, se mantiene en la dimensión social a través de la insistencia de Hauser en el problema de las instituciones. Hauser dedica buena parte de su relato histórico a una genealogía de la problemática institucional *específicamente capitalista*. Aunque «la historia de las instituciones es [...] tan antigua como la civilización misma, y puede afirmarse que ésta comienza allí donde una improvisación se convierte en una institución» (M: 132), en «la época del manierismo [...] surgen la mayoría y las más importantes de las instituciones que dominan la vida del presente», y se trata, por ello, de uno de los periodos históricos «que de manera más profunda han determinado la estructura de la civilización moderna» (M: 132):

El principio de la solución institucional de los problemas se impone ahora con radicalidad repentina, tanto en el terreno del gobierno monárquico y de la administración pública, como en el del ejército y de la justicia, lo mismo en el de la economía privada que en el de las formas de poder social, en el de la organización eclesiástica como en el de la educación artística. La burocracia moderna, el ejército permanente, la nueva Iglesia reformada y la Iglesia romana restaurada, las bolsas, los consorcios, las academias con sus escuelas de arte, todo ello es creación de esta época. Las instituciones sociales que ahora nacen son tan numerosas y tan decisivas para el desarrollo posterior de la cultura occidental, que se está tentado de tener al manierismo, si no por un nuevo comienzo, sí, al menos, como la cisura más profunda y el giro más importante en la historia de las instituciones (M: 132).

En consonancia con aquella mirada que, podría decirse, proyecta un *tiempo geológico* sobre la historia (de manera análoga, por cierto, a como hiciera Darwin con respecto a una historia natural hasta entonces encerrada, a lo sumo en lapsos de tiempo milenarios, como el de la Biblia), Hauser culmina el pasaje matizando que «la institucionalización de las relaciones interhumanas es un proceso continuado, en el que se dan perturbaciones y aceleraciones repentinas, pero nunca ni una detención absoluta ni un comienzo sin preliminares» (M: 132). Como con la cuestión de la alienación, Hauser modera la tendencia historizadora de su relato, propia del enfoque marxista (y enfocada a enfatizar la concreción histórica, en este caso, el carácter cosificado de la vida bajo las instituciones capitalistas), con el tipo de argumentos que justifican las acusaciones que se le hacen de incurrir en el idealismo:

Con las instituciones, el hombre sale del estado de naturaleza y entra en su existencia histórica; sólo las instituciones aseguran continuidad y pervivencia a las conquistas culturales humanas. Todo uso, toda costumbre, toda tradición es parte de un bastión erigido por el hombre contra el caos amenazador, contra la irrupción del acaso ciego; son instituciones protectoras, que, como dice Durkheim, aseguran la objetividad del obrar social frente a la motivación individual. *Lamentarse de nuestra dependencia de las instituciones, es, la mayoría de las veces, puro romanticismo, ya que ellas representan, a menudo, una garantía mucho más firme para la seguridad social, que la conciencia más sensible* (M: 132-133).

Pero, a pesar de que estas últimas líneas parecen negar por completo la hipótesis en torno a la cual hemos articulado nuestra tesis —*Manierismo* como obra de un intelectual *outsider* y antidogmático que busca el origen de las modernidades antidogmáticas en la intelectualidad *outsider* del manierismo, en contraposición a los peligros dogmáticos de la maquinaria institucional capitalista, plenamente cosificada—, Hauser procede acto seguido a ahondar en por qué las instituciones del capitalismo moderno son fundamentalmente distintas de las instituciones de todos los periodos previos:

Pese a la identidad de la historia de las instituciones con la de la civilización, y pese a la continuidad que muestra la formación de las instituciones, hay momentos, sin embargo, en que aparece un giro en su desarrollo dándoles nueva importancia, y en que una nueva cantidad, es decir, el aumento de las instituciones, repercute en un cambio en su cualidad. La percepción de un giro de esta especie hizo posible a Marx ver en el siglo XVI el comienzo de una nueva época en la historia del trabajo industrial, del capitalismo y de la alienación, y a esta percepción se debe también que podamos ver en este siglo un cambio de función de las instituciones (M: 133).

Las críticas de Hemingway, Zuh y Saccone se remiten al mismo ámbito disciplinar de validación, descansando sobre una epistemología y un rigor microscópicos, lo que implica, en última instancia, dejar de lado las intenciones de Hauser. Por eso mismo, los tres dan a entender la presencia de incoherencias, o una cierta falta de moralejas en *Manierismo*. Esperamos haber podido aportar algo de claridad a estos asuntos, tanto en los Capítulos 1 y 6, como en el próximo Capítulo 8.

## Resumen Capítulo 7

En este capítulo hemos examinado la recepción de *Manierismo* cronológicamente, poniendo atención a muchas de las distinciones, disciplinares y metodológicas, que ya habían aparecido en los Capítulos 4 y 5. En cierto sentido, muchos de los problemas que hemos visto ya habían sido respondidos o examinados retrospectivamente, y otros (como el de cómo se sustituyen las nociones de *causalidad* por las de *correspondencia* dentro de una narrativa definida por el proceso de desenvolvimiento histórico del capitalismo) volverán a aparecer en el Capítulo 8. Otros problemas más específicos, como el de la «fascinación falaz por el artista torturado», nos han permitido examinar más de cerca la relación de Hauser con el psicoanálisis, y con el *uso historizado* que trata de hacer de las *categorías ahistóricas* del psicoanálisis.

Los problemas específicos más importantes que hemos ido examinando en relación a *Manierismo* remiten al problema fundamental, formulado en el Capítulo 1, de la confusión de su postura con la del anticapitalismo romántico. Especialmente, cuestiones como la de su supuesta afinidad con el manierismo ahistórico de Hocke, que implicaría ver en su concepción de la alienación una concepción ahistórica, nos devuelven al problema tratado en el Capítulo 6, a colación de la doble manera de concebir la ideología; pero también al problema tratado en el Capítulo 5, acerca de cómo distinguir su postura, su ‘solución’, de la de Dvořák, que abogaría (como, aún más explícitamente, Sedlmayr) por una re-espiritualización, un reencantamiento del mundo moderno bajo una nueva síntesis. Contra estos diagnósticos, nos hemos apoyado en la premisa principal de nuestra tesis: Hauser en general, y *Manierismo* en particular, como exponentes de un marxismo heterodoxo, que no busca reespiritualizar el mundo, sino contribuir a una comprensión mayor de su concreción histórica, para visibilizar, precisamente, el hechizo de lo general, de la totalidad, que sigue operando *en* lo específico, en lo particular. Como veremos en el Capítulo 8, los medios de lucha en lo que Adorno llama «la sociedad total» pasan por un pleno reconocimiento de la reificación, ya que, como escribió Benjamin: la organización «es el medio en el que la reificación de las relaciones personales ocurre», pero al mismo tiempo, y en consonancia con esta ambivalencia dialéctica, «también el único en el que, incidentalmente, ésta podría ser superada» (Benjamin, 1930/2002: 110).



## Capítulo 8

### El manierismo/crisis en el contexto posmoderno (1960s-2020s)

#### *Interpretando la (pos)modernidad a través de Manierismo*

However, after several decades of postmodernism, this description should seem less perplexing. Charles Jencks, for example, describes the plurality of styles and attributes of postmodern culture as «double-coded», in which «differing tastes and opposite forms of discourse» coincide. Antal's understanding of Florentine painting was «double-coded» in a general sense. His account of Florentine art and society might therefore appear more familiar to a new generation of historians and critics, and to a contemporary art world where disparate and contradictory styles readily coexist (Berryman, 2022: 74-75).

En vista de lo examinado, resulta evidente que las controversias científicas que marcan el sXX son indisolubles de una cuestión que va más allá de todas ellas: nuestra *identidad* como sujetos de la modernidad. La modernidad comienza en el momento en que cabe preguntarse qué se es, el momento en que cabe preguntarse, en definitiva, quiénes somos y cuál es nuestro papel; todas las ramificaciones de la respuesta a la pregunta: «¿qué es *modernidad*?», estrechamente relacionada con aquella otra: «¿qué modernidad deberíamos esforzarnos en construir?» Las tres controversias examinadas en el Bloque II —la controversia epistemológica, de carácter filosófico; la controversia metodológica en torno a las ciencias sociales, que son las que deberían estar, en teoría, en disposición de *guiarnos* en nuestra existencia social; la controversia en torno al manierismo, que ejemplifica las premisas, en última instancia morales, implícitas en la valoración de un estilo— confluyen en esta pugna por definir cómo ha de concebirse lo moderno — *cómo hemos de concebirnos a nosotros mismos*. Como escribió recientemente Ursula Link-Heer:

Varias otras áreas de aplicación en las que el concepto de moda juega un papel no podrían abordarse específicamente aquí, incluidos los jardines, las grutas, las cámaras de curiosidades, el teatro y los festivales del manierismo histórico. A finales del siglo XX, surgieron más áreas contemporáneas en las que el término parecía jugar un papel cada vez más importante: la investigación de la danza, la moda, la informática y el ciberespacio, así como las socioculturas distintivas o diferenciadoras como la cultura homosexual y las subculturas juveniles. En la medida en que es probable que el concepto de manierismo penetre en la sociología como una categoría reflejada, una de sus áreas centrales, los modales sociales, tal vez se entienda mejor (Link-Heer, 2010: 844).

En el Capítulo 5 señalábamos una relación importante, sugerida por Mirollo, pero no desarrollada por él: la relevancia del manierismo para la contemporaneidad. En concreto, nos ocuparemos de la relevancia del concepto en ciertos teóricos de la posmodernidad. Y puntualizamos «posmodernidad»: la relación entre «modernidad» y manierismo ya fue un rasgo importante del primer paradigma de definición del estilo, que ha sido en numerosas ocasiones desechado en virtud de esta relación<sup>1</sup>; aquí nos proponemos apuntar cómo esa relación se ha ido

---

<sup>1</sup> Como por ejemplo hicieron Giuliano Briganti (Edwards, 1993: 23), Zerner (1972/2004: 228), Gombrich (1963/2004: 217-8), Smyth (1963/2004: 71-97), Shearman (1967/1990: 51), o Posner (1973: xii).

renovando a medida que la propia modernidad cambiaba, manteniéndose el paralelismo en la nueva situación posmoderna. En favor de Hauser y su *Manierismo*, teóricos como Kuspit, que lo utiliza para hablar sobre el arte de varios artistas posmodernos, o Tuinen (2017a), que pone algunas de sus tesis en diálogo con Deleuze, demuestran la plena vigencia de su definición *antidogmática, heterodoxa*, y, en definitiva, *negativa* de la modernidad.

## 8.1 *Manierismo* y los orígenes de la modernidad

¿Por qué rastrear los orígenes de la modernidad capitalista? En su importante ensayo sobre la posmodernidad, Fredric Jameson escribe, a colación del cuadro «zapatos de labriego» de Van Gogh:

Si no hubiera ninguna forma de recrear mentalmente esta situación —desvanecida ya en el pasado—, el cuadro no sería más que un objeto inerte, un producto final reificado que no podría considerarse como un acto simbólico de pleno derecho, esto es, como praxis y como producción (Jameson 1984/1991: 23-24)

Al igual que la crítica que Nietzsche elabora de los valores morales occidentales busca el desvelamiento de su verdadera razón de ser a través de la reconstrucción narrativa de su génesis histórica, Freud fundamenta sus teorías en la racionalización de un proceso histórico a través de un relato de génesis, o Hegel concibe sus trabajos como el «desenvolvimiento» de una idea o espíritu [Geist], los autores marxistas (desde el propio Marx) se dedicaron a rastrear y reconstruir los orígenes de la sociedad capitalista moderna. En el caso del llamado Marxismo Occidental — Bloch, Lukács, Benjamin, Adorno, Marcuse...— el proceso bajo estudio es la aparición de la sociedad de masas moderna. No obstante sus diferencias, todos estos autores asumen que la reconstrucción narrativa, en la medida que supone la reconexión del objeto de estudio con su proceso histórico, supone, como escribe Jameson, una des-reificación, una liberación de su verdadero significado, una anamnesis que vendría a marcar la diferencia entre el «individuo desde su punto de vista informe» y lo que Hegel (1807/2003: 21, 23, 24) denomina «individuo universal»— transmutada, en Lukács, en el reconocimiento de la propia consciencia de clase más allá de la falsa consciencia (ideología) en la que nos hayamos inmersos de manera inmediata. Esto nos lleva a subrayar el importante entrelazamiento entre *cosificación* y *olvido* como aspectos de un mismo fenómeno: la cosificación de la modernidad implica su deshistorización, esto es, la aceptación del estado de cosas actual como estado de naturaleza.

En lo que concierne a la importancia historiográfica de *Manierismo*, cabe distinguir entre aquellos que citan el libro exclusivamente en relación a sus tesis sobre el arte del sXVI (esto es: mirando al pasado), y aquellos que lo citan para trazar un puente con el arte del sXX o del XXI (esto es: mirando al presente). A esta distinción sincrónica cabría sumar, como distinción diacrónica, el punto de inflexión en la revalorización de Hauser, que hemos situado ca. 2010. Así, en las décadas anteriores al punto de inflexión, la influencia del contexto dominante (anglosajón) en historia y sociología del arte —ámbitos disciplinares interesados por *reconstruir el pasado 'tal como fue'*<sup>2</sup>— hará que sigan muy presentes las admoniciones usuales contra la *Geistesgeschichte* y las comparaciones con Shearman (Burke, 1972, 2009; Dresden, 1975; Marías, 1984), a pesar de lo cual se recuperan ideas como el principio de la paradoja (Lefèvre, 1970); el escepticismo filosófico (Raymond, 1969) y su vínculo con las crisis religiosas y políticas (Burroughs, 1997; Burke, 2009); la alienación profesional de algunos artistas, como en el caso de Tintoretto (Nichols, 1999/2015); o la aplicación de su concepto de manierismo a figuras convencionalmente enmarcadas dentro

---

<sup>2</sup> Ver el Capítulo 5, a colación de las palabras de Shearman (1967/1990: 163-164) acerca de la finalidad de la historia.

del barroco (Dresden, 1975; Raymond, 1969). No obstante, hay que decir que, en muchas ocasiones, la distinción entre manierismo y barroco que hace Hauser no es del todo comprendida, como tampoco lo es, salvo alguna excepción, la diferenciación de su paradigma del de Hocke — como, por ejemplo, en Rama (1981: 233).

En consonancia con el punto de inflexión en la revalorización de Hauser ca. 2010, en los trabajos de la última década se suele prescindir ya de los avisos cautelares al citar *Manierismo*, por ejemplo en González (2010), Locker (2018), Vertinskaya (2019: 171), Chao (2010: 69), Marno (2012: 843) y Silva Barón (2014) — estos tres últimos continúan la costumbre de remitir al lector conjuntamente a Hauser y a Shearman. *Manierismo* es citado como bibliografía o fuente de información en los trabajos de Côrte-Real y Oliveira (2011), Rasic (2020: 70) y Romanenkova (2021), y lo citan como fuente metodológica Hernández Mezerhane (2003) y Aguilar (2010: 12). Una excepción sería el artículo “Manierismus: Kritik eines Stilbegriffs”, de Gehrard Regn (2014), donde se constata la influencia del *manierismo/crisis* (2014: 21-22), especialmente de los libros de Hocke y Hauser (2014: 27) —constatando, además, el enorme impacto del libro de Hauser en Italia (2014: 27-28)—, expresando Regn (2014: 27-28) desconcierto y un rechazo tajante de esta metodología. Küpper también critica las tesis de Hauser a favor de las de Hugo Friedrich, filológicamente más ‘rigurosas’, en tanto que restringidas al ámbito de la literatura:

Hauser’s construction is burdened in part by a conception of modern art that is too narrow (being aestheticist only), in part by a concept of modernity that is too broad (as e.g. in the assessment of a pessimistic worldview as a significantly modern mindset), but especially by problematic historical construals, such as the assertion of a connection between Protestant theology and Mannerist art (Küpper, 2018: 281).

El marco fenomenológico de Küpper le impide, sin embargo, acercarse a diversos temas que estamos examinando en el presente Capítulo 8. En primer lugar, la modernidad concebida por Hauser no es, exactamente, la esteticista, sino que en muchos aspectos se contrapone a ésta; antes bien, se trata de aquella modernidad que asume la fragmentariedad ontológica, operando mediante técnicas de *collage* o montaje que no aspiran a una reconciliación o síntesis última. Lo cual implica, en segundo lugar, no un optimismo, pero tampoco un pesimismo: en tanto que el momento post-utópico permite servirse de los medios disponibles sin caer en su hechizo utópico, la ausencia de síntesis redundante en la autorreflexión, en un conocimiento *negativo* sobre la propia modernidad. Más abajo precisaremos un poco estas nociones, a través, sobre todo, de cómo Löwy concebía la «melancolía revolucionaria» de Benjamin como el polo opuesto a cierta nostalgia que es la que Küpper parece tener en mente (la que, en el Capítulo 1, se asociaba al anticapitalismo romántico). Por último, la «problemática» conexión entre dos esferas tan apartadas como la *teología protestante* y *arte manierista* se relaciona con aquella falta de mediación microscópica que vimos en el Capítulo 1, pero también en relación con lo visto en el Capítulo 6: no se trata de relaciones causales, sino de correlaciones. Como el mismo Hauser señala en *Manierismo*, no se trata de dos fenómenos necesariamente conectados de manera directa, sino de dos procesos que son correlato de un mismo proceso que los trasciende a ambos, y de los cuales ambos son síntoma.

De manera muy significativa, hay que añadir que *Manierismo* también ha sido recientemente citado en estudios especializados relacionados con los orígenes de la modernidad

— como los de Olmos Gómez (2010) a propósito del «reformismo social» del humanista Pedro Simón Abril, relacionando retórica filosófica y lenguaje de negocio en el sXVI; o Rasic (2020: 70), a propósito del giro copernicano, del fin del geocentrismo y antropocentrismo. La literatura reciente sigue remitiendo a la oposición y complementariedad entre el volumen de Hauser y el de Shearman — por ejemplo, en Tomlinson (2017: 9). En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Marno (2012: 843) llega a afirmar que Shearman y Smyth avanzan sus teorías en respuesta directa a Hauser, lo cual es absolutamente falso.

## Influencia de *Manierismo* en la historiografía sobre el sXVI y los orígenes de la modernidad

*Paradoja, crisis y cambio de paradigmas, alienación y narcisismo, pero omisión del proceso de reificación y de la ontología de la mercancía*

El uso de las tesis elaboradas por Hauser en *Manierismo* en la historiografía sobre el sXVI y los orígenes de la modernidad está bastante extendido, y parece incluso aumentar en las últimas décadas. Ahora bien, este uso suele ser parcial, bien porque se toman sus tesis en relación a un interés o tema concreto, dejando de lado las demás; bien porque se toman en conjunto (paradoja, crisis, y alienación), pero dejando de lado el núcleo marxista de la interpretación de Hauser: el proceso de reificación, o de progresiva colonización de todos los ámbitos de lo humano por parte de la estructura ontológica de la mercancía. De esta manera, al omitirse este metarrelato central, que coordina a los correlatos restantes, sigue persistiendo ciertos problemas, como que no se diferencie a Hauser de Hocke.

Pero, antes que nada, y debido también a la posición que cronológicamente ocupa en nuestro recorrido, nos ocuparemos primero de la recepción de *Manierismo* por parte del arquitecto e historiador Manfredo Tafuri (1935-1994). En la introducción a su monográfico *L'Architettura del manierismo nel cinquecento europeo* (1966), Tafuri se declara partidario de una «utilización crítica» de las tesis del *manierismo/crisis* «que tiende a recuperar las razones válidas después de una purificación de lo forzado de sus premisas y enfoques»<sup>3</sup>. Tafuri escribió este libro para competir (entre otros, contra Leonardo Benevolo) por una posición docente en la Universidad Politécnica de Milán. Armó el monográfico a partir de pequeños artículos que ya tenía escritos, al parecer, de manera tan apresurada que, años después, lamentaría fuertemente la existencia de este primer libro, su segundo después del monográfico sobre Ludovico Quaroni<sup>4</sup>. Además de sus dudas, ya en la madurez, acerca del concepto de manierismo, y de los remordimientos expresados acerca de haber desplazado a Benevolo —por quien sentía un gran respeto—, no puede dejar de observarse que las proclamas metodológicas del libro son, en todo

---

<sup>3</sup> «È per questo che le attualizzazioni della problematica del Manierismo, proprie agli scritti del Dvorák, del Curtius, dello Hocke, dello Hauser, troveranno nelle pagine che seguono una utilizzazione critica che tendè a recuperarne i motivi validi dopo una depurazione di quanto è di forzato nelle loro premesse e impostazioni» (Tafuri, 1966: 6).

<sup>4</sup> No es sólo que el libro permanezca, a día de hoy, sin traducir; es que ni tan siquiera se ha vuelto a editar en italiano.

momento, de corte iconológico, haciendo llamamientos a la cautela y a la precisión filológica, desplegando sus argumentos en una terminología semiótica, y rindiendo tributo a Cassirer<sup>5</sup>. Tafuri militó en el PSI entre 1962 y 1964, habiendo participado activamente como agitador político en las protestas estudiantiles entre mediados de los sesenta (Day, 2012). En 1968 se alistó al PCI, y su giro a una metodología fuertemente influenciada por el marxismo se explicitó plenamente en 1969, con el célebre artículo “Per una critica dell’ideologia architettonica”<sup>6</sup>. Sería, por tanto, un error interpretar que Tafuri corrige a Hauser desde una postura demasiado distinta de la que ya hemos observado en otros historiadores de la sociología del arte humanista. Aunque Tafuri llegaría a ser el representante más significativo de una temprana New Art History en teoría de la arquitectura, este Tafuri de 1966 aún era el de su libro de 1968 *Teorie e storia dell’architettura* [Teorías e historia de la arquitectura], que había provocado, en el ámbito anglosajón, «la mayor parte de la atención crítica a nivel de reseñas» (Day, 2012: 37), pero que aún no había explicitado del todo teóricamente su viraje al marxismo. Sintomático de su acercamiento *meramente erudito* a su tema de estudio es el que Tafuri parta, en su libro, de la constatación de que la arquitectura ha recibido un tratamiento secundario en los estudios sobre manierismo. Hauser no supone una excepción, con «pocas páginas dedicadas a la arquitectura [...] en su, por otra parte, importante último libro, en el que retoma explícitamente las tesis de Hoffmann, Zürcher y Hager» (Tafuri, 1966: 28). Sobre el uso de Hoffmann, Zürcher y Hager en *Manierismo*: Zürcher es citado en dos ocasiones: para negar su versión ahistórica, análoga a la de Curtius (M: 65); y para apoyarse en sus definiciones del «escape espacial y de la retracción en profundidad»<sup>7</sup> (M: 423) — que Hauser reinterpreta, en todo caso, en el marco de su relato sociológico marxista, remitiéndolo al fenómeno de la alienación entendido como reificación de la consciencia:

Con la lógica, se pierde también en el manierismo la armonía espacial del Renacimiento, la relación cómoda y agradable entre la ocupación del espacio y el ambiente espacial. En el manierismo las figuras se aglomeran en una esquina o bien se pierden en regiones demasiado amplias, ilimitadas e indefinidas, dando expresión así a su desarraigo y a su extrañamiento. En lugar de una sensación de acogimiento y protección, se apodera de ellas un desasosiego indomable, un ansia de vagar por las lejanías, un impulso a escapar a toda limitación. Las obras manieristas de las artes plásticas están dominadas por una tendencia hacia la profundidad, cuyo origen hay que buscarlo en este impulso, pero que se halla constantemente reprimida y que choca siempre con una resistencia. De igual manera que el mundo geocéntrico se ha hecho demasiado angosto para la astronomía, así también se ha hecho insostenible en el arte el espacio cerrado del Renacimiento. Pero así como la filosofía

---

<sup>5</sup> «L’indagine che abbiamo quindi inteso compiere è orientata strutturalmente, nel tentativo di cogliere, appunto, valori specifici, al di là delle poetiche e stilistiche particolari, che investano modi individuati di riorganizzarsi delle strutture semantiche nel corso del '500 europeo: parzializzazione, questa, giustificata dall’obiettivo propositivo e che solo per aspetti particolari non abbiamo potuto rispettare. L’esame strutturale del fenomeno manierista ci ha così condotto a formulare non categorie di giudizio o parametri stilistici a priori, ma valenze organizzative dei segni linguistici di cui abbiamo cercato di riconoscere il significato in un relazione, recuperata a posteriori, con le componenti culturali del pensiero cinquecentesco, giocandoci dell’insostituibile traccia degli studi al proposito del Cassirer» (Tafuri, 1966: 7).

<sup>6</sup> posteriormente ampliado hasta configurar el libro *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, publicado en 1973, y aún sin traducción al castellano.

<sup>7</sup>

es incapaz, antes de Giordano Bruno y de Pascal, de enfrentarse con el concepto del infinito, así también se apodera del arte la inseguridad, tan pronto como se abandona el espacio limitado y perfectamente definido: se escapa de los angostos ámbitos espaciales del arte clásico, pero se procura interrumpir siempre el vuelo espacial, colocando obstáculos a la tendencia a la profundidad, en lugar de dejarla [sic] el campo libre, como ocurre en el barroco (M: 301).

Se trata de otro punto en que, como vemos, se clarifica en qué sentido el manierismo mantiene el dualismo o pluralidad de sustancias ontológicas, mientras que el barroco tiende a unificarlas, si bien tendiendo al infinito en lugar de limitándose a un marco bien definido, como sucede en el estilo clásico. No obstante sus reproches, Tafuri conecta historiográficamente varias ideas de *Manierismo* que encuentra útiles:

Y en cierto modo, la interpretación del contenido sociológico de Hauser, que ve el manierismo como el arte de la alienación, se acerca bastante a la lectura que tanto los teóricos antirrenacentistas como Brandi hacen de él, o, partiendo de bases diferentes, Giusta Nicco Fasola, quien, en su ya mencionado escrito de 1952, escribió que [...] la circunstancia más singular es que el punto de partida para los artistas es la convicción de una forma preexistente, ya válida, ya descubierta, a la que se trata de adaptar los contenidos. En palabras de Kafka, «la jaula va en busca del pájaro». La aridez de los tratados y la multiplicación de los estudios vitruvianos tendrían por lo tanto su origen en esta necesidad de fijarse artificialmente en el sistema lingüístico a utilizar fuera del contexto semántico que le es propio (Tafuri, 1966: 34)

Entre las razones que Tafuri consideró válidas de Hauser figura, de manera importante, la noción hauseriana del manierismo como manifestación de la *alienación*, pero también como protesta ante la misma. Es, en este sentido, muy significativa la cita de Kafka, que expresa perfectamente esos automatismos de la técnica en que Hauser encontrara, como veremos, otra prueba de la profunda afinidad entre el sXVI y el sXX. Pero, en conjunto, Tafuri no sólo deja en un segundo plano la cuestión central del principio dialéctico de la paradoja, sino que, tomando el fenómeno de la alienación, no hace demasiado caso del proceso de reificación subyacente.

Esto sorprende, ya que uno de los usos más comunes del libro de Hauser *Manierismo*, tanto al hablar del sXVI, como al situar los orígenes de la modernidad en este siglo (para tender puentes con el XX), es la recuperación de su tesis sobre la paradoja como principio estructural más importante en dicho estilo, y como expresión de una actitud dialéctica ante el mundo, que prefiere antes subrayar las contradicciones y la complejidad de las cosas, que acallarlas en el autoengaño de una forma sin fisuras, sin dobleces, sin coexistencia de sustancias ontológicas disímiles. Así, Chao (2010: 33) subraya lo que hay de deliberado, de autoconsciente, de reflexión sobre los propios medios y las propias carencias, en la predilección manierista por la paradoja — en este caso particular, hablando de los grotescos, que pueden entenderse como montajes de cuerpos y objetos de diversa procedencia, de diversa sustancia. Musgrave (2018: 227-228) también insiste en la definición de paradoja de Hauser a propósito de la poesía contemporánea de Les Murray, englobándola bajo el signo de lo grotesco. Eckard Lefèvre (1970/1992: 217-218), en un artículo

sobre el uso de la paradoja en la literatura romana<sup>8</sup>, cita *Manierismo* para invocar la noción, propuesta por Hauser, de la *paradoja como principio estilístico* del manierismo:

De hecho, aquellas épocas en las que el concepto de paradoja juega un papel, como el manierismo o el presente desde el cambio de siglo, en las que el concepto en cuestión suele estar subsumido bajo el término general de «alienación», son períodos con los que la noción de lo clásico no está en absoluto asociada. Así, *Arnold Hauser propuso el uso del concepto de paradoja en vista de la unilateralidad de las definiciones anteriores del manierismo, que se basaban principalmente en el criterio de lo anticlásico*<sup>9</sup> (Lefèvre, 1970/1992: 217).

Para Lefèvre, lo crucial es que Hauser haya dado con una definición *positiva*, esto es, que no se limita —como sucede con la definición del manierismo como estilo *anticlásico*—, a ser afirmada *en contra de algo*. Lefèvre sí subraya la esencia dialéctica de dicho principio:

Ahora es crucial que la discrepancia entre los elementos de una obra de arte manierista no se base en un mero juego de formas. Hauser señala con razón que el conflicto de formas expresa la polaridad de todo ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, el principio dialéctico que determina toda la actitud manierista hacia la vida<sup>10</sup> (Lefèvre, 1970/1992: 218).

No obstante, Lefèvre hace un uso de dicha noción que se acerca más al *manierismo ahistórico* de Curtius, al que también cita. Si en Hauser las nociones de Curtius están puestas al servicio de una reformulación del *manierismo/ crisis*, subrayando su especificidad histórica, aquí nos encontramos con que la centralidad de la paradoja para el estilo, tal como la formula Hauser, es puesta al servicio del *manierismo ahistórico*, conservando algunos de los rasgos propuestos por Hauser. Lefèvre concluye su análisis de la paradoja en la literatura romana expresando lo siguiente:

[...] los escritos filosóficos de Séneca y la obra histórica de Tácito muestran de manera impresionante las grandes posibilidades que ofrece el estilo de la paradoja. En una época que se había vuelto incierta en comparación con la época clásica, adquirió un significado impresionante en forma y diversidad: los manierismos tienden a aparecer en tiempos de inseguridad interior (Lefèvre, 1970/1992: 242)<sup>11</sup>.

Dicha identificación del manierismo con una *manera de ver el mundo* —cosmovisión— propia de *tiempos de inseguridad* es un matiz que trasciende lo dicho por Curtius en la dirección propuesta por Hauser. No obstante, el uso del término *manierismo* para la cultura clásica romana —así como para otras fases de la Antigüedad tardía en que se hubiera dado un amplio repertorio de formas híbridas o anticlásicas, como pudiera ser el asianismo en el mundo helénico— fue explícitamente rechazado en *Manierismo*, lo que dio pie a Saccone (2016) a hablar de incoherencias, en dicha obra, entre un sentido *ahistórico* del término y uno *delimitado históricamente*. Este es, sin duda, uno de los problemas más recurrentes a la hora de evaluar

---

<sup>8</sup> En el artículo “Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur”. La versión que hemos utilizado es la difundida por la Universidad de Friburgo en sus *Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg* (2001), que a su vez está sacada de *Das Paradox: eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (1992).

<sup>9</sup> Traducción asistida por ordenador.

<sup>10</sup> Traducción asistida por ordenador.

<sup>11</sup> Traducción asistida por ordenador.



*Manierismo*, y uno de los que más pareció preocupar a Hauser en relación a ser malinterpretado. La diferencia entre Hauser y Hocke radica en si el carácter de los estilos artísticos resulta tan irreplicable como el propio momento histórico, o si, por el contrario —y de manera similar a cómo Wölfflin concebía su formalismo como una sistematización, como ley natural capaz de abarcar anónimamente el decurso de la historia— los conceptos estilísticos indicarían una suerte de eterno retorno *irrevocable* de lo mismo — lo que nos trae de vuelta al reproche de Lukács (1923/2013: 224-225) hacia la «ciencia histórica burguesa», para la cual *hubo* historia, pero *ya no la habrá*, pues la propia disciplina se habrá encargado de cristalizar lo acontecido hasta el presente en categorías que, como las leyes naturales, aspiran a una validez ahistórica<sup>12</sup>. Las críticas de Hauser a Wölfflin en *Teorías y métodos* se acercan mucho a las que otros autores dedicaran a Dilthey — y, por extensión, a Dvořák— en el contexto anglosajón.

Ya nos hemos referido a la diferencia entre la alienación en el capitalismo antiguo al moderno, mediante las diferencias entre el significado del narcisismo en uno y otro contexto. Aunque ya hemos tratado el problema en capítulos anteriores (y, en particular, en el Capítulo 7), reiteramos aquí que esta incoherencia podría resolverse atendiendo a la distinción, por parte de Hauser, entre la tragedia clásica y la moderna; el objetivo de Hauser es concebir el manierismo del sXVI como emparentado con ciertas tendencias posteriores del arte occidental, en particular, con aquellas que expresan la cosmovisión *moderna*, propia del *capitalismo moderno*, que se consolida —*se hace perceptible* (M: 61)— en el sXVI. Las diferencias entre el llamado *capitalismo antiguo* y el *capitalismo moderno* son, según esto, también las diferencias entre el llamado *manierismo del mundo clásico* y las distintas manifestaciones del *espíritu del manierismo* a partir del siglo XVI. Quizás sea indicativo del avance del pluralismo metodológico en nuestros tiempos que los trabajos más recientes aciertan en mayor medida a destacar, en Hauser, esta diferencia específica de lo moderno a partir del sXVI. Así, Palmero (2012: 114) resume los cambios de paradigma que tuvieron lugar en el sXVI, en sus distintas esferas, mientras que López Reyes (2011: 104-105, 116) lo cita a colación de su diferenciación de la tragedia moderna (escisión interna y alienación del propio individuo) de la antigua (propiciada siempre por un encuentro con los dioses, por un destino externo a la propia consciencia) en un estudio sobre Calderón de la Barca. Aunque también es cierto que ya desde 1984, a propósito de la primera edición en francés de la *Historia social*, Claude Prévost realizó un pequeño recorrido por la obra de Hauser, destacando, entre otros puntos, la relación entre el manierismo y el presente, que, según Prévost, Hauser formula «tímidamente» en *Historia social*, pero de manera mucho más expandida y decidida en *Manierismo*.

A pesar de las confusiones reinantes en torno a si la alienación es algo netamente patológico y negativo, o si, por el contrario, puede darse tanto como algo negativo (cuando impide la conformación [*Bildung*] del individuo) como positivo (cuando, en cambio, posibilita el autoconocimiento y la conformación del individuo), encontramos instancias en que los matices

---

<sup>12</sup> En *El asalto a la Razón*, Lukács (1953/1976: 24-25) lo expresa de otra manera, diciendo que «el escrupuloso desgajamiento de los fenómenos sociales de su base económica, el encuadramiento de los problemas económicos en otra ciencia, totalmente aparte de la sociología», «la deseconomización de la sociología entraña, al mismo tiempo, su deshistorización».

de la interpretación de Hauser han sido comprendidos sin recurrir a simplificaciones. Así, Fuchs, en su *Entfremdung und Narzißmus: Semantische Untersuchungen zur Geschichte der «Selbstbezogenheit» als Vorgeschichte von französisch «amour-propre»* [*Alienación y narcisismo: Estudios semánticos sobre la historia del «egocentrismo» como prehistoria del «amour-propre» francés*](1977), ya apunta que tanto la alienación como el narcisismo tienen, para Hauser, una forma más general, no ahistórica pero sí aplicable a un periodo mucho más dilatado de la historia humana, y una forma específica, patológica, e históricamente desarrollada en conjunción con el capitalismo moderno. Así, Fuchs (1977: 89, 90) distingue entre un narcisismo sano y uno patológico; la alienación mundo antiguo y la moderna (1977: 90-91); o las distintas fases el desarrollo del narcisismo a partir de la «patogénesis del mundo burgués» de Koselleck (1977: 92). Para Fuchs (1977: 109), «la tesis de Hauser de que la «crisis del Renacimiento» sustituye la actitud optimista ante la vida del Renacimiento por la duda parece haber encontrado [...] una nueva confirmación» en el cambio de actitud de Ficino a su alumno Equicola.

El malentendido acerca del retorno del manierismo como estilo según Hauser sigue estando vigente a día de hoy, y así, Iriarte (2011a: 77-78) afirma que «sin dejar de proponer una importante reconstrucción socio-cultural del período, el punto de vista que adopta es el del retorno»:

Para el historiador, la crisis que se vivió entre el 1500 y el 1600 constituye el nacimiento del capitalismo y la sociedad burguesa y es un modelo para las que se sucedieron a lo largo de la historia occidental. Así, cada vez que las ideas colapsaron, como sucedió entre los siglos XIX y XX, reflató el manierismo original (Iriarte, 2011a: 78).

Pero, aunque estas ideas son propiamente las de Hauser en tanto, como recalca Olmos Gómez<sup>13</sup>, enfatizan la interconexión del desarrollo del manierismo en las artes con el desarrollo del capitalismo moderno, quedan un tanto teñidas de la perspectiva que Hocke profesa de manera explícita cuando se afirma que «reflotó el manierismo original». Lo mismo pasa en el texto de Locker (2018: 9), que lo expresa de manera tanto más simplificada y, por tanto, más errónea, haciendo caso omiso de lo escrito por Hauser en el apartado “¿Manierismo o manierismos?”, y de su uso, a lo largo de todo el libro, del término «cuasimanierista» al extrapolar lo dicho acerca del manierismo a tendencias afines en el arte de las fases posteriores de la modernidad. Ruiz Pérez (2013: 49) es de los pocos que reconoce la diferencia entre Hauser y Hocke, caracterizando el concepto de manierismo de este último como formalista y ahistórico, y lo mismo puede decirse de Allington-Wood (2021: 174), quien también reconoce certeramente que, para Hauser, el manierismo como tal es «ante todo, un estilo del sXVI». Baldacchino (2019: 148) también confunde el manierismo de Hauser con el *manierismo ahistórico*. Quizás encontremos, paradójicamente, en Schneider, que como vimos en el Capítulo 7 ataca tanto los medios de Hauser como los de Hocke, una observación que podría ayudarnos a diferenciar sus fines:

---

<sup>13</sup> «La preocupación de Simón Abril por la extensión de las prácticas mercantilistas y proto-capitalistas en su época se recoge en multitud de fragmentos de sus versiones y comentarios a la filosofía práctica aristotélica y supone una de las justificaciones más conscientes de su obsesión reformista en lo social. Se nos muestra, de este modo, como una víctima más del vértigo que produjeron los cambios en las prácticas económicas en los inicios de la era moderna de que tan elocuentemente se sirvió A. Hauser para cimentar su teoría sobre la reaparición del ‘manierismo’ en las artes» (Olmos Gómez, 2010: 375).

No se sabe si Hocke, en su epílogo al libro publicado en 1957, sólo quería disipar preventivamente las inquietudes de los contemporáneos perturbados o si realmente perseguía la intención de una propuesta terapéutica desde el principio; en cualquier caso, llama la atención que después de mostrar el caleidoscopio de motivos pictóricos supuestamente «desintegradores» mentalmente, subraye que la revalorización histórica podría, en última instancia, señalar también el camino de la «integración» en vista de la «falta de hogar» del hombre moderno: uno podría «bien esperar un ‘beneficio’, una ayuda de tal observación histórica, si finalmente se supera su interacción dialéctica» (Schneider, 2012: 18)

En efecto, tal integración, afín y deseable desde una postura fenomenológica (superar la alienación mediante la obtención de una perspectiva justa, capaz de hacer llegar al sujeto a una experiencia auténtica), sería contraria a las intenciones de muchas de las figuras en las que nos hemos apoyado a lo largo de la tesis para definir la postura ética del marxismo heterodoxo. Para Hauser, Adorno, y Benjamin, resulta certero aquello que dijo Hauser acerca de los manieristas — «no sólo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban, e incluso las agudizaban», prefiriendo «aferrarse a estas contradicciones irritantes, que ocultarlas o silenciarlas» (M: 43)—, o lo que Jameson (1990/2007: 90) escribiera acerca de Adorno —que su dialéctica «apunta a todo menos a producir un concepto de tal subsunción o ‘reconciliación’ lógica; más bien, en nombre de intensificar las tensiones entre lo universal y lo particular»—, o las acusaciones de «escisión» que Scholem dedicara a Benjamin. El pasaje de Jameson (1990/2007: 90) concluye, precisamente, distinguiendo entre «la mística heideggeriana de lo universal» y las intenciones de la dialéctica negativa de Adorno. Salvando las distancias, podríamos extrapolar estas diferencias a las existentes entre la fenomenología jungiana de Hocke y el marxismo heterodoxo de Hauser.

Edwards (1993: 27) comienza esbozando la visión que se da del manierismo en *Historia social*, diciendo que «en esta importante contribución a la historia del arte, el manierismo era condenado a ser la expresión de una aristocrática y sofisticada clase neo-feudal». Después hace un recorrido sumario por las tesis de *Manierismo*, comenzando por identificar a Hauser como seguidor de Dvořák, y, por tanto, partidario de una definición de estilo entendida «como un fenómeno expresivo más que como una fase de la técnica artística» (Edwards, 1993: 29). Empero, Hauser sí reflexiona en varios puntos de *Manierismo* acerca de cómo la técnica artística influye en el estilo (M: 50, 59), además de que todo el libro remite a un proceso anclado en el largo recorrido de la revolución de los medios productivos desde finales de la Edad Media (M: 98). Edwards (1993: 34, 37, 39-43) reflexiona en otros apartados acerca del problema de la definición del concepto de estilo, en muchos aspectos análogo y conectado con la cuestión de la periodización. En la concepción de la «crisis espiritual» se encuentra el «cuestionamiento de la posibilidad de significado o esencia de la realidad», que Edwards (1993: 29) dice fundamentada exclusivamente en base a «signos de malestar mental» en el caso de Sypher, pero en base a «un método sociológico que merece la pena explicar» en Hauser. Lamentablemente, esta explicación no llega nunca: la palabra ‘capitalismo’ no llega a mencionarse en todo el ensayo, y así, Edwards (1993: 29) se limita a resaltar la idea hauseriana de que la «ambivalencia con respecto al clasicismo» fue propiciada

por «una edad demasiado dinámica para encontrar satisfacción en sus propias soluciones». A partir de esto, Edwards interpreta el carácter «derivativo» del manierismo:

Mannerism remains, therefore, always a derivative item, a completely self-conscious style dependent on classicism. Hauser, for this reason, calls it the first modern style, concerned with tradition and innovation, and as a problem solved by rational means (Edwards, 1993: 30).

Sin embargo, Hauser declara en varios puntos su intención de afirmar el manierismo como estilo *en positivo*, esto es, más allá de su carácter derivado y dependiente del estilo clásico. En concreto, la identificación de la paradoja como principio fundamental del estilo tendría este fin:

El concepto de la paradoja podría, en todo caso, servir de base a una definición válida que abarcara perfectamente todos los fenómenos en cuestión y que designara un principio estilístico positivo y original, es decir, a una definición no obtenida por el mero contraste del manierismo con otros estilos artísticos (M: 42).

Como vemos, Edwards comprende la postura de Hauser sólo parcialmente. Así, considera que el *carácter derivativo* y la *necesidad de posicionamiento consciente con respecto a la tradición* como una misma cosa. Empero, cuando Hauser argumenta el carácter irrepitible de los estilos artísticos históricos *en general*, razona que «cada estilo artístico es, en cierta medida, resultado del desarrollo anterior», y que «cada fase presupone, como materia prima, los logros de la precedente» (M: 65); de esta manera, *todos los estilos artísticos revisten un cierto carácter derivativo*, mientras que, por el contrario, *no todos se encuentran posicionados conscientemente con respecto a su tradición*. Así, este último rasgo (y no el primero), sería el fundamento principal para hablar de modernidad en el manierismo:

El arte clásico pudo renunciar a ciertos aspectos y elementos de la experiencia, pero no los contradecía ni los falsificaba; su esfuerzo estaba dirigido, más bien, a mantener a toda costa la ficción de la verdad natural (M: 56).

Según Edwards, la comparación con el surrealismo «trae consigo muchas de las implicaciones de la angustia existencial del siglo XX, una pérdida de convicción, y el artista como intérprete público irónico» (Edwards, 1993: 31). Esto es coherente con otro aspecto relevante señalado por Edwards (1993: 29-30): el manierismo puede traducirse tanto en una transgresión y ruptura (vanguardia manierista y grandes maestros *outsiders*), como en una adhesión exagerada a las normas renacentistas (arte cortesano de la manera). Aparte de este recorrido sumario por *Manierismo*, Edwards invoca a Hauser, como hemos visto, con motivo de la teoría literaria. Si bien considera que la cronología del manierismo literario introducida por Hauser es azarosa, debido a que se hace comenzar el movimiento muy tarde —a partir de la segunda mitad del siglo, de manera que autores como Agnolo Firenzuola quedarían fuera— (Edwards, 1993: 154), se suscriben sus ideas en muchas cuestiones: el manierismo es más fácil de definir en literatura que en las artes visuales (Edwards, 1993: 154-155); las críticas de Hauser al respecto de aplicar el principio de *ut pictura poesis* (Edwards, 1993: 157-158); la incompreensión del arte de Tasso por parte de Galileo (Edwards, 1993: 166); y la diferenciación entre manierismo y barroco, a colación de la cual resalta que el aspecto paradójico del manierismo no casaría con el concepto estilístico del barroco. Este último punto merece ser citado en cierta extensión:

A vital distinction to be made when contrasting Baroque with Mannerism is one between an emotionally determined artistic trend appealing to broader sections of the public (the Baroque) and an intellectual and socially exclusive (spiritual) movement (Mannerism). Hauser adds another essential factor in understanding this point of differentiation between the two styles: the elimination in the Baroque of the paradoxical, the complicated, and the sophisticated, the formal peculiarities that followed from the intellectual and abstract nature of the Mannerist artistic purpose (Edwards, 1993: 156).

La cita ejemplifica el procedimiento seguido por Edwards, que en lugar de hilvanar las diversas consideraciones de Hauser en su concatenación, recurre a ellas de manera dispersa.

En el artículo “Botticelli’s Mannerism and the Reform of sacred art” (1997), Charles Burroughs, mostrando con cautela estar al tanto de las últimas tendencias de la historiografía sobre manierismo, y en particular de la desconfianza al respecto del concepto de crisis atribuido a la época por los historiadores de la primera mitad del siglo XX, se lanza, no obstante, a una recuperación de dicho concepto al estudiar el último estilo de Botticelli. Burroughs, mostrándose consciente tanto del estatus de *desfasado* que algunos historiadores atribuyen al trabajo de Hauser sobre manierismo, como del «tono exagerado» del libro, explicita, no obstante, el potencial de algunas de sus tesis, como las del escepticismo filosófico, y la noción de crisis (Burroughs, 1997: 10). También Tom Nichols, en su monografía de 1999 sobre Tintoretto, se mantiene a una distancia prudente del panorama de crisis espiritual construido por Hauser en torno a la reificación, recuperando, no obstante, algunas ideas en torno a la alienación. Considera productiva la idea de que Tintoretto fue un *outsider* de la escena veneciana, no disfrutando del éxito o de los lazos de seguridad económica de otros pintores, y sintiéndose, además, *alienado*<sup>14</sup>. Nichols aclara que sólo acepta la interpretación de Hauser parcialmente, particularizándola y limitándola al caso de Tintoretto, y contraponiendo esta aplicación *micro* de su teoría del sujeto alienado a su extensión, por parte de Hauser, al conjunto de la época de manera que llegase a constituir un *Zeitgeist* hegeliano. Así, en este pasaje rechaza la noción de una «reificación general del periodo», pero matizando que la teoría de la reificación, «si bien en forma modificada», podría resultar útil:

Arnold Hauser’s attempt to read Tintoretto’s paintings in terms of a wider reification of artistic culture in the sixteenth century owes much to the outmoded idea of crisis Mannerism. The shortcomings of Sartre’s (tellingly unfinished) study have already been noted. *On the other hand, Hauser’s concept of stylistic reification (albeit in modified form) proves a useful interpretative tool for the analysis of Tintoretto’s earlier style, as we shall see in chapter One. In a broader manner, Sartre’s existentialist view of the painter as a «frantic, harassed outlaw ... an intruder, almost a pariah in his own city», offers a welcome antidote to the anodyne contextualism of the more recent literature. Sartre understands Tintoretto’s*

---

<sup>14</sup> «[...] it is more fruitful to consider his style as an issue of professional power relations. In this regard, it may even be permissible to resurrect the idea of artistic alienation developed by Arnold Hauser. Hauser saw Tintoretto as a prime example of a more general stylistic reification in the period, and thus followed Dvořák, Friedländer and other historians in assuming that all Mannerist art was the product of an underlying social and cultural crisis in sixteenth-century culture. But even if this assumption cannot now be sustained, it is still possible to argue that cultural (or, more precisely, professional) marginality played a central role in the formation of Tintoretto’s very specific form of ‘Mannerism’» (Nichols, 1999/2015: 77).

alienation as an issue of his identification with «the underlings who endured the weight of a superimposed hierarchy», an idea which has proved influential in the writing of this book (Nichols, 1999/2015: 33).

El procedimiento de estos autores, que toma las premisas sin aceptar la metodología, ni la premisa sociológica subyacente, nos trae de vuelta a Burke. A pesar de sus fuertes reparos metodológicos para con la *Geistesgeschichte* en los años setenta, en un artículo mucho más reciente<sup>15</sup>, Burke (2009: 257-8) adapta, precisamente, el concepto de «paradigma» acuñado por Kuhn a la historia del arte para hablar de las crisis artísticas en los últimos setecientos años de historia europea, trazando comparaciones entre los cambios radicales de paradigma artístico y otras formas de convulsión social o política. En este artículo —en el que, dicho sea de paso, se ahorra las admoniciones de su artículo de 1972— sí parece encontrar útil la tesis del manierismo como *crisis del Renacimiento*, remitiéndose de nuevo al libro de Hauser en su listado de seis grandes crisis acompañadas de cambios de paradigma:

(1) [...] Black Death [...]

(2) [...] the crisis of the Reformation, most acute or most visible during the 1520s, a period of turbulence that certainly led to structural changes in the Church and inevitably —given the importance of ecclesiastical patronage— in the arts as well. [...]

(3) The Reformation can be interpreted as a response to a late medieval «spiritual crisis». It is still more obvious that the movement that historians now call the «Counter-Reformation» was at least in part a response to the crisis of the 1520s, and that the arts were enlisted in the service of the Catholic Church's counter-offensive, especially from the 1580s onward. [...]

(4) Some historians have identified a «crisis of the Renaissance», linked to the rise of the style now known as mannerism. For example, Hauser, a Hungarian émigré art historian, viewed mannerism as «the artistic expression of the crisis which convulses the whole of Western Europe in the sixteenth century and which extends to all fields of political, economic and cultural life».

(5) Following the seventeenth-century crisis came a relatively long period of stability that was interrupted by the French and Industrial Revolutions. This was also a time of rapid change in the arts, as classicism gave way to Romanticism and the Gothic revival. In this case, there is abundant evidence of the responses of artists and writers to the events and the social changes of their time, supporting movements for national independence or, like Augustus Pugin, John Ruskin, and William Morris, turning to the example of the Middle Ages as an antidote to industrial capitalism. The effects of the French and Industrial Revolutions also provided a context for Burckhardt's discussion of crises in history. [...]

(6) If the crisis of the years around 1800 makes the mid-seventeenth-century crisis seem somewhat smaller by placing it in the perspective of the long term, the same point may be made still more forcefully for the years following 1900, marked by the middle-class fear of mass democracy, the loss of faith in Christianity, and then the shock of the World War I, the Russian Revolution, and the Great Crash of 1929 [...] (Burke, 2009: 257-259)

---

<sup>15</sup> «The Crisis of the Arts of the Seventeenth Century» (Burke, 2009).

Pero, ¿qué diferencia el estudio comparativo que hace Burke de estas crisis y la perspectiva que Hauser tiene de ellas? ¿Qué consecuencias tiene, en uno y otro caso, la consideración de los cambios de paradigma en relación a las crisis? La diferencia entre un historiador de la cultura como Burke, y Hauser en tanto que marxista —en el sentido del marxismo hegeliano de Lukács en *Historia y conciencia de clase*— está en la tendencia de Hauser a anclar la coherencia última de la narración histórica en el desenvolvimiento del ser histórico del capitalismo, que constituiría el horizonte ontológico último —el «eje central» de la rueda hegeliana de Gombrich— de la interpretación macroscópica. Burke, a diferencia de Hauser, no ubica una conexión última entre los variopintos eventos que constituyen las crisis con las que relaciona los súbitos cambios en el paradigma artístico —como sí hace Hauser, siguiendo la operación de Lukács en *Historia y conciencia de clase*, cuando remite los diversos procesos sociales y psicológicos a la cosificación de la conciencia— al contagio de la estructura ontológica de la mercancía a todas las demás esferas de la vida mediante su fetichización. ¿Qué hay de significativo en esta diferencia? En el relato de Burke, la palabra ‘capitalismo’ es pronunciada *allí donde los propios agentes del proceso histórico pronuncian la palabra, en el contexto de la revolución industrial*. Cuestiones como las religiosas llegan a aparecer como esfera diferenciada, y, como en Max Weber, constituyen una causa aparte, autónoma. Al afirmar que «la diferencia entre períodos es relativa más que absoluta», Burke se distancia del propósito benjaminiano de aprehender lo específico del propio momento histórico en su sobredeterminación; en Burke resuena la pregunta de Gombrich:

¿Había más «crisis» en la Europa de 1552, cuando Bronzino pintaba su Cristo en el Limbo, que en 1494, cuando los franceses entraron en Italia y los florentinos echaron a los Médicis y cayeron bajo el dominio de Savonarola, mientras El Perugino seguía todo el tiempo pintando sus serenas composiciones? (Gombrich, 1953/1997: 374)

La respuesta a ambos sería que no se trata tanto de *crisis en tanto que presencia de conflictos* (lo cual sucede en casi cada momento), sino de *crisis en tanto que consciencia de cambios de paradigma* (lo cual no siempre se da). Aunque pueden encontrarse ejemplos como los de Graham (2015), que aún repite las admoniciones metodológicas a propósito de *Manierismo* al tiempo que toma como premisa de su investigación las tesis hauseriana del sXVI como momento de cambio de paradigmas<sup>16</sup>, también nos encontramos con ejemplos recientes que abrazan estas tesis sin tanto reparo metodológico, considerando que este estudio afrontó «la cuestión del lugar del manierismo en el proceso mundial», y que «esbozó su esencia y controversia» formulando «el grano principal del problema» — como en el artículo de Romanenkova (2021: 264) sobre los orígenes del manierismo. También en el catálogo de la exposición *Manierismo: el arte después de la perfección* (2014), Marco Antonio Silva Barón (2014) expone tantos los supuestos del *manierismo/crisis* como los del *manierismo/maniera*, mencionando, en conjunto, más a Hauser.

---

<sup>16</sup> «In many ways, this essay is sympathetic to Arnold Hauser’s 1965 interpretation of Mannerist forms as artistic expressions of the alienation brought on by 16th-century historical crisis. Although Hauser’s theory of Mannerism is methodologically problematic, perpetuating a now obsolete, totalizing Grand Narrative tradition in want of empirical evidence, his siting of Mannerist art within an epoch of crisis remains a provocative model of inquiry. [...] Both Charles Burroughs and Stephen J. Campbell have cleverly distilled aspects of Hauser’s contribution to the Mannerist debate in studies that are sensitive to current art historical practices» (Graham, 2015: 28).

Por último, en Peterson (2017) encontramos otra curiosa mezcla de los paradigmas en torno al manierismo. Parafraseando a Shearman, sitúa las premisas del *manierismo/maniera* junto a las del *manierismo/crisis* sin ahondar en los dilemas que podrían resultar de ello:

Mannerist art was known, above all, for its grace, complexity and preciousity. «Maniera», as John Shearman states, means «style», and in the case of mannerism this is understood in an absolute and positive sense as a consistent means of organizing the polarities of experience in a rapidly changing world. Faced with the spiritual crisis of the latter 16th century and with an increasingly sophisticated public, Mannerist artists and poets created a new interior dimension that entrusted style to convey a newly interiorized and inherently moral conception of artistic knowledge: «Self-conscious stylization is the common denominator of all mannerist works of art» (Shearman 1967, p. 35). While the term mannerism was first applied to the visual arts, it was subsequently applied to writers whose intensification of style reflected a dynamic response to social crisis (Peterson, 2017: cap. 1, párr. 1)

Aunque Peterson acepta la definición estilística y formal el *manierismo/maniera*, la encuentra fundamentada y motivada por la situación general descrita en el *manierismo/crisis*. En conjunto, el resultado no parece alejarse demasiado de la consideración dialéctica que hemos expuesto a lo largo de la tesis: ante la consciencia de crisis, pueden suceder reacciones contrapuestas; los artistas se deciden por o cultivan indistintamente la frivolidad y la reflexividad, el hedonismo y el ascetismo, etc. Sin embargo, Peterson considera que

[...] while Hocke and Hauser are insightful in positing the transhistoric nature of literary mannerism, the further refinement of that term will depend on its restriction to specific cultural contexts, given that mannerist practices are so variable (Peterson, 2017: cap. 1, párr. 8)

Como Dacos, Spahr (1967) y Saccone, Peterson asimila las tesis de Hauser a las de Hocke, problemática a la que ya nos hemos referido. Pero resulta también notable su afirmación de que el manierismo «no es un estilo, sino un sistema de estilos» (Peterson, 2017: cap. 1, párr. 19). Si bien remite esta premisa a Riccardo Scivano, en la lista derivada encontramos varias ideas fuertemente presentes en las tesis de Hauser (en particular, los puntos 1, 4 y 5):

- 1) Mannerist poetry responds to a crisis in the world, a shock that causes a sense of loss or alienation. The poem presents a resistance to the crisis and attempts to mediate the discord, as in the concordia discors.
- 2) Mannerist poetry is rooted in process and the concrete material of art. Its technique is self-sustaining and autogenous, available to a plurality of styles, including the fragmentary and unfinished. It is often derivative, also in the sense of a drift (*dérive*) in the collective imaginary.
- 3) Mannerist poetry elevates style or the oneness of form and theme. As suggested by manus, the mannered poem is haptic, gestural and deictic. The intensification of style takes many forms, including dialogue, theatrical scenario, *ars poetica*, meditation, allegory.
- 4) Mannerist poetry is cognitive in nature, embracing the polarity of knowing and unknowing, science and innocence. The poem works heuristically to elevate affective knowledge, the perceptions, the intuitions and the emergence of the unconscious mind.



5) In mannerist poetry beauty is mutable, not an ideal but a quality perceived by the senses, an event involving the subject and object in a reciprocal exchange. It shares in the aesthetics of the sublime and the unexpected.

6) Mannerist poetry is figurative and supports an eidetics of knowledge based on the memory of pictorial (iconographic, mythological, theatrical) imagery. The figure can be present simultaneously on the auditory, representational and hermeneutic planes of the reading (Peterson, 2017: cap. 1, párr. 20-25).

No podemos, no obstante, afirmar la influencia directa de Hauser sobre ellas, ya que Peterson, aunque incluye *Manierismo* en la bibliografía básica de su estudio, no explicita dicha conexión<sup>17</sup>. En cualquier caso, esta idea del manierismo como «sistema de estilos», aunque no participa del concepto hauseriano de estilo, ni de mucho de lo que venimos exponiendo, nos sirve como síntoma de aceptación de una modernidad heterónoma, heterogénea, plural, antidogmática, para la cual se presentarán, en los próximos apartados, conceptos como el de «coherencia inesencial», que apuntan a lo que nos hemos referido como ‘teología negativa’ de la modernidad.

---

<sup>17</sup> En dicho listado bibliográfico, Peterson incluye dos obras de Scrivano: una de 1959 y otra de 1980. Sería interesante comprobar si éste comparte algunas de las tesis defendidas por Hauser, contrastando si las expresa en 1959 o en 1980.

## Matices diferenciadores entre el concepto de manierismo y el concepto de barroco como anticipaciones de lo moderno

Suele debatirse si el hilo subterráneo que atraviesa la modernidad, del siglo XVI al XXI, debería concebirse bajo el tipo ideal de lo barroco o bajo el tipo ideal de lo manierista. En ambos casos, no cabe duda de que ambos conceptos cuentan con innumerables ramificaciones, llegándose, incluso, a sentidos contradictorios: el manierismo anticlásico de Max Dvořák, precisado décadas después por Arnold Hauser, no es el manierismo ultraclásico de Hugh Craig Smyth y John Shearman, como tampoco el barroco de Heinrich Wölfflin es el de Walter Benjamin. A pesar de todo, existen numerosos puntos en común entre los diversos sentidos de ambos conceptos, que podrían resumirse (de manera muy burda) diciendo que tanto el concepto de lo barroco como el de lo manierista, en sus diversas acepciones, alude a un rebasamiento de los ideales clásicos, ya sea mediante la vulneración deliberada de sus normas, o por un cumplimiento tan extremado de las mismas que lleva, inevitablemente, a su destrucción. Palabras que encontramos asociadas tanto a una como a otra familia de conceptos serían lo extremo, lo absurdo, extravagante y caprichoso, lo inconmensurable y desmedido, lo excepcional, etc.

Hauser considera comprensible la confusión entre manierismo y barroco en Wölfflin, pero no en historiadores posteriores de la literatura (M: 96). Uno de los que cita expresamente, el hispanista Helmut Hatzfeld, responderá con vehemencia a los comentarios de Hauser en su artículo “Mannerism is not Baroque” (1966). En efecto, Hauser se preguntaba cómo era posible que los asistentes al congreso romano de la Academia dei Lincei (1960) no hubieran llegado a una solución satisfactoria, y Hatzfeld (1966: 225), que había asistido a dicho congreso, se muestra indignado. Hatzfeld, que se mueve dentro de los límites rigurosos de la filología estilística, llega a una solución bien distinta de la de Hauser. Limitándose a «los patrones sintáctico-retóricos que aparentemente tiene en mente Arnold Hauser» (Hatzfeld, 1966: 226), y haciendo notar su duda de que la «indecisión» que diferenciaría lo manierista y lo barroco (supuesta por Hauser y Sypher) pueda demostrarse, Hatzfeld (1966: 228) llega a la conclusión, diametralmente opuesta a todo lo expuesto en *Manierismo* (pero quizás no en Shearman), de que «en el manierismo nunca se encontrarán necesariamente paradojas del tipo simbólico de Pascal». Para él, las paradojas manieristas no son tales, sino más bien «paradojas-calambures», «porque no balbucean un misterio inescrutable sino que revelan una cacería de presunciones [*conceits*], a la que pertenece también la erotización superficial de conceptos místicos, serios» (Hatzfeld, 1966: 228). Hatzfeld (1966: 225) da un resumen inexacto de las tesis de Hauser, donde escribe, por ejemplo, que para Hauser y Sypher el estilo clásico y el barroco son «colectivos», mientras que su concepción del manierismo implica «una colección de formas individuales amaneradas del Renacimiento tardío sin una orientación común», lo cual no tiene mucho que ver con lo que aquí venimos exponiendo, y demuestra que las concepciones estilísticas de este autor es bien distinta a la de Hauser, acercándose más a una definición formalista. En el Capítulo 1 ya nos preguntamos si es posible sintetizar una ‘cosmovisión moderna’ unitaria, como quería Lukács; la respuesta es que no, pero

la tentativa quedaría del lado de las modernidades que intentan utopías clásicas y barrocas: la reunificación del ser en una sola substancia. En el Capítulo 6, al explicar la dialéctica de Hauser, dimos nociones que permiten acercarnos a su noción de estilo más allá del formalismo, y al concebir, dialécticamente, lo que de otro modo parecen antinomias, como manifestaciones de una misma cosa (individuo y sociedad, etc.). En este Capítulo 8 iremos profundizando en la idea de una «coherencia inesencial» (Tuinen, 2017), necesaria para lo que hemos llamado una *teología negativa* de lo moderno — una definición *negativa, antidogmática, heterónoma*, de lo moderno, como Sayre y Löwy (1984) hacen para el caso del romanticismo. Para los autores como Hatzfeld esto resulta imposible, lo que lleva a delimitar el manierismo como mero juego paradójico, dejando los conceptos y paradojas «serios» del lado del barroco, que sí resulta definible formalmente. Claro que esto tiene implicaciones para cómo se conciba lo moderno, ya que si no es posible definir la presencia de lo plural, de lo heterogéneo, en las modernidades anteriores — operación que siempre constituye, implícita o explícitamente, una genealogía de nuestra propia modernidad— entonces excluimos también la posibilidad de lo plural o lo heterogéneo en nuestra propia modernidad, o hacemos de ello algo indefinible, o lo relegamos a ser una «paradoja-calambur», mera broma.

A diferencia de Hatzfeld, Marcel Raymond, en *Aux frontières du maniérisme et du baroque* (1969), reproduce el párrafo en el que Hauser expresa la idea del «fin del optimismo humanista», conectándola con la idea de que «la ley natural, sobre la que descansan el humanismo medieval, y también el primer humanismo del Renacimiento, comienza a vacilar» (Raymond, 1969: párr. 38). Raymond discute la figura de Montaigne, y si bien encuentra exagerada la descripción que hace Hauser de Montaigne como «gran filósofo del manierismo», sí encuentra que «¿cómo no ser sensible, leyendo “l’Apologie de Raimond de Sebonde”, a todo aquello que, en ese texto ambiguo, laberíntico y vertiginoso, está en consonancia con el manierismo?» (Raymond, 1969: párr. 39). Para Raymond, la figura de Montaigne puede estudiarse tanto desde el concepto de manierismo, como desde el de barroco, en el sentido de que ambos análisis han demostrado ser fructíferos y arrojar luz sobre diversos aspectos del filósofo. En este sentido, convendría realizar algunas distinciones más precisas entre qué entiende Hauser por barroco, y qué por manierista. Más cuando al principio de la tesis señalamos, aunque escuetamente, la afinidad entre el primer libro de Benjamin sobre el Trauerspiel, y el libro de Hauser, *Manierismo*, como genealogías de lo moderno en sentido antidogmático. Para despejar esta duda, hay que reparar en que Benjamin se encarga de una versión *periférica* del barroco: la cultivada en pequeñas cortes que, como las pequeñas cortes en que se cultivaba un manierismo alquímico (como en la corte de Rodolfo II en Praga), contrasta con la voluntad universal y omniabarcante del clasicismo barroco francés, que Hauser considera, conjuntamente con el holandés, como prototipo para su elaboración de un tipo ideal de lo barroco que, como explicamos más abajo, sigue concibiendo el mundo desde la óptica, racionalista y realista, de *una sola substancia*, lo que lo aleja de las tendencias alquímicas y esotéricas de los tipos de barroco estudiados por Benjamin. En conexión con esta cualidad *universalizante* —la de una razón desproblematizada, absoluta, y *popular*, accesible a todos— del barroco estaría su *sensualismo*. Así, Chao (2010: 69) sigue a Hauser en considerar que «la declaración de Paleotti es un índice de la frontera entre el arte manierista y el barroco»:

Este emocionalismo y sentimentalismo, este hurgar en el dolor y en la aflicción, en las heridas y las lágrimas, es ya sentimiento barroco y no tiene ya nada que ver con el intelectualismo, con la superioridad espiritual y la distancia del sentimiento propios del manierismo (M: 105).

En el sentido de este *sentimentalismo* que remite a *lo espectacular del sufrimiento*, Chao (2010: 69) también recuerda que Pevsner ya escribió que «la sed de sangre, el disfrute abierto de la crueldad, hace su aparición en las artes visuales y en la literatura solo en la época del Barroco», y señala también algunos puntos en común con Shearman, que también «admite que el estilo barroco presenta ‘un redescubrimiento del dinamismo y la sensualidad’ desaprobado por la estética manierista». Si bien con la diferencia de que, mientras para Hauser, estilo clásico, manierismo y barroco se mantuvieron como tendencias simultáneas y en competición a lo largo de todo el sXVI —«no pueden desconocerse tampoco los indicios del barroco en el arte de Correggio» (M: 33)—, para Shearman se trata de un proceso evolutivo, en que el barroco se desarrolla como continuación del manierismo (en que «la libertad barroca se derivó en gran parte de la licencia manierista»). En este sentido, la concepción de Hauser es mucho menos monolítica, más dinámica y dialéctica, ocupando el manierismo un *tertium datur* o tercera vía entre el estilo clásico y el barroco (Zuh, 2019):

La época del manierismo comienza con una notable falta de unidad estilística. Tendencias que se hallan todavía en la línea del alto Renacimiento se encuentran, a menudo, indisolublemente entrelazadas con tendencias del manierismo, y con tendencias del barroco. Impulsos manieristas y barrocos se encuentran tan íntimamente ligados a comienzos de este período como a finales del mismo [...]

Una simultaneidad de estilos como la que se da en el siglo XVI, con su conjunción de Renacimiento, manierismo y comienzos del barroco, es cosa desconocida en los siglos anteriores. Había habido, sin duda, diferencias de estilo, la de las direcciones y escuelas más o menos progresivas, que respondían a estratos más o menos cultivados del público, había habido un arte verdaderamente creador de la *élite* espiritual, y un arte cualitativamente inferior e históricamente retrógrado de las clases semicultivadas; diferencias tajantes de estilo en la misma época y sin diferencias cualitativas correspondientes, no las había habido nunca. Estas diferencias de estilo presuponen una conciencia estilística, que deriva, a su vez, de un apartamiento intencionado de la naturaleza y de una actitud consciente a la tradición, las cuales comienzan justamente con el manierismo (M: 48-49).

En cualquier caso, Chao (2010: 69) concluye que «es tentador decir, entonces, que el manierismo apela a la el intelecto y el barroco para los sentidos, aunque ambos comparten una libertad artística de indecoro o invención (*capricci*)». Para Locker (2018: 9) Hauser «fue uno de los primeros en notar la clara distinción entre el manierismo ideales y los del Concilio de Trento» (más afín a la espectacularidad propagandística del barroco), y sería quien «más claramente» habría señalado «las fallas en el enfoque de Riegl y Pevsner». Roeck (2007: 82) también toma de *Manierismo* la noción —esgrimida por Hauser en contra de parte de la historiografía anterior, había encontrado en el Greco y en Tintoretto expresiones del fervor del Concilio de Trento— de que la Contrarreforma fue más antimanierista que promanierista. Locker (2018: 9) también destaca, con razón, que Hauser «vio el Barroco, por otro lado, como reaccionario y

antimodernista», lo cual estaría relacionado no sólo con su contexto populista y propagandístico, sino, a un nivel más profundo e inmanente, con su tendencia a restablecer la unidad ontológica del ser, reunificando en una sola substancia lo que en el manierismo aparecía como un mundo atomizado, fragmentado.

En el ámbito literario, el problema más acuciante es el de la distinción entre manierismo y barroco, que permanece irresuelto (Link-Heer, 2010: 837). Aunque «con cierta vacilación», la historiografía reciente ha comenzado a «aceptar las sugerencias de Curtius, Hocke y Hauser» (Link-Heer, 2010: 837-838). En el caso de la música, y aunque ésta desempeñe un papel menor en *Manierismo*, también algunos musicólogos (como Héctor Edmundo Rubio, 1982) siguen a Hauser en su énfasis sobre «el papel de la corte y la aristocracia» (Link-Heer, 2010: 839). Asimismo, autores como Martínez (2000) y Pérez (2012: 12, 17-18, 50-51, 57-58, 213, 229) han recurrido a Hauser para clarificar las tesis de figuras como Severo Sarduy en torno a Góngora o Cervantes, y su influencia sobre el sXX: «lo que Sarduy y otros han llamado ‘Neobarroco’, es realmente el ‘Manierismo’ descrito por Hauser» (Pérez, 2012: 17). Parecería, pues, que en este como en otros puntos, y atendiendo a ejemplos con los de Chao (2010) o Locker (2018) la confusión en torno a la metodología y las tesis de Hauser se va disipando. No obstante lo cual, incluso cuando estos autores clarifican la tesis concreta que les interesa (en este caso, la cuestión de los límites entre el tipo ideal de lo manierista y el tipo ideal de lo barroco), suelen quedar confusos otros puntos: Locker (2018: 9), por ejemplo, lo demuestra con su total asimilación de la postura de Hauser a la de Hocke<sup>18</sup>. Y, de todas formas, también encontramos casos como los de González (2010), que no obstante citarlo, no parece considerar la posibilidad de que, para Hauser, tanto el conceptismo como el culteranismo sean acaso menos barrocos que manieristas (aquí nos sale al paso, de nuevo, como en el caso del Trauerspiel construido por Benjamin, la idea de estos barrocos más alquímicos y periféricos que racionalistas). Esto despejaría la «confusión» que González plantea, ya que Hauser claramente define el tipo ideal de lo barroco como tendiendo a una sensualidad emocional — o a una espiritualidad expresada en términos sensuales y emocionales— mientras que el manierismo se entiende, ante todo, como un arte altamente intelectualizante. La misma definición del conceptismo queda no muy lejana de la «idea» de Zuccaro (y, con él, de tantos academicistas) (González, 2010: 124). Pero, probablemente, el caso de mayor incomprensión lo hemos encontrados en Natali (2018: 13-14), que intenta apoyarse en *Manierismo* para hablar de la película *Avatar* de James Cameron, confundiendo los rasgos del arte monumental de la *maniera* —estilo miguelangelesco que imitaba al maestro sin comprenderlo del todo (M: 203-204), y caracterizado por Hauser como preludeo de un arte academicista reaccionario<sup>19</sup> (M: 224)— con un manierismo vanguardista que, a menudo, renunciaba a lo épico o a lo heroico, o hacía convivir elementos de lo épico y lo heroico con los motivos más prosaicos. La confusión resulta extensible al hecho de que Natali conciba el manierismo como una revelación

---

<sup>18</sup> Por su parte, Iriarte (2011a: 93; 2011b: 117-118) parece dar una explicación detallada en algunos escritos acerca de cómo la postura de Hauser no es exactamente la del «retorno» (esto es la del *manierismo ahistórico* de Curtius y Hocke). Pero en otros parece simplificar, de nuevo, su postura, asimilándola demasiado a la de un retorno (Iriarte, 2011a, 2012: 1).

<sup>19</sup> En el último apartado de este Capítulo 8 ahondaremos, citando a Caturra, en cómo la monumentalización de las formas supone muchas veces un paso atrás en la toma de conciencia histórica, resultando propicio, como señala Hauser, que el giro clasicista del manierismo academicista tuviera lugar bajo el autoritario mecenazgo de las cortes absolutistas.

exotérica y didáctica, una pedagogía mitológica descendida de las élites a las masas — noción que contrasta con el carácter altamente individualista y esotérico del manierismo tal como lo entiende Hauser, y que encaja mucho mejor con lo escrito acerca del barroco absolutista o del barroco tridentino, caracterizado por Hauser como popular, sensacional, espectacular, propagandístico y poco dado a los equívocos y dobleces del manierismo:

Prescindiendo de la discrepancia cronológica entre el manierismo y la Contrarreforma<sup>20</sup>, ambas direcciones no se corresponden tampoco por lo que respecta a su sentido, sino que representan, al contrario, principios directamente opuestos estilísticamente y como concepciones del mundo. El manierismo es, en lo esencial, formalista, irrealista, irracional, intelectualista, arduo, complicado y refinado. La Contrarreforma, al contrario, es en su concepción del mundo realista y racional, en sus tendencias artísticas, sentimental e impulsiva, en sus manifestaciones espirituales niveladora, dirigida a la sencillez, claridad y fácil comprensibilidad. Las formas de expresión del manierismo son siempre rebuscadas, distanciadas, espiritualmente aristocráticas; las de la Contrarreforma teñidas de emoción, de efectos directos y, la mayoría de las veces, de tono popular. La Contrarreforma rechazaba el estilo ingenioso, equivoco, oscuro y conceptuoso del manierismo, por la razón, sobre todo, de que la forma de expresión de éste, con sus alusiones veladas, sus *concetti* fuera de lo corriente, sus complicadas asociaciones y sus abstrusas metáforas eran inadecuadas para los fines de la propaganda religiosa. La Contrarreforma luchó contra la exclusividad del gusto manierista, porque lo que ella veía en el arte, sobre todo, era un medio para reconquistar las amplias masas de creyentes (M: 102).

Armados con este criterio, con estas consideraciones en torno al tipo ideal, pueden despejarse muchas de las dudas y problemas, pero quizás no todos. Hay figuras que ofrecen más o tanta dificultad que el caso de Montaigne, como Tintoretto, el Greco, o Giordano Bruno. Maiorino (1977: 318, 327) —apoyándose en autores que, como Battisti y Klein, encuentran en Giordano Bruno una posición eminentemente barroca, pero también en Hauser, que encuentra en él y en Montaigne a los principales filósofos del manierismo (M: 78-79)— desestima ambos conceptos en favor de considerarle bajo la «tradición del *Umanesimo*». Sin embargo, concede, al final de su ensayo, que el concepto de barroco se acerca más que el de manierismo, por no encontrar en Bruno signo alguno de alienación y sí, en cambio, «una cosmovisión en la que el hombre y la naturaleza respiran libertad y felicidad, seguros como están de que ‘la muerte de un siglo da vida a todos los demás’» (Maiorino, 1977: 327). Sí puede percibirse un punto de ambigüedad a este respecto en *Manierismo*, ya que en un punto se habla de Bruno (M: 78-79), pero también de Bruno conjuntamente con Pascal, como inventores del espacio infinito:

Pero así como la filosofía es incapaz, antes de Giordano Bruno y de Pascal, de enfrentarse con el concepto del infinito, así también se apodera del arte la inseguridad, tan pronto como se abandona el espacio limitado y perfectamente definido: se escapa de los angostos ámbitos espaciales del arte clásico, pero se procura interrumpir siempre el vuelo espacial, colocando obstáculos a la tendencia a la profundidad, en lugar de dejarla el campo libre, como ocurre en el barroco (M: 301).

---

<sup>20</sup> En el caso de manierismo y Reforma, en cambio, el surgimiento es, por más que paralelo, estrictamente coetáneo.

Si el Renacimiento representa un cosmos bien delimitado a través de un microcosmos controlado y en armonía, y el barroco representa un cosmos infinito a través de un microcosmos desbordado hacia el macrocosmos, en el manierismo el microcosmos delimitado salta o casi estalla apuntando a un macrocosmos que está más allá de sí, y al cual no puede alcanzar con su substancia más que apuntando hacia él alegóricamente, trascendentalmente. Hauser señala la importancia de Bruno en lo que concierne a este convertir «a la conciencia humana en un espejo de relaciones inconmensurables» (M: 78). En tanto que Bruno apunta a la restauración de un absoluto perdido desde la Edad Media, pertenece, junto con Pascal, al barroco; pero, en la medida en que instaura, como en los cuadros de Brueghel, Tintoretto o el Greco, «una nueva concepción cosmológica» maquinal, un perspectivismo según el cual no hay centro, ya que «la luna —diría Giordano Bruno— forma parte del mundo de la tierra, como la tierra forma parte del cielo de la luna» (M: 72), estas figuras se encuentran en un filo, en un umbral, pero quizás más cerca de la visión relativista propia del manierismo.

\* \* \*

Para Dvořák y Friedlaender lo manierista es anticlásico; para Hauser, anticlásico y *clasicista*. Para Smyth y Shearman, en cambio, es ultraclásico, *pero no anticlásico*. Para Hauser, el barroco encarnaría la continuación de los ideales clásicos más allá de toda medida, pero conservando una unidad de substancia, a diferencia del manierismo, que es considerado ontológicamente dualista (o, en cualquier caso, pluralista). Pero ontológicamente dualista es también el drama barroco alemán de Benjamin, o el barroco de Eugenio D'Ors, en contraposición al barroco de Wölfflin o de Gilles Deleuze: en los primeros (Benjamin, D'Ors), la centralidad otorgada al principio de contradicción (que, en Hauser encontramos, sin embargo, unida al concepto de lo manierista), nos lleva a pensar en la yuxtaposición de planos de realidad, aludiendo a la existencia de diversos órdenes ontológicos que permanecen, como el agua y el aceite, irreconciliables; en los segundos (Wölfflin, Deleuze), en cambio, las muchas complejidades de lo barroco son concebidas como complicación y evolución natural o pliegue de una sola substancia ontológica. En el caso de Wölfflin, esto aflora de las limitaciones de su método, centrado en lo formal, mediante el cual establece una evolución a partir de la substancia del estilo clásico. En Deleuze, lo barroco es interpretado como el producto multiforme de una lógica de pliegue — esto es, como anclado orgánicamente a una sola substancia. Sin ánimo de entrar del todo en interminables debates, sino más bien de establecer, a modo de constructo o convención, unas conclusiones generales derivadas de nuestro estudio de *Manierismo* y otras obras que, en relación a este tema, también formulan su búsqueda de una identidad de lo moderno, estableceremos lo siguiente para cada término:

-Por *barroco* puede entenderse, con Wölfflin, Hauser y cierta lectura de Deleuze, aquel tipo ideal estilístico que alude a lo *multiforme* derivado *orgánicamente* de las *mutaciones y pliegues de una sola substancia*. De ello se derivaría la *ausencia de límites y moldes*, la incapacidad de instaurar una medida o entidad precisa bajo la cual encasillar, concebir, o poner un nombre preciso a los productos concretos de lo barroco. La metáfora de lo barroco sería el organismo, los límites de cuyos órganos no sabemos muy bien dónde comienzan y dónde acaban. El concepto de barroco aludiría, por tanto, a una sensibilidad sensualista, intuicionista y naturalista, donde la unidad de la obra se establece a través de los sentidos.

-Por *manierista* puede entenderse, con Dvořák y Hauser (y en términos similares a lo dicho por Benjamin y D'Ors acerca de lo barroco), aquel tipo ideal estilístico que alude a una pluralidad maquínica, en la que la unidad de la obra se establece intelectualmente. Las partes, que no afloran de un medio único, conservan su autonomía con respecto al todo, y es posible ver dónde comienza y dónde acaba el fragmento. La dificultad de establecer límites y moldes no viene dada, en el manierismo, por su mutua interpenetración fluida y continua, sino por la proliferación de medidas o entidades bajo las cuales el todo se podría encasillar y concebir; el problema no es, en este caso, la falta de un nombre preciso para el orden que tenemos ante nosotros, sino la presencia de órdenes múltiples, que o bien sobredeterminan la obra en rigidez maquina, o bien la sitúan en la frontera entre órdenes incompatibles. Si la sensibilidad barroca es orgánica y sensual, la manierista es inorgánica e intelectual. Tanto el principio de contradicción como la afirmación de que el manierismo es ontológicamente dualista vienen de la mano de la necesidad de establecer la síntesis en otra parte, más allá de la forma percibida. La síntesis barroca resulta, de esta manera, immanente a conformación de la obra, mientras que la síntesis manierista depende siempre en mayor medida de algo externo a ella misma.

Como último punto de este apartado, es conveniente mencionar las investigaciones de Ignacio Iriarte (2011a, 2011b), que citan a Hauser en el marco de un estudio de cómo se ha usado el concepto de lo barroco para comprender la modernidad. Iriarte pone las tesis de *Manierismo* en diálogo con las ideas de Lacan y de Deleuze sobre el carácter barroco de la modernidad<sup>21</sup>. En este sentido, invoca el contexto social y cultural construido por Hauser, para reforzar, por un lado, la visión lacaniana del barroco como medio de control de masas:

Lacan señala, asimismo, que esta organización de la pintura tiene como propósito el gobierno de los sujetos. Según sugiere en otra de las frases centrales de su texto, «El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal» (140). En otras palabras, el arte de la Contrarreforma buscaba gobernar las almas al poner ante los ojos de los espectadores las escenas sufrientes de los mártires y de Jesús. Como se puede ver en un rápido recorrido por la pintura religiosa del período, los pintores representan cuerpos atravesados por el dolor y el goce. [...] según advierte Lacan, en ese mundo de dolor y goce nunca aparece representada la relación sexual. Esta ausencia, sumamente significativa para una pintura que bordea lo erótico, no se explica por el pudor. Muestra, en cambio, que entre los sujetos no hay relación sexual, es decir, complementariedad. Así, el arte católico del Barroco pone de manifiesto que la plenitud, representada en ausencia por la relación sexual, no se encuentra en este mundo terreno, sino en un Dios que no tiene presencia terrenal (Iriarte, 2011a: 79).

El Otro divino atraviesa los cuerpos extáticos, siendo la representación del éxtasis idéntica a la del goce sexual, pero mostrando a su vez su ausencia. En estas ideas, notamos una clara convergencia de lo dicho por Lacan y por Hauser: el barroco como dispositivo de control, fácilmente aprehensible y seductor, que coloniza el interior del sujeto a través de pulsiones sensuales que, al mismo tiempo, resultan castradoras, negadoras de ese deseo que ellas mismas provocan.

---

<sup>21</sup> Iriarte (2011a: 93) también relaciona, como hemos hecho nosotros, *Manierismo* con la primera obra de Benjamin. No lo citamos a este respecto porque no ahonda tanto en esta relación.



En lo que concierne a Deleuze, en cambio, no estamos del todo de acuerdo con Iriarte. Como él mismo señala, la idea del barroco deleuziano arranca de la idea leibniziana de mónada: todas las operaciones del barroco consistirían en «el pliegue como método de comprensión de las cosas en general y del arte en particular», lo cual elimina por completo «el supuesto de una esencia interior para poner en primer plano que la subjetividad no es otra cosa que un efecto del pliegue que opera universalmente en todas las cosas», con la consecuencia práctica y estilística del «pliegue como mecanismo de construcción universal» (Iriarte, 2011a: 80). Es cierto que «Deleuze enmarca esta tesis en una historia de la cultura que, a grandes rasgos, había definido Hauser en la obra antes citada», y también que «como Hauser, Deleuze explica el retorno como una crisis epistemológica general» (Iriarte, 2011a: 80). Sin embargo, la idea del pliegue entraría en conflicto con la noción hauseriana de una pluralidad heterogénea de sustancias como algo totalmente inseparable de la concepción ontológica, tanto del manierismo del sXVI, como de la modernidad del sXX. Su antidogmatismo estribaría en esto mismo. En la medida en que en dicha concepción late la posibilidad de una nueva síntesis unitaria de lo moderno, como intento por acomodar toda contradicción a los pliegues de *una sola substancia*, lo barroco siempre tendría para Hauser, como lo platónico, una connotación arcaizante, en tanto que intento por restablecer el absoluto, el centro perdido<sup>22</sup>. Dicho esto, el caso de Deleuze ofrece una dificultad especial, ya que si bien su ensayo sobre el pliegue es indudablemente un ensayo sobre el despliegue moderno y posmoderno de lo barroco, el concepto de *cuerpo sin órganos* (Tuinen, 2012: 57) sí tiene mucho de organicidad inorgánica, esto es, de pastiche o monstruo de Frankenstein reconfigurable, que tanto tiene que ver con: los grotescos; las metamorfosis; la confusión de una sustancia con otra; los cuerpos o autómatas construidos a través del montaje de objetos o extremidades disímiles; el espacio construido a través del montaje de cuerpos, fragmentos de espacio, o escenas; el paisaje/fondo/escena como vacío abstracto aprehensible sólo a través de las coordenadas ofrecidas por los objetos que en él se encuentran (el paisaje como objeto o a través de los objetos); las máquinas cósmicas, que hacen entender lo microscópico y lo macroscópico como piezas disímiles de un mecanismo incomprensible; etc. Todos estos recursos del manierismo como estilo del sXVI tienen su correlato en los recursos de vanguardias del sXX como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Para Hauser, el concepto fundamental que los recorre, la pluralidad heterogénea de sustancias y lenguajes, se ancla, en el sXVI, en el principio de la paradoja, y en el sXX, en el principio fílmico del montaje. Lo escrito más arriba acerca de las lecturas que Deleuze y Guattari hacen de Tintoretto o Kafka viene a apoyar retrospectivamente lo afirmado por Hauser, pero se trata de un contenido más directamente relacionado con la noción *esquizofrénica* de un *cuerpo sin órganos*, en tanto que entidad *conglomerada*, que con los escritos de Deleuze sobre el pliegue. En este sentido, Tuinen (2012) se apoya en Deleuze para hablar de la posmodernidad como neomanierismo, y como neobarroco.

---

<sup>22</sup> Con lo que la afirmación de que «para autores como Hauser y Deleuze el Manierismo y el Barroco constituyen el lenguaje positivo de todo verdadero cambio» (Iriarte, 2012: 1) podría prestarse a equívocos, de no añadir un «respectivamente».

## 8.2 Para una ‘teología negativa’ de la modernidad

En “Dvořák y la tendencia en la conservación de los monumentos” Scarrocchia (2018: 194) recupera el manierismo como «puente entre dos crisis: ésta del sXVI y aquella posimpresionista que invierte la escena cultural y artística vienesa», reconociendo en Dvořák (y en sus discípulos, entre los que ubica a Frey, Antal, Sedlmayr y Hauser) a «un pionero de la (re)evaluación de esta era, o de estas dos épocas de crisis», en tanto que «un horizonte de investigación artística y lingüística posclásica». Ya hemos visto cómo, desde posiciones afines al *manierismo/maniera*, se criticó precisamente la relación entre manierismo y modernidad por constituir ésta la fuente de todos los malentendidos historiográficos (Shearman, 1967/1990: 163-4). Las cualidades asociadas a esta modernidad son, no obstante, las del arte vanguardista de principios de siglo: «violencia estética», «expresividad», «intensidad espiritual» (Cheney, 1997/2004: 36). Al mismo tiempo, el libro surge en el contexto en que lo que llamamos «posmodernidad» comenzó, en disciplinas como la teoría arquitectónica, a cobrar consciencia de sí. En efecto, las tesis de *Manierismo* acerca de la modernidad han tenido gran acogida entre ciertos teóricos, podría decirse, *antitéticos*, de la posmodernidad. Como ejemplo podríamos señalar, de pasada, que Donald Burton Kuspit, quien mantiene una visión *crítica* del presente posmoderno, lo cita extensamente en varias obras; pero también en el último libro de Venturi y Scott-Brown (2004), o en la reciente obra de González de Canales (2020) se le puede encontrar, en conjunción con una manera un tanto más «optimista» de aproximarse, tanto a lo posmoderno, como a lo manierista. Lo cual iría, en cierto sentido, en contra de lo que venimos exponiendo aquí, ya que la presencia de la esperanza (la cual puede encontrarse en las diversas figuras del marxismo heterodoxo, como Benjamin, Marcuse, o incluso en Adorno y el propio Hauser) no equivale, sin más (y, deberíamos añadir: incluso se contrapone) a la celebración o al optimismo directo — presente, como se recalca en *Manierismo*, en aquellas grandes, pero efímeras utopías que marcan los momentos clásicos (M: 32).

### Influencia de *Manierismo* en la historiografía sobre el sXX

*«Coherencia inesencial»: El sujeto posmoderno, los artistas posmodernos y el cine a través de Manierismo*

*La toma de consciencia en de la configuración del discurso*

El crítico de arte estadounidense Donald Burton Kuspit (1935-), cuyos trabajos se ocupan principalmente del arte moderno y posmoderno, usa la definición que hace Hauser en *Manierismo* del sujeto moderno —cuyos orígenes sitúa en el manierismo— en diversos artículos y obras, en un intervalo temporal de 1993 a 2006<sup>23</sup>. Kuspit desarrolla —de manera parecida como hace Drew con Isozaki— la crítica de artistas posmodernos como Georg Baselitz (1938-), Robert Schwartz (1947-2000), Carlo Maria Mariani (1931-) o Helmut Federle (1944-) tomando como

---

<sup>23</sup> *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno* (1993/2003), *Idiosyncratic Identities* (1996), *Redeeming Art: Critical Reveries* (2000) y *A Critical History of XXth Century Art* (2006).

punto de partida algunos de los rasgos comunes entre arte manierista y arte moderno establecidos por Hauser. Kuspit trata de caracterizar a estos artistas en su individualidad a la vez que identifica en ellos un signo de los tiempos, una condición general — en definitiva, una *identidad (pos)moderna* que coincide con el *tipo ideal de sujeto manierista* construido por Hauser. Esto contrasta fuertemente con lo dicho por Wessely, que no sólo criticó *Manierismo* por no contar con un concepto de *arte moderno* actualizado, sino también por carecer de un concepto de *arte actualizado* — conceptos mutuamente condicionados, ya que lo que debiera considerarse *arte moderno* (en el presente histórico) remite, a menudo, genealógicamente —es decir, según algún *mito del origen*— a la categoría de arte *en general*, con lo que ambas cosas se ven forzadas a acomodarse entre sí. Ya hemos visto que, más recientemente, también Küpper (2018: 281) consideraba que las tesis de *Manierismo* estaban lastradas por un «concepto de arte moderno muy estrecho», y por una «concepción de lo moderno demasiado amplia». Para Wessely (1995: 40), las herramientas terminológicas de Hauser se estancaron en la sociología de los años veinte; añadiendo que Hauser parece remitirse, en su elección de ejemplos concretos, al periodo de las vanguardias (Saccone, 2016: 287), todo ello apuntaría a la *modernidad* de la primera mitad del siglo. Si, efectivamente, su concepción de la *condición moderna* se encuentra atrasada con respecto al punto en que se encontraban estas cuestiones a finales de siglo, resulta paradójico, entonces, que sea invocado, precisamente, a colación de artistas posmodernos y de la *condición posmoderna*: «está claro que el posmodernismo en general —del cual el trabajo de Federle es inseparable— es manierista, y articula la herida narcisista del arte en el mundo moderno vengativamente» (Kuspit, 2000: cap21). Para Kuspit, *modernidad y posmodernidad* tienen, a pesar de la distinción, un sustrato común, que radicaría en una aguda toma de conciencia con respecto a las convenciones recibidas (Guasch, 2008: 7-8):

As Arnold Hauser argues, Mannerism, with its sense of contradiction and absurdity — dialectic and paradox— was the beginning of the existential sensibility inseparable from modern self-consciousness. Baselitz takes us back to a beginning that has not yet found its end. (He was in fact influenced by Mannerist prints, which he collected) (Kuspit, 2006: cap8).

Tanto la condición moderna como la posmoderna van acompañadas de una «sensibilidad existencialista», lo que implica una aguda «conciencia de sí mismo». Pero, según Kuspit, si durante la modernidad aún persistía un intento de afirmar el control del artista sobre la obra de arte, estas pretensiones desaparecen por completo en la posmodernidad (Guasch, 2008: 7-8), capaz de poner en duda la misma categoría de *arte*, o incluso la existencia misma de un sujeto, disuelto esquizofrénicamente. El escepticismo posmoderno llega a ser consciente hasta tal punto del relativismo de los valores artísticos, que se habla del *fin* o la *decadencia* del arte. Pero, según Kuspit, dicho proceso ya estaba en marcha en el arte moderno de principios de siglo:

En el periodo del arte moderno, que, siguiendo a Arnold Hauser, creo que genuinamente comenzó, por más que espasmódicamente, con el manierismo —el primer periodo en que la perversa estética, es decir, el deseo violentamente insistente y rebelde, derogó las normas del significado artístico conscientemente sostenidas—, la decadencia del arte se ha acelerado. Creo que esto tiene que ver con un esfuerzo inconsciente de sus mejores practicantes —y no me refiero sólo a los artistas— por deshacerse de los muchos significados que se le habían

impuesto dogmáticamente y de los muchos empleos a los que la sociedad quiere aplicarlo en un esfuerzo por esclavizar el deseo que encarna.

La decadencia estética es una rebelión contra los ideales y las tareas del superego con que el mundo quiere cargar al arte, sean de tipo filosófico, moral, decorativo o económico, todos los cuales fecundan por fertilización cruzada. La decadencia, que en el manierismo fue una intensa pero temporal erupción de fiebre, se hizo epidémica en el período llamado de vanguardia o experimental y continúa siéndolo, incluso más intensamente, en el actual período posmoderno, en el que la innovación se ha convertido explícitamente en una ideología. [...] Lo estético se ha hecho autotrastornador, con lo cual derroca salvajemente toda consciencia o formulación de ello. Tal autotrastorno se ha convertido en la forma y la dinámica globales del deseo en todas las interpretaciones del arte. Desestabiliza todo significado atribuido al arte, al cual hace parecer ingeniosamente absurdo (Kuspit, 1993/2003: 186).

En pasajes como éste notamos una aparente disonancia entre los términos usados por Kuspit y los usados por Hauser, ya que éste, precisamente, parece determinado a poner en valor aquella «intensa pero temporal erupción de fiebre» — evitando, por tanto, hablar de «decadencia» para expresar la idea de que, con el manierismo, la autoconsciencia supone la entrada en la edad adulta, el fin de la ingenuidad (M: 41, 49, 56, 68-69). La disonancia es aparente porque tampoco Kuspit habla de decadencia en los términos que, por ejemplo, Wölfflin habla del manierismo como fenómeno decadente. Tanto en Kuspit como en Hauser la condición manierista (es decir, de la breve ‘vanguardia’ manierista, o de sus solitarios maestros, pero no tanto la del arte manieroso de las academias), la moderna (de las vanguardias de principios del sXX), y la posmoderna (neovanguardias de finales del sXX) aspiran a la destrucción de los «significados [...] impuestos dogmáticamente», esto es: su actitud es, radicalmente (es decir, *de raíz*) *antidogmática*. Sin embargo, también notamos en ambos aquella *doble dialéctica en la función del arte*: por un lado, al destruir los dogmatismos heredados, podría contribuir a una superación de la propia ideología; por otro, esto sucede a cambio de un «autotrastorno» que puede dificultar la autoconsciencia del sujeto. En Kuspit, como en Hauser, la toma de consciencia con respecto a la *ideología de lo nuevo* o *pathos de actualidad* que penetra toda la sensibilidad moderna, cobra una importancia clave:

Todo lo actual y contemporáneo, todo lo que tiene lugar en el momento presente posee un sentido y un valor especiales para el hombre de hoy, y penetrado por este pathos de la actualidad, adquiere su extraordinaria significación el hecho de la simultaneidad. Nuestros fines e ideales están penetrados de actualidad, como los del cristiano medieval estaban penetrados del más allá, y los del hombre ilustrado lo estaban por el futuro (M: 401)

Como Benjamin en su célebre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), Hauser explicita el vínculo de este pathos de simultaneidad y el influjo de los nuevos medios tecnológicos — y de su nuevo arte, el cine:

De manera más directa que el surrealismo, el montaje [cinematográfico] produce la impresión de que todas las formas fenoménicas de la existencia son igualmente importantes o insignificantes, y que es más o menos una casualidad cuáles pueden ser los temas de nuestra experiencia, es decir, que el motivo más cuidadosamente escogido puede no ser más que un *objet trouvé* (M: 402-403).

De esta manera, si en el sXVI la convivencia de diversas técnicas (retóricas, pictóricas, plásticas, etc.) y paradigmas (no olvidemos que la cultura objetiva también desempeña en la vida, a fin de cuentas, un papel *instrumental*, como *instrumentales* son el Derecho, las costumbres, los ritos religiosos, etc.) se resolvía mediante el recurso al principio de la paradoja *como aquel que mejor permitía vehicular esta situación de pluralidad o fragmentación del ser en muchas esferas o ámbitos particulares*, en el sXX se resolvía mediante el recurso al montaje:

Lo mismo que el *Ulysses* de Joyce, *A la Recherche du temps perdu* de Proust es una novela sin verdadero protagonista [...] La huida del argumento [...] se une ahora a la huida del protagonista. En lugar de una sucesión progresiva de acontecimientos, lo que se describe ahora es un torrente de recuerdos [...] o bien un torrente de pensamientos y asociaciones; [...] lo que se nos ofrece es una corriente de contenidos de conciencia [...] . El acento se halla siempre en la falta de interrupción, en la fluencia del movimiento, en la imagen caleidoscópica y en constante metamorfosis de un mundo en desintegración (M: 399).

Observemos que, aunque, como señala Hauser, hay una fuerte afinidad entre ambas operaciones —en cierto sentido, las paradojas del sXVI ya operaban como una especie de montaje—, también es verdad que cada una de las dos situaciones se deriva de la particularidad histórica de los medios con los que cuenta. De esta manera, aunque una genealogía de la manipulación artística del ser fragmentado bajo la influencia ontológica de la mercancía tendría que comenzar, como hace Hauser, con el arte paradójico del sXVI, para luego encontrar otro importante estado de desarrollo en la *era del cine*, el sXX, esto *no equivale* a equiparar ambos momentos como si se tratasen de la misma cosa. Es importante señalar también que, en ambos momentos, el mismo dispositivo que ofrece la clave de la autoconsciencia puede servir también para el autoengaño. Así, la tradición paradójica (sXVI) también reforzó el arte del incipiente academicismo, y el espacio-tiempo del montaje (sXX) puede ser el resorte tanto para perderse, como para encontrarse:

Este nuevo concepto del tiempo, interiorizado, espiritualizado, destructor sí, pero a la vez también creador, alcanza expresión artística en Proust. El tiempo en el que nosotros nos perdemos —pues no el tiempo, sino nosotros mismos somos los que nos perdemos— se convierte en la fuente única de la que podemos extraer de nuevo algo de lo que hemos sido y de lo que nos ha pertenecido. El tiempo desaparecido y convertido en pasado no mantiene, es verdad, nuestro ser de manera intacta y sin cambios, pero conserva rasgos de él, y son éstos los que podemos hallar de nuevo si tenemos suerte y paciencia. Lo que volvemos a encontrar lo contemplaremos, desde luego, con ojos distintos. Lo mismo que el presente de cada instante se compone para nosotros, en parte, de fragmentos de nuestro pasado, así también el presente penetra, a su vez, en el pasado, y éste adquiere con cada nuevo momento un aspecto y un sentido también nuevos (M: 407).

Hay tantas realidades como perspectivas, tantos caracteres como relaciones en las que los hombres se hallan implicados; cada individuo los ve y los juzga de acuerdo con la situación en la que se le hacen actuales. Toda realidad se disuelve en una serie de imágenes, *imagenes*, quedando sin respuesta el problema de la sustancia que se oculta detrás de ellas. También el «reencuentro del tiempo perdido» significa simplemente el hecho de sacar a luz una imagen enterrada que se convierte en punto de partida para toda una serie de nuevas imágenes (M: 404-405).

Tanto la obra de Kuspit como la de Hauser parecen articularse, en este punto, en torno a la cuestión de cómo puede el esteticismo ejercer una función emancipadora al mismo tiempo que dificulta toda redención — unión de veneno y antídoto que recuerda a la definición de «fármaco» en Foucault, y que en el Capítulo 1 ya hemos examinado a propósito del papel emancipador de la (doble) alienación para el marxismo heterodoxo. En este sentido, las mayores ambigüedades del libro *Manierismo* permanecen en torno a la cuestión de si estos «héroes manieristas» puedan concebirse como héroes en absoluto. Balzac, ejemplo paradigmático del triunfo del realismo, no era, después de todo, tampoco, ningún héroe, a pesar de los efectos positivos, emancipadores y progresistas, de su obra. Después de todo lo positivo escrito acerca de Proust, Hauser concluye de manera demoledora señalando el autoengaño operado por el esteticismo:

De la reviviscencia del pasado Proust extrae no sólo nueva esperanza para la vida, sino también la justificación en sentido propio del arte, en el cual él ve, en último término, la única protección contra la destrucción del tiempo, la única salvación contra su conjuro fatal. El recuerdo, por virtud del cual nos apropiamos de nuevo del tiempo desaparecido y de la vida perdida, es decir, de nuestro mismo yo perdido, constituye también el órgano de la visión artística; el arte no es más que el producto del recuerdo. Si el artista debe todo a esta capacidad, igualmente puede decirse que él es el único que le debe toda su felicidad. Nadie, fuera de él, es capaz de descifrar la escritura borrosa del pasado. Como consecuencia de esta limitación, la obra de Proust queda vinculada al esteticismo del siglo XIX. Su esfuerzo por huir por el recuerdo del mundo de la alienación, es un escape por una puerta falsa, no una salida abierta. El hecho de la alienación queda en pie, y sólo hay algunos elegidos, cree Proust, que pueden escapar de él (M: 407)

En efecto, ello sólo refuerza nuestra tesis a propósito de que Hauser, como Adorno, rechaza el reposo proporcionado por la ilusión de una síntesis, común al esteticismo y a las búsquedas de la fenomenología. La relatividad de los valores artísticos y las dobleces de la función emancipadora del arte también son ilustradas por Kuspit (1996: 26) al analizar movimientos posmodernos como, por ejemplo, el *marginal art*, sobre el cual reflexiona tomando de Hauser la idea de que el arte pretende «crear la ilusión de que tenemos control sobre la vida». En este caso, los preceptos de partida del *marginal art* radicarían en una renuncia emancipatoria al control técnico sobre el propio arte, dándose al diletantismo, para potenciar o crear así la ilusión de que, de esa manera, se ha superado la cosificación y estamos ante un arte «más cercano a la vida»:

That self-taught marginal art is perverse in yet another way supports this idea. If, as Arnold Hauser has written, the «genuinely artistic presents the picture of an existence which makes sense and which has reached its goal and its end, an existence which has been mastered and controlled», while at the same time not «remain[ing] close to life», then the awkwardness of self-taught marginal art, the sense of something out of control in it, is not genuinely artistic. For it suggests an existence —not only art— that is unmastered rather than mastered, that makes no sense rather than makes sense, as well as an art that is all too close to life rather than at a discrete aesthetic distance from it — an art under the illusion of being in control of life (Kuspit, 1996: 26).

Dicha situación termina por ser paradójica, ya que, como argumenta posteriormente Kuspit (1996: 26), la supuesta cercanía hacia la vida del *marginal art* es afirmada en contraposición

a las técnicas artísticas establecidas — es decir, dado que el *marginal art* se apoya, para afirmarse, en minar una autoridad, termina por asumir, reconocer y alimentar, aunque de manera indirecta y oblicua, la existencia de dicha autoridad, contribuyendo a invisibilizarla. Como vemos, Kuspit, que amplía las ideas de Hauser al efectuar críticas y análisis concretos, emite también un discurso bastante equívoco, ya que continuamente balancea, como en este caso, lo que hay de ideológicamente emancipador con lo que hay de autoengaño ideológico en el arte posmoderno. Al analizar la obra del pintor Helmut Federle, habla de una desviación con respecto al tipo ideal de «carácter narcisista» construido por Hauser:

The narcissistic character of mannerism has been emphasized by Hauser but in Federle narcissism is transformed. He effects a symbolic transcendentalization of the self — which, as I have suggested, involves its disintegration as well as idealization— as the solution to the problem of self-love (Kuspit, 2000: cap21).

En términos psicológicos, Kuspit asume la *ambivalencia del amor narcisista*, que tiende a construir y a destruir —o deconstruir— su propia imagen. En este sentido, las afirmaciones de que Hauser es un «manierista» (Johnston, 1966), y la de que su prosa tiene «tendencias autodeconstrutoras» (Harris, 1999) convergen. En términos estilísticos, la situación de aguda consciencia de sí se traduce en un conocimiento profundo del lenguaje que se vulnera, conocimiento que, al mismo tiempo, impide llegar a una «integración», a una síntesis:

The result is a kind of postmodern mannerist narrative, a narrative of trauma that reflects the trauma of the integration. As I have suggested, Schwartz «composes» the trauma in a mannerist way, thus expressing it while containing it. He esthetically masters it without denying its disturbing effect on him (Kuspit, 2004).

El «trauma de la integración» lleva al principio compositivo de la «discordia concors», de la «paradoja», patente en una relación ambigua con respecto a las convenciones, que se asumen fuertemente, pero para, como hemos dicho, ser vulneradas:

Mannerism is paradoxical, as Arnold Hauser argued in his book on it. It reconciles opposites —which makes it traditional— even as it shows them in all their irreconcilability — which makes it modern. For Hauser, mannerism is the true beginning of modern art, and the best modern art is mannerist, covertly or overtly. As Hauser wrote, «paradox in general implies a linking of irreconcilables, and discordia concors» (Kuspit, 2004).

Siendo rigurosos con la terminología de Hauser, el manierismo es el verdadero comienzo del arte moderno, pero «lo mejor del arte moderno» no sería, como señala Kuspit, «manierista», sino, como escribe Hauser, «cuasimanierista». A pesar de estos tecnicismos —que, invariablemente, nos devuelven a la confusión del *manierismo/crisis* de Hauser con el *manierismo ahistórico* enriquecido con nociones del *manierismo/crisis* patente en Hocke— Kuspit asume el enfoque de Hauser en su globalidad, en el sentido de que acepta sus argumentos analógicos como parte de un todo, y como tal los aplica — dicho sea de paso, con mayor profundidad y coherencia que casi todos los demás autores que citan a Hauser — por ejemplo, Drew, que aborda la crisis de identidad moderna desde un punto de vista mucho más restringido, como Venturi, a lo estrictamente formal o estético.

Si bien Kuspit (1993/2003: 186) tiende a desplegar los rasgos psicológicos del sujeto posmoderno al analizar las particularidades de los *artistas individuales* y a hablar del desenvolvimiento histórico del *arte* en general al tratar los *movimientos*, también expresa abiertamente la idea de un trauma social, radicado en la inestabilidad de las convenciones. Quizás por ello Kuspit parece de acuerdo con Hauser en que el «mejor» manierismo —el más productivo, artísticamente relevante, y «progresista»— es aquel que, en su carácter inconformista y revolucionario, en su poner en duda los dogmas de la realidad, apunta hacia una búsqueda humana y existencial de valores, aunque éstos no sean absolutos. Kuspit (2004) invoca la idea de que «el mejor arte moderno es manierista, velada o abiertamente». Por tanto, suscribe la noción de que el manierismo es «más que un mero jugar con las formas», citando el pasaje del libro (al que nos hemos referido ya en diversas ocasiones) en que Hauser explicita que sería «demasiado superficial, ver un mero juego formal en la discrepancia de los elementos de que se compone una obra manierista», ya que la pugna de las formas expresa «la polaridad de todo el ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo», «la equívocidad inevitable», «la imposibilidad de pronunciarse por algo unívoco» (M: 41), etc.

Esto hace que Kuspit hable del manierismo, y de la definición de Hauser, sobre todo en relación a su vertiente «anticlásica», y no tanto en relación al paradigma según el cual el manierismo es «ultraclásico», o «clasicista» en sentido extremo, expresión de un arte manierista reificado y conformista. Si Hauser veía en el academicismo de Vasari, en la *maniera*, precisamente esta tendencia vital reificada y conformista, quizás por ello la desarrolló poco en *Manierismo*, dedicando al propio Vasari, como señaló Watson (1965: 182), una atención marginal. Como consecuencia, la nota dominante —o, más bien, la afirmada en *positivo*— es la del aspecto *revolucionario e inconformista* del estilo, dominante en el arte posmoderno, y patente en la vulneración posmoderna de aquellos aspectos de la modernidad que han conseguido vigencia clásica:

For Hauser, «mannerist anti-classicism», through «its abandonment of the fiction that a work of art is an organic, indivisible, and unalterable whole, made all of a piece», articulates the structure of narcissistic injury. [...] We can speak of Federle's work as a vehemently postmodernist abstract art, utilizing a restricted modernist vocabulary to make its narcissistic point (Kuspit, 2000: cap21).

Como tal, la «discordia concors», la vulneración de un código establecido, el desequilibrio o inestabilidad manierista, son llevados a un primer plano, descuidando quizás aquella visión ultraclásica de Shearman en la que lo definido como *manierista* debe apuntar a un orden excesivo, a una simetría extrema, a un *sobre-equilibrio*. ¿Es descuidar este aspecto semejante a descuidar también los intentos por recuperar y hacer revivir el «gran arte utópico» del proyecto de la modernidad, a favor de sus aspectos existencialistas?:

But the salient —mannerist— feature of an abstract painting by Federle is that it never stabilizes: an equilibrium between its elements is never convincingly established. Disequilibrium is inescapable, absolute — a mannerist idea and discovery. It is the basic modern condition, as Arnold Hauser has argued. As one might expect, disequilibrium is fraught with ambivalence, for it is at once progressive and regressive in import. At first it



seems like emotional relief or liberation, for through disequilibrium emotion becomes released from objects — becomes free-floating, as it were. Disequilibrium sets in motion a process of detachment, if not complete abandonment of attachment (the Buddhist dimension of Federle's work). At the same time, mannerist disequilibrium represents a regression that has not been overcome — a stalemate in a hell of conflict and a general shattered state of being (the expressionist dimension of Federle's work) (Kuspit, 2000: cap21).

El momento terapéutico que Kuspit identifica como «progresivo», se correspondería con lo que Burgum (1968) identificaba como mero regocijo en la tensión, propio de los manieristas. Pero en el momento frustrante, «regresivo», de fragmentación no superada, tendríamos algo parecido a aquel comprometerse con el «sentimiento universal de culpa, abordarlo con una agudeza lacerante, traerlo a la conciencia en la forma de una contradicción irresoluble», con el que Jameson (1990/2007: 130) explica la brecha entre arte y obra de arte individual (entre lo particular y lo general) que recorre la *Teoría estética* (1970) de Adorno, y que ayuda a comprender cómo pueda seguir siendo útil hablar de *estética* en una era en la que el concepto de arte es dudoso, de la misma manera que debe seguirse hablando de *totalidad* a pesar de que las grandes narrativas se hayan hecho sospechosas. Hemos repetido ya en varias ocasiones la idea de que *Manierismo* resulta pertinente en el contexto posmoderno, aun cuando, precisamente, Wessely (1995) y Küpper (2018) le reprochan la ausencia de un concepto de arte actualizado. Para Wessely (1995: 40), «nuestra comprensión de la transformación del arte como actividad y objetos en el proceso de racionalización social es ajena a Hauser», que no habría alcanzado esta concepción, basada en los trabajos de «Weber, Benjamin y Adorno», por haber leído los trabajos de estos autores desde una perspectiva simmeliana (esto es, esteticista). Wessely (1995: 40) señala que «los cambios en la función social de los objetos tradicionalmente llamados obras de arte» habrían llevado a Benjamin a teorizar el fin del arte y su sustitución por «una política estetizada totalitaria o por la autoorganización estéticamente indiferente de las masas en un medio cuasi-artístico». En el Capítulo 7 ya adelantamos cómo, según esta socióloga, «la creciente autonomía y la indiferencia mutua de las diversas esferas de la acción humana» hacían imposible pensar en la «'persona completa' diltheyana, con su cosmovisión global y gusto individual» (Wessely, 1995: 41). De esta teorización de la ausencia del sujeto en base a Weber, Benjamin y Adorno, resultaría tanto «nuestra incapacidad para disfrutar y comprender verdaderamente tanto el arte 'elevado' como el 'de masas'», como su capacidad para servir «como medio de autoexpresión o autoconocimiento en una era sin yo o sin medios no contaminados» (Wessely, 1995: 41). Ahora bien, lo dicho por Wessely deja de lado todo lo visto en el Capítulo 1 a colación de cómo el proyecto de Benjamin se basa, en última instancia, en la *unidad de la experiencia compleja* — patente también en el *tiempo de la imagen* construido por Warburg—, o todo lo escrito por Jameson (1990/2007) acerca de cómo Adorno pretende rebasar la ausencia de totalidad no prescindiendo del concepto de totalidad, sino usándolo de manera que se haga patente su hechizo, más ubicuo (y, por tanto, invisible) en la posmoderna sociedad total del tardocapitalismo. Como hemos escrito unas líneas más arriba, Jameson desvela diversas homologías en la estructura interna de la obra de Adorno, donde el conflicto entre arte y obra de arte individual desempeñaría un papel parecido al de no renunciar al concepto de arte:

[...]the dilemma is also a productive one, since it is by way of this very conflictual coexistence of art and the art-work —of work on an individual object which is also work on the nature of art itself (as in T.S. Eliot's Conception of that «slight» modification or alteration by the new work of the entire preexisting «ideal order» of «existing monuments»)— that history enters the aesthetic and that Adorno is able to deploy his remarkable conception of the profound historicity of all individual works of art. But more is at stake, in the difference between art and the individual work, than the interpretive access to history (Jameson, 1990/2007: 129).

En tanto que la dialéctica hermenéutica de Hauser también se basa, en gran medida —y como él mismo expresa a colación, precisamente, de cómo el arte del manierismo *sólo podría haberse revalorizado* en el presente (pos)moderno del sXX— en la consideración, hegeliana, de cómo *lo último* modifica *todo lo que vino antes* (de cómo el presente actúa, retroactivamente, sobre el pasado), podemos extrapolar al caso de Hauser lo escrito por Jameson acerca de Adorno. En este sentido, incluso la *malinterpretación* que el presente hace del pasado guarda un contenido de verdad de dicho pasado en relación con el presente que interpreta. El problema que Wessely pretende solucionar, como socióloga, en base a un refinamiento de las categorías teóricas, es abordado por Adorno y por Hauser dejando las categorías *en su irresuelta apertura, en la tensión entre lo particular y lo general*. En este sentido, frente a la afirmación, un tanto altiva, de Wessely (1995: 40), de que «la brecha que separa a la generación intelectual de Hauser de las posteriores es la falta de un concepto de modernidad en su obra» —afirmación que sorprende, en una autora, por lo demás, decidida a recuperar la figura de Simmel— ¿qué ideas de *Manierismo* podrían caracterizarse inequívocamente como posmodernas o encuentran sus ecos en el contexto posmoderno, en relación a esta ausencia de sujeto? El «capitalismo ‘tardío’, capitalismo ‘flexible’, o, en términos más generales, ‘posmodernidad’», implica «la constitución de una nueva subjetividad», que, en base a la obra de Foucault, De Marinis, y Deleuze, suele caracterizarse con el término *posdisciplinar*:

El ejercicio del poder no se sustenta ahora en dispositivos de poder externos, tales como la fábrica o la cárcel, sino que será el mismo individuo, en carácter de ‘sujeto activo’, el que se autorregulará a sí mismo (Bruno y Luchtenberg, 2006: 4).

Un primer ejemplo sería el análisis que hace Hauser en *Manierismo*, identificando esta misma pulsión en los artistas del sXVI:

Por primera vez ocurre, que el hombre se siente impulsado por un ansia de éxito que lo tiene constantemente en vilo; al contrario que el látigo del señor feudal o del dueño de esclavos, que sólo de vez en cuando caía antes sobre sus espaldas (M: 82).

De hecho, es sintomático que el trabajo de Hauser se haya citado a colación del carácter *esquizofrénico* de la (pos)modernidad. Un primer ejemplo lo constituiría “El manierismo en el arte y el manierismo en la clínica”, capítulo de su libro *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia* (2006), de la filósofa Ana María Leyra Soriano<sup>24</sup>. Tras reproducir parte del prólogo de Hauser a la edición española de *Manierismo*, en el que se afirma que «el libro hubiera debido haber

---

<sup>24</sup> Leyra Soriano se basa también en Curtius, Hocke y Hauser, además de en otros psicoanalistas fenomenólogos, como Binswanger, con lo que mucho de lo dicho a colación de la indistinción entre Hocke y Hauser, con la correspondiente ahistoricidad, resulta aplicable también a su caso.

sido escrito en español», ya que «el manierismo es, ante todo, cosa española, un problema y una especie de culminación del alma hispánica», Leyra Soriano (2006: 51) comenta su interés en relación a cómo las «imágenes delirantes de la paranoia se mantienen como fuerza productora y creativa desde los textos de Cervantes o la pintura del Greco hasta las más variadas manifestaciones del arte contemporáneo», y recalca la relación entre las estrategias formales del arte manierista y neomanierista, y el «comportamiento rígido o encorsetado, grandilocuente o artificioso, las repeticiones estereotipadas de palabras o conductas, la máscara que oculta la emotividad del rostro» como «elementos identificables en la esquizofrenia» (Leyra Soriano, 2006: 53). Como en el caso de Deleuze, no se trata de que *literalmente*, en la posmodernidad *todos los sujetos devengan esquizoides*, sino de una afinidad estructural, en la que el sujeto (como metaresultado, a nivel subjetivo, de la cultura objetiva de una época) carece, como veíamos en relación a Kuspit, de posibilidad de integración. En este sentido, la *modernidad esteticista* de la Viena *fin de siècle* o del Berlín de Simmel ha sido estudiada a menudo —por ejemplo, por Bolaños Atienza (2007: 445)— en relación a la crisis de identidad propiciada por la caída de un imperio: Sissi emperatriz, mecenas de la Viena de los manicomios (2007: 445-446); donde el papel del arte llegaría, vía Freud (2007: 448), a asimilarse posteriormente con la locura (en un simbolismo que, como en Klimt, terminaría por desembocar en el expresionismo), y a ésta, a su vez, con lo antiautoritario (2007: 450-451); hasta llegar a los estudios de Leo Navratil sobre de la pintura de los esquizofrénicos (2007: 453 ) — donde, dicho sea de paso, la unidad del sujeto nunca es del todo destruida. El arte no ‘expresa’ la enfermedad de manera directa (como si de un símbolo se tratase), sino que es ejecutado bajo la lógica operativa de la enfermedad, lo cual no es exactamente lo mismo. Navratil señaló lo estético como protección del yo (2007: 454-455 ), esbozando una idea del arte como mecanismo de supervivencia que se acerca mucho a la afirmación de Hauser de que el arte «es un arma en la lucha por la existencia». En este sentido, el arte manierista que rehúsa constatar la fragmentariedad del ser, buscando una tensa síntesis donde ésta permanezca ocultada —el arte de la manera, ultraclásico, de Fontainebleau, de Primaticcio y Vasari, de las cortes y las academias—, en la medida en que trata de *recuperar* el hechizo utópico del Alto Renacimiento, participa de este sentido de autoprotección, de velar por la continuidad de un hechizo en vías de deshacerse. Bolaños Atienza cita a Hauser para hablar de la relación entre manierismo y esquizofrenia (2007: 456-457), reforzando todo lo dicho aquí acerca de la fragmentariedad ontológica lo moderno, de la locura como laberinto, y de la locura como medio para llegar a la verdad (2007: 459-460) — temas recurrentes también en autores recientes que, como Mark Fisher (2009), siguieron la estela de lo que aquí hemos definido como marxismo heterodoxo. Hauser recalca, a colación de los múltiples estilos de Picasso, cómo «el yo del artista oscila y se modifica» en base a una «confianza ciega en el automatismo de los medios de expresión, y especialmente del lenguaje, así como en la autogénesis de las imágenes», diciendo que «Picasso se deja llevar de su pincel, como los escritores manieristas, simbolistas y surrealistas se dejan llevar de la fuerza metafórica del lenguaje» (M: 403). Esto no es esencialmente distinto de lo escrito por Bolaños Atienza a propósito del arte producido por los esquizofrénicos estudiados por Navratil:

Esta hiperbólica ingeniosidad lingüística es producto de la relación del esquizofrénico con las palabras, una relación no natural, no transitiva, sino como encapsulada; no sirven de

instrumento de entendimiento con los otros, sino que son elementos sueltos de la máquina cósmica (Bolaños Atienza, 2007: 460)

Donde encontramos, significativamente, también aquella locución, «máquina cósmica», tan aplicable a las «fantasías macrocósmicas» (M: 249, 251) o «espectáculos macrocósmicos» (M: 252) de Tintoretto (sobre las que volveremos) o Brueghel, como al mundo burocráticamente maquinico de Kafka:

Podría resumirse también la concepción del mundo de Kafka, diciendo que en una época como la nuestra de extrema cosificación e institucionalización de las relaciones humanas, la potencia divina y sus caminos apenas si pueden imaginarse de otra manera que como una autoridad burocrática de la que se espera que cumpla sus funciones como una maquinaria perfecta (M: 411).

Bolaños Atienza (2007: 461) esboza un recorrido «desde la obra de Klimt o de Kokoschka, que habían hecho en su momento explícitas las perversiones polimórficas cuyo carácter cotidiano había analizado Freud», a la premisa fundacional del *Wiener Aktionismus* de los setenta, que reivindicaban la «escisión [del yo] como premisa creativa», poniendo en escena un «‘teatro de la crueldad’ de un extremismo insólito, reproduciendo una vez más la confluencia que había marcado la cultura vienesa entre creación y patología desde fines del siglo XIX».

Quedarían respondidas, así, preguntas como: ¿qué tienen que ver las cualidades asociadas al arte vanguardista de principios de siglo, «violencia estética», «expresividad», «intensidad espiritual», con el arte posmoderno? ¿No es éste caricaturizado, a menudo, como frívolo o paródico? ¿Acaso no hay multitud de movimientos en el arte posmoderno que optan por la ilegibilidad o la inexpresividad? Y, por último, ¿no existe también, junto con la violencia estética, una dimensión aduladora del juego formal característico de algunas corrientes posmodernas? (Tafari, 1980/1987: 287) Preguntas que, en principio, apuntaban a una connotación de lo posmoderno más cercana al *puro juego*, a un cierto optimismo, y a una renuncia a la búsqueda de la verdad. Sin embargo, y como vimos que Jameson señalaba a colación de Adorno en el Capítulo 1, y en relación, precisamente, a un aspecto de su manera de hacer estrechamente emparentado con lo que Harris denominó las tendencias «deconstructivistas» de Hauser, no todos los forcejeos ‘posmodernos’ con la forma se reducen a juego, a celebración, o a la renuncia a la verdad. En la medida en que se apunta a mantener viva la tensión, como en aquella «intensidad espiritual» propia del arte moderno, e incluso a exacerbarla, el arte posmoderno constituye una continuación de la búsqueda de la verdad que el arte moderno emprendía en lucha con los medios de representación, con la toma de consciencia acerca de la *configuración del discurso* [*Darstellung*] (Jameson, 1990/2007: 101-108).

En “A ‘desperate vitality’: Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)”, Anna Mecugni (2011) recupera «la noción metahistórica de manierismo» en tanto que «ligada con una crisis notable», para reexaminar cuatro trabajos clave de Pier Paolo Pasolini y Luigi Ontani, que a lo largo de la década de los sesenta viraban hacia una postura bastante cercana a la situación descrita al final del Capítulo 1: pasado el momento de esperanza utópica, el compromiso adquiere un cariz existencial. Pasolini llegó a reconocer, al cabo de los años, que «la homogeneización cultural de la sociedad de consumo y el neocapitalismo habían producido un

aburguesamiento (*imborghesimento*) de las culturas que alguna vez consideró alternativas a la burguesía» (Mecugni, 2011: 107). También Jacobs (2011), en su *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, recupera a estas dos figuras (Pasolini y Ontani), tomando el libro de Hauser como clave interpretativa:

Hauser connected this artistic style to a 'crisis of the Renaissance' created by drastic economic, social, scientific and religious transformations. For Hauser, alienation was a key concept for analysing and comprehending Mannerism, which coincided with a process of social institutionalisation. Mannerist artists such as Pontormo and Rosso, who are within and yet against the tradition, became therefore logical as a source of inspiration for Pasolini in his attempt at making a film that reflects both on the status of image making and religion in the post-war era of consumerism. Struggling with the heritage of neorealism, Pasolini appears to value these two Mannerist painters to the extent that they express the crisis in classical Renaissance models (Jacobs, 2011: 101-102).

Jacobs nota que Hauser escribía su libro en los mismos años que Pasolini filmaba *La Ricotta* (1963). Al margen de la cuestión de la precisión filológico-estilística (diferencias entre Hauser y Hocke, etc.), que ya hemos tratado, es importante reconocer en muchos artistas, sobre todo a partir de la década de los sesenta, *una consciencia post-utópica que busca en la consciencia post-utópica del sXVI su propia genealogía*. Así, es preciso reconocer, con Mecugni y Jacobs, no sólo la importancia (señalada por Shearman y por Hauser) que tiene *la cita directa de obras de arte* para el arte manierista (y neomanierista) —no sólo el hecho de que *el arte ya no se aprende tomando como modelo a la naturaleza, sino tomando como modelo al propio arte* (M: 57)—, sino también los modelos concretos que estos artistas escogieron: en el caso de Pasolini, la decisión de reproducir, precisamente, los *Descendimientos* de Rosso Fiorentino y de Pontormo en los *tableaux vivants* de *La Ricotta* (1963). Jacobs recalca el interés de Pasolini por rodar «una película sobre el cine como artificio». En palabras del propio Pasolini:

[...] se puede ver *La Ricotta* como un 'collage'. Los pasajes 'pictóricos' de la película son citas que tienen una función muy precisa: citar a los dos pintores manieristas Rosso Fiorentino y Pontormo. He recreado perfectamente sus imágenes en detalle. No porque compartan mi punto de vista o porque los ame —no se trata de mi representación en primera persona— sino simplemente para mostrar el estado interior del protagonista de *La Ricotta*, que es un director que concibe una película sobre la Pasión. [...] Las citas también tienen algo de exorcizante. Son reconstrucciones de extrema precisión, sofisticación y formalidad [...] No es que tenga algo en contra de los directores de películas bíblicas; no se trataba de una polémica contra el mal gusto sino contra el exceso de buen gusto<sup>25</sup> (Pasolini, cit. en Jacobs, 2011: 104).

---

<sup>25</sup> Trad. del autor. «[...] one can see *La Ricotta* as a 'collage'. The film's 'pictorial' passages are quotations that have a highly precise function: to quote the two Mannerists painters Rosso Fiorentino and Pontormo. I have perfectly recreated their pictures in detail. Not because they share my point of view or because I love them —it's not about my representation in the first person— but rather just to show the inner state of the protagonist of *La Ricotta*, who is a director conceiving a film on the Passion. [...] The quotations also have something exorcistic about them. They are reconstructions of extreme precision, sophistication and formality [...] Not that I have something against directors of Bible films; it was not a polemic against bad taste but rather against an excess of good taste» (Pasolini, cit. en Jacobs, 2011, 104).

Jacobs (2011: 104) repara en la «preeminencia de forma sobre contenido», al tiempo que señala el contexto de la obra (esto es, el contenido, la intención propiamente dicha, foránea a la obra misma): una crítica al cine bíblico hollywoodiense, «en boga en la década de 1950 y principios de la de 1960», que «dejó perplejo al público con su glorioso Technicolor y asombroso CinemaScope». Nos encontramos aquí con una concepción de la representación artística muy cercana a la de Brecht, que tanto influyera sobre Benjamin, y que tanto se relaciona con lo visto hacia el final del Capítulo 1 acerca de la «autogénesis de la novela», o del uso consciente de la autonomía de la forma como fuente de conocimiento acerca de la propia alienación, mediante la exacerbación del autoextrañamiento. Mecugni (2011: 95-96, 105-106, 106-107), que también cita textos de Giuliano Briganti, Ludwig Binswanger, y Renato Barilli y Gianni Vattimo, toma las tesis principales de Hauser como médula espinal de su artículo, en un sentido convergente con lo que ya expusimos en el Capítulo 1 en relación a Hauser, Marcuse, Adorno, y otras figuras del marxismo heterodoxo. Una «ambigüedad, como aquella que deja otras posibilidades abierto, sosteniendo el potencial liberador de una vitalidad desesperada» (Mecugni, 2011: 112), al tiempo que visibiliza lo que de otra forma el proceso de homogeneización invisibiliza. La configuración [*Darstellung*] del discurso encuentra el camino hacia su autorreflexión en su voluntad de autonegación, como sucede aquí con Pasolini: un director de cine, antes comprometido con el realismo socialista, que desvanecidas las esperanzas utópicas realiza una dura crítica «contra el exceso de buen gusto» mediante, paradójicamente, un ejercicio de exceso de buen gusto. Se hace patente el compromiso con la reflexión acerca del cine como arte de masas, de la técnica como fundamento que modela la sensibilidad. Si la obra maestra que Pontormo pintara en 1526-1528 «favoreció la evocación de una energía psíquica a expensas de la lógica de la perspectiva del Renacimiento y la fisicalidad de los cuerpos de los personajes», algo análogo sucede en la película de Pasolini, donde la temática y la técnica del cine bíblico se subvierten para dar soporte a una protesta contra su propio hechizo. Si bien sus detractores suelen menospreciar las cualidades de Hauser como crítico del arte, caracterizándole como crítico literario, Jacobs extrae fragmentos de su análisis visual:

[...] los cuerpos se sitúan unos sobre otros sin apoyo visible, manteniéndose en un equilibrio precario y puramente momentáneo, y provocando así la impresión de lo transitorio y de la metamorfosis infinita, que había de convertirse en uno de los más importantes motivos del manierismo (M: 215).

Aunque resulte «anacrónico» hablar de ‘arte por el arte’ en el manierismo, Jacobs (2011: 103-104) invoca la autoridad (filológica) de Shearman para notar que es la primera vez en la historia que las obras de arte se producen *en tanto que obras de arte* — algo que Hauser ya había señalado (M: 124). Esta incipiente autonomía de lo artístico tiene su correlato en el carácter maquínico de las figuras manieristas, como en la *Descensión* de Pontormo, donde todo parece movido, como un mecanismo, desde fuera de sí. En estos ensayos recientes se examina también la filmación directa de obras de Brueghel en las películas de Ontani, o la obra posmetafísica de Giorgio de Chirico (aunque en su tendencia al montaje de cuerpos, y a entender el paisaje a través de los objetos, podríamos trazar analogías, asimismo, entre el de Chirico metafísico y el manierismo).

A lo largo del presente Capítulo 8 venimos enfatizando, en diversos puntos, la afinidad, señalada por Hauser, entre el arte de la paradoja, que yuxtapone diversas sustancias, técnicas, niveles de realidad, etc., y el arte relacionado con el principio del montaje, propio del sXX, en el que también se da (más allá del cine: en cubismo, surrealismo, dadaísmo, etc.) una yuxtaposición de elementos, procesos y técnicas de heterogénea procedencia. De esta manera, Gandelman y Segovia (1982: 35) citan a Hocke, Hauser y Bousquet para relacionar el *Finnegans Wake* de James Joyce con los paisajes antropomórficos y anamórficos de Arcimboldo. También en este sentido, conviene extraer del texto de Jacobs la afirmación de que «al referirse a estas fuentes precinemáticas y pictóricas», «las películas de Pasolini pueden considerarse como [...] ‘oxímoron estilísticos’», resultando que «*La Ricotta* puede interpretarse como una película meta-Pasolini que enfatiza su heterogeneidad» (Jacobs, 2011: 101-102). El correlato metodológico de esta heterogeneidad sería lo examinado en el Capítulo 6 en relación con la simultaneidad de fuentes de conocimiento. En el Capítulo 1 escribimos acerca de la metodología de Hauser y Benjamin como mitologización de la historia, y en el Capítulo 6 acerca de cómo el estilo es un tipo ideal que, no obstante ser una construcción, puede ejercer una influencia, en tanto que ficción, sobre los vivos. Aunque historiadores del arte como Thomas DaCosta Kaufmann (1976: 275) citaran *Manierismo* para advertirnos de que «la imagen actual de Arcimboldo como abuelo del arte fantástico y el surrealismo no es el Arcimboldo histórico», y que «el mundo de Arcimboldo no es la Praga de Kafka», a los ya citados artistas modernos y posmodernos afines al manierismo (muchos de los cuales conocían, desde luego, en profundidad la historia del arte occidental) puede sumarse el conspicuo caso de Jan Švankmajer, tal como señala Chryssouli:

Švankmajer has on numerous occasions remarked that his work has been influenced by two broad artistic modes, Mannerism and Surrealism, which according to Arnold Hauser share a strong connection, making the distinction between these two influences in Švankmajer's films complicated and rather difficult. However, Mannerism was a style of a particular cultural, political, social, economic and intellectual period, which was identified mainly post facto, unlike Surrealism, which is a self-conscious movement with official members, manifestos and dedicated publications. The basic feature that Surrealism shares with Mannerism is the dualism of fundamental outlook — since in each school many concepts are fused with their opposites: rationalism with irrationalism, sensualism with spiritualism, tradition with innovation, conventionalism with revolt; the strongest link between the two idioms, therefore, is the tension between opposites that they express, which is channelled into creative activity. Surrealism often harks back to occultist and Romantic cosmic theories in its proposal of new ways for seeing reality (Chryssouli, 2015: 304-305).

También Belén Vidal, en su *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic* (2012), se apoya en Hauser para afirmar el uso productivo de fórmulas manidas mediante su montaje:

The contemporary period film can be productively read as a mannerist genre entirely built onto the lingering yet potent afterlife of themes and motifs which give place to new, generative figures (Vidal, 2012: 28)

En esta «posvida» resuena la *pervivencia* [*Nachleben*] de las imágenes que tanto preocupara a Warburg y a Benjamin. La cita casi parafrasea aquel pasaje del prólogo de *Manierismo*:

Los artistas de la época no necesitan superar el carácter estereotípico de los medios artísticos dados ni el formulismo del lenguaje formal corriente, sino que las convenciones mismas se hacen productivas en ellos (M: 26)

Vidal toma de Venturi y Scott-Brown (2004) la distinción entre un «manierismo con ‘M’ mayúscula» (el del sXVI) y otro «con ‘m’ minúscula» (considerado como tendencia transhistórica). Sin embargo, en su caso, aquella «reacción distintiva [...] específicamente sincrónica en su fertilización cruzada de lenguajes críticos artísticos», que acerca el concepto de manierismo a «la ambivalencia crítica que arrastran nociones dentro del campo semántico del término, como academicismo, pastiche y kitsch», está fuertemente arraigada, vía Hauser, al «shock» post-utópico:

As a practice, it facilitates the understanding of aesthetic hybridity not simply as a property of a cycle of films, but as a deliberate attitude towards the transmission of the past. The term mannerism conjures up long-running critical debates around the crisis of the (utopian) energy of modernism (Vidal, 2012: 29).

A diferencia de Venturi y Scott-Brown, o de ejemplos más recientes como el libro de González de Canales (2020), Vidal se esfuerza por ubicar este shock históricamente, lo que impide una visión optimista al tiempo que activa las posibilidades críticas de este «campo semántico» ambiguo — el manierismo con ‘m’ minúscula, lo kitsch, o lo camp:

Mannerism can be claimed transhistorically, but it does not exist in a historical vacuum. What we could call its structural belatedness feeds into the debates around the cultures of postmodernism as a ‘late’ or, even, after- moment with regard to (political) modernism. The debates about the postmodern peaked in the last two decades of the twentieth century; a shift most famously summarised by Lyotard as the condition of «incredulity towards metanarratives». In the realm of aesthetics, postmodernism became associated with Movements that reach their end-point: in literature, modernist experimentation gives in to re-elaboration and pastiche; in architecture and design, functionalism is replaced by a citation, decoration and anti-functionalism in objects and surfaces, and so on (although the equation of postmodernism with anti-experimentalism or an anti-aesthetic remains debatable). In Fredric Jameson’s influential formulation, the postmodern emerges as the cultural dominant in the era of late or transnational capitalism. In particular, Jameson calls forth the nostalgia film (in reference to the glossy period aesthetics of Hollywood retro films of the 1970s and 1980s) as a form of pastiche symptomatic of the paradoxical loss of the historical brought about by new forms of memorialisation (Vidal, 2012: 31).

El ensayo de Susan Sontag “Notes on camp” (1964/1982, p. 34) se alinea con las intenciones de Vidal a este respecto, activando aquellas nociones de las *otras* modernidades, o de lo moderno *otro*, que ofrece «para el arte (y la vida) un conjunto de estándares diferente, complementario». Sería interesante, a este respecto, realizar una comparación en profundidad de las ideas que Karel Teige desarrollara en “Poetismo” (1924/1999), a favor de una modernidad antiheroica, lúdica, antitrágica, etc., y mucho de lo escrito por Sontag en ese ensayo. Lo que Hauser escribe, en *Manierismo*, acerca del *nacimiento del humor*, su alineamiento de lo manierista *en oposición* a la utopía (reconociendo, por tanto, como en lo Camp descrito por Sontag, los pretenciosos límites de lo humano): sin caer en el optimismo gratuito, pero sin caer tampoco en la desesperación. Los



collages del último Teige, ya perdida la fe en la utopías, entrarían en esta comparativa<sup>26</sup>. El reciente artículo de Steward-Halevy, “Sypher’s Cipher: ‘Paradoxes of Conduct’ in the Reception of Mannerism, 1954-1973” (2019), merece, a este respecto, mención aparte:

The intellectual history of middlebrow Mannerism, therefore, pushes us to reconsider processes of lamination in which artists, critics, and historians key one historical frame to another, not merely as a form of subversive self-fashioning, polysemous postmodern allegory, or a performed identification with the past, but also to collectively sort out the direction and values of their field and their roles within it (Steward-Halevy, 2019: 2-3)

El artículo, precisamente porque se enmarca dentro de los estudios de la ‘middlebrow culture’ (esto es: la cultura de las clases medias aspiracionales), se centra en el libro de Wylie Sypher sobre manierismo como ejemplo paradigmático de trabajo ‘divulgativo’<sup>27</sup>. En su completo estado de la cuestión acerca de la influencia del debate sobre el manierismo en la búsqueda de una identidad moderna (en la mutua influencia, por tanto, entre críticos, artistas, historiadores, etc.), Steward-Halevy (2019: 10) ubica a Hauser, significativamente, en «una tenue zona intermedia» entre esta *middlebrow culture* (transhistórico, como Hocke o Sypher) y los estudios especializados (historicistas, como Panofsky, Shearman, etc.). Pero Steward-Halevy (2019: 10) sigue considerando a Hauser «transhistórico», aunque reconoce que intentó unir ambos enfoques:

He tried to bridge the middlebrow and historical approaches to the period by appealing to a common ‘alienation’ — the dialectical materialist ‘key to Mannerism’ — felt at particular historical moments of class conflict and expressed through the enduring formal trope of asymmetry. Alienation, as Hauser explained, came from an emerging world economy built entirely upon speculative ‘finance capital’ (Steward-Halevy, 2019: 11).

Aquí, como en el pasaje que sigue, la cuestión lukácsiana central, la alienación como cosificación de la consciencia, y el proceso de cosificación en general como clave para el proceso de racionalización y burocratización del mundo, es totalmente omitido, con lo que el argumento queda, tal como lo parafrasea este autor, muy debilitado. En efecto, para Hauser el sXVI no es sencillamente un «momento particular de conflictos de clase», sino más bien el momento clave en que el proceso de cosificación dio un salto cualitativo, haciéndose perceptible por primera vez, y diferenciando este momento en su especificidad histórica. En este sentido, todo el pasaje en que Steward-Halevy trata de reconstruir la narrativa histórica de Hauser en *Manierismo*, tomando como concepto central el ascenso del capital financiero<sup>28</sup>, no es estrictamente erróneo, pero el

---

<sup>26</sup> En este sentido, como parte de las investigaciones realizadas en el marco de esta tesis, y en coautoría con Guillem Aloy Bibiloni y Antoni Ramon Graells, se realizó una comparativa entre el utopismo de Le Corbusier y el de Teige: “Défense de l’Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930” (2022).

<sup>27</sup> ‘Divulgativo’ en tanto que, a pesar de las intenciones del autor, el libro fue velada o explícitamente despreciado por figuras como Panofsky, Schapiro o Wittkower (Steward-Halevy, 2019: 5-6). No hemos dispuesto de espacio para compararlo con el libro de Hauser, pero sí se podría indicar que, a primera vista, y por su acercamiento fenomenológico, parece más cercano al paradigma de Hocke. Hauser, de hecho, lo cita para arremeter contra el *manierismo ahistórico* (M: 65). Los Wittkower completaban, en esos años, su *Nacidos bajo el signo de Saturno* en contra de este manierismo ahistórico «de cultura mediana» [«middlebrow»], y realizando un esfuerzo por resultar accesibles a dicho público (Steward-Halevy, 2019: 35 -36).

<sup>28</sup> «Speculation, once the province of the merchant class entered into the everyday life of the courts. Due to the rise of the mercantilist ‘middle ranks’, the sixteenth century, ‘marked the beginning of modern capitalism’; the aristocracy indebted

énfasis se aparta del argumento medular del libro. Y convenientemente, ya que, antes de acabar la página, Steward-Halevy (2019: 11) enfatiza que «el manierismo era un prisma; refractando el momento histórico del siglo XVI en la posguerra»: ya fuera Hauser, «rastreado los orígenes de la especulación y el capital financiero durante los debates anteriores a Bretton Woods sobre cómo la valoración de la moneda debería vincularse a los metales preciosos»; Gombrich, «basándose en nociones conductistas de condicionamiento y retroalimentación para socavar el marxismo de Hauser»; Sypher, «describiendo la ‘parapsicología’ manierista mientras intentaba dar cuenta de la ‘pérdida de sí mismo’ en la vida contemporánea»; Panofsky, que encontraba en la ironía manierista «una autoconciencia artística, que se convirtió en las semillas de la disciplina de la historia del arte» (2019: 10); etc. Pero, aunque Steward-Halevy recalca el carácter *especular* del concepto de manierismo construido a lo largo del sXX, esto no invalida que, como remarcamos en el Capítulo 6 a colación del Teorema de Thomas y del concepto hauseriano de estilo, éste no tuviera su peso en el «juego cortesano de reconocimiento» (2019: 14) de la escena neoyorquina más cínica y conformista, así como, a la inversa, un importante papel *en contra de las formas institucionalmente dominantes de arte moderno* para toda una generación de artistas posmodernos durante los años sesenta, que se apoyaban en Hauser y en Sypher en contra de Greenberg, del expresionismo abstracto, etc. Es Steward-Halevy (2019: 14-15) documenta extensamente este fenómeno, sobre todo en relación al artista posmoderno Robert Smithson, muy influido (por lo que demuestran sus cuadernos de notas) por el libro de Hauser, pero también por otras lecturas manieristas, así como por una interpretación afín de Brecht y la alienación:

Smithson scholars have taken the artist’s recourse to Mannerism in different directions since the artist’s death in 1973, most commonly treating it as a Brechtian ‘alienation effect’ or an ‘awareness of style’, a phrase the artist used in his notebooks. As Alexander Nagel put it, noting Smithson’s underlined passage from Hauser — where mannerism is opposed to ‘the fiction of art as organic, indivisible, and unalterable whole’ — a resistance to anthropocentrism served the artist’s own anti-humanist agenda where ‘mannerist art becomes the true birthplace of an art of irony and detachment’ (Steward-Halevy, 2019: 18).

Este antihumanismo traducido en «resistencia al antropomorfismo» nos trae de vuelta a la noción de síntesis, proscrita por Hauser como arcaizante para la modernidad, y arroja cierta luz sobre aquella paradójica noción adorniana, de que «el materialismo genuino debe ser de alguna manera ‘sin imagen’» (Jameson, 1990/2007: 119):

El ansia materialista por comprender la cosa quiere lo contrario: sólo sin imágenes cabría pensar el objeto entero. Tal ausencia de imágenes converge con la prohibición teológica de imágenes. El materialismo la secularizó al no permitir la descripción positiva de la utopía;

---

themselves to world markets and in turn, exchange value and free competition replaced the notion of ‘just price’ and guild protections. The incursion of the marketplace into the courts entailed a new ‘indifference to moral considerations’ among the nobility, which trickled down to cultural expressions of *Discordia concors* from the artist and poet courtiers. It was the first ‘sophisticated, deliberate, adopted artistic style in the Western World. The first of conscious choice rather than necessity, driving rather than driven’. Writing from his position as a visiting professor at Brandeis from 1957 until 1959, Hauser could not help see its mirror image in ‘the affluent society’, where a sophisticated, alienated style of the culture industry heralded the incursion of a global military industrial complex and unchecked free markets into every aspect of civil society and private life» (Steward-Halevy, 2019: 11).

ése es el contenido de su negatividad. Allí donde más materialista es, coincide con la teología (Adorno, 1966/2005: 195).

Así, no es de extrañar, como recoge Steward-Halevy (2019: 18), que la posición neomanierista (o dialéctico-materialista) de los escritos de Smithson marcaran «el comienzo de una era de pastiche posmoderno» (según Craig Owen), que «las disyunciones entre su primera fase manierista» y el Land Art posterior «han creado problemas póstumos para historiadores y marchantes de arte que buscan presentar una imagen coherente del trabajo de su vida o mantener sus contradicciones internas» (Caroline Jones), o que Smithson defendiera «el ‘manierismo’ como kitsch, sirviendo como el némesis tábano del ‘vanguardista’ Clement Greenberg».

El pastiche, lo heterogéneo, la falta de coherencia. Del lado de la pedagogía, el libro de Baldacchino (2019: 13) «argumenta a favor del desaprendizaje del arte como pedagogía manierista», reparando (como hemos hecho a lo largo de la tesis) en los problemas, muy presentes en *Manierismo*, derivados de la institucionalización del arte (2019: 14). Baldacchino (2019: 14, 149-150) cita a Hauser en diversas ocasiones, basándose ampliamente en su libro para fundamentar «una pedagogía manierista» (2019: 151-153). Méndez Huerta y Nava Preciado (2019: 32-33, 37) citan *Manierismo* a propósito de la imposibilidad de un paradigma homogéneo para el arte moderno, mientras que Buckner (2013: 5-6) cita *Manierismo* a colación de la «pluralidad del arte autónomo», para desmentir la narración histórica establecida por Danto según la cual la crisis del arte propiamente dicha —y la necesidad de su teorización— surgió a partir del sXIX. En efecto, la difícil definición de una «coherencia inesencial» (Tuinen, 2017), asistemática, o contradictoria de la modernidad es un proyecto que corre en paralelo a la aceptación del pluralismo metodológico en que culmina el panorama construido en el Capítulo 4. Link-Heer, observando la correlación entre este proceso y el «vaivén entre la aceptación y el rechazo» de «la vertiente tipológica de la fusión del manierismo (histórico) y el modernismo», señala cómo *Manierismo* se adelantó, en este sentido, a Deleuze y Guattari:

Durante mucho tiempo, a algunos estudiosos del manierismo les pareció incomprensible que Hauser, en 1964, considerara a Franz Kafka y Marcel Proust como representantes significativos del manierismo moderno. En el año 2000, sin embargo, esta visión ya no es tan difícil de comprender. Una década después de Hauser, Gilles Deleuze y Felix Guattari hablaron en un famoso librito sobre Kafka de su «clownerie schizo» entre el «maniérisme d'enfance» y el «maniérisme de politesse» e inmediatamente añadieron un comentario sobre Proust, que se presenta no sólo gracias a Deleuze/Guattari, pero también a la luz de los estudios actuales sobre lo queer, el género, los gays y las lesbianas, Proust ya no se presenta simplemente como «un clásico de la modernidad», sino también como un autor conscientemente manierista que sabía lo que decía y mostraba cuando describía su figura homosexual más compleja, el barón de Charlus, como una «vieille femme maniérée» (Link-Heer, 2010: 844-845).

Como señala Lippert (2013: 102-103), «seguimos sistematizando», y «tanto esta tendencia a sistematizar como nuestra lucha por ser conscientes de sus límites son relevantes para nuestra comprensión de lo que significa ser moderno»; dado que «la forma en que estos dos están relacionados, entre sí y con la modernidad misma, es crucial para esa comprensión», Lippert concluye, citando a Hauser, que la «la naturaleza crucial de esta relación» se hace patente «al considerar diferentes versiones de los orígenes de la modernidad»: por un lado, «el espíritu sistematizador del

Renacimiento», y por otro, «su crisis intelectual causada por el fracaso de los sistemas llevados demasiado lejos». Cuando Paul B. Preciado escribe acerca de la «Dysphoria Mundi», describiendo la «condición planetaria epistémico-política contemporánea» como «disforia generalizada», y entendiendo ésta como «la resistencia del planeta vivo a ser reificado como mercancía capitalista» (2022: 22), como un sentirse «atrapadas en una epistemología binaria (humano/animal, alma/cuerpo, masculino/femenino, hetero/homo, normal/patológico, sano/ enfermo...)» (2022: 20), estamos ante aquella *otra* dimensión de la modernidad, como pastiche, como heterogeneidad, como consciencia de lo que no es idéntico a sí mismo. Para Link-Heer (2010: 845), la «vacilación» misma del concepto de manierismo, esta «amplitud y tensión del concepto entre la mano y el *concetto*, la máquina y el espíritu, que no está legitimada por ninguna *auctoritas* antigua», es «lo que hizo de este conjunto conceptual un fenómeno de irritación y fascinación de primer orden, y por lo tanto presumiblemente también un complejo conceptual con futuro».

En diversos escritos<sup>29</sup>, el filósofo holandés Sjoerd Tuinen aborda el concepto de manierismo y su conexión con el sXX, relacionando a Hauser con Deleuze y Agamben, para quienes también «es la disolución y no la aparición del Renacimiento lo que creó las condiciones para el arte moderno (expresionismo, surrealismo, arte pop, posmodernismo)» (2017: 147). Significativamente, Tuinen (2017: 147) también considera que el «intento barroco de superar esta crisis en nombre de una unidad o armonía cultural renovada, por el contrario, es demasiado reaccionario e históricamente anclado como para pasar por un avance revolucionario». En efecto, para sostener que «solo cuando el estilo se vuelve problemático se vuelve programático», Tuinen (2017: 147) nos remite a un pasaje de Hauser en *Manierismo* en el que sus intenciones quedan muy cerca de la brecha entre arte y obra de arte individual establecida póstumamente por Adorno en su *Teoría estética*: si «el principio que la estética tradicional acostumbra a formular como una ley de vigencia universal» (M: 53) aquella sobriedad, claridad, medida, límite y parquedad de motivos que, en rigor, «sólo puede aplicarse a algunas obras, relativamente pocas, que representan los principios formales del clasicismo con extrema pureza» (M: 53) —y, recordemos: unas obras en las que Winckelmann fundamentó los principios de su historia del arte (Didi-Huberman, 2002/2009)— la importancia de «la estructura ‘inorgánica’ de las obras manieristas» (M: 53) estaría en hacernos ver, por primera vez, más allá de la autocensura que la autopreservación del hechizo estético del arte entendido como arte clásico:

Durante largos períodos de su historia, el arte, al contrario, se ha esforzado en conservar todo lo posible de aquella riqueza confusa, inaprehensible e inagotable, que el clasicismo trataba de hacer desaparecer tras de sus formas cristalinas (M: 53).

Adorno (1956/1969) estuvo muy de acuerdo con el primer pasaje de *Historia social* en el que Hauser tomaba partido por el naturalismo como primera forma de arte (contra, por ejemplo, Giedion, que sitúa al geometrismo en primer lugar), coherentemente con esta postura rousseauiana, según la cual el germen de la civilización es la violencia ejercida sobre sí mismo,

---

<sup>29</sup> En “Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney” (2012), en “Mannerism and Vitalism: Bergson and the Mannerist Image” (2018), y también en “The Late and the New: Mannerism and Style in Art History and Philosophy”, capítulo dentro del libro *Art History after Deleuze and Guattari* (2017). El hilo conductor de la publicación es el uso de las ideas de Deleuze y Guattari en el contexto de la *historia del arte*, examinándose, por ejemplo, cómo la reformulación que Georges Didi-Huberman hizo de las teorías de Warburg está influenciada por la terminología de Deleuze (Tuinen, 2017: 95-105).

bajo la forma del principio de identidad. La lucha entre neomanierismo y expresionismo abstracto (Smithson contra Greenberg), lleva implícita una relectura de toda la historia previa. Así como Pasolini hablaba del poder exorcizante de la cita visual, y Didi-Huberman (2002/2009) del poder exorcizante del tipo de historia del arte *como historias de fantasmas* proyectado por Warburg, Tuinen cita las palabras de Deleuze:

By giving the model a second existence in the copy, it makes the past return in the present (now-here) as virtual participant in the construction of the future (no-where). It thus turns repetition against itself, making it a transformative force that grounds «a tradition of the new» (Tuinen, 2017: 148).

Tuinen enfatiza en el carácter «caleidoscópico» de las interpretaciones en torno al manierismo, y afirma que el «desafío filosófico» consiste en producir un concepto capaz de retener «la riqueza de su heterogeneidad histórica» y de reconectarlos en «un orden negentrópico de devenir, es decir, una coherencia inesencial que excede (no: trasciende) su edad de referencia compartida y la determinación confusa de su existencia histórica» (Tuinen, 2017: 148). Para Tuinen (2017: 148) la ambigüedad misma del énfasis en «la manera o el estilo —un término puramente procesual que nos permite definir el arte como práctica y acontecimiento más que como objeto histórico y linaje— refleja esta pluralidad». Pero también refleja, al mismo tiempo, que lo que Deleuze y Guattari aún situaban, como Hauser, en el marco del capitalismo como proceso, como narrativa histórica omniabarcante, se pierde un poco en Tuinen<sup>30</sup>, que de esta manera, a pesar de lo acertado de muchas de sus observaciones, vuelve a trocar, en parte, a Hauser por Hocke, y a perder una narrativa histórica —la del capitalismo— que ninguno de los marxistas heterodoxos aquí discutidos (Benjamin, Hauser, Adorno, Marcuse) pierden en ningún momento de vista.

Aunque, debido al precedente de Deleuze, el caso de Tintoretto ha recibido especial atención, tampoco faltan ejemplos de autores que citen a Hauser para apoyar la tesis de una coherencia inesencial o heterogeneidad compositiva en la obra de escritores o artistas diversos. Por ejemplo, Lucas Alonso (2020: 49) apunta, en relación al Quijote, que podría valorarse «como tapiz de historias», invocando «la propuesta de Adelia Lupi, que relaciona la estructura del *Persiles* con la de los cuadros manieristas pluritemáticos» a partir del siguiente pasaje de *Manierismo*:

Así como una pintura manierista no muestra, de ordinario, una composición unitaria, desintegrándose en partes, escenas, grupos y figuras más o menos independientes, así también una obra literaria manierista se compone de imágenes que, en cierto sentido, pueden ser también consideradas y gozadas, cada una de por sí (M: 198).

Guerrero (2010: 26-27) se apoya en las directrices formales de Hauser acerca de la pintura de Tintoretto para comparar las estrategias espaciales de éste con las de los trabajos corales de Luigi Nono. En efecto, Hemingway (2014: párr. 26) señaló que otro aspecto de la influencia de Dvořák sobre Hauser es el análisis que éste hace de los paisajes de Bruegel y Tintoretto, cuya

---

<sup>30</sup> También Vellodi (2014: 14), en un artículo (donde cita a Hauser) en el que ahonda en el «tiempo» de Tintoretto como tiempo fuera de la historia, pierde esta historicidad. Como en Tuinen, y a diferencia de Deleuze, Vellodi apenas menciona el capitalismo (no obstante explicitar la importancia de la concepción deleuziana del tiempo para su reflexión en torno a la concepción extemporánea, extraña a su tiempo, implícita en Tintoretto).

«visión cosmológica» rompe los límites del espacio clásico. Vellodi (2019: 15-17) diluye, en cambio, el grado en que Hauser extiende los rasgos del manierismo al presente posmoderno, contraponiendo su Tintoretto al construido por Cézanne: mientras que Cézanne, en tanto que pintor, recuperaría «pragmáticamente» a Tintoretto como guía para la pintura de finales del XIX, Hauser, según Vellodi, contextualizaría fuertemente a Tintoretto, limitando su interpretación contemporánea — la cual sería continuada por Deleuze y Guattari, quienes sí harían una interpretación, como la de Cézanne, «de artista», frente a la de «historiador» hecha por Hauser<sup>31</sup>. Sin embargo, como la propia Vellodi (2019: 1) reconoce, el «materialismo cósmico» que Deleuze y Guattari encuentran en Tintoretto ya se acerca bastante (en intención, si no en terminología) a las ideas que Hauser tiene del pintor, lo cual salta a la vista si comparamos los términos usados por Hauser para abordar a Brueghel y sus comparaciones entre éste y Tintoretto:

Aparte del Greco, Bruegel es, en todo caso, el único que puede mantenerse de por sí junto a Tintoretto, el único que no sólo da al manierismo una forma profunda y amplia, sino que crea además una visión cósmica que puede situarse al lado de la del maestro italiano. El sentimiento cósmico es también en Bruegel el componente más esencial de la vivencia creadora, pero, a diferencia de Tintoretto, los soportes de este sentimiento son, a menudo, las cosas más triviales: un árbol, una montaña, un valle que se extiende, una ola, las nubes que pasan o un pájaro en el aire. En Tintoretto lo cotidiano parece ante el aliento del cosmos, mientras que en Bruegel el cosmos es immanente a los objetos de la experiencia más cotidiana (M: 268).

Consideraciones que refuerza en otros pasajes (M: 78). En ambos artistas, el acento se desplaza, como en Giordano Bruno, «del microcosmos al macrocosmos», convirtiéndose «la conciencia humana [o la figura humana, en el caso de Brueghel y Tintoretto] en un espejo de relaciones inconmensurables». Cézanne, Deleuze y Guattari caracterizan la era moderna como «era de lo cósmico» (Vellodi, 2019: 19, 23); de manera similar, Hauser caracteriza la problemática moderna como «angustia cósmica» (M: 99), disolución del «cosmos unitario y panpsíquico de la Edad Media» (M: 110), «escisión del cosmos espiritual» (M: 246). El arte sería, para Deleuze y Guattari, «un cosmos construido a partir del caos de la materia desterritorializada» (Vellodi, 2019: 20), mientras que, para Hauser, las obras más significativas de Tintoretto procuran un «espectáculo macrocósmico» (M: 252) y «fantasías macrocósmicas»<sup>32</sup> (M: 253, 254). «Si la calificación de las obras de Tintoretto como «fantasías macrocósmicas» es exacta, lo es de modo especial» para obras como *La serpiente de bronce*, sobre la cual Hauser escribe:

[...] lo que se desarrolla ante los ojos del espectador, no es un acontecer humano, ni meramente cristiano o bíblico, sino un acontecer esencialmente cósmico, un drama

---

<sup>31</sup> Su artículo culmina: «Tintoretto returns not for the epistemological investigations of the historian —Hauser’s reading of Tintoretto’s cosmology as representative of and perceptible in accordance with the particular circumstances of its time— but rather for the practical endeavours of the artist, of the figure who is drawn into the work’s compound of sensations and becomes with it. In the work of Cézanne, an artist who engages ‘a practical selection among differences according to their capacity to produce’, Tintoretto returns as cosmic artisan» (Vellodi, 2019: 30).

<sup>32</sup> «Es tal la impresión que causa el impulso que domina la escena, combinado con la aprehensión de un espacio tan enorme, que aun cuando la composición está limitada a dos figuras humanas, la pintura adquiere como un todo un carácter elemental y cósmico, y aparece al espectador como la primera de aquellas ‘fantasías macrocósmicas’, que, desde ahora, tan gran papel jugarán en la obra de Tintoretto» (M: 249). Hauser toma la expresión de Dvořák.

primigenio, en el que tanto los profetas, Moisés y los santos, como también Cristo e incluso Dios mismo son sólo actores, no figuras rectoras de la escena (M: 251)

Y sobre *Moisés hace brotar el agua de la roca*:

[...] todo reviste una medida menor, aunque no por ello más humana. El profeta se halla en un altozano, por encima de la multitud, como un actor en la escena. Su figura se halla enmarcada por el agua que brota de la roca, con lo cual queda separado del resto de escena y subrayado de la manera más intensa. Sobre él se encuentra el Dios Padre sobre una nube oscura y casi cubierto por ella. La figura de Dios está rodeada por un círculo que parece arder y girar como una rueda de fuego; la rueda, empero, tiene algo de la sustancia del chorro de agua que abarca la figura del profeta. La semejanza de las dos composiciones, relacionadas también formalmente y que casi se rozan, pone al profeta en una conexión tanto óptica como sustancial con Dios. Moisés se convierte en actor paralelo al Dios creador, y toma parte con él en el mismo acontecer cósmico. En virtud de ello, pierde, en cierto modo, su carácter teatral y se convierte en un ser sobrenatural, en una parte de la acción celeste. Los dos protagonistas del gran drama causan así la impresión de dos cuerpos celestes, cada uno con su propia esfera y su propia órbita, aunque ambos pertenecientes al mismo sistema (M: 251-252).

Chirolla y Mejía Mosquera (2017: 104) atribuyen a Hauser una comprensión parecida a la que Deleuze tiene del arte de Tintoretto no como decadencia, sino como recodificación. Lo que Hauser denomina, siguiendo a Dvořák, despliegue de potencias cósmicas, es expresado por Deleuze y Guattari al decir que Tintoretto es un «pintor de fuerzas». En ambos casos, el misticismo de Tintoretto sería expresado, como el de Brueghel, a través de un materialismo extremo — es decir, que la espiritualidad de Tintoretto, como la de Brueghel, es expresada a través de construcciones inorgánicas. En uno y otro caso, estamos ante máquinas cósmicas.

This unparalleled synthesis is, as Hauser intimates, produced through a new practice of painting as staging. Far from basing his work in the observation of life, in the world as it is given to senses, and producing compositions through what Heinrich Wölfflin called pieces «cut out haphazard from the visible world», Tintoretto begins the process of painting with a staging that betrays no immediate relation to a given and observed nature, and which instead consists in the artificial construction of relations. His invention of a miniature box made of card and wood, with windows cut out of it through which light would be shone to produce exaggerated effects and in which small figures of wax and clay would be placed and hung by threads from the ceilings gives rise to what might be called a ‘machinic aesthetic’ (Vellodi, 2019: 7-8).

Para Vellodi (2019: 14-15), en virtud de este carácter maquínico, «la práctica de Tintoretto señala un momento de anticlasicismo experimental y no resuelto que todavía no representa nada», en contraposición a la lectura de Hauser, que querría añadir un sentido histórico a posteriori al arte de Tintoretto. Sin embargo, si volvemos sobre lo escrito más arriba acerca de la «resistencia al antropomorfismo» como rasgo del antihumanismo, del pastiche, la lectura de Hauser no sólo ubica a Tintoretto *en su tiempo*, sino como origen del nuestro, en el que no «el yo del artista oscila y se modifica» en base a una «confianza ciega en el automatismo de los medios de expresión, y especialmente del lenguaje, así como en la autogénesis de las imágenes» (M: 403). Esto nos lleva a considerar uno de los puntos más difíciles, tanto del Círculo del Domingo y del mesianismo marxista, como de la visión que Hauser tiene de sus héroes manieristas. Si los manieristas

espiritualistas son, precisamente, aquellos que no sucumben al autoengaño en que incurre el barroco — si, en algunos casos, no son ni siquiera especialmente religiosos, sino que se les atribuye un escepticismo netamente materialista, ¿cómo caracterizar esta espiritualidad? Este rasgo es compartido por personajes como Pontormo, Brueghel, Lukács, Benjamin o Hauser: a pesar de una religiosidad nula, todos ellos despliegan lo que Benjamin denominó, a colación del surrealismo, una «revelación secular». Quizás pueda verse un punto de contacto con la noción adorniana que hacía converger la «ausencia de imágenes [...] con la prohibición teológica de imágenes», secularizada por el materialismo «al no permitir la descripción positiva de la utopía», «donde más materialista es», es donde «coincide con la teología» (Adorno, 1966/2005: 195). Hauser describe el manierismo como «un arte espiritual en todos sus puntos», por la importancia concedida «en la creación de sus obras» al «sentimiento estético de la calidad y el juicio crítico», y «porque sus artistas escogieron con preferencia vivencias intelectuales como objeto de la representación» (M: 69). Pero también porque «en el humor», tan presente en las formas de arte basadas en el montaje, en los pastiches, en lo heterogéneo, se manifiesta una dimensión existencial, «un sentimiento cuasi-religioso», «una comprensión meditativa del curso del mundo, y una profunda simpatía por todo lo que es humano»:

Tener humor significa, en el sentido corriente de la expresión, mantener la distancia, tener sentido de la proporción, ver las cosas en la perspectiva exacta, es decir, considerarlas a la vez desde dos lados distintos, no perder la cabeza bajo el peso de los golpes del destino, en caso de infortunio pensar que Dios aprieta pero no ahoga, y que todo puede arreglarse todavía. Humor significa: no exagerar la importancia de una mala experiencia, de una ofensa, de una injuria, de un daño; tener siempre ante la vista lo insignificante de las pequeñas inconveniencias de la vida, y aun en el caso de verdadera desdicha, saberla reducir a sus debidas proporciones. En una palabra, humor significa tener en cuenta en todo tanto lo bueno como lo malo, reconocer siempre la justificación de los diversos puntos de vista, decir, a la vez, respecto a las cosas, si y no. El humor expresa una actitud dialéctica, un punto de vista flexible, susceptible de desarrollo, rectificable en todo momento. Es comprensible que los románticos valoraran tanto el humor como forma literaria, y que todavía Kierkegaard viera en él un estadio en el orden jerárquico de los valores, sólo superado por el estadio religioso. En el humor, en efecto, se manifiesta un sentimiento cuasi-religioso: una comprensión meditativa del curso del mundo, y una profunda simpatía por todo lo que es humano. El humor puede descubrir las peores insuficiencias de una persona, y sin embargo, disculparla, puede incluso amarla, y en ciertos casos, loarla y alabarla (M: 169).

## **La asimilación del manierismo en la teoría de la arquitectura**

### *Una lectura desde Manierismo, de Hauser*

Cuando el arte se experimenta de manera puramente estética, no logra experimentarse ni siquiera estéticamente<sup>33</sup> (Adorno, cit. en Jameson, 1990/2007: 131).

---

<sup>33</sup> Hemos preferido traducir al castellano a partir de la versión de Jameson —«Where art is experienced purely



Al examinar los choques entre paradigmas del manierismo en el ámbito de la historia del arte, nos ocupamos implícitamente del enfrentamiento entre proyectos de modernidad divergentes. Las abstractas disputas metodológicas examinadas, ubicadas en el nivel de lo epistemológico, pero estrechamente vinculadas a posturas morales y políticas, encuentran en los temas y objetos de estudio polémicos, como el manierismo, un campo de batalla más concreto. Pero esta disensión epistemológica se desborda también hacia las demás disciplinas y, en última instancia, a la sociedad. Si en la historia del arte el salto de lo epistemológico a lo práctico es palpable, quizás resulte más opaco comprobar sus consecuencias en disciplinas más directamente relacionadas con el mundo fáctico, como pueda ser el diseño arquitectónico. A este respecto, el influjo de las disputas epistemológicas en la teoría de la arquitectura, guía del diseño arquitectónico, no ha sido siempre directo, estando en muchas ocasiones mediado por la historia del arte, de donde la teoría arquitectónica ha extraído a menudo importantes herramientas conceptuales, pero de la que se encuentra actualmente distanciada. De hecho, el distanciamiento denunciado por Alina Payne (1999: 292-5) entre historia del arte y teoría de la arquitectura ha propiciado que, en la mayoría de los casos, la palabra ‘manierista’ se use de modo confuso o indeterminado, sin que quede claro a primera vista en cuál de sus posibles acepciones está siendo utilizada (Davidovici, 2004; Costanzo, 2013). En consecuencia, hemos creído conveniente dedicar un apartado a este tema, tratando de dilucidar también, al mismo tiempo, las implicaciones que tienen los usos más extendidos de la palabra ‘manierismo’ en el contexto de la teoría arquitectónica posmoderna.

El término *manierista* estuvo, a menudo, y como diversos autores han observado<sup>34</sup>, íntimamente ligado con algunos de los más influyentes discursos sobre la arquitectura contemporánea, hasta el punto que el término sigue siendo utilizado, a día de hoy, para caracterizar la postura de algunos de los arquitectos y corrientes arquitectónicas más importantes de la segunda mitad del siglo XX y de principios del XXI<sup>35</sup>:

Criticized for its artifice and stylization, and loaded with negative connotations as *manieroso*, the art of the sixteenth century nevertheless became, in the 1920s, a new historical and stylistic periodization and an intensely studied subject. Some aspects of that construction of Mannerism as a distinct category are intimately linked to the contemporary development of modernity, and modernism. Mannerism’s ‘discovery’ was closely related to pioneering developments in art and architecture. Furthermore, while Mannerist art was offering up captivating case studies, research on Mannerism adapted models from psychoanalysis, which was maturing in those same years and was crucial to understanding the structure of the modern self and of modern society. Finally, as we will show, the resulting

---

aesthetically, it fails to be fully experienced even aesthetically» (Adorno, cit. en Jameson, 1990/2007: 131)— en lugar de citar la traducción al castellano de Jorge Navarro Pérez —«Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta» (Adorno, 1970/2004)—, aunque ésta última quede más cerca del original alemán —«Not des Bewußtseins Regredierender. Etwas in der Kunst kommt ihm entgegen. Wird sie strikt ästhetisch wahrgenommen, so wird sie ästhetisch nicht recht wahrgenommen» (Adorno, 1970: 17)

<sup>34</sup> Payne, 1994; Davidovici, 2004; De Meyer, 2010; Costanzo, 2013.

<sup>35</sup> Algunos ejemplos serían: Le Corbusier (Rowe, 1947/2008); Arata Isozaki (Drew, 1982/1983); Paul Rudolph e I.M. Pei (Tafari, cit. por Davidovici, 2004: 455); los ‘Grays’ y los ‘Whites’ (Smith, citado por Davidovici, 2004: 458)

image of the Mannerist architect was seminal in the styling of the figure of the new, modernist architect (De Meyer, 2010: 1).

Los escritos de Alina Payne (1994, 1999), Irina Davidovici (2004), Dirk De Meyer (2010) y Denise Costanzo (2013), constituyen un nutrido estado de la cuestión al respecto del lugar que el concepto de manierismo ha desempeñado para el desarrollo de la disciplina; en un primer momento, hacia la primera mitad del sXX, de la mano de teóricos como Pevsner, Wittkower, Gombrich; y, en un segundo momento, a partir de la posguerra, de la mano de los escritos de Rowe o Venturi. En este contexto, Hauser llega a recibir cierta atención, aunque limitada. Aparte de aparecer en alguno de estos estados de la cuestión, y en algún recopilatorio teórico (Patetta, 1997; Blundell Jones & Canniffe, 2007) Hauser es citado, a colación del sXX, por Philip Drew (1982/1983), para fundamentar todo un monográfico sobre Isozaki como neomanierista; por Venturi y Scott-Brown (2004), que le citan en su último libro; y por González de Canales (2020) en una obra que, podría decirse, actualiza el legado de Venturi y Scott-Brown. Ya hemos visto que Tafuri (1966) también le cita, pero en relación al sXVI.

Suele relacionarse la emergencia de una conciencia posmoderna en el discurso arquitectónico con el trabajo teórico de Colin Rowe y Robert Venturi, que, además, fueron posteriormente asociados, respectivamente, a dos grupos neovanguardistas en pugna, cuyo contraste ejemplifica las divergencias de concepción en la nueva posmodernidad arquitectónica: por un lado, los ‘New York Five’, apodados ‘the Whites’, que usualmente son descritos como sofisticados formalistas, neorracionalistas o, en todo caso, revitalizadores del lenguaje heredado de la arquitectura moderna, despojado ya de su compromiso social y de su visión utópica; por otro, ‘the Grays’, desenfadados pragmatistas, que proclaman un democratismo que, para Tafuri (1980/1987), es cínico, en tanto disuelve el lenguaje en las demandas de la realidad concreta — lo cual constituye la mejor manera de *ocultar* los problemas latentes en el forcejeo con el lenguaje, en la búsqueda de la verdad, que aún latía en el proyecto moderno, como decíamos más arriba. Los ‘Whites’ suelen asociarse al tutelaje de Colin Rowe, quien, desde su pionero análisis comparativo de Palladio y Le Corbusier, estableció diversos paralelismos en cómo tanto en el manierismo, como en el movimiento moderno, se *yuxtaponían códigos y sistemas compositivos*. (Lo que resulta muy coherente con el *principio dual, paradójico*, que Hauser subraya en *Manierismo*: el establecimiento de principios simultáneos de realidad, la coexistencia de substancias o fuentes de legitimidad disímiles e irreconciliables en una misma obra, en una misma manera de hacer.) Venturi, por su parte, con su alegre aceptación de la contradicción, del elemento de doble función, de lo híbrido frente a lo puro, etc., abrazaba la *tensión manierista* precisamente en aquel sentido que Burgum (1968) había denunciado para el caso de Hauser —la celebración de la tensión en sí misma, como juego— proporcionando fundamento teórico al modo de hacer, más emparentado con el *kitsch*, de los ‘Grays’. Denise Costanzo (2013: 455) señaló el curioso silencio que mantuvieron Colin Rowe y Robert Venturi el uno con respecto al otro, indicando que «las diferentes lecturas de la historia de Venturi y Rowe reflejan las dos lecturas dominantes de la estética manierista como cortesana y traviesa, o torturada y angustiada» (Costanzo, 2013: 469). Sin embargo, y aunque también en otro sitio se ha comparado a Tafuri y a Rowe como los historiadores de la «forma sin utopía» (Ockman, 1998), hay que señalar que Tafuri (1980/1987) argumentó la profunda afinidad entre ambas posturas como modos

complementarios de solipsismo, encontrando que el matiz *angustiante*, la lectura sintomática de estas dualidades y tensiones, se encontraba, en cierta medida, ausente en los discípulos de Rowe. Si bien es verdad que Rowe (1973/1999) ayudó a evidenciar la falsedad de la síntesis, simulada por el movimiento moderno, entre la técnica y un intuitivo espíritu del tiempo, sus estudios quedan siempre, como la arquitectura de sus discípulos, en el nivel de lo puramente formal, adoleciendo de la tendencia básica al formalismo (teórico, artístico, etc.) que ya tratamos de construir en el Capítulo 4 al hablar del contexto americano de posguerra. Rowe, aunque en cierta medida transgrede el decorum académico mediante el recurso a la diacronía, sigue teniendo un ancla en el rigor metodológico proporcionado por la descripción formalista. La razón por la que Tafuri no encuentra crítica en los 'Whites', sino conformismo, puede ponerse en relación con lo escrito por Jameson a colación de la institucionalización, ya en la posmodernidad, de todo aquel legado moderno que, a principios de siglo, aún causaba *shock*:

Lo que nos da una interesante lección sobre periodización histórica y sobre la reestructuración dialéctica de lo dominante y lo subordinado en términos culturales. Pues tales rasgos, en Flaubert, eran síntomas y estrategias de una vida enteramente póstuma y de un resentimiento hacia la praxis que denuncian (aunque con simpatía) las tres mil páginas de *L'idiot de la famule* de Sartre. Cuando estos rasgos se convierten en norma cultural, todas estas configuraciones de afectos negativos quedan disponibles para usos nuevos y más decorativos (Jameson, 1984/1991: 71).

Se trata de aquello que escribía Eagleton (1981) a colación del realismo: que no se trata sólo de un conjunto de rasgos que puedan leerse como síntomas de la realidad, sino que, con Brecht, todo depende de sus efectos objetivos. En este sentido, es muy pertinente señalar que Hauser, en *Manierismo*, subraya, sobre todo, aquellos episodios en los que una obra maestra no fue comprendida, como en el caso de los frescos de Pontormo para San Lorenzo:

Al estudiar las obras de Pontormo, uno se asombra de que el artista no pudiera tranquilizarse nunca con los logros trascendentales de su producción, y que, incluso después de las mayores consecuciones, no cesara en la búsqueda y en la persecución de nuevos fines, más aún, que, en el curso de su carrera artística, creyera tener que hacer problemático y casi desvalorizar lo ya conseguido. Pontormo llegó repetidamente a soluciones que hubiera podido convertir, sin más, en un estilo personal fecundo, y que le hubieran garantizado seguridad y éxito. [...] y sin embargo, cada vez tenía que anular, de nuevo, la validez de lo conseguido, para, al final, lanzarse a lo problemático de los frescos de San Lorenzo (M: 208)

La incompreensión, el shock causado por estas obras, subrayado por Vasari también para el caso de Tintoretto, está en correlación con esa vocación *póstuma, negativa*, mencionada por Jameson, y nos permite reconectar con aquella pregunta clave, que se hacía Hauser en el Capítulo 3, pero que conectan también con la problemática de la alienación del marxismo heterodoxo, con que cerrábamos el Capítulo 1, y con la noción de una redención en la locura, mencionada más arriba en este Capítulo 8: ¿Estarán las soluciones al problema de la fragmentación del sujeto en lo *outsider*?:

Los frescos de San Lorenzo de la *Caída de nuestros primeros padres*, del *Diluvio* y de la *Resurrección*, que fueron blanqueados en el siglo XVIII, y que sólo conocemos por los

dibujos del artista que se han conservado, cuentan, sin duda, entre las obras más atormentadas y enigmáticas de Pontormo (M: 216)

Pontormo se hace con el tiempo cada vez más inasequible, hasta independizarse plenamente, al parecer, de la opinión de su ambiente, y obsesionarse en esfuerzos desesperados para la terminación de los frescos de San Lorenzo (M: 217)

Se trata de un punto en plena conexión con rastrear aquellas divergencias entre público y artista que ya eran el tema hacia el que se encaminaba *Historia social*:

Por insuficiente que sea en uno u otro respecto, el concepto de la alienación en Marx se basa en la observación exacta de que el carácter de mercancía de los productos del trabajo representa la fórmula fundamental del mundo alienado del hombre. En ningún sector se muestra esto más claramente que en el campo del arte. Las obras que antes surgían de condiciones únicas, para fines determinados, de relaciones personales específicas y por encargo de personas conocidas del artista, se han convertido en mercancías con un valor en el mercado y en un sustrato de transacciones de mercado, creándose así una situación, que da origen a una relación problemática del autor con su obra y con su público, que de modo tan incuestionable distingue al artista actual del artista de tiempos pasados (M: 124).

Rara vez se tiene en cuenta este fenómeno como consecuencia de algo más que de una deficiente *cultura arquitectónica* en teoría o historia de la arquitectura (retrotrayéndolo, como hace Hauser, al avance estructural de la reificación). En este sentido, podría recordarse el comienzo del clásico de Bruzo Zevi, *Saber ver la arquitectura*. También Zevi se sumó, aunque tarde, a la cuestión de la relación entre arquitectura moderna y manierismo con la obra *El lenguaje moderno de la arquitectura* (1978), donde concibe el manierismo a partir de la definición formal del *manierismo/maniera*, retrotrayéndolo a las causas del *manierismo/crisis*:

Tal vez toda la historia de la arquitectura podría leerse en clave de neurosis de la simetría. Indudablemente, nos referimos a la europea. No es una casualidad, por ejemplo, que Italia haya sido la primera, durante la época del Renacimiento, en venerar este ídolo, mientras en los demás países se continuaba hablando el lenguaje gótico. La economía de la península entraba en una grave crisis y las clases dominantes la compensaban con una máscara clasicista. Evocaban el pasado grecorromano mitificándolo, a fin de ocultar la inestabilidad del presente; se atribuían un rostro áulico, hosco u olímpico, para así encubrir el desbarajuste social. Siempre ha sido así: la simetría es la fachada de un poder ficticio, que quiere parecer indestructible. Los edificios representativos del fascismo, del nazismo y de la URSS stalinista [sic] son todos ellos simétricos. Los de las dictaduras sudamericanas, simétricos. Los de las instituciones teocráticas, simétricos, a menudo, con una doble simetría (Zevi, 1978/2008: 27-29).

Pero aunque Zevi protesta, también en otro lugar del libro, contra el elitismo de esta concepción, abogando por lograr un movimiento moderno que pugne por lo democrático; y aunque se refiera a clases e ideologías políticas, finalmente el contenido de su mensaje es, como el de Venturi, netamente formalista: el puente entre asimetría y democracia, por ejemplo, no se encuentra argumentado más que por oposición a la identificación de la simetría con el totalitarismo, sin ahondar en *qué media entre ambos*. A diferencia del esquema aparentemente similar usado por Hauser en *Historia social*, Zevi parece tomar la premisa formal como un

absoluto (ya que Hauser reconoce, a pesar de todo, que el papel del clasicismo sí pudo ser «progresista» en ciertos momentos, como durante la Revolución francesa). Zevi, en cambio, establece correlaciones demasiado simples entre forma y trasfondo político, entre simetría y fascismo, etc. Allí donde trata de ir más allá del formalismo, su método deviene marxismo vulgar. El libro de Venturi, aunque opuesto en muchos aspectos al de Zevi, coincide con éste en su método, y en el sentido *netamente formal* atribuido a la palabra «crítica». Sintomático de esto es que tanto *Complejidad y contradicción* (1966) como *El lenguaje moderno de la arquitectura* (1978) comienzan refiriéndose expresamente al libro de John Summerson *El lenguaje clásico de la arquitectura* (1966):

Sir John Summerson has referred to the architects' obsession with «the importance, not of architecture, but of the relation of architecture to other things». He has pointed out that in this century architects have substituted the «mischievous analogy» for the eclectic imitation of the nineteenth century, and have been staking a claim for architecture rather than producing architecture. The result has been diagrammatic planning. The architect's ever diminishing power and his growing ineffectualness in shaping the whole environment can perhaps be reversed, ironically, by narrowing his concerns and concentrating on his own job. Perhaps then relationships and power will take care of themselves (Venturi, 1966/1992: 14).

Este tipo de renuncia a abarcarlo todo es la opuesta a la propugnada por Tafuri. Como prueba de ello, y en línea con lo que venimos afirmando, hay que señalar que, estudiada la complejidad de la cuestión del manierismo, se puede reprochar una cierta ingenuidad a Venturi (2004) y a Drew (1982/1983) al citar a Hauser. Con esto se quiere decir que, si bien estos autores hacen uso de sus escritos de manera elogiosa y favorable, también hacen un uso parcial y poco matizado del mismo. Ambos incurren en imprecisiones al adecuar el concepto de manierismo para sus discursos en la teoría arquitectónica, obviando las complejidades de la definición. Ambos simplifican las ramificaciones que pueda tener el concepto, redundando en un cierto optimismo que viene supeditado, en el caso de Venturi y Scott Brown, a su voluntad de fundamentar una praxis arquitectónica *optimista*, y en el caso de Drew, a su voluntad de fundamentar una cierta interpretación de la arquitectura de Arata Isozaki. Drew (1982/1983: 7-8), por ejemplo, comienza escribiendo que «tanto el Manierismo italiano del sXVI como, posteriormente, la Arquitectura Posmoderna de los años setenta, son esencialmente estilos anticlásicos», aunque entre los primeros ejemplos que menciona se encuentra Palladio. Ciertamente que, más adelante, Drew (1982/1983: 34) escribe que «el valor del estudio de Hauser sobre el Manierismo reside en su demostración de que no se trata de algo simplemente anticlásico» (algo, por otra parte, también señalado por Shearman, e insinuado por Friedlaender). Drew cita a Hauser con entusiasmo para caracterizar a Arata Isozaki como *manierista contemporáneo*:

La reciente descripción del Manierismo del Dr. Arnold Hauser en *Manierismo: la Crisis del Renacimiento y el Origen del Arte Moderno* (1965), sirve, como pocos instrumentos de trabajo, para dejar claras las convenciones estéticas, la estructura y el significado de la arquitectura de Isozaki. Una vez se ha reconocido que la arquitectura de Isozaki es una manifestación de la estética manierista, muchas de las cosas que parecían irracionales, formalísticas y extrañas quedan situadas en su lugar (Drew, 1982/1983: 29).

Drew hace uso de las nociones principales desarrolladas por Hauser, presentando cada una de ellas: la paradoja como principio fundamental del estilo, resaltando su carácter dialéctico; la definición psicológica como alienación que desemboca en el narcisismo; los puntos en común entre la *situación de duda y relativismo del siglo XVI* y la *situación posmoderna*. Sin embargo, en Drew todo el argumento de Hauser queda reducido al plano psicológico, a una cuestión formal, de manera que se omiten las palabras «utopía» —que ni siquiera menciona al hablar de las diferencias entre Isozaki y los Metabolistas (Drew, 1982/1983: 19-20)—, importante para comprender el significado de lo clásico más allá de la forma, y «capitalismo», importante para comprender la narrativa histórica de Hauser en conjunto. En cualquier caso, lo que sí demuestra el libro de Drew es la pertinencia del libro de Hauser en el contexto posmoderno, a pesar de las dudas de Wessely. Drew (1982/1983: 29) compara en su libro las consideraciones de Hauser con las de *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966) de Venturi, afirmando que «considerados en conjunto se complementan», ya que «[utilizan] más o menos el mismo material histórico». Sin embargo, Venturi se acerca más al *manierismo ahistórico* de Curtius que al *manierismo/crisis* de Hauser<sup>36</sup>, sobre todo por la ausencia en *Complejidad y contradicción* de la dimensión crítica y moral patente en Hauser — ausencia que Tafuri le recriminará en *The Sphere and the Labyrinth* (1980), atribuyéndole una actitud un tanto cínica. No obstante esto, Drew usa con rigor la distinción hauseriana entre «manierista» y «cuasimanierista». Drew volverá a citar a Hauser en su artículo “Hollywood’s Narcissism in Gehry’s Ultimo” (2015), y tanto en éste como en su estudio sobre Isozaki se trasluce una consciencia de crisis, aunque restringida a su dimensión psicológica, mucho mayor que en el caso de Venturi, cuya obra resulta un intento por negar la crisis integrando sus consecuencias entre las herramientas proyectuales, sin referirse al capitalismo.

Puede decirse que, a menudo, el carácter mixto de la teoría arquitectónica viene determinado por su subordinación a una praxis, a unos objetivos concretos, y que este carácter práctico termina por simplificar y anquilosar la problemática teórica en cuestión. Basta una comparación con el debate presentado en el terreno de la historia del arte para percatarse de ello. Siguiendo esta línea, podría decirse que esto desvaloriza en cierta medida el concepto de Hauser, devaluándolo a un nivel puramente divulgativo, y confirmando los temores de Shearman de que estudios como el suyo contribuyan a la proliferación de confusiones interdisciplinares. El problema no es tanto la intención, el sentido de lo que se dice, como el poco cuidado al decirlo; parece común, en la teoría arquitectónica, tomar conceptos altamente problemáticos de otras disciplinas y usarlos sin caer en la cuenta de la vulnerabilidad inherente a ellos. Podría decirse, maliciosamente, que por momentos la teoría contenida en algunos libros de arquitectura aparece

---

<sup>36</sup> Aunque parte de los defectos del texto de Drew seguramente se derivan de una traducción poco cuidadosa al castellano, hay que señalar que algunas inexactitudes no pueden sino achacarse al propio Drew. Uno de los puntos en los que, como hemos visto, impera cierta confusión, tanto en los defensores como en los detractores de *Manierismo*, sería la incapacidad para diferenciar el *manierismo/crisis* historizado de Hauser con el *manierismo ahistórico* de Curtius, Hocke o (como Drew mismo señala) de Venturi, sin reparar en los matices que separan ambas posturas. Mientras que Hauser trata de distinguir cuidadosamente el «manierismo» del sXVI de las tendencias «cuasimanieristas» de los siglos posteriores (especialmente, del rococó, del simbolismo, y del arte moderno), Drew habla indistintamente, como Venturi, de una «estética manierista», dando a entender que con ello se designa un tipo formal y no un momento concreto del desenvolvimiento estilístico occidental.

como amateur en comparación con el desarrollo de los mismos temas en el marco de otras disciplinas. No obstante, también existen ejemplos de teoría arquitectónica más cuidadosa — que suelen ser, dicho sea de paso, menos abiertamente optimistas: Manfredo Tafuri (1980/1987), en su tratamiento de la posmodernidad, en su consideración de Venturi y Scott Brown, así como de toda la generación poskahniana, viene a compensar el excesivo optimismo manierista de éstos.

Todo lo que Venturi pone en marcha con su *Complejidad y Contradicción en arquitectura* está perfectamente alineado con la situación descrita en el Capítulo 4 de esta tesis: la hegemonía estadounidense, a través de un vaciado de la herencia europea operado a través de técnicas de interpretación formalistas, consigue forjarse una nueva identidad, un nuevo liderazgo *humanista* a la medida de su nuevo papel hegemónico. Sintomático de esto es que Scully comience el prólogo del libro reflexionando en torno a la búsqueda de identidad humanista del arquitecto estadounidense, en tanto que ligado a la tradición italiana (Venturi, 1966/1992: 11). Sintomática también es la afirmación de que *forma y significado son una misma cosa*, de que sólo podemos ver en función de nuestro conocimiento previo, resultando la apreciación de la arquitectura siempre una empresa histórico-crítica (Venturi, 1966/1992: 11, 12) — aquí, a diferencia de en el caso de Pasolini visto más arriba, la autonomía de la forma no remite a un contenido que es, al mismo tiempo, totalmente foráneo a sí misma, sino que queda herméticamente cerrada dentro de sí (no se dan, simultáneamente, su autonomía y heteronomía, como vimos en el Capítulo 6). Si contrastamos las metodologías formalistas (como la de Venturi) con las del marxismo heterodoxo, examinadas a lo largo de la tesis tomando el libro *Manierismo*, de Hauser, como ejemplo, queda claro que la *autonomía* de cualquiera de las esferas de interpretación conlleva, junto con su aparente rigor, una distorsión insalvable, teorizada por Lukács en *Historia y consciencia de clase*: la alienación de los propios conocimientos específicos en sus esferas particulares. Sintomático de esta ausencia de síntesis en Venturi es, de nuevo, su desconfianza del concepto de estilo, su intento de prescindir de él (Venturi, 1966/1992: 13) — sólo para retomarlo, años más tarde, como slogan, hablando ya abiertamente de «arquitectura como signos y sistemas para un tiempo manierista» (Venturi y Scott-Brown, 2004). Así, el arma de doble filo que es la autonomía de la forma puede hacer que los ladrillos de realidad con los que opera queden sellados como pura forma, en lugar de desarrollarse, como los personajes de Balzac, en pos de una lógica autónoma e irreal, pero evidenciadora del funcionamiento de la realidad. Aunque en ésta última obra Venturi y Scott-Brown citan a Hauser justo en el importante momento de definir el concepto de manierismo, también aquí parecen identificar en él al *manierismo ahistórico* en lugar del *manierismo/crisis* — lo cual es, de nuevo, sintomático de las limitaciones de su formalismo, incapaz por determinar, como sí sucede en Warburg o en Benjamin, en qué consiste la *especificidad histórica de la misma tendencia expresiva en dos momentos históricos distintos*. En este sentido, ya hemos señalado cómo Hauser delimita bien el alcance de su concepto de manierismo como fenómeno indisoluble de una constelación de procesos históricos, radicada en uno central: el avance del «el carácter de mercancía de los productos del trabajo», como «fórmula fundamental del mundo alienado del hombre» (M: 124).

En el libro de González de Canales, *El manierismo y su ahora* (2020) lo «positivo» resulta, como en Venturi, indiferenciable de lo «optimista»<sup>37</sup>. Es cierto que Hauser trató de eliminar todas las connotaciones negativas de este estilo, pero no haber perdido la esperanza —es decir, no ser pesimista— no equivale, en absoluto, a ser optimista. Por otra parte, más arriba nos hemos referido a lo escrito por Löwy (2001/2005: 9-11) acerca de cierto «pesimismo» esperanzado, que él denomina «melancolía revolucionaria», patente en Benjamin: es necesario comprender la (pesimista) idea de progreso patente en el *Ángelus Novus* de Klee para realizar una crítica de lo moderno; lo contrario es realizar su apología. Se puede tener esperanza y, al mismo tiempo, mantener una visión negativa e implacable del estado de cosas — como escribe Hauser acerca de la dimensión existencial del humor (M: 169). La confusión del *talante crítico* con el *pesimismo nostálgico*, en el sentido de un anticapitalismo romántico *retrógrado*, ha sido puesta de manifiesto por Gail Day (2010) a propósito de Tafuri, por Löwy a propósito de Benjamin (2005), y cabría extrapolar estas aclaraciones al caso de Hauser. Pero lo que en ningún caso son Benjamin, Tafuri o Hauser es optimistas. González Gil (2018) relaciona la *literatura de autoayuda* con lo que Foucault denominó la *era posdisciplinar* (asimilable a la era posmoderna) y, en efecto, tanto el libro que Venturi y Scott-Brown lanzaron en 2004 como el libro de González de Canales de 2020 aparecen con un mensaje optimista que parece del todo incompatible con la toma de conciencia anticapitalista que subyace tanto a la obra de Hauser como a la de Tafuri. Sintomático de esto mismo es el hecho de que ni Venturi ni González de Canales se extienden demasiado en el que, para Hauser, resulta el hecho clave de la narrativa histórica que desemboca en el nacimiento de la cosmovisión moderna: el nacimiento del capitalismo moderno. En el libro de Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*, y en los libros de Venturi y Scott-Brown, *Aprendiendo de las Vegas y Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*, el término «capitalismo» no aparece; en el de González de Canales (2010: 117), aparece exactamente tres veces, quedando relegada una de ellas —precisamente la más importante, en la que se explica la noción marxiana del *fetichismo de la mercancía*— a una nota al final del libro.

En lo que concierne a la conceptualización del manierismo, en el libro de González de Canales también se acentúa quizás demasiado, como en Venturi (2004) antes que él, las similitudes de la postura de Hauser con el paradigma ahistórico de Curtius:

Para Dvořák, el manierismo en realidad nunca llegó a cerrarse, y opera desde el siglo XVI como un movimiento cuya vida ha tenido eco a lo largo y ancho de todo el arco moderno. Este mismo tipo de apreciación sería más clara, si cabe, en el mundo de las letras. Para un filólogo como Ernst Robert Curtius, el manierismo y el clasicismo se encuentran contrapuestos a lo largo de toda la historia la de la literatura, de modo que la recurrencia

---

<sup>37</sup> Si se nos permite una observación que podría quedar del lado de la opinión acerca de los peligros de este optimismo, pueden encontrarse trabajos de fin de grado influenciados por su libro donde casi se celebran los sinsabores del presente como oportunidad para que los arquitectos agudicemos el ingenio (Masó Sotomayor, 2021: 4, 6) — casi como reforzando el mito de que la perspectiva de entrar en un nuevo Siglo de Oro bien vale las consecuencias de las crisis económicas (acceso a la vivienda, al trabajo, etc.), climáticas, generacionales, etc. La «aceptación optimista» no deja lugar para la dimensión de rebeldía que venimos estudiando en todo el marxismo heterodoxo y, en concreto, en Hauser. Es necesario un componente de negación de la realidad.



manierista es transhistórica y no puede encuadrarse exclusivamente como un movimiento específico del Cinquecento (González de Canales, 2020: 12-13).

El pasaje citado aquí por él<sup>38</sup> asimila la analogía trazada por Dvořák entre el siglo XVI y el XX con la afirmación de recurrencia estilística transhistórica en Curtius. El mismo Hauser se esfuerza en distinguir entre el manierismo como *estilo*, como hito localizado en el tiempo, y el desarrollo y desenvolvimiento histórico más amplio (la modernidad) que éste inaugura:

El mismo Max Dvořák, que se resistió siempre a ver en un estilo artístico una tendencia repetible que se impone periódicamente, consideraba el manierismo, no como un fenómeno histórico concluso, sino, más bien, como un movimiento, cuya influencia no ha dejado de hacerse sentir desde el siglo XVI. Pese a su realización única como estilo unívoco, el manierismo constituye, en efecto, un factor permanente en la historia del arte moderno, y como subraya Dvořák, posee «una significación constante para toda la Edad Moderna». El manierismo no sólo influye en el barroco y juega un papel considerable en las obras juveniles de artistas como Rubens y Poussin, sino que representa un componente de importancia en el rococó, se mantiene vivo, como lo muestra el arte de Fuseli, en ciertos rasgos del clasicismo, y resurge con una vitalidad sorprendente en los movimientos artísticos del presente (M: 67).

Es cierto que en ambos textos citados se habla del manierismo como «movimiento» cuyos «ecos» alcanzan todo el arco descrito por la modernidad, desde que ésta comenzó en el sXVI. Pero no es lo mismo constituir una «influencia», un «componente», un «factor», que posee «significación constante», que hablar de una repetición estilística, «transhistórica». En el primer caso, los subsiguientes estilos *tienen algo* del manierismo, *guardan afinidad* con el manierismo, pero *ya no son* el manierismo del sXVI. En su respuesta a Keith Andrews (Zuh, 2019) es donde Hauser lo expresa de manera más tajante. La distinción foucaultiana entre «acontecimiento histórico» y «acontecimiento ontológico»<sup>39</sup> también podría ayudarnos a diferenciar entre el manierismo como estilo histórico y sus «ecos» posteriores. Pero, más allá de estas cuestiones de precisión filológica, lo grave, y lo curioso, si consideramos el ejemplo de González de Canales conjuntamente con el de Venturi, es que, en ambos casos, el desliz o simplificación en cuanto a la conceptualización del manierismo va ligado a dejar de lado el trasfondo que impediría la postura *optimista* de ambos autores. Cuando escribe que «las villas de Le Corbusier serían variaciones compositivas de estos mismos elementos que, a pesar de su diferente historia e ideología, se hacen así, para Rowe, directamente comparables» [a las villas de Palladio], González de Canales (2020: 15) pasa por alto el elemento común que resultaría más interesante en la yuxtaposición diacrónica de Palladio y Le Corbusier desde el punto de vista de un análisis hauseriano del manierismo: lo

---

<sup>38</sup> El autor no cita, en realidad, directamente a Dvořák, sino un pasaje de *Manierismo* (1965: 94-95) que debe, además, tratarse de una errata, ya que en dichas páginas de la edición citada no se menciona a Dvořák.

<sup>39</sup> En un artículo sobre Hamann, *Rebelles del Valle* (2021: 18) se basa en esta distinción para diferenciar entre la Ilustración como episodio histórico y la Ilustración como ethos que aspira al autoconocimiento mediante la superación racional de los mitos. La *Dialéctica de la Ilustración* (1944) podría ilustrar esto, dado que su planteamiento de desmitificar la Ilustración se deriva del propio ethos ilustrado: «El error en que cae Berlin es desde mi punto de vista el compromiso previo con esta Ilustración como la correcta (confundiría el acontecimiento histórico con el acontecimiento ontológico, distinción foucaultiana que me ayudó a comenzar: solo el ethos ilustrado es recuperable para nosotros, como fue recuperable para el siglo XVIII una actitud griega), lo que le lleva a plantear el asunto de una manera dual, bélica» (*Rebelles del Valle*, 2021: 18).

que *sí* hay de común entre ambos desde el punto de vista histórico e ideológico. Se habla de la conciencia moderna en términos *artísticos* —esto es, *formales*—, pero se elude, en general, tratar el tema de las afinidades entre, por un lado, los intereses derivados de la situación material de estos artistas (o, en otras palabras: su posición de clase), y, por otro, las mitologías (o críticas) propulsadas por ellos mismos en sus obras. En otras palabras: lo reseñable no es únicamente que Le Corbusier y Palladio se sirvieran de sistemas de composición y proporción similares, sino que además sus respectivos aprovechamientos de los novedosos medios tecnológicos de difusión a su alcance —la publicidad y los medios de comunicación de masas en el caso de Le Corbusier (Colomina, 2010), la imprenta y el auge del grabado en el caso de Palladio— iban unidos a una noción de lo que *es* el arquitecto muy cercana a aquel arquitecto moderno satirizado por Tom Wolfe (1981/2009). En ambos casos no tenemos únicamente una coincidencia en la actitud formal o expresiva, sino que nos salen al paso afinidades ideológicas que permitirían una reconstrucción del sujeto mucho más completa, y que por el hecho de serlo (como sucede en Tafuri o en Rowe), lleva, irremediablemente, a adoptar una postura crítica, o en todo caso a *imposibilitar el optimismo* — no en vano, se ha hablado de Tafuri y de Rowe como de «los dos teóricos más importantes de la forma sin utopía durante la posguerra, comparables en intensidad intelectual y moral» (Ockman, 1998: 469). Aunque no entra tanto en cuestiones de clase, Rowe sí apunta a un pathos moderno en el que, como en el de Hauser, la autoconsciencia de lo moderno implica, ya desde su mismo germen, la eventual ausencia o imposibilidad de utopías e ideales absolutos. Sin embargo, y a pesar de dedicar el segundo capítulo de su libro al concepto de “Crisis”, González de Canales sólo vuelve a mencionar el término en dos ocasiones:

Pero frente a este conjunto de líneas, la principal característica de la posición manierista es aceptar con optimismo esta crisis o inestabilidad permanente (González de Canales, 2020: 37)

Aunque aún queda por contrastar si las operaciones formales y materiales que realizan [TED'A, Studio Wet o MAIO], si estas tensiones, dislocaciones y superposiciones recurrentes son fruto de una actitud consciente y autocrítica hacia los propios sistemas con los que trabajan, me gusta pensar que revelan una actitud mental que mira con aceptación, pero también con optimismo, una situación de crisis continuada (González de Canales, 2020: 68-69)

A pesar de todo, en el libro de González de Canales encontramos pasajes de gran interés, como puedan ser aquellos en los que examina cómo el Venturi de *Complejidad y contradicción* no es aún el Venturi (influenciado por Scott-Brown) de *Aprendiendo de las Vegas*; como señala González de Canales (2020: 34), Venturi elude a lo largo de todo su primer libro expresar las contradicciones que analiza en términos simbólicos y comunicativos, prefiriendo ceñirse, en la medida de lo posible, a los términos de un análisis formal basado en los principios de la Gestalt (González de Canales, 2020: 26, 34). Pero, si bien el ensayo se desempeña con audacia en estas cuestiones, y como Venturi antes que él, este autor traduce todas las implicaciones de las crisis — que, para Hauser o Tafuri resultaban explícitamente morales— a un plano puramente formal:

Tanto en el trabajo de Venturi, como en tantos otros que anterior o posteriormente se han venido a adherir a esa actitud mental definida como manierista, las operaciones formales o materiales que se desarrollan corresponden a un cuestionamiento consciente y continuado de los propios sistemas formales y materiales desde los que se ha decidido trabajar. De este

modo, solicitados por contingencias indefinidamente cambiantes, estos trabajos no pueden sino partir de su permanente puesta en crisis, teniendo su reflejo en las ambigüedades, tensiones y paradojas que éstos manifiestan (González de Canales, 2020: 36).

El pasaje mismo en que Hauser define la paradoja como momento estructural más importante del manierismo ya previene, sin embargo, en contra de una concepción formalista, en contra de dejar de lado la actitud problemática o la consciencia de la problematización del ser, lo cual excluye de partida, como en Benjamin, la posibilidad del optimismo:

Sería, sin embargo, una idea demasiado superficial, ver un mero juego formal en la discrepancia de los elementos de que se compone una obra manierista. La pugna de las formas expresa aquí la polaridad de todo el ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo. De lo que aquí se trata no es de la contraposición fáctica de los elementos de la existencia ni del contraste ocasional de las vivencias, sino de la equivocidad inevitable y de la discordia eterna tanto en lo grande como en lo pequeño, de la imposibilidad de pronunciarse por algo unívoco. En las creaciones del espíritu todo debe advertirnos, que nos encontramos en un mundo de tensiones irresolubles, de contraposiciones inconciliables, y, sin embargo, unidas recíprocamente. Nada, en efecto, existe en este mundo en su exclusividad, en su determinabilidad unilateral; en todo lo real, también lo opuesto es real y verdad. Todo se expresa en extremos, los cuales se oponen polarmente, y sólo en su unión paradójica dicen algo con sentido del ser. Esta paradoja significa, empero, no sólo que se niega siempre lo que ya se había afirmado, sino que se sabe, desde un principio, que la verdad tiene dos lados y la realidad dos estratos, y que, si se quiere ser veraz y fiel a la realidad, es preciso evitar toda simplificación y aprehender las cosas en su complejidad (M: 41).

En cambio, la operación de González de Canales llega al punto de arrastrar consigo a numerosos autores, reclamando para todos ellos —y para la «actitud mental definida como manierista»— el común denominador del «optimismo» ante la situación de crisis permanente:

Es cierto que esta condición de una implacable inestabilidad lleva siendo descrita desde hace décadas por autores de distinta índole. Entre ellos podríamos incluir a pensadores tan influyentes como Anthony Giddens, sociólogo inglés y uno de los teóricos más importantes de Gran Bretaña con libros como *Las consecuencias de la modernidad* (1990); Zygmunt Bauman, ensayista y sociólogo polaco-británico de gran impacto en los últimos tiempos con su conocida *Modernidad Líquida* (1999); Paolo Virno, filósofo y filólogo neo-marxista italiano y una de las principales figuras del post-operamismo en *Gramática de la multitud* (2001); o Frederick Jameson, crítico literario y cultural norteamericano con *Una modernidad singular* (2002). Pero frente a este conjunto de líneas, la principal característica de la posición manierista es aceptar con optimismo esta crisis o inestabilidad permanente (González de Canales, 2020: 36-37)

Sí es cierto, como describe el autor, que los manieristas, en lugar de «desacreditar todos los sistemas anteriores» y de «desmontar la posibilidad de elaborar cualquier sistema por lo inevitable de su precedera validez», proponen «llevar la crítica al propio interior del sistema con el que se decide trabajar», cuestionándolo desde dentro para «tensionarlo hasta el límite de sus posibilidades y sus propias contradicciones» (González de Canales 2020: 37); sin embargo, esta

toma de postura crítica puede ocurrir, como el Cervantes de Hauser ilustraba, desde una actitud del todo desencantada, muy lejos del optimismo — lo que no quiere decir necesariamente una postura desesperada, como escribe Gail Day a propósito de Tafuri. La postura teórica que Hauser va construyendo a lo largo de *Manierismo*, y que desde el Capítulo 1 hemos identificado con la de los marxismos heterodoxos, la de una generación institucionalmente huérfana marcada por la imposibilidad de la revolución, es que ni la esperanza ni el humor requieren de optimismo, sino más bien del reconocimiento de lo contrario, de un tipo determinado de pesimismo. No en vano, Jameson señala la «homología estructural» que recorre la obra de Adorno, desde la famosa frase inaugural de su *Dialéctica Negativa* —«la filosofía, que otrora pareció obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización» (Adorno, 1966/2022: 15)—, a su noción de la autoconsciencia en el tardocapitalismo como de una «vida no vivida»:

This, then, is an experience of 'death' and 'mortality' which is transmitted not by some vivid imagination of the death anxiety, but rather through life itself, and the guilt of living on, the gift of life as sheer accident, the emptiness of a peacetime existence which is somehow felt to have taken the place that should have been occupied by someone else, now dead. *Vas Leben lebt nicht*<sup>40</sup> (Jameson, 1990/2007: 113).

La esperanza que tiene presente las dificultades que aguardan en el camino no cuenta — como en el caso del optimismo— con un éxito asegurado, sino más bien con la noción de que pueda existir alguna posibilidad de éxito. El libro de González de Canales, como el de Venturi, ilustra un sentido de lo ‘crítico’ cuya vocación parece destinada a eclipsar, como ya señaló Tafuri (1980/1987), todo sentido crítico. Otra cuestión que tanto Venturi como González de Canales eluden habilidosamente es confrontar el carácter *intrínsecamente deshonesto* de lo manierista, deshonestidad que queda patente en una de las contradicciones más recurrentes del libro: afirmar que los manieristas contemporáneos rechazan la profesión, a favor del oficio —abrazando, por tanto, lo artesanal frente a lo artístico, lo diletante frente a lo especializado—, cuando, empero, todas las definiciones del manierismo coinciden en su carácter eminentemente intelectualista. Es cierto que González de Canales señala esta contradicción a propósito de 6a Architects, pero con los restantes nunca se hace hincapié en la misma. La consecuencia de ello es que el manierismo, que Hauser (citado por el autor al principio del libro) caracterizaba como entrada en la edad adulta, como la pérdida total de inocencia que caracteriza a la autoconsciencia moderna, es trocado (como en Venturi) en su contrario, en una especie de nuevo *sentido común para una época compleja*, en una especie de inocencia restablecida, capaz de disolver los problemas propios de la época (problemas económicos y sociales, éticos y morales) en meros *problemas de forma*. González de Canales cita el estudio que Kersten Geers, Zanderigo y Pančevac dedicaron a Venturi:

[...] la teoría de Venturi sobre la práctica convierte los problemas en herramientas mediante un proceso de formalización. La forma es, hasta un cierto punto, la materialización de un problema. (...) Venturi consigue destilar el núcleo fundamental de su propia teoría, el núcleo fundamental de su proyecto, de la propia imposibilidad de resolver las cuestiones que rodean al proyecto (...) Su genialidad reside en su habilidad para hacer de su principal preocupación

---

<sup>40</sup> Se trata de una idea también presente en Fisher (2009: 6): «The catastrophe in *Children of Men* is neither waiting down the road, nor has it already happened. Rather, it is being lived through».

su principal ocupación: se da cuenta de que sólo puede emprender un intento válido de resolver el enigma del proyecto arquitectónico haciendo arquitectura y observando arquitectura, comprendiendo arquitectura, dibujando arquitectura y comparando arquitectura —completamente consciente de su intencionalidad, su autoconsciencia, frente al amateurismo (Kersten Geers, Zanderigo y Pančevac, cit. en González de Canales, 2020: 44)

Omitiendo el ensayo introductorio —donde, por otra parte, tampoco se enfatizan las implicaciones más características de *Manierismo*—, cuesta trabajo encontrar similitudes entre lo escrito por Hauser y las ideas (*optimistas*) que aparecen con mayor frecuencia al hablar de las arquitecturas concretas que el libro examina. Así, cita al estudio Ted'A, que dicen

[...] seguir perfeccionando la tradición como herencia indiscutible; defender las identidades regionales frente a la uniformidad totalizadora; preferir la evolución a la revolución; entender que la arquitectura se vive desde dentro y humanizarla desde el interior introduciendo el espacio como tema principal; la obra y favorecer los rincones, los espacios ambiguos y las irregularidades espaciales, entendiendo que la arquitectura no es más que un soporte para la vida (Ted'A, en González de Canales, 2020: 54)

La actitud que más contrastaría con ésta serían los textos de Stirling (1956), Koolhaas (2001), o muy especialmente, Isozaki (1995/1996<sup>41</sup>). En ellos, no sólo se articula una posición explícitamente neomanierista, sino que también se articula una posición que llega a ser *comprometida* en la medida en que es explícitamente antioptimista. Isozaki no sólo es (como tantos otros, como le Corbusier) un arquitecto que produce obras manieristas, sino que en sus escritos y conferencias articula precisamente una manera de ver el mundo desde consciencia de sí desaforada, dedicando todos sus esfuerzos a hacer patente la alienación, la ruina, el silenciado callejón sin salida: Isozaki no es, a diferencia de Le Corbusier, un utopista; al igual que Hauser y que los manieristas construidos por él (Miguel Ángel, Pontormo, Rosso, Tintoretto, Cervantes, Shakespeare, Brueghel, etc.), Isozaki es rigurosamente antiutopista, y precisamente en contra de ciertos utopismos (como el del Movimiento Moderno o los Metabolistas), porque encuentra en ellos una tendencia inesperada a reforzar el sistema que teóricamente critican.

Hay que señalar que las implicaciones de lo descrito por Tafuri (1980/1987) en relación a la posmodernidad encajan con las consideraciones de Hauser sobre el manierismo, dando pie a usarlo como una confirmación de que una analogía entre presente y pasado es, en este caso, más que pertinente. Hemos señalado el caso de Tafuri por presentarse como una oportunidad sobresaliente para contrastar dos enfoques de la teoría arquitectónica: (1) la teoría que incurre en un optimismo excesivo con vistas a fundamentar la propia práctica, y (2) la teoría crítica, realista o poco optimista, destinada a delinear los problemas profundos que afectan al conjunto de la praxis arquitectónica, pero de difícil traducción inmediata a una metodología práctica de la arquitectura —y, por tanto, más desinteresadamente teórica. La comparación hecha por Scully entre *Complejidad y contradicción* y *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier corroboran este diagnóstico. En ambos libros hay más una clara propuesta de praxis que una teoría desinteresada. Si nos paramos a pensarlo, incluso las utopías modernas que más intentan una reconciliación entre la sociedad técnica moderna y la vida (como es el caso de Le Corbusier), lo hacen en

---

<sup>41</sup> Los ensayos recogidos en este volumen fueron escritos entre 1960 y 1980.

términos que rehúyen aceptar la realidad del capitalismo — como señalaba Karel Teige en *La vivienda mínima* (1932/2002: 148-150). El gran paso de Rem Koolhaas como teórico es, de hecho, la aceptación de las fuerzas capitalistas, su no vendarse los ojos ante la realidad — como parece hacer el humanismo abstracto de Le Corbusier, anclado (como el humanismo lukácsiano) en la arcadia de una Grecia Clásica que, como Hauser sugiere en *Historia social*, no existió más que como ideal.

Quizás, por todo ello, la lectura del joven Tafuri, en su primer monográfico de 1966 sobre el manierismo, siga siendo, a pesar de sus reparos filológicos, una de las que mejor comprenden a Hauser, y de las más afines<sup>42</sup>. Como señaló Whitfield (1968: 414) en una temprana reseña, Tafuri también refuerza lo que aquí hemos llamado el paradigma del manierismo/ crisis, poniendo también en práctica una metodología «más preocupada por la teoría y la literatura que por los propios edificios». El hecho de que Tafuri tenga en muy diferente estima a Stirling y a los ‘Whites’ y ‘Grays’ podría ponerse en relación con el mayor nivel de autoconsciencia que detecta en aquél, frente a los autoengaños de éstos. A pesar de la fama de los artículos de Rowe y del libro de Venturi, Stirling también había escrito, hacia 1956, en un clarividente artículo sobre Ronchamp:

The desire to deride the schematic basis of modern architecture and the ability to turn a design upside down and make it architecture are symptomatic of a state when the vocabulary is not being extended, and a parallel can be drawn with the Mannerist period of the Renaissance. Certainly, the forms which have developed from the rationale and the initial ideology of the modern movement are being mannerized and changed into a conscious imperfectionism. Le Corbusier, proceeding from the general to the particular, has produced a masterpiece of a unique but most personal order (Stirling, 1956: 161).

También Tafuri dijo, años más tarde, que «se intuía que lo que allí se expresaba, todo el optimismo de los años treinta, no estaba justificado y sólo hablaba de un mundo telúrico» (Passerini, Tafuri y Bratton, 2000: 21). La diferencia fundamental entre, por un lado, Stirling, Isozaki o Koolhaas, y por otro, el solipsismo contra el que previene recurrentemente Tafuri, es que los primeros son plenamente conscientes de que el solipsismo que cultivan es el vivo correlato de la muerte de las utopías, frente al simulacro no autoconsciente que muchas veces se pone en marcha en las neovanguardias. En este sentido, el libro de Drew sobre Isozaki merece, a pesar de sus inexactitudes teóricas, una mejor consideración cuando escribe que «a algunos de los más jóvenes arquitectos [...] les pareció que si aceptaban las ortodoxas directrices del Movimiento Moderno no tenían ya nada más que lograr» (Drew, 1982/1983: 7), o cuando ahonda en el giro del propio Isozaki:

[...] después de la obra realizada para la Expo’70, trabajo que lo dejó completamente agotado [...] escribió: «Hace algunos años dije que tenía la sensación de que no iba a crear nada nunca más. Lo dije porque había vislumbrado el vacío: además, no había descubierto un método y me estremecí de horror ante lo que había visto. De repente. creí en la fuerza motivadora de la forma como algo independiente» (Drew, 1982/1983: 27).

---

<sup>42</sup> Las afinidades entre Tafuri y otros *outsiders* aquí examinados quizás merezcan atención aparte. Tafuri enfatizó la importancia que la experiencia de la falta de raíces, así como de la autoeducación, tuvo en su formación (Passerini, Tafuri y Bratton, 2000: 12-13, 20). En muchos sentidos, pueden establecerse puentes entre esta figura (su posición vital, teórica, metodológica) y el marxismo heterodoxo.

También De Meyer (2010: 264) recalca, a propósito de los Peter Smithson, su suspicaz escepticismo a propósito de una conferencia de Anthony Blunt, posteriormente publicada como “Mannerism in Architecture” en 1949: «Smithson ‘se preguntó si aquellos con formación académica que luego invirtieron el sistema, sin embargo, conservaron algo de su academicismo original’» (De Meyer, 2010: 264).

## El manierismo y el romanticismo como ‘teologías negativas’ de la modernidad

In other words, both movements, the Romantic and postmodern, can be seen as connected-in-difference to the modernity they negate (Levinson, 1995: 115).

For me, then, it is not a question of deciding to conduct a presentist reading of the past, nor is presentism a matter of relevant topics and remedial values. It is a question, rather, of the forms that define knowledge, objects, and experience in the present. One returns to Romanticism —or, one undertakes to redeem the hopes of the past— because the pre-Enlightenment imagination students of the period are now finding in that body of writing gives a concretely sensuous and in some ways more advanced form to the post-Enlightenment stirrings and strivings that characterize the present scene (Levinson, 1995: 118).

El paralelismo establecido en el Capítulo 6 entre *tensión manierista y dialéctica hermenéutica* resuena en otra tendencia que repetidas veces se ha visto como hilo conductor de aquel polo *negativo* de lo moderno: el romanticismo. En efecto, puede establecerse un claro paralelismo entre el dilema del manierismo y el dilema de definición del romanticismo:

But what exactly is Romanticism? An undecipherable enigma, a labyrinth with no exit, the Romantic phenomenon seems to defy scientific analysis, not only because its rich diversity apparently resists all efforts to reduce it to a common denominator, but also and above all because of its extraordinarily contradictory character, because it is a *coincidentia oppositorum*: at the same time (or alternately) revolutionary and counter-revolutionary, cosmopolitan and nationalist, realist and fanciful, restorationist and utopian, democratic and aristocratic, republican and monarchist, red and white, mystical and sensual... These are contradictions which inhabit not only the Romantic movement as a whole, but often also the life and work of a single author, and sometimes even a single text. The apparently easiest way out of this difficulty is to solve the problem by eliminating the term itself, or by reducing it to a nominalist *flatus vocis* (Sayre y Löwy, 1984: 43)

Algo parecido sucedía, como vimos en el Capítulo 5, con el concepto de manierismo:

The term was expanded further and further and in no time the door was wide open to admit, with only the slightest manipulation, almost any non-conforming or neurotic figure in almost any field, regardless of period or nationality. No other concept among the vast storehouse of art-historical terminology, with the possible exception of Romanticism, has been treated in such a cavalier manner, with the result that has come to mean all things to all men. It would appear that Mannerism, like the measles, can be caught by anyone, at any

time, in any country, and that the symptoms are invariable and easily recognizable (Andrews, cit. en Zuh, 2019: 13).

Tras un completo estado de la cuestión en que recopila toda clase de enfoques —el romanticismo como ligado a hechos históricos como la Revolución Francesa (Rousseau) o la Contra-Revolución inglesa (Burke); como «una vaga ‘conciencia de comunidad’» y talento retórico; como anti-Ilustración en su resistencia a las tendencias abstractas del racionalismo (Carlyle, Burckhardt, Nietzsche y Dostoievski); como tendencia abstracta formal contrapuesta siempre a un clasicismo (!); etc.— Löwy (1984: 45-46) llega a la misma conclusión que Hauser en el prólogo de *Manierismo*: «la negativa a situar el fenómeno en relación con la realidad social y económica, [...] hace difícil, si no imposible, producir una comprensión o explicación real del enigma romántico». Y concluye:

El mérito de los estudios marxistas —cualesquiera que sean sus limitaciones y simplificaciones (a veces extremadamente arbitrarias y unilaterales)— es que la mayoría de ellos han sido capaces de captar la dimensión esencial de los fenómenos, al designar el impulso común, el elemento unificador del movimiento romántico en sus principales manifestaciones en los principales países europeos (Alemania, Inglaterra, Francia, Rusia): *oposición al capitalismo en nombre de los valores precapitalistas* (Sayre y Löwy, 1984: 46).

Ya hemos señalado que el protagonista de la obra de Hauser es el capitalismo: no sólo el concepto de alienación, sino el concepto de alienación como reificación de la consciencia, como salto cualitativo en el avance del fetichismo de la mercancía, en su desbordamiento ontológico a las demás esferas del ser, y comienzo de la *conciencia de sí* del capitalismo moderno en el sXVI. Recapitulando la historiografía al respecto, Löwy propone considerar siempre todas las variantes del romanticismo *en función de su relación negativa con el capitalismo*, en una operación análoga a la efectuada por Hauser<sup>43</sup>. El libro *Manierismo*, que tiende puentes entre el manierismo y el romanticismo (M: 61, 138, 156-157, 169), se sitúa muy cercano a la definición de Löwy, que entiende que el romanticismo está relacionado, en todas sus variantes, con la eclosión de modos de vida modernos propiciada por un salto cualitativo del capitalismo. Hauser escribe que en ambos momentos se produce «el intento [...] de detener —pese a su propia vulnerabilidad— la ola de creciente alienación, su lucha contra la objetivación y desindividualización de la vida» (M: 138).

La comparación entre manierismo y romanticismo como conceptos «vagos» y «maleables» resulta, por tanto, reveladora de la necesidad de lo que aquí hemos llamado (figurativamente) una ‘teología negativa’ (materialista en nuestro caso, como en Benjamin) de la modernidad. Al igual que con la afinidad entre romanticismo y posmodernidad, el manierismo y el romanticismo, pero también el manierismo y la posmodernidad, «pueden verse como conectados en diferencia con la modernidad que niegan» (Levinson, 1995: 115). Tanto el Renacimiento, como la Ilustración o el movimiento moderno, tienen la pretensión de ofrecer valores universales. Si seguimos a Hauser,

---

<sup>43</sup> Sayre y Löwy (1984: 55, 59, 88) citan a Hauser tres veces en su ensayo de definición del romanticismo como cosmovisión esencialmente anticapitalista. Dos de ellas, aprueba sus ideas, pero la tercera, en que revisa los intentos por elucidar la base social de la cosmovisión romántica, rechaza por completo el diagnóstico de Hauser, que caracteriza el romanticismo como un «movimiento» «esencialmente burgués». Nos pusimos en contacto con Löwy por correo electrónico, el 05/06/2020, enviándole el primer artículo que publicamos en relación a la tesis, comparando a Benjamin y a Hauser. Nos respondió amablemente el 12/06/2020 con comentarios positivos sobre artículo, pero lamentando no conocer la figura de Hauser en profundidad.



la importancia del manierismo estriba, precisamente, en no ofrecer una visión sintética — esto es lo que llama su *tendencia analítica*. Distintos grados de abstracción, perspectiva, detalle y definición conviven en un cuadro manierista como distintas maneras de ver el mundo conviven en el presente moderno: la modernidad consiste precisamente en la toma de conciencia histórica, no en el intento de abolirla, que es tan antiguo como la civilización (Eliade, 1951/2006: 42). Hauser considera el manierismo el *primer estilo moderno*: el Renacimiento, estrechamente conectado con la idea de ofrecer un ideal *total*, sería el paradigma de las subsiguientes modernidades dogmáticas — y, por tanto, si seguimos las reflexiones de Walter Benjamin al respecto de *lo arcaico en lo nuevo*, habría de considerarse un intento arcaizante, en tanto no abraza la historicidad, sino que intenta abolirla en base al establecimiento de una síntesis entre una supuesta edad dorada clásica y la cosmovisión cristiana. El manierismo sería, en cambio, el paradigma de las subsiguientes modernidades antidogmáticas: si, de nuevo, seguimos el hilo de Benjamin, podría decirse que en el aparente retroceso estilístico de ciertos pintores manieristas —al ideal gótico o al Renacimiento primitivo— encontramos *lo nuevo en lo viejo*. ¿En qué sentido es el manierismo más moderno que el Renacimiento? En el hecho de no ofrecer una síntesis, esto es: en no recurrir a una edad dorada para deshistorizar la situación presente.

En diversos pasajes de su *Paradoxia Epidemica*, Colie (1966: 23-24, 98, 121, 145-147, 149-151, 167, 169-170, 219-220) expone cómo toda una tradición teológica —posteriormente instrumentalizada también para temas seculares—, de las postrimerías del Mundo Antiguo (Tertuliano, Proclo, Pseudo Dionisio Areopagita, etc.), al Renacimiento (Marsilio Ficino, Nicolás de Cusa, etc.), habría reinterpretado el *Parménides* platónico en positivo, vulnerando la advertencia que el propio Platón lanzara, en *El Sofista*, contra el intento de afirmar la esencia de algo, su ser, por la *vía negativa*, a partir de un no-ser. Esta tendencia, denominada ‘teología negativa’ se proponía, en vista de la imposibilidad de describir o definir a Dios *en positivo* (mediante *afirmaciones* sobre su persona), describir y definir a Dios *en negativo*, en base a todo aquello que *no es* (mediante términos como lo infinito, lo eterno, etc.). Al hablar de una ‘teología negativa’ de la modernidad pretendemos invocar la noción adorniana que hacía converger la «ausencia de imágenes [...] con la prohibición teológica de imágenes», secularizada por el materialismo «al no permitir la descripción positiva de la utopía» (Adorno, 1966/2005: 195), y que vendría a coincidir con cómo Hauser, en *Manierismo*, proscribía las tendencias utópicas *afirmativas* del Alto Renacimiento como no-modernas, como arcaizantes. Significativamente, Löwy (gran estudioso de la figura de Benjamin), se remite al primer libro de éste sobre el *Trauerspiel* alemán para hablar de la *doble función* de la utopía:

Let us take as our starting point the Romantic moment, which is at the centre of the preoccupations of the young Benjamin. To grasp the full scope of this, we have perhaps to remember that Romanticism is not just a literary and artistic school of the early nineteenth century: it is a true vision of the world, a style of thinking, a structure of sensibility that manifests itself in all spheres of cultural life, from Rousseau and Novalis to the Surrealists (and beyond)<sup>44</sup>. One might define the Romantic *Weltanschauung* as a cultural critique of

---

<sup>44</sup> Löwy llega a una solución distinta de la de Hauser en lo que concierne al dilema de la *historicidad* / *transhistoricidad*

modern (capitalist) civilization in the name of pre-modern (pre-capitalist) values — a critique or protest that bears upon aspects which are felt to be unbearable and degrading: the quantification and mechanization of life, the reification of social relations, the dissolution of the community and the disenchantment of the world. Its nostalgia for the past does not mean it is necessarily retrograde: the Romantic view of the world may assume both reactionary and revolutionary forms. For revolutionary Romanticism the aim is not a *return* to the past, but a *detour* through the past on the way to a Utopian future (Löwy, 2005: 5).

De hecho, para Benjamin *utopía, sueño, e imagen dialéctica* son, en gran medida, la misma cosa: los tres conceptos comparten la capacidad de hacer compatibles  *sintéticamente*  las yuxtaposiciones más dispares: la *totalidad* es siempre *utopía, sueño, imagen dialéctica*, hecha posible gracias a la organización, que «es el medio en el que la reificación de las relaciones personales ocurre», pero al mismo tiempo, y en consonancia con esta ambivalencia dialéctica, «también el único en el que, incidentalmente, ésta podría ser superada» (Benjamin, 1930/2002: 110). Löwy también tiene mucho que aportar al respecto de diferenciar el marxismo de Benjamin, que aquí identificamos como marxismo heterodoxo afín al de Hauser, de todas aquellas otras *nostalgias* que anhelan reaccionariamente un retorno al pasado — afines, en última instancia, a las tendencias *reaccionarias* positivistas, que con demasiado fervor proyectan, hacia el futuro, una fe en el progreso que se sostiene sobre cimientos arcaicos: el mito de la Razón (Löwy, 2001/2005: 9). El concepto de progreso del marxismo heterodoxo, cauteloso ante las conquistas de la Razón, se encuentra famosamente alegorizado en la interpretación benjaminiana del *Ángelus Novus*. Löwy (2001/2005: 9) encuentra en este «pesimismo el punto de convergencia efectiva entre surrealismo y comunismo», como oposición a la «ideología del progreso lineal» (Löwy, 2020: 19). Este pesimismo sería «la fuente del método revolucionario de Marx», y la única manera de «escapar la mediocridad y la decepción en una era de compromisos» (Löwy, 2005: 10). El tipo de «melancolía revolucionaria» asociada a este tipo de pesimismo es la consciencia de la «recurrencia del desastre, el miedo a un eterno retorno de las derrotas» — pero, y como bien vio Bloch, de manera similar a como sucede con las paradojas del cristianismo, es precisamente en esta perspectiva apocalíptica (con la lucha por la emancipación que comporta) y no en la fe ciega en el progreso, donde yace el compromiso.

Aunque Manfredo Tafuri renegase del concepto de manierismo que articuló en su primer libro (montado apresuradamente para conseguir acceder a su primera plaza como profesor), hay que señalar que la concepción de lo moderno que lo acompañó, desde entonces y hasta sus últimos días en que la siguiera rastreando en el Renacimiento, reconocía una «peligrosa fisura» en el

---

del romanticismo: «Since what is involved is an historical worldview - one localized in time rather than a universal tendency of the human mind - we must first define the boundaries of the historical field in which it manifests itself. [...] the phenomenon is to be understood as a response to that slower and more profound transformation that takes place on the socio-economic level: the rise of capitalism. This hypothesis would lead us to expect manifestations of Romanticism before 1789, since of course the development of capitalist economic structures well precedes restructuration on the political level. [...] Concerning the alleged 'end' of Romanticism [...] What is true of the Romantic anti- capitalist worldview in general, holds also for its artistic expressions more specifically. Although 20th-century artistic movements are generally not termed Romantic, nonetheless trends as important as Expressionism and Surrealism are profoundly impregnated with the Romantic spirit. If our hypothesis - that the Romantic worldview represents in essence a reaction against the conditions of life in capitalist society - is justified, it would follow that the Romantic stance should continue to retain its vitality as long as capitalism itself persists» (Sayre y Löwy, 1984: 53-54).

origen de la belleza (tal como había sido teorizado por Perrault y Wren, siguiendo aquella dualidad de «naturaleza y artificio» articulada un siglo antes por Castiglione): a aquella modernidad, como a las posteriores, le resultaba imposible fundamentar la belleza «sin recurrir a principio antitéticos» (Tafuri y Sherer, 1995: 53). Estos malabarismos teóricos, esta falta de fundamento último *unívoco* de valores como la *sprezzatura*, pueden ponerse en relación con la tradición ampliamente documentada por Collie (1966), pero también con la penetrante crítica de Didi-Huberman (2002/2009) a los orígenes de la historia del arte, tal como fue concebida por Winckelmann, donde para afirmar la dinámica de la historia, el historiador se veía obligado a remitirse a unos valores ideales, estáticos, eternos (encarnados, en aquel caso, en el estilo clásico de Atenas). La diferencia entre una modernidad afirmadora del ideal en tiempos ‘decadentes’ (Winckelmann) y otra que interroga su sempiterna ausencia (Benjamin, Hauser, el marxismo heterodoxo en general, pero también figuras como Warburg, según la lectura que se hace hoy día), estaría en la «renuncia de apoyarse en un único modelo»:

From a theoretical standpoint, the refusal to rely on a single model seems to originate in the same impulses that animated Erasmian thought and Pico’s philosophy. The *concordia philosophorum* implied a form of truth capable of being known and transmitted only when mediated by interpretations, thereby opening a space for the principle of tolerance. Thus, in this conception, tradition —the ‘handing down’ [*tradere*] of knowledge— was inevitably bound to its own betrayal [*tradire*] (Tafuri y Sherer, 1995: 55).

El *montaje*, operación subyacente, según Hauser, al conjunto del arte del sXX, sería también el que marcaría su afinidad con la manera de hacer del sXVI, donde se *tolera* e incluso se cultiva la coexistencia de sustancias, en principio, mutuamente excluyentes. En un mundo atomizado por los diversos procesos de racionalización y cosificación que hacen de cada ámbito una esfera inmanente, aislada, ensimismada —el proceso que, en definitiva, llamamos *progreso* y que va ligado a un avance implacable de la técnica, que implica un *dominio* sobre lo natural, y sobre lo natural en nosotros mismos— sólo mediante el montaje, mediante métodos que acomoden lo disímil y que, al reconocerlo, encuentren en lo disímil su fundamento, es posible llegar a herramientas de autoconocimiento que no se troquen en autoengaño:

Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse (Benjamin, 1936/2003: 73).

De la misma manera que Benjamin sigue aquí de cerca las ideas de Brecht, para quien el autoextrañamiento era modo de tomar autoconsciencia, Tafuri (1995: 55-6) también reconocía, siguiendo a Thoenes, que «los artistas de los siglos XV y XVI eran plenamente conscientes de que el proyecto de recuperación de la antigüedad era, a todos los efectos, una operación ficticia». Pero una ficción capaz de sacudir las convenciones interpretativas, como a veces se ha interpretado también en el *método/montaje* de Warburg:

Furthermore, beyond biographical anecdotes regarding Warburg’s experience of mental illness it is possible to *read* his understanding of the art historical process from the point of

view of the schizo rather than the phantom. In this sense art history is an experience of forces and affects that disrupt and break down clichés and normative understandings, a catastrophic or even chaotic process that then generate forms and diagrams that returns Warburg, and art history back to a certain equilibrium, or sanity (Chirolla y Mejía Mosquera, 2017: 96)

Esto no quiere decir, por supuesto, que junto con esta tendencia no existieran otras, más *clásicas*, preocupadas por restablecer una síntesis. Así, Tafuri (1995: 56) señala el amplio espectro de «imitación de los modelos antiguos», que «oscilaba entre dos extremos», en una «dialéctica de imitación y simulación» en correspondencia con una «dialéctica de la naturaleza y el artificio».

### 8.3 Reevaluando la modernidad del sXX a través de *Manierismo*<sup>45</sup>

[...] quizás se torne factible una elaboración del duelo: se trata de ampliar —con las herramientas otorgadas a la historia— el alcance de las cuestiones que actúan en sentido crítico dentro de la cultura arquitectónica actual. Recordar no significa dejarse mecer por la dulzura del recuerdo, ni es «escuchar» reducible a una pausada demora en los sonidos.

El «poder débil» del análisis, en otras palabras, se propone como un momento de un proceso que permite vivir problemas no resueltos del pasado, perturbando nuestro presente<sup>46</sup> (Tafuri, 1992: xxi)

La característica principal del pensamiento histórico como tal no es el «movilismo» (la fluidificación o relativización histórica de todas las formas de vida), sino el pleno sostenimiento de una cierta imposibilidad: tras una auténtica ruptura histórica simplemente no se puede volver al pasado o continuar como si nada hubiera ocurrido; incluso si se hace, la misma práctica habrá adquirido un significado radicalmente diferente. Adorno proporcionó un buen ejemplo con la revolución atonal de Schönberg: después de que tuviera lugar, era y sigue siendo posible continuar componiendo del modo tonal tradicional, pero la nueva música tonal ha perdido su inocencia, puesto que ha sido «mediada» por la ruptura atonal, funcionando a partir de entonces como su negación. Esta es la razón de que haya un irreductible elemento kitsch en compositores tonales del siglo XX como Rachmaninov; algo así como un nostálgico aferrarse al pasado, un gesto tan falso como el del adulto que intenta mantener vivo al niño ingenuo que lleva dentro (Žižek, 2012/2015: 166).

La modernidad de la estandarización y el rigor formal compartido, atacada por figuras del marxismo heterodoxo, como Walter Benjamin (1942/1989: 185), Theodor Adorno y Max Horkheimer (1944/1998), Herbert Marcuse (1977/2007) o Arnold Hauser (1964/1965), no sólo es la de la tecnocracia y la hegemonía de la razón instrumental en el caso del fascismo y el estalinismo; también fue clave para el establecimiento de otros discursos totalizadores, como en el contexto institucional de Occidente, donde aún alimenta los mitos que conforman nuestra imagen global del sXX. Un siglo que, sin embargo, y como precisamente nos proponemos remarcar (a través de la aceptación de algunas de las tesis sobre la modernidad sostenidas por Hauser en *Manierismo*), estuvo dominado desde sus comienzos por tendencias esteticistas y, en su conclusión, por tendencias posmodernas — por, en conjunto, tendencias *negativas*. La fase de superación del relativismo, y los mitos modernos *afirmadores* de la ilusión de esta superación — entre los cuales hay que destacar la imagen del movimiento moderno construida desde el discurso institucionalizado de la disciplina arquitectónica moderna—, no fueron más que un efímero *tour de force* que, aún hoy, retrasan y dificultan nuestra comprensión del presente.

Si algo nos queda claro tras haber estudiado a fondo el libro de Hauser, *Manierismo* —como manifiesto del marxismo heterodoxo, como búsqueda de modernidades antidogmáticas siempre en defensa de posiciones periféricas, capaces de compensar las potencialmente catastróficas tendencias *afirmadoras* del Golem de las instituciones— es que para comprender en qué consiste

---

<sup>45</sup> Publicamos una versión de este apartado en *Astrágalo* (Saldaña Puerto, 2023).

<sup>46</sup> Trad. del autor. Nos hemos apoyado, en parte, en la trad. de David Sherer (Tafuri, 1995: 49).

el sempiterno presente moderno se hace necesaria la constante renovación de una *teología negativa* de lo moderno *desde sus periferias* — desde lo *outsider* como lugar en el que aún es posible el pastiche en su disforia, sin la necesidad de ocultar las grietas. Debido al tema y a la voluntad de proseguirlo rigurosamente en sus diversas ramificaciones, se podrá objetar que esta tesis ha mutado *en varias* tesis. No obstante, y a pesar de estos riesgos, quisiéramos cerrarla, defendiendo la absoluta necesidad de que esto haya sido así, reproduciendo a pequeña escala el camino seguido, como si de una pequeña maqueta se tratase, de cara a unas Conclusiones para nuestro propio presente, y para el ámbito de estudio (teoría e historia de la arquitectura) de la institución desde la que nos hemos embarcado en esta investigación.

## **El mito del movimiento moderno (sXX) y el mito del Alto Renacimiento (sXVI): síntesis simuladas para la modernidad**

Walter Benjamin (1982/2013, vol.1, 74) emprendió su *Proyecto de los pasajes* partiendo de la convicción de que despertaríamos del sueño del sXX capturándolo en su antesala: la modernidad de París como «capital del sXIX». El método de este intelectual desarraigado fue el del coleccionista, el de un compositor de collages históricos. Ha pasado casi un siglo desde que Benjamin emprendiera su *Obra de los Pasajes*. En “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, escribe: «El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia» (Benjamin, 1937/1989, 92). Si, retomando la misión asignada por Benjamin al historiador como montador materialista, quisiéramos contribuir a desmitificar el sueño en que pudiera encontrarse el sXXI, ¿a qué hilo argumental del sXX deberíamos dirigir nuestra mirada?

Manfredo Tafuri, acérrimo crítico de la imagen que la disciplina arquitectónica se había hecho de sí misma, respondió a esta pregunta abordando la ambigüedad de las vanguardias de entreguerras y, en particular, del llamado movimiento moderno. En *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (1973), y fiel a la premisa metodológica lukácsiana de abordar el objeto de estudio desde el punto de vista de la totalidad, Tafuri (1973/1976, 3) se propone un análisis que reconozca «el carácter unitario del ciclo vivido por la cultura burguesa», para lo cual es necesario «tener presente continuamente el cuadro completo de su desarrollo»:

Art as a model of action. This was the great guiding principle of the artistic redemption of the modern bourgeoisie. But it was at the same time an absolute which gave rise to new and irrepressible contradictions. [...] Criticism, problematality, and the drama of Utopia: these were the basic elements forming the tradition of the ‘modern Movement’. And inasmuch as it was a project for modelling the ‘bourgeois man’ as an absolute type, the ‘modern Movement’ had its own undeniable, internal coherence (even if this is not the coherence recognised in it by current historical study) (Tafuri, 1973/1976: 89-90).

Como señala Tafuri, la imagen del movimiento moderno como mito institucionalizado difiere de ésta («crítica, problematidad y el drama de la utopía»), proyectando una larga

sombra sobre el sXX, de manera parecida a cómo el humanismo del Alto Renacimiento proyecta (aún hoy) su leyenda sobre el conjunto del sXVI. Colin Rowe también ahondó en lo que hay de mito en la idea del movimiento moderno como síntesis ilusoria:

Provisto de una razón bastante independiente de la arquitectura, el edificio moderno se convirtió en la celebración ritual del potencial humano de la sociedad mecanizada.

Esta situación era una colosal fantasía; y la intensidad del compromiso que caracterizó a los innovadores de los años veinte puede ser explicada, sin exagerar, en función de su aceptación de la misma. Era una fantasía que proporcionaba a la nueva arquitectura un contenido ético, la equipaba con un especial simbolismo y se hacía altamente instrumental en su éxito popular (Rowe, 1973/1999, 122-123).

La nueva arquitectura «debía ser auténtica», esto es, «inevitable», «predestinada»: «No podía ser una entre otras muchas posibles, sino la única posibilidad»; esto implicaba otorgarle «la pureza impersonal de una técnica», pero «no sólo en términos de función, estructura y materiales, sino también en términos de un contenido más intangible: *el espíritu de la época*» (Rowe, 1973/1999, 124-125). En autores como Nikolaus Pevsner, Siegfried Giedion, o Bruno Zevi, impulsores del mito, encontramos la noción de una «síntesis», «estilo del sXX», fruto de la convergencia en «un movimiento universal», en un «estilo para el futuro» ligado al «movimiento de masas por venir»<sup>47</sup> (Pevsner, 1936/1977: 147, 175-176).

La influencia del mito del movimiento moderno es ubicua en las instituciones que enseñan arquitectura y diseño, de la misma manera que la imagen mítica del Alto Renacimiento<sup>48</sup> condicionó la enseñanza en las academias — que hicieron su aparición, como subraya Hauser (M: 133, 233-234), en el sXVI. Los paralelismos entre el sXVI y el XX como momentos clave en el surgimiento y mutación de lo moderno son lugar común en autores como Tafuri o Hauser, que entendieron el sXVI como origen de muchas de las problemáticas que habrían de eclosionar en el sXX — si bien a una escala mayor, marcada por los medios de producción *de masas*. La tradición humanística del Renacimiento encontró, incluso, continuación en el reformulado humanismo del sXX: por ejemplo, la obra de Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism* (1949), que estudiaba los fundamentos de la arquitectura renacentista desde una metodología que otorgaba mucho peso al análisis formal, fue un libro enormemente influyente en la enseñanza de la arquitectura, contribuyendo, así, a un rumbo formalista (Payne, 1994). El mito implícito en el *hombre de Vitruvio* —el control matemático de la forma— se reencarnó en el *Modulor*.

Como hemos señalado, Dirk de Meyer (2010: 255) también rastreó las evoluciones del ideal de arquitecto asociado al mito del movimiento moderno. Las «tradiciones inventadas» de Wittkower y Gombrich proporcionarían, según De Meyer, un relato histórico satisfactorio para el arquitecto moderno, que vería confirmado su rol *revolucionario* como científico social, defensor de la democracia, y visionario capaz de sintetizar los medios técnicos y el espíritu de la época,

---

<sup>47</sup> Curiosamente, autores como Pevsner (1936/1977, 210) eran conscientes de las dos pulsiones que Rowe identifica como «incompatibles»: «The Modern Movement in architecture, in order to be fully expressive of the twentieth century, had to possess both qualities, the faith in science and technology, in social science and rational planning, and the romantic faith in speed and the roar of machines».

<sup>48</sup> Especialmente, la construida por Vasari en sus *Vidas* — cuya dudosa exactitud ha sido más que demostrada en el curso de las últimas décadas. No hay que olvidar que el uso del apelativo ‘moderno’ se remonta a este momento.

viéndose éticamente legitimado. El arquitecto no sería un instrumento del *establishment*, un siervo del autoritarismo como los artistas Beaux-Arts, ni un mandarín, sino una suerte de libertador. Huelga decir que el trabajo de Tafuri ya pone de manifiesto la función que desempeñan estos nuevos ideales en las realidades productivas del sXX. El rol revolucionario, junto con el recurso recurrente al aspecto «social», quedarían, sobre todo, en una revolución de las formas. No es casualidad que Tafuri (1973/1976: 48) se proponga, ante todo, desenmascarar la que entiende como premisa fundamental subyacente a todo este ciclo: «la utopía de la forma como vía para recuperar la totalidad humana a través de una síntesis ideal». En el Capítulo 3 señalamos las afinidades entre el libro de Freedberg sobre el Renacimiento, y *Manierismo*. En efecto, Freedberg detalla minuciosamente las diferencias entre el estilo clásico del Alto Renacimiento, y los estilos clásicos de la Antigüedad:

The unity of human person and personality that, in the Bacchus, is accomplished in the mold of Antique form and subject matter is an effective synthesis of what, in Christian culture, had become polarities; it is not the Ancients' original indivisible essence. For all the beauty and idea of worth that is attached to the physical being of the Bacchus, it is still a vessel for a separable entity of spirit. There is a subtlety of psychic state in the Bacchus—a febrility almost miraculously controlled—which exists in no Ancient precedent. This reconstitution of a classical unity is not only different in historical origin, and in the fact that it is a reconstitution, from the classicism of Antiquity; *it will be distinguished in its own history to come by the intense self-consciousness of effort needed to sustain the artifice it is and which it represents. To this end a generation of genius would devote itself, to attain glory and inevitable defeat* (Freedberg, 1961/1972: 31).

Por un lado, podemos observar en Freedberg la misma definición del clasicismo que en Hauser — definición de origen hegeliano: armonización de *alma y cuerpo, sujeto y objeto, materia y espíritu, razón y sentidos, idea y percepción, lo particular y lo general* (M: 52), que vimos en el Capítulo 1; por otro, encontramos también en Freedberg la noción *dialéctica* de una «derrota inevitable» en los mismos orígenes del estilo clásico del Alto Renacimiento. Hauser, en el apartado “La vida efímera de los estilos clásicos”, lo explica de la siguiente manera:

Las épocas de arte clásico, de dominio total de la vida por la disciplina de las formas, de plena penetración de la realidad con principios ordenadores, de identificación absoluta de la expresión con el ritmo y la belleza, son épocas de duración relativamente breve. Comparado con la época del geometrismo y arcaísmo o del helenismo, el clasicismo griego no se afirma durante largo tiempo, y el clasicismo del Renacimiento no es, en realidad, más que un episodio fugaz, que ha desaparecido apenas comenzado (M: 32).

A pesar de que Freedberg parece prevenir en muchos puntos de su libro del acercamiento sociológico *generalizante* a su materia, no podemos evitar encontrar múltiples puntos en los que su visión sintética —que abordó el conjunto del Alto Renacimiento en Roma y Florencia, desde sus comienzos a su descomposición— llega a conclusiones afines a las de Hauser. En el siguiente pasaje nos encontramos con uno de estos momentos en los que se previene a la vez que se afirma algo de implicaciones generales:

The classical style of Antiquity was an evolutionary consequence of a view of the world, entertained in the instinct as in the mind, as a unity of substance and of spirit. The unity that



is achieved in the Bacchus has no historical inevitability; it is the product of an act of will, imposed upon a historical situation of conflict between substance and spirit. Michelangelo's act of will responds to an ambition formulated in his society by a limited group even among its culturally functioning elite; it does not and cannot correspond to the wider mentality of the world within which he performed his act. His proposition, made in terms of art, is culturally an artifice, and this is indicative for the whole phenomenon, not only of art but of cultural history in general, which we designate as High Renaissance (Freedberg, 1961/1972: 31).

Como Hauser, Freedberg indica que el estilo clásico del Alto Renacimiento no resulta una expresión o, por así decirlo, un *desarrollo natural* del desenvolvimiento histórico, sino que supone un desarrollo *forzado*, —esto es, conseguido a partir de un *enorme esfuerzo*—, desarrollo que trata de *negar*, mediante la utopía de una selecta élite, el caótico estado de cosas en que se hallaba la realidad. Aunque Hauser tiene, en comparación con Freedberg, menos estima por el estilo clásico, ambos ven que este era, en todo caso, un intento por solucionar *en el arte* aquello que no podía ser solucionado en la vida — ejemplificando aquel principio que Tafuri señalaba como base de todo el ciclo moderno: la utopía a través de la forma. El Renacimiento no se corresponde, de esta manera, con el usual mito que lo retrata como una época de 'esplendor generalizado', ni mucho menos; aún menos que en Grecia, donde el estilo clásico supuso la expresión, ya asentada, de la seguridad de sí proporcionada por la victoria sobre la invasión de imperios mayores (en el caso griego, de Persia), pero oscurecida por lo que Agnes Heller (1967/1980) denomina «el fin de la polis», el estilo clásico del Renacimiento tuvo lugar en la antesala de la dominación de Italia por parte de potencias extranjeras, del fracaso de las repúblicas de las ciudades-estado italianas por afirmar su independencia del control papal, de la monarquía hispánica, o del rey francés (M: 86). El que el motor utópico detrás del estilo clásico del Renacimiento como formulación artística fuese la utopía nacional de estas ciudades-estado es observado tanto por Hauser como por Freedberg. Lo efímero del estilo corresponde, en el plano sociológico, a lo efímero de las esperanzas políticas de estas élites: tanto el estado florentino como los estados papales agrupados en torno al poder de Roma aspiraban a una independencia política no exenta de esplendor, sintetizadora del legado de la Antigüedad y los ideales cristianos.

Creemos que este diagnóstico de la situación, si bien resulta un retrato macroscópico, generalizante, *de brocha gorda*, del periodo, puede describirse como *sociológico*. Esto es importante, teniendo en cuenta que tanto Wessely como Burgum afirmaron que lo sociológico apenas se encontraba presente en *Manierismo*. Podríamos explicar este rechazo, en el caso de Wessely, en base a su preferencia de un modo *micro* de análisis — evidenciado por su mayor aprobación del análisis pormenorizado (de mecenas y patrones) realizado por Antal. En el caso de Burgum, la decepción surge de que Hauser no lo formule, estrictamente, en términos de *lucha de clases*. ¿En qué términos lo formula entonces, y por qué podría denominarse su perspectiva como *marxista*?

Hauser consideraba como parte importante del marxismo la denuncia de la emancipación de la lógica interna de las estructuras culturales, tal como había sido formulada por Lukács: en términos de *reificación*. El proceso social *en su conjunto*, en las tendencias *globalizadoras* de una geopolítica europea que comienza a depender de procesos *internacionales*, recibe una atención mayor que los episodios pormenorizados de la lucha de clases. Sin embargo, sería falso decir que en *Manierismo* no está presente la lucha de clases, puesto que Hauser se detiene con especial atención en las guerras

campesinas de Alemania — como ya hiciera, por otra parte, Ernst Bloch, que entendía el marxismo desde un utopismo mesiánico que encontraba en Thomas Müntzer a un pionero.

Los episodios de lucha de clases de los que se ocupa el libro, al igual que los otros componentes del relato sociológico, son tratados por Hauser en términos generales — pero asignándoles una significación especial, *paradigmática*. De la misma manera que el muy minoritario arte de Leonardo o Miguel Ángel resultaron de mayor repercusión, y de mayor relevancia para comprender el desenvolvimiento histórico del arte del siglo XVI, el episodio de las guerras campesinas recibe una atención sin par debido al hecho de que se quiere ver en el mismo un episodio especialmente conspicuo del proceso histórico en general. Bloch vio en Thomas Müntzer al «teólogo de la revolución»; Hauser, deteniéndose menos en las frustradas esperanzas de esta ola revolucionaria, dedica su atención a Lutero, y a cómo el mensaje aparentemente emancipador y progresista de los reformadores pudo ser subsumido por el poder de los pequeños príncipes bajo la forma de nuevas instituciones eclesiásticas. Que la recién ganada libertad de los artistas también encontrase traducción inmediata en instituciones artísticas (las academias), o que el lenguaje artístico utópico, visualizador de una humanidad mejorada, resultase finalmente en una miríada de cínicos y moralmente disolutos ultraclasicismos (por combinar el pensamiento de Hauser con la terminología de Shearman), no son sino múltiples facetas de un mismo proceso de reificación que se manifiesta y desarrolla de manera autónoma en las distintas capas de la realidad. Su mirada es marxista, pero al contrario que Bloch, no está empleada para reconstruir el relato de *posibles pero frustradas* emancipaciones redentoras; su mirada está destinada a redimir mediante la puesta en duda del mismo mensaje mesiánico; su advertencia o máxima es hacernos conscientes, en definitiva, de que igual que un mensaje redentor abre nuevas posibilidades, en cualquier esfera, también puede suponer, al mismo tiempo, un arma de doble filo puesta al servicio de los mismos poderes contra los cuales se levantó. En última instancia, tanto el pensamiento utópico —del Alto Renacimiento, o de Müntzer— como el ideológico —de aquellos que, como Vasari, ven en el estado dado de cosas con satisfacción, como una demostración del progreso— pueden ser interpretados como espejismos complementarios. Entre el fervor revolucionario y la autocomplacencia conformista Hauser despliega, en *Manierismo*, la búsqueda de un *tertium datur* o tercera vía. A la pregunta de cómo puede este arma de doble filo, acontecida la derrota, articular nuevas posibilidades de emancipación, ya respondimos en el último apartado del Capítulo 1.

## Los procesos de institucionalización de las ciencias sociales bajo el paradigma formalista después de la IIGM

Los procesos de institucionalización académica después de la Segunda Guerra Mundial (de la arquitectura, pero también, significativamente, de la sociología y de la historia del arte) estuvieron bajo la hegemonía del ámbito académico anglosajón, tomando la epistemología de las ciencias naturales como modelo para fundamentar metodológicamente las sociales<sup>49</sup>. Esto se

---

<sup>49</sup> Ver Capítulo 4.

trajo en un *paradigma formalista*, caracterizado por la preferencia por métodos cuantitativos sobre los cualitativos: todo lo susceptible de traducirse a un procedimiento formal acotado, a procesos lógicos, ganó terreno sobre los métodos interpretativos. Las tendencias sistematizantes y objetivistas van unidas, de esta manera, a un antirromanticismo y a un antiutopismo; a la rendición del mundo cultural en su conjunto al poder burocrático de las instituciones bajo la premisa de que todo romanticismo y toda utopía han de desembocar, forzosamente, en mitología, en el tipo de pseudociencia que acompaña al totalitarismo.

En el Capítulo 4 ya vimos que Didi-Huberman (2005) denunciaba cómo en el contexto anglosajón se buscó exorcizar todo rastro del pensamiento filosófico germánico (idealismo, misticismo, esteticismo). El pensamiento filosófico, interpretativo, y estetizante (en el sentido de un hacer reglado, pero no mecánico o sistematizable), fue sacrificado en pos de una mayor precisión filológica. En el caso de la iconología del Instituto Warburg, se relegó al olvido precisamente aquello que atrae hoy el interés sobre Aby Warburg (Rampley, 2000; Didi-Huberman, 1990/2010): la obra de Saxl, Wittkower y, en particular, la de Panofsky, no están exentas de su momento heurístico, interpretativo. Sin embargo, como señala Didi-Huberman, se procura que la investigación arroje «resultados precisos», «descifrando» el sentido de las imágenes, en lugar de precipitar múltiples lecturas, como sucedía en los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, que Didi-Huberman denomina, cargando la expresión de un sentido positivo, «historia de fantasmas para adultos». Donde Panofsky busca la interpretación más ‘exacta’, Warburg ahonda en la apertura simbólica de las imágenes, facilitando el malentendido feliz a través de las épocas. En consonancia con el panorama institucional hegemónico *formalista* que construimos en el Capítulo 4, hay correlaciones entre estas transformaciones disciplinares y cómo Nueva York «le robó la vanguardia a París» (Guilbaut 1990), pasando a ser la nueva capital de la cultura mundial, y resignificando el legado de las vanguardias europeas. Tanto el expresionismo abstracto como el New Criticism remiten a nociones de validez formalistas<sup>50</sup>. Durante los dorados años cincuenta, ni las ciencias sociales ni las renacidas vanguardias reclamaron en Estados Unidos el tipo de crítica social utópica que, previamente, sus correlatos afincados en el continente habían representado<sup>51</sup>. Pensamos en la súbita transformación de Clement Greenberg del editor marxista de *Partisan Review* al posterior paladín anticomunista del expresionismo abstracto, pero también en el éxito, por ejemplo, de Dalí, que reclamó para sí la etiqueta ‘surrealismo’<sup>52</sup> bajo unas premisas que se parecían más a las de la mistificación de la realidad a través del dinero (como en Warhol) que a aquel surrealismo comprometido con el marxismo y con contribuir al ocaso de la sociedad burguesa a través de una revolución cultural (Breton y Aragon). Ambos fenómenos representan los polos opuestos, pero afines de una misma

---

<sup>50</sup> En *The Cultural Politics of the New Criticism* (1993), Mark Jancovich matiza las diferencias entre posestructuralismo y New Criticism, enfatizando que comparten. Sin negar esto, la distinción que esbozamos entre modernidad y posmodernidad —entre New Criticism y movimientos como el deconstructivismo o el posestructuralismo— vendría a subrayar la noción mítica de «verdad» y «objetividad» implícitas en ciertas metodologías e ideas de lo moderno, frente a la «teología negativa» que, en cambio, implican los métodos posmodernos.

<sup>51</sup> Para las ambigüedades del antipositivismo, ver el final del Capítulo 5.

<sup>52</sup> Dalí parafraseó al Rey Sol —«el surrealismo soy yo»— de manera similar a Le Corbusier, implícitamente, en *Défense de l'Architecture* (1931).

dialéctica. Como vimos en el Capítulo 4, Zaslove (1996: 23) comparaba, como manifestaciones complementarias de un mismo conformismo, «el mundo futurista del arte pop», que «imitaba el conformismo suburbano», y «el arte conceptual y abstracto temprano», que «coqueteaba de manera triunfal con los éxitos del liberalismo británico y la democracia consumista estadounidense: ambos brillaban con una fachada igualitaria falsamente popular». A pesar de referirse a ámbitos distintos, las críticas de Zaslove a las neovanguardias son, en este punto, idénticas a las que Tafuri (1980/1987) hiciera a colación del autoimpuesto rigor «vacío» de los Whites y del populismo «cínico» de los Grays. Mitos como el del movimiento moderno contribuían, en este contexto, a cimentar la ilusión de que los diversos formalismos posteriores a los años cincuenta, cada vez más ensimismados, estaban desempeñando una función ética y social. No obstante, la gran época de las utopías había acabado. Lo que estos mitos oscurecen, postulando el ilusorio carácter *de síntesis* de las vanguardias, es su carácter irresuelto; esto contribuye a que nuestro presente no busque en ellas *los problemas y las tentativas*, sino las *soluciones (supuestamente) alcanzadas*.

## Preeminencia de las vanguardias susceptibles de una interpretación formalista en nuestra imagen de la modernidad del sXX

La hegemonía de estos diversos formalismos ha propiciado que las *mitologías de la modernidad* dominantes en nuestra imagen del sXX enfatizen ciertas posiciones de las vanguardias de entreguerras, elevándolas a periodo heroico, en detrimento de otras. Por un lado, el arte *moderno* es considerado superación del *modernista*, es decir, *esteticista*; por otro, aquellas vanguardias que exploran los medios formales hasta sus últimas consecuencias (cubismo, neoplasticismo, constructivismo<sup>53</sup>), son presentadas, todavía, a menudo en la enseñanza de la arquitectura y el diseño como el núcleo verdaderamente innovador y moderno, en oposición al carácter formalmente híbrido o decadentista, *impuro*, o literario (es decir: no puramente visual), de expresionismo, dadaísmo y surrealismo — en los que, por otra parte, se advierten signos tempranos de la incertidumbre posmoderna, cuando no un posmodernismo *avant la lettre* (Jameson, 1984/1991: 11-13). Para Pevsner (1936/1977: 110-112), pionero del mito del movimiento moderno como «estilo universalmente aceptable» para el sXX, los diversos esteticismos suponen un «callejón sin salida»:

Symbolism may be a strength and a weakness — an endeavour towards sanctity or an affectation. Cézanne and van Gogh stand on the one side, Toorop and Khnopff on the other, the former strong, selfdisciplined, and exacting, the latter weak, self-indulgent, and relaxing. So the one led into a future of fulfilment, that is the establishment of the Modern Movement of the twentieth century, the other into the blind alley of Art Nouveau (Pevsner, 1936/1977: 89).

De manera similar a Le Corbusier —y, deberíamos añadir, a diversas retóricas totalitaristas (Brott, 2017: 210)— Pevsner (1936/1977: 95-96) cifra su argumentación en valores como la salud

---

<sup>53</sup> Por ejemplo, Frampton (1980/2007, 1990).

y la entereza moral. Por ejemplo, cuando escribe acerca de la *Madonna* (1895) de Münch, desdeñando su fase más cercana al Art Nouveau:

The long wavy hair and the sinuous Movement of the figure, the swaying lines in the background, and above all the odd frame with the embryo and the floating spermatozoa, make this work one of the most remarkable instances of Art Nouveau in Painting, original and striking in appearance, independent of tradition, but questionable as to its sanity and vital value. In Munch, a strong, sane, and unsophisticated painter, this was a passing phase. He soon cast off the mannerisms of Art Nouveau and retained only its genuinely decorative qualities for the development of his monumental style (Pevsner, 1936/1977: 95-96).

El criterio implícito de valor moral remite a una manera de entender la salud como unidad y fortaleza del ser, noción vinculada con la monumentalización de la forma. En *Manierismo*, Hauser señala cómo el arte monumentalizado, presto a vehicular las aspiraciones utópicas (Julio II), tendió a robustecerse en el contexto del desengaño (especialmente, con León X y Clemente VII). También el advenimiento de las academias, que vino de la mano de la proclamación de cortes absolutistas (por ejemplo: la conversión de Cósimo I en primer duque Médici gracias a la conquista de Italia por parte del emperador Carlos V), se sirvió de la monumentalización miguelangelesca para sus fines representativos:

Con su imitación de Miguel Angel —en parte, bajo la influencia directa del maestro, y en parte, incitado por la evolución miguelangelesca de Pontormo— Bronzino da el paso decisivo en la dirección de Vasari y de sus sucesores. Por primera vez, dentro del manierismo en sentido restringido, aparecen en él, con una intensidad sólo característica de los seguidores directos de Miguel Angel, los rasgos externos de la dirección miguelangelesca: la corporeidad acentuada de los desnudos, y la tendencia a destacar la musculatura, la modelación escultórica, y la frialdad y lisura marmóreas de las superficies. Todo ello, es verdad, está todavía muy lejos del academicismo de Vasari, pero uno se encuentra aquí ya ante un importante viraje en el desenvolvimiento artístico, como se encuentra también ante un viraje no carente de significación en la historia política y social. Empieza a dibujarse la consolidación de la soberanía monárquica, y el manierismo, al adoptar un carácter cortesano, pierde, a la vez, sus rasgos arbitrarios y personales. La dependencia de este estilo del arte clasicista aparece ahora, aunque sólo transitoriamente, más fuerte que su oposición a él. También aquí se manifiesta el espíritu autoritario que domina la Florencia cortesana: se atiene uno a cánones fijos, siempre y en tanto que se puede (M: 224)

Dos décadas antes, María Luisa Caturla había observado el mismo desarrollo, estableciendo paralelismos entre la evolución estilística del sXVI y del sXX:

Decíamos que las rigurosas formas de la segunda mitad del sXVI muestran sorprendente afinidad con la sequía y tiesura actualmente vigentes.

[...] Fue señalada ya la condición *tendida* de los edificios de estos últimos años. Hay que añadir su monotonía, por carencia de acentos: su absoluta desnudez. [...]

Se recordará en este punto la fase aquella de Picasso, de formas graves y estáticas, en que pareció querer hacerse un clásico, uno de los más grandes clásicos de todos los tiempos. Poco después, un brusco cambio devolvía a su producción artística todo un surtido de incertidumbres. El Picasso “de las grandes figuras” fue, aunque de pasada, tierra firme del

arte. Mas lo inconvencional y pétreo de su grandiosa monumentalidad, por el mismo empeño en demostrarla, le delata hijo de una época insegura (Caturla, 1944/2021: 199).

Hay, mezclado a las manifestaciones artísticas, actuales, un ingrediente de falacia sin precedentes en la historia del arte. Tan solo en el manierismo apunta alguna que otra vez, haciendo sospechar la más grave perturbación anímica habida antes de hoy (Caturla 1944/2021: 122).

También podríamos reparar en que el Adolf Loos más divulgado y estudiado, y mejor comprendido no es el Loos del Chicago Tribune, ni tampoco el del escandaloso Kärntner Bar<sup>54</sup>. No se enfatiza al Loos emparentado con el dadaísmo, sino al emparentado con los estilos de tendencia *racionalista, sintética y purificadora* que vehicularían aquel proceso de monumentalización. Pero Loos aparece, en realidad, como precursor tanto del racionalismo moderno, como de su —supuestamente antitética— posmodernidad. A colación de estas dualidades resulta relevante invocar a Hauser, que insistió en que el posrenacimiento —o, como él prefiere denominarlo, manierismo— constituye un estilo dual, al que corresponde una cosmovisión dual, en contraposición a la *integración del mundo en un todo unitario* característica tanto del Alto Renacimiento como del barroco. Frente a las tendencias purificadoras, Hauser sitúa en el centro de lo moderno del sXX al dadaísmo y al surrealismo (M: 394-395), de la misma manera que sitúa en el centro de lo moderno del sXVI al manierismo:

El manierismo fue la única fase en el curso del desenvolvimiento que interrumpió la continuidad de esta tendencia [hacia el naturalismo]. En el arte de nuestro tiempo se repite esta incidencia, a no ser que resulte que lo que entonces fue un episodio, esta vez va a conducir a un giro definitivo. [...]

El concepto especial del tiempo y del espacio, la fluidez de las fronteras entre ambas categorías, y sobre todo, la impresión de la simultaneidad, surgen en el film como resultado del montaje, es decir, de la interrupción de una unidad de acción por la interpolación de momentos situados fuera de esta continuidad, y de una conexión propia de los temas que no responde a la lógica, ni a la cronología o a la relación causal de los motivos. La esencia del montaje consiste en la relación directa de elementos heterogéneos de la obra, y en este sentido, la técnica del montaje cinematográfico contiene el principio formal de todo el surrealismo, e incluso de todo el nuevo arte. Con independencia del film, la pintura surrealista es el arte en el que, como consecuencia de la contingencia aparente de los objetos representados, resalta de manera más clara el principio del montaje. Este pone de manifiesto, no sólo la naturaleza mixta de la realidad, los distintos grados de realidad en los que se desenvuelve la existencia humana en sus distintos aspectos, no sólo el carácter alógico del ser y la incapacidad del espíritu para dominar sus contradicciones, sino también el carácter de juego que distingue a todo el estilo. De manera más directa que el surrealismo, el montaje produce la impresión de que todas las formas fenoménicas de la existencia son igualmente importantes o insignificantes, y que es más o menos una casualidad cuáles pueden ser los temas de nuestra experiencia, es decir, que el motivo más cuidadosamente escogido puede no ser más que un *objet trouvé* (M: 402-403).

---

<sup>54</sup> En obras clave para la enseñanza arquitectónica (Frampton 1980/2007, 96-97); pero también, por ejemplo, Groys (2010/2015, 24-27) enfatiza los «muros blancos» de Sión.

El manierismo ya no pretende en absoluto «una ilusión total», sino «la sugestión de tener ante sí el trozo de realidad representada» (M: 59).

## La elusiva síntesis: continuidades entre los esteticismos y las vanguardias. De la obra de arte total al grado cero del lenguaje

En diversos ensayos, Boris Groys (2010/2015) reconstruye la transición de la separación tradicional entre arte y artesanía al concepto moderno de diseño, que busca reintegrar arte y vida «llevándolos a un grado cero de la expresión». De Loos a las vanguardias, la voluntad de unir ética y estética constituiría el fundamento principal del diseño moderno: mostrar la esencia, y no la apariencia de las cosas. Así, Groys sitúa inequívocamente en el sXX el punto de inflexión que lleva de la actitud *estética*, basada en concebir el arte desde la contemplación, inaugurada por Kant, a la actitud *poética*, basada en la producción, inaugurada desde antiguo, y recuperada por las vanguardias. Según Groys (2010/2015: 30-31), esto se debe a que es entonces cuando se hacen visibles las consecuencias de la muerte de Dios anunciada por Nietzsche: dada Su ausencia como observador absoluto, el diseño del alma da paso al diseño de la propia imagen a través del cuerpo. Como resultado, en el presente digital hay más individuos interesados en la producción que en el consumo de imágenes, y, por tanto, «en estos días, casi todo el mundo parece estar de acuerdo con que la época en la que el arte trataba de establecer su autonomía —con o sin éxito— está terminada» (Groys, 2010/2015: 37).

Sin embargo, Groys reconoce que la finalidad de la estética fue heredada por los constructivistas: si, para Kant, la obra de arte es un intermediario, un medio con el que educar el juicio estético, para luego aplicarlo a la naturaleza, el antiarte de los constructivistas tenía por objeto educar a las masas a apreciar, no la estética de la naturaleza, sino la de la máquina. La *obra de arte total* fue desechada por algunos círculos de vanguardia, pero la visión totalizadora fue, a menudo, heredada, bajo la premisa de un *grado cero del lenguaje*.

Desde un punto de vista muy distinto, Tafuri enfatizó que este grado cero del lenguaje constituye, en realidad, una crisis del lenguaje, comenzada a principios de siglo; blindada por el espejismo de una solución ilusoria elevada al nivel de canon, la crisis nunca fue resuelta. Tafuri (1980/1987: 286) diagnosticó esto analizando, por un lado, el rigorismo retórico de los ‘Whites’ (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier), donde *un lenguaje se describe a sí mismo*, hablando de su propia sintaxis; y, por otro, analizando las ironías de los Grays (Stern, Venturi y Scott-Brown, Moore), donde *un lenguaje se devalúa incesantemente a sí mismo* en contacto con la realidad, disolviendo cualquier rigor en el pragmatismo de la comunicación de masas. Tafuri considera estas posiciones como modos complementarios de solipsismo, en los que el lenguaje habla de su propio aislamiento, comparándolos con la situación de principios de siglo: las neovanguardias posmodernas habrían llegado al mismo callejón sin salida que Mallarmé cuando dijo aquel «es la Palabra misma la que habla», complementario de la constatación de Kraus y Loos «es la hora de que hablen los hechos».

La ‘crisis’ aflora del hecho de que el lenguaje, por sí mismo, no proporciona una finalidad última, capaz de superar el relativismo, un ideal que guíe al nuevo humanismo. El movimiento moderno entendido como canon, como síntesis, encontró aquel complemento en una alianza con la técnica. Y ya hemos mencionado, con Rowe, cómo el mito diluía su verdadera naturaleza dual, simulando una aleación, una síntesis prematura entre la tecnología y un intuitivo espíritu del tiempo, entre estética del ingeniero y lección de Roma, entre lo *sachlich* y el suprematismo. Pero la ilusión de que con ello se lograba una síntesis entre lenguaje y realidad, cultura y tecnología, arte y vida, duró bastante poco. Como caso ejemplar de este dilema, que estallaría de manera definitiva en los años treinta, podríamos recordar la controversia entre Le Corbusier y Karel Teige en torno al uso de las proporciones áureas por parte de Le Corbusier en su Mundaneum, un museo mundial en el marco de un proyecto totalizador que integraba todas las instituciones culturales. Teige denunciaba, en un proyecto aparentemente moderno, el profundo esteticismo formal, y pretensiones totalizadoras historicistas (Saldaña, Ramon, Aloy, 2022).

Y es que sucede a menudo con los héroes culturales del sXX que los nuevos horizontes formales, la aparente honestidad para con las posibilidades de la época —el ascetismo de lo abstracto, la supuesta renuncia al estilo, al ornamento; los pronunciamientos a favor de la forma o la poesía puras, la estética del ingeniero, o la ciencia— son precedidos por fases esteticistas: así, Le Corbusier asentaría su nueva arquitectura sobre lecturas idealistas; el Kandinsky simbolista no resulta más místico que el posterior pintor abstracto; y la evolución de figuras tan diversas como Alexander Vesnin, Mondrian, Picasso, Malevich —o, extendiendo nuestra observación a poetas como Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez, compositores como Schönberg, o filósofos como Lukács— ilustran el tránsito de una cosmovisión modernista —es decir, esteticista, marcada por una nostalgia de sacralidad, por un intento por reconstituir, a través del arte, la unidad perdida de la cultura— a una cosmovisión propiamente ‘moderna’. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de lo ‘moderno’?

## Dificultades terminológicas y afinidades entre ‘modernismo’ y ‘posmodernidad’

Según el idioma, ‘modernismo’ puede ser sinónimo de ‘moderno’, o tratarse de su antítesis: el esteticismo. El sentido otorgado a estos términos implica, cuando no una esencia, la serie de atributos bajo los que se concibe la modernidad — términos que, por tanto, median en nuestra manera de concebir nuestro presente. La imagen institucionalizada del movimiento moderno concibe una modernidad hechizada por mitos de síntesis, por la ilusión de haber restaurado, por medios distintos de los del esteticismo —*productivistas* o *clasicistas*— la totalidad de la cultura. Aquella acepción sintética y afirmativa<sup>55</sup> de lo moderno, bajo lo cual se pretende considerar el sXX en su conjunto, oculta lo que se retuvo de la fase modernista — «el criticismo, la problematización, y el drama de la utopía».

---

<sup>55</sup> Recordemos que usamos «afirmativo» en el sentido que Marcuse le atribuye, donde se aboga por una «cultura negativa» afín a la «dialéctica negativa» de Adorno.



La ambigüedad de términos como ‘modernismo’ y ‘posmoderno’ —término que presupone «la familiaridad con lo ‘moderno’»— ilustra la ambigua situación de la modernidad esteticista de finales del sXIX y principios del sXX, a la que Benjamin dirigió su mirada. Según Perry Anderson (1998/2016: 7), estos términos «no nacieron en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia». El término ‘modernismo’ se originó en Hispanoamérica, si bien inspirado «en las sucesivas escuelas francesas de los románticos, parnasianos y simbolistas». La periferia, por tanto, en términos benjaminianos, despertaba de —o caía en— su propia versión del sueño de la metrópolis.

El término ‘posmodernidad’ se consolida de manera plena a partir del influjo de la ‘teoría francesa’ en el ámbito académico anglosajón hegemónico y, en particular, a partir de trabajos como *La condición posmoderna* (1979), de Jean-François Lyotard, a menudo identificado (erróneamente) como inventor del término<sup>56</sup> (Cusset 2003/2008: 55, 215). No obstante, el término ‘posmodernismo’ también fue acuñado en un contexto hispanohablante, por «un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís», en los años treinta — y, precisamente, para contraponer aquella tendencia que «se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico», a aquel ‘ultramodernismo’ que «intensificaba los impulsos radicales del modernismo», llevándolos «a una nueva culminación», que apuntaba a una «‘poesía rigurosamente contemporánea’ de alcance universal» (Anderson, 1998/2016: 8).

Como términos contrapuestos a lo moderno, pueden encontrarse numerosas resonancias y afinidades entre ‘modernismo’ y ‘posmodernidad’. Así, diversos autores han argumentado que la situación posmoderna comienza antes de la consolidación del propio concepto de posmodernidad. Enfatizando las afinidades entre Simmel y Hauser, Katharina Scherke (2008: 217) señala que en Viena existían «tendencias ya discernibles en torno a 1900, que son hoy día vistas como características del posmodernismo». Pero tampoco podemos pasar por alto que, ya en 1984, figuras como Fredric Jameson denunciaban los peligros de esta postura:

Considérese, por ejemplo, la tan extendida postura opuesta, según la cual el posmodernismo en sí mismo es poco más que una nueva fase del modernismo<sup>57</sup> propiamente dicho (cuando no del —aún más antiguo— romanticismo); puede ciertamente concederse que todas las características del posmodernismo que acabo de enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en tal o cual precursor modernista (incluyendo precursores genealógicos tan asombrosos como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, quienes pueden considerarse sin reservas posmodernistas *avant la lettre*). Ello no obstante, lo que este enfoque no tiene en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua burguesía victoriana y posvictoriana, que percibió sus formas y su *ethos* alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, «antisociales». Nuestra tesis es que tales actitudes se han vuelto arcaicas debido a una mutación en la esfera

---

<sup>56</sup> Aunque el libro de Lyotard es de gran importancia para la difusión del concepto, Ihab Hassan ya lo acuñó, en un sentido similar, en 1971 (Cusset, 2008: 216). Anderson (1998/2016: 9) señala otro origen paralelo del término, más cronológico que estilístico, en «el octavo volumen, publicado en 1954», de *A Study of History*, donde «Toynbee denominó ‘edad post-moderna’ (*post-modern age*) a la época que se inició con la guerra franco-prusiana».

<sup>57</sup> Sin embargo, Jameson usa el término ‘modernismo’ en su acepción anglosajona (equivalente de ‘moderno’).

de la cultura. [...] Lo que no es sino el resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista en general, que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta. Seguramente ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia del posmodernismo en cuanto tal, dado que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta entonces con el movimiento moderno, situado anteriormente en la oposición, como con una masa de clásicos muertos que, como Marx dijo en cierta ocasión, y en un contexto diferente, “gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos” (Jameson, 1984/1991: 16-17).

Jameson afirma que la posmodernidad se caracteriza por la institucionalización plena de las tendencias modernas, hasta hacer de ellas algo, no ya inocuo, sino ventajoso para el capitalismo tardío de la sociedad postindustrial. En efecto, aunque superficialmente podría afirmarse —con Wessely— que Hauser carece por completo de una comprensión adecuada de la situación contemporánea, su evaluación de lo que supone el arte de la manera se acerca mucho, en todos los sentidos, a los rasgos que Jameson identifica como propiamente posmodernos:

Lo anterior nos conduce al tercero de los rasgos que pretendo desarrollar brevemente en este ensayo, es decir, lo que llamo el ocaso de los afectos en la cultura posmoderna. Por supuesto, resultaría inadecuado pretender que la nueva imagen está desprovista de sentimiento o emoción, o que en ella la subjetividad se ha desvanecido. Hay en realidad una especie de retorno de lo reprimido en *Los zapatos de polvo de diamante*, un raro gozo decorativo compensatorio designado explícitamente en el propio título de la obra, aunque quizá más difícil de observar en la reproducción. El relucir del polvo dorado, el brillo de las partículas resplandecientes que envuelve la superficie del cuadro y nos deslumbra. Pensemos, sin embargo, en las flores mágicas de Rimbaud que «se vuelven para mirarnos» o en las augustas miradas premonitorias del torso griego arcaico de Rilke, que conminaban al sujeto burgués a cambiar de vida: nada de eso aparece aquí, en la frivolidad suntuaria de este envoltorio decorativo final (Jameson, 1984/1991: 30-31).

Ya hemos visto que el sentido de lo que se entiende como «cosmológico» en Brueghel, en Tintoretto y en el Greco encuentra su punto en común en constituir *collages, montajes, pastiches*:

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche* (Jameson, 1984/1991: 41).

El ensayo de Jameson estudia estas diferencias en una profundidad mucho mayor de la que aquí podemos permitirnos. Nuestro artículo se limita a explorar las implicaciones del mito moderno entendido como *síntesis*, en lugar de como *problemática*. Jameson (1984/1991: 17-19) insiste en que los «rasgos ofensivos» del posmodernismo «ya no escandalizan a nadie», a pesar de trascender «todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo», debido a que se «han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental». A pesar de lo acertado de sus palabras, lo que nos interesa es cómo el momento conformista de la posmodernidad, su revolución simulada y meramente formal, descansa sobre el mito institucionalizado de lo moderno. El momento valioso de la posmodernidad, como retorno a la apertura del punto previo a la instauración del mito moderno, pasa por entender que quizás el sXX fue, en definitiva, un siglo posmoderno. La posmodernidad de finales del sXX ha querido

presentarse como un evento demasiado original e inédito, cuando en realidad no hizo sino revivir, como señaló Tafuri, la crisis del lenguaje que ya tuvo lugar a principios de siglo — y en París y la Viena *fin-de-siècle* de manera acentuada.

## Paralelos entre el XX como siglo posmoderno y el XVI como siglo posrenacentista

Las conclusiones de Tafuri acerca del sXX no se alejan mucho del diagnóstico que Hauser hiciera del sXVI: aunque el sXVI pueda parecer el punto de partida de una determinada *modernidad* (formuladora de un nuevo legado formal coherente y unificado, colmada de las certezas utópicas de un nuevo humanismo), bajo un examen atento podría decirse que el sXVI fue, en su conjunto, un siglo posrenacentista (M: 34-35). El supuesto momento clásico, propiamente moderno y afirmativo, es un frágil y efímero *tour de force* que todavía proyecta su sombra sobre todo el siglo, impidiéndonos ver con claridad que el profundo relativismo y crisis del lenguaje que tenían lugar en la época son la verdadera esencia de lo moderno, el verdadero despertar de la consciencia moderna — que, propiamente, contra el mito de lo moderno que tratamos de derribar, sería la que normalmente entendemos como consciencia *posmoderna* — o, en el caso del sXVI, la consciencia manierista. La modernidad entendida como síntesis, como una nueva cultura unitaria, es siempre históricamente efímera, pero mitológicamente duradera; el siglo del Alto Renacimiento fue, en realidad, el siglo del manierismo (o, como otros autores prefieren decir, del posrenacimiento), de la misma manera que el siglo del arte moderno es, propiamente, y a pesar de los intentos de *restablecer un centro*, un siglo posmoderno.

Por contar con una definición *negativa*, el problema de conceptos como ‘manierismo’, ‘romanticismo’, ‘esteticismo’ y ‘posmodernidad’ —contrapuestos a la centralidad afirmativa de ‘Renacimiento’, ‘clasicismo’ y ‘moderno’— puede estudiarse conjuntamente como ‘teología negativa’ de la modernidad. La relación entre esteticismo y manierismo ha sido abordada por Hauser en diversos puntos de su obra (M: 384-385). Como en *La dimensión estética* (1977) de Marcuse, en *Manierismo* Hauser cifra sus esperanzas en las tendencias que figuras como Pevsner habían condenado:

El concepto de decadencia, que comienza a sustituir en los años ochenta el del hedonismo estético, contiene, empero, también rasgos que no se daban necesariamente en el esteticismo, así, sobre todo, la idea de la decadencia cultural y de la crisis, y la conciencia de hallarse al final de un proceso vital y en vísperas de la disolución de una civilización. Esta conciencia es de esencia en la comunidad entre la concepción del mundo y la idea del arte modernas y el manierismo. Los representantes y portavoces de la decadencia no tenían, desde luego, ninguna idea del manierismo, pero tenían, en cambio, una conciencia más profunda que ninguna generación anterior de hallarse en la última fase de una cultura:<sup>58</sup> de aquí su simpatía sin ejemplo por las viejas civilizaciones, fatigadas y superrefinadas, por el helenismo, por los últimos tiempos de Roma, por el rococó y el estilo de senectud de los

---

<sup>58</sup> Estas palabras resuenan con lo escrito por Fisher (2009, 3-11).

grandes maestros. La comprensión de la atmósfera espiritual de estas fases tardías y la valoración de sus obras, no sobrehumanas, pero por eso tanto más asequibles humanamente, es de esencia del sentimiento de decadencia. La embriaguez por la decadencia que ahora se apodera de los hombres, es posible que no fuera completamente nueva en todos sus componentes, pero era más exclusiva y más incontaminada que lo que lo habían sido anteriormente sentimientos análogos. Su conexión con el rousseaunianismo, con el hastío vital y con el sentimiento de ruina del romanticismo es innegable, pese a las diferencias e incluso a las oposiciones que median entre la una y los otros (M: 386).

Según Sayre y Löwy (1984), aún en los años ochenta el romanticismo se encontraba en espera de una definición satisfactoria. El romanticismo, que buscaba, en última instancia, redimir la integridad perdida entre individuo y sociedad, así como entre las disgregadas parcelas de la cultura, sería definido, según Löwy, en base a su oposición al capitalismo. Hauser busca, de manera similar, en el advenimiento del capitalismo moderno, la razón última del arte multiforme del manierismo. Por tanto, se trata de conceptos que, como la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Adorno y Horkheimer, y a diferencia del mito institucionalizado del movimiento moderno, problematizan la noción de progreso.

El posterior nacimiento de la estética como ámbito de conocimiento, derivado de la noción de la autonomía del arte, tendría su preludio en el nacimiento de la teoría artística y del ascenso social de la figura del artista en el sXVI. Según Hauser, esta autonomía sería consecuencia del proceso de racionalización propio del capitalismo, que Max Weber denominó la “burocratización” y “desencantamiento del mundo”, siendo su correlato espiritual y sociológico la reificación o cosificación de la cultura y las instituciones, y su correlato psicológico, la alienación del individuo y la resultante psicología del narcisismo, lo grotesco y el humor<sup>59</sup>. Hauser relaciona el confuso conglomerado de movimientos y actitudes que asociamos al manierismo con el romanticismo posterior, entendiendo ambos, en sentido amplio, como anti-Ilustración. En su vertiente antidogmática, en Pontormo, Brueghel, el Greco o Tintoretto, en Cervantes y Shakespeare, Hauser encuentra un manierismo que, al contrario que el del humanismo academicista, sería un “antihumanismo”, escéptico, cauteloso y crítico ante las conquistas de la Razón.

La consecuencia de la autonomía de la política y de la idea estatal conquistadas por Maquiavelo, y en medida creciente, las consecuencias de la autonomía en los otros terrenos de la práctica y de la teoría, que van liberándose, poco a poco, de las vinculaciones del dogma eclesiástico, del pensamiento escolástico y del orden económico y social del feudalismo, así como la consecuencia de la emancipación del protestantismo de la Iglesia romana, todo ello puede resumirse en esta palabra: independencia, pero independencia sin libertad, es decir, soledad y aislamiento. Con cada nuevo paso en este proceso, se separa otro campo del cosmos unitario y panpsíquico de la Edad Media, y va haciéndose más próxima la visión atomizada del mundo propia de la moderna cultura, en la que las verdades parciales no se hallan ya en conexión con ninguna verdad central (M: 110).

---

<sup>59</sup> Sobre el proceso alienante de institucionalización, véase M: 133, 145.

«Las presuposiciones de la Edad Moderna fueron creadas, no, como suele creerse, por el surgir del Renacimiento, sino por su disolución», dice Hauser (M: 59-61). El Renacimiento «inventado» por Michelet y Burckhardt, cuyas «conquistas» serían «la lucha contra el espíritu de autoridad y jerarquía, la idea de libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia», interpretación en la que «contrastan, por doquiera, la luz de la Edad Moderna con las tinieblas de la Edad Media», sería, según Hauser, una completa ficción, construida por Michelet y Burckhardt, interesados (sobre todo Michelet) en trazar «el árbol genealógico del liberalismo». En realidad, empero, como recalca Hauser, ninguno de los grandes maestros de Alto Renacimiento, ni Leonardo, ni Miguel Ángel<sup>60</sup>, ni tampoco Rafael, renunciaban al *principio de autoridad*, que compartían con el ideal escolástico<sup>61</sup>. Según Hauser «El hombre de la fase clásica del Renacimiento era todavía el ‘hombre viejo’, el heredero de la Antigüedad y de la Edad Media» (M: 59), moviéndose «prácticamente todavía dentro de los límites del viejo mundo cristiano-dogmático, de pensamientos y sentimientos condicionados por la tradición, dominados por el culto de la autoridad»<sup>62</sup>. En este sentido, Hauser consideraba el Renacimiento como la culminación de la Edad Media, afirmando que «la llamada ‘modernidad del sXVI’ sólo puede predicarse con razón de su fase postclásica» (M: 59). La nueva síntesis clásica terminaría por encarnarse de manera despótica en el clasicismo de las academias, descartando en buena medida la libertad individual a favor de la sumisión a la institución, y subordinándose a los cánones establecidos en el seno de la recién inaugurada historia del Arte:

La forma en que Cosimo I organiza la producción artística en Florencia, poniéndola al servicio de sus fines políticos, de los fines de la representación cortesana y de la propaganda de la idea de soberanía, anticipa el método que seguirán, más tarde, Luis XIV y Colbert en su política artística.<sup>63</sup> Y también Lebrun tiene su precedente; Vasari desempeña, en efecto, en la Florencia de Cosimo I un papel semejante al del dictador artístico del Rey Sol en Versalles, y muestra un talento organizador casi tan grande como el de Lebrun. Vasari percibe, sobre todo, en toda su extensión, la importancia que revestía la colaboración en equipo para dar una cima a los encargos de una corte fastuosa, insaciable en sus ambiciones artísticas. Estos encargos respondían a las capacidades de Vasari y de sus colaboradores, como, más tarde, responderían a las facultades y a la habilidad de Lebrun y sus colaboradores, que se distinguirían, sobre todo, por su capacidad de adaptación; en ambos casos se trataba, en efecto, más de mantener un nivel cualitativo uniforme y de producir ornamentaciones impecables, que de la creación de obras maestras individuales y únicas. En las circunstancias que reinaban en Florencia, no era posible que se impusieran talentos sobresalientes y singulares, decididos a seguir su propio camino solitario. Los encargos mismos, sobre todo los destinados a la ornamentación del Palazzo Vecchio, eran de importancia y ponían a disposición de los artistas medios materiales desacostumbrados; la

---

<sup>60</sup> El caso de Miguel Ángel es, no obstante, especialmente ambiguo. Véase el análisis hauseriano del Juicio Final de Miguel Ángel, en contraposición al Renacimiento (M: 200).

<sup>61</sup> Si bien, como enfatiza Heller (1967/1980), se trataría de un principio de autoridad *buscado y desarrollado inmanentemente desde la autonomía del individuo*, frente a la procedencia *externa al individuo* del principio de autoridad en la escolástica.

<sup>62</sup> Nótese las afinidades entre este principio de autoridad y el manifestado por Le Corbusier (Saldaña, Ramon, Aloy, 2022).

<sup>63</sup> Cuyo principio de autoridad absolutista sería modélico, según el Le Corbusier de *Précisions* (1930).

libertad artística, sin embargo, sufrió la misma opresión que la libertad política, y el liberalismo de que había disfrutado todavía la generación anterior, era ahora tan poco deseable en cuestiones artísticas como en la vida civil (M: 232).

La utopía de una nueva unificación, de una nueva síntesis; los intentos por establecer un nuevo orden, un nuevo humanismo, o un nuevo dogma de lo moderno, no constituyeron, en su institucionalización, operaciones progresistas, sino arcaizantes. A este respecto, es relevante contrastar los pasajes de *Manierismo* en torno al individualismo hecho problemático (Hauser 1965, 62-64), frente al bosquejado por Burckhardt; o su valoración del impersonal, riguroso y formalista manierismo académico —como en Vasari o Juan de Herrera— frente al de aquellas personalidades aisladas, en las que encontramos, en cambio, “vinculación histórica y rebeldía radical” — una formulación, una intuición más exacta de la condición moderna (o, deberíamos decir, posmoderna): la inconclusividad perenne de la concepción estilística como síntoma del abismo ante el que nos sitúa la libertad; o el cultivo del aislamiento (M: 334-335) como fuente potencial tanto de conformismo como de acérrima autocrítica. La autoconsciencia trocada en “fatalidad, aunque también en fuente de renovación y profundizamiento”, como fuente de “los paradigmas más grandiosos de la humanidad occidental”: «el escepticismo filosófico como potencia espiritual histórica y como principio gnoseológico moderno», donde «se convierte en fundamento metodológico del pensar crítico el relativismo psicológico y moral de Maquiavelo, su descubrimiento del fenómeno de la ‘ideología’ y de la ‘racionalización’ en un sentido desvelador y psicoanalítico» (M: 64). En los peligros de la cultura academicista que tenía por modelo al Alto Renacimiento, en los peligros de la modernidad concebida como dogma, Hauser percibe un preludio de los peligros del programa, en principio racionalista, de la Ilustración. Por ilustrarlo con un ejemplo, Don Quijote es «humanista enloquecido» a la vez que «fingido caballero» (M: 261); tal como señala Hauser, el personaje supone una crítica simultánea a los ideales caballerescos y al humanismo. Esto confirma la visión del Renacimiento como colofón de la Edad Media, ya que, en última instancia, Cervantes percibe ambas cosas —al caballero y al humanista— como diferentes encarnaciones del mismo pathos idealista, en arcaizante búsqueda de una nueva síntesis. El aspecto de «sinfonía estilística» de Cervantes casa con el de otros manieristas puestos en duda como tales<sup>64</sup>, que tampoco dudaron en mezclar conscientemente varios estilos. Tintoretto sería un ejemplo de ello, yuxtaponiendo distintos lenguajes gráficos en una misma obra, en un proceso de producción que se anunciaba como «el dibujo de Miguel Ángel y el color de Tiziano», se producía recurriendo a pequeños montajes escenográficos, realizando una suerte de montajes ayudado por una máquina de su propia creación.

---

<sup>64</sup> Bajo el segundo paradigma de definición del estilo (ver Capítulo 5).

## Resumen del Capítulo 8

En este capítulo, el último de la tesis, hemos examinado la presencia de *Manierismo* en la historiografía, en el contexto posmoderno. No se trataba de examinar reseñas o comentarios acerca del libro, sino de su influencia efectiva en ensayos y estudios, por un lado, sobre el sXVI, y por otro, sobre el sXX. *Manierismo* ha sido citado en la historiografía sobre el sXVI en relación a toda una serie de conceptos: la paradoja como clave del arte del sXVI; el siglo sXVI como momento de consciencia de crisis y cambios de paradigmas; la cuestión de la alienación y el narcisismo; etc. En ocasiones, la historiografía ha citado estos conceptos desde un punto de vista puramente especializado, es decir: sin vincularlos con cuestiones más amplias. Pero también se han citado explícitamente como fenómenos vinculados a los orígenes de la modernidad. Sin embargo, e incluso cuando se han citado con estos fines, a menudo se ha pasado por alto el proceso de reificación y la ontología de la mercancía, sobre los que descansa, en última instancia, el relato sociológico de Hauser. Esta omisión explica, de nuevo, la tendencia a confundir a Hauser y a Hocke. Pero clarifica también, por otra parte, las confusiones en torno a la diferenciación entre lo manierista y lo barroco. Hauser ve en lo barroco un retorno a una visión unitaria del ser, lo cual es incompatible con la lógica del montaje que subyace a lo moderno en su sentido manierista y heterodoxo: el hecho de que nuestro mundo haya perdido la unidad, quedando fragmentado, posibilita, precisamente, tanto el arte de la paradoja del manierismo del sXVI, como el principio artístico del montaje, que permea todo el sXX. En este sentido, si en el Capítulo 7 revisábamos los problemas teóricos y metodológicos del libro (e, indirectamente, del marxismo heterodoxo), en el Capítulo 8 hemos explorado sus implicaciones *propositivas*, esto es: en qué cifra sus esperanzas de cara al futuro.

Al examinar la recepción, netamente formalista y ahistórica, del manierismo en la teoría de la arquitectura durante el periodo posmoderno, queríamos, sobre todo, constatar lo que *diferencia* a la visión marxista heterodoxa (de Hauser en *Manierismo*; de Marcuse en *La dimensión estética*; de Benjamin en su *Trauerspiel*; de Adorno en su *Dialéctica negativa* y su *Estética*) de estas lecturas del manierismo como *actitud optimista*. El concepto, definido por Löwy a colación de Benjamin, pero también por Jameson a colación de Adorno, de un *pesimismo revolucionario*, pasa por cuestionar el mito del progreso *desde su raíz*, esto es: negando cualquier lectura netamente *optimista* del estado de cosas. Es esta lectura la que posibilita una crítica redentora, y la que posibilita, a su vez, una *teología negativa de la modernidad*: la autoprohibición de fraguar una imagen para la utopía coincide con la negativa a fraguar un mito para lo moderno, llamando a su revisión permanente, a la actualización constante de la autoconsciencia de esa fisura, de esa herida (entre sujeto y objeto, entre lo general y lo particular, entre individuo y sociedad, entre el arte como institución/convención y obra de arte concreta, etc.). Finalmente, el último apartado reproduce, a pequeña escala, el recorrido general de la tesis: el formalismo, el contexto de posguerra, las visiones de la modernidad que descansan sobre mitos de lo moderno, que invocan la permanencia, como todas las utopías clásicas. Con esto ilustramos cómo el libro de Hauser contribuye a derribar estos mitos, alineándose con Tafuri, con Teige, o con la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer.





## A modo de conclusión

Como explicamos en la *Introducción*, el punto de arranque de la tesis fue, en un principio, el libro *Manierismo*, de Arnold Hauser, «como producto de una tradición dialéctica». Nos imaginábamos que el resultado sería una suerte de sistematización a posteriori del libro (tablas, cartografías conceptuales, complicados diagramas...<sup>1</sup>) y también, indirectamente, del propio método de Hauser. Conforme hemos podido profundizar en las condiciones materiales de gestación del libro, en la propia vida y cosmovisión de Hauser, en los contextos y debates que marcaron al autor y a la recepción de su obra, en los detalles de las controversias metodológicas, epistemológicas, e histórico-estilísticas; conforme hemos podido profundizar en todo lo que rodeaba a nuestro objeto de estudio, nos dimos cuenta de que el mismo, y su metodología, y la cosmovisión de la que ésta surge, sus medios y sus fines, apuntaban a otra cosa, que hemos dado en estudiar bajo la etiqueta ‘marxismo heterodoxo’.

Temo que el lector pueda encontrar repeticiones en el texto; ideas que, por su carácter nodal, aparezcan en diversos sitios<sup>2</sup>. No querría agravarlo aún más repitiendo aquí un sumario del camino recorrido, ya que, con este fin, el lector encontrará, al principio y al final de cada Capítulo, un *Prólogo*, y un *Resumen* que ya cumplen esta función. Pero sí podría escribir unas palabras recapitulando, sin entrar en detalles, el recorrido global de la tesis.

El Bloque I examinaba a Hauser y a su cosmovisión, para intentar comprender su motivación, sus *finés*. En el Capítulo 1 hemos delineado las claves interpretativas de toda la tesis: el marxismo heterodoxo como cosmovisión, y *Manierismo* como obra en la que dicha cosmovisión se manifiesta claramente para el caso de Hauser. Aquí declarábamos ya, desde un principio, nuestra intención de matizar aquellas visiones de Hauser que enfatizan su lado anticapitalista romántico (pero sin dejar de proporcionar, según esperamos, todas las claves de esta lectura, aunque no la compartamos del todo). Trazando puentes con Benjamin, Marcuse, Adorno, y otras figuras, hemos insistido en que esta particular versión del marxismo se relaciona con el momento post-utópico en que ya no es posible la revolución, de donde se deriva la importancia del concepto de lo *outsider*, de una lucha aparentemente solipsista, afín, en muchos aspectos, al aparente solipsismo post-utópico del arte manierista. A partir de ahí, en los Capítulos 2 y 3 hemos procedido a reconstruir la vida de Hauser, y de la gestación del libro, prestando atención a su condición de *outsider*, a su precariedad y a sus exilios, y al hilo argumental que le llevaron de una preocupación por la educación de las masas, y por la problemática del cine, hacia el tema del manierismo. La *independencia intelectual de las instituciones*, pero también *el apoyo proporcionado por éstas a través de sus medios gratuitos*, son otros puntos fuertes del Bloque I.

---

<sup>1</sup> Este material, en tanto que forma parte del proceso de análisis, lo hemos incluido en los Anexos.

<sup>2</sup> «Las cosas que siguen [a *Historia y conciencia de clase*] están peor escritas, escribe demasiado, los libros se han vuelto demasiado grandes. Una explicación para esto es lo que me dijeron que era la costumbre en Rusia cuando el boleto de pan adicional solo se daba a los escritores que escribieron una cierta cantidad de libros. Solía escribir libros largos, lo cual es un hábito muy malo. Voltaire dijo: Creo que si hubiera tenido más tiempo, habría escrito más corto. Él, al parecer, tuvo muy poco tiempo para escribir libros tan largos» (Hauser, sobre Lukács, cit. en Vezér, 2004: 106-107).

En el Bloque II nos hemos trasladado al plano de las controversias en las ciencias sociales, en las instituciones que marcan qué es ciencia y qué no lo es: las disputas epistemológicas, metodológicas y estilísticas tienen correlatos ideológicos y políticos, que hemos tratado de reconstruir. Las nociones de lo dogmático y lo antidogmático, lo sistemático y lo asistemático, lo macroscópico y lo microscópico, etc., han recibido especial atención como diversas manifestaciones de un mismo problema, al que Adorno se refiriera en términos parecidos a Lukács: la reificación del conocimiento, que hace que la totalidad sea inasible — sin que por ello la totalidad *deje de influir en los vivos* (como Hauser escribe al comparar su concepto de estilo, que influyen como mito en los artistas, con los tipos ideales weberianos, como mera herramienta heurística). En conjunto, allí donde en los Capítulos 4, 5 y 6 se ha procedido a un recorrido histórico, el recorrido ha sido siempre el mismo, pero examinado desde ángulos distintos; en todos los casos se constata que hemos regresado al estado de relativismo y pluralismo imperante a principios del sXX. Esto explica, en parte, la pertinencia de los marxismos heterodoxos en el presente: éstos renuncian al *sistema*, pero no a la búsqueda de la verdad en el forcejeo con la forma, con la configuración del discurso (es algo análogo, en el plano metodológico, a lo dicho hacia el final del Capítulo 1 en el plano artístico).

Finalmente, en el Bloque III abordamos la vigencia de *Manierismo* en diálogo con su recepción. Esto es: la historiografía en torno al libro nos ha servido como laboratorio donde desplegar, por un lado, problemas metodológicos y teóricos particulares a través de las cuestiones concretas que la historiografía plantea en torno a *Manierismo*; y por otro, la *praxis*, la postura ética o moral, las moralejas que afloran a partir de las diversas lecturas y usos que la historiografía ha hecho de las tesis del libro. Lo ya que venía construyéndose en los Bloques anteriores de la tesis —la necesidad de lo heterodoxo, de lo *outsider* como relato de exilio, de fracaso, de *negación* de una visión demasiado optimista del progreso, de constatación de todo documento de civilización es potencialmente documento de barbarie, de que toda pretensión de sistema tiene algo de deshonesto, de que lo más riguroso es, paradójicamente, la renuncia a determinados tipos de rigor, etc.— aquí se despliega en su modulación más sintética o general, en su tematización menos especializada: las utopías, los mitos de lo moderno son correlato de la voluntad de sistematización o de rigor formal, en tanto que ambos remiten a una voluntad, a una tendencia arcaizante: negar la historicidad. El tipo de alienación redentora, definida hacia el final del Capítulo 1, pero también a mediados del Capítulo 6 y en la segunda mitad del Capítulo 8, consiste en una reificación que permite tomar el control del pesado fardo de la cultura, *sin naturalizarlo*. Porque es cierto que las utopías y los sistemas facilitan nuestro lidiar con el inasible legado con que nos encontramos, pero lo hacen gracias a una simplificación, a una deshistorización que, al tiempo, nos deshistoriza y nos cosifica a nosotros. La semilla de redención que los marxismos heterodoxos encuentran en lo moderno pasan por el pastiche y el montaje porque, como en el caso del arte de la contradicción de algunos manieristas, preservan y traen a un primer plano los distintos estratos del ser, su escisión consigo mismo.

¿Es lo mismo la alienación y ser un *outsider*, en el sentido particular que damos al término, como relacionado con el marxismo heterodoxo? Sí y no. Uno puede estar alienado y no ser un *outsider*. Hegel ya decía que toda forma de autoconsciencia implica un grado de alienación. Marcuse habla de alienación ‘positiva’ y ‘negativa’. La alienación que hace de uno una pieza más

de un gran engranaje (por ejemplo: los medios de masas como factor paralizante, como traba más que como fomento de la educación), sería una alienación deshumanizante — pero que, paradójicamente, lo hace a uno estar más ‘integrado’ en la vida oficial, funcional, institucional, de nuestras sociedades (Linkedin, Instagram, etc., pueden proyectar esto mismo: parálisis cristalizada en imágenes de alegría, motivación, etc.). Este tipo de alienación se da cuando las convenciones *naturalizan* el estado de cosas, haciéndonos percibir nuestro mundo social como algo que siempre estuvo allí, *ocultando el proceso histórico, la génesis* que lleva a tal estado de cosas, e invisibilizando el hecho de que, como todo estadio histórico, el estado de cosas actual también es transitorio. Esta alienación es como una osificación (cosificación, reificación, quieren decir eso). La alienación ‘sobre la alienación’, es decir, esa suerte de ‘doble alienación’ propia del *outsider*, en cambio, *desnaturaliza* el estado de cosas: es un tipo concreto de reificación que tiene que ver con la experiencia estética en el sentido de marcar una distancia, un desapego con la realidad tal como ha sido naturalizada oficialmente, permitiendo des-contextualizar lo inmediato, para re-contextualizarlo en una narrativa del proceso histórico. Esto lleva al *outsider* a tener un punto de vista que, a pesar de nunca ser plenamente objetivo (no existe ni puede existir un punto de vista plenamente objetivo), llega a ser más imparcial acerca de las propias instituciones que el punto de vista institucionalizado, gracias a su carácter periférico, excéntrico, marginal. (Es una intuición que, aunque desarrollada ya en plena modernidad, se encuentra en parte latente en el punto de vista cultural cristiano: el punto de vista del paria está ‘más cerca de Dios’; el punto de vista del intelectual *outsider* está, de la misma manera, ‘más cerca’ de la racionalidad, o de la verdad, o de la exactitud en el diagnóstico de la propia época — de ahí en énfasis, señalado a lo largo de la tesis, que Bloch, Lukács, Benjamin, Mannheim y otros hicieron sobre la mística.)

La tesis toma a Hauser como ejemplo de intelectual *outsider* (un *outsider* entre *outsiders*, si se le compara con figuras como Benjamin, incomparablemente mejor conectadas). De entre la obra de Hauser, cobra especial significación *Manierismo*, por ser la obra donde se formula más inequívocamente esta fe en el potencial de lo periférico, de lo aislado, de lo marginal. No sólo esto: en *Manierismo* se trata muy extensamente el tema de las instituciones, de la institucionalización del arte y de la sociedad. La respuesta de los manieristas preferidos por Hauser es una posible salida a esta situación: paradójicamente, y coincidiendo con Marcuse, es un grado *mayor* de alienación lo que los acerca a un conocimiento mayor sobre su propia época. Y es lo mismo cuando habla, por ejemplo, de la crisis en el cine: paradójicamente, será nuestra «cultura individualista moderna, nacida en el XVI, con el manierismo», la que podrá solucionar el problema del arte de masas. Este problema consiste en lo mencionado más arriba: las películas producidas colectivamente, por un gran aparato, pueden llevar a lo contrario de lo soñado a principios de siglo: un embotamiento de los sentidos, un adormecimiento de las capacidades críticas. Con lo autoproducido, en cambio, ocurre como con las distintas técnicas de collage en las diversas esferas: de repente, el individuo recupera la capacidad de abordar *de manera íntegra* la obra concreta, que vuelve a estar por completo en sus manos, pidiéndole más tanto al productor como al contemplador — y contribuyendo así a la autoeducación de ambos.

## Implicaciones de nuestra investigación para la enseñanza institucionalizada de la arquitectura y el diseño

A lo largo de la tesis, hemos desarrollado diversas sugerencias del ensayista marxista Arnold Hauser en relación con el problema de la modernidad — ligado, en última instancia, al problema del arte de masas y de la educación a través del arte. Hauser incita, pocas veces explícitamente, a pensar que la solución de este complejo se encuentra en dos conceptos interrelacionados: por un lado, en la existencia de una intelectualidad *outsider*, desarraigada, huérfana de tradición y marco institucional en el que apoyarse, pero libre también de las trabas y límites impuestos por las convenciones de ese contexto protector<sup>3</sup>; y, por otro, en la creciente importancia de las formas de producción basadas en el collage, asimilables, en muchos aspectos, a lo que en el contexto posmoderno se definió como posproducción (Bourriaud, 2007). El montaje, collage, *patchwork* o postproducción conlleva la afirmación del fragmento, cuya autonomía no excluye, sino que implica una polivalencia, la convivencia de diferentes sustancias:<sup>4</sup>

Los artistas y escritores del manierismo, no sólo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban, e incluso las agudizaban; preferían aferrarse a estas contradicciones irritantes, que ocultarlas o silenciarlas. La fascinación que ejercían en ellos la contradictoriedad y la equivocidad de todas las cosas era tan intensa, que convirtieron en fórmula fundamental de su arte la paradoja, con la cual aislaban en una especie de cultivo puro la contradicción y trataban de perpetuar su insolubilidad (M: 43).

Por otra parte, el sujeto desligado de instituciones y convenciones, o en relación fluida con ellas, debe recurrir al montaje para restablecer su control sobre el proceso productivo, posibilitándolo como proceso creativo. En un mundo de especialización y marcos metodológicos acotados, sólo el *outsider*, mediante el montaje, es capaz de reclamar para sí la totalidad del proceso creativo. Esta manera de entender la solución a la fragmentación del mundo moderno a través de su reunificación en el pastiche es, en muchos sentidos, diametralmente opuesta a la noción de una refundación sistemática del mundo en una nueva totalidad unitaria — proyecto más afín a ciertas visiones heredadas de lo moderno, institucionalizadas a finales de los años cincuenta:

La época del manierismo [...] es en efecto, sin duda, una época dominada por las convenciones más impersonales, más rígidas y más mecánicas; pero sin embargo, lo convencional es sólo un aspecto de su arte, el cual nos muestra, junto a los productos más uniformes, las creaciones más originales, más peculiares y más audaces. [...] El valor artístico de estas obras traspasa, con mucho, las fronteras de las fórmulas que se hallan en su base; las convenciones a las que se someten, son los soportes directos de su valor. Los artistas de la época no necesitan superar el carácter estereotípico de los medios artísticos dados ni el formulismo del lenguaje formal corriente, sino que las convenciones mismas se hacen productivas en ellos. El genio habla el mismo idioma que el ignorante; la originalidad se

---

<sup>3</sup> Se trata de una visión que retoma algunas nociones desarrolladas por Karl Manheim en *Ideología y utopía* (1929), si bien moderándolas, de tal manera que el resultado es asimilable a lo expuesto por Marcuse (1977/2007).

<sup>4</sup> Ver pasajes sobre el montaje en relación a Cervantes (M: 342-343) y Shakespeare (M: 365).

siente libre y se mueve sin obstáculo, incluso dentro de los límites más angostos de comunicación (M: 25-26).

Al mismo tiempo, encontramos en Hauser tentativas de cómo el montaje, la paradoja, el automatismo de los medios, pueda llegar a abrir nuevas posibilidades en medio del agotamiento general, en un tiempo en que, como Mark Fisher (2009) escribe con respecto al nuestro, ya no es posible lo nuevo:

Es de esencia del manierismo, el tratar de satisfacer, en gran medida, su necesidad de formas echando mano a los medios del arte anterior, el desarrollar sólo limitadamente un nuevo lenguaje formal, y el tratar de compensar esta falta de originalidad con la exageración y deformación de los medios formales tradicionales. No obstante, si bien es verdad que el manierismo conserva una larga serie de formas clásicas, no es menos cierto, ni tampoco menos evidente, que con él surgen formas nuevas, complicadas, chocantes y abstrusas, a las que, al principio, no responde ningún contenido claramente definible, ni ninguna sustancia ideal. Se ha convertido en un lugar común de la historia del espíritu, la observación de que formas hieráticas y rígidas se perpetúan y tienen más larga vida que los contenidos a cuya expresión sirven. Sin embargo, no se ha observado y se pasa todavía hoy por alto la mayoría de las veces que, a menudo, surgen nuevas formas, que sólo más tarde se llenan de contenido, y sólo entonces desempeñan una función como expresión de sentimientos o de ideas, o como medio de convencer y de influir. Este proceso es evidente en el cine, cuya historia primitiva, que se ha desarrollado todavía ante nuestros ojos, es un ejemplo palmario, de que es posible la invención de nuevas formas de expresión y el desarrollo avanzado de medios técnicos, antes de que nadie sepa qué es lo que se puede hacer artísticamente con ellos. En una situación semejante debió de encontrarse el manierismo en su primera fase (M: 178)

Las observaciones hechas en *Manierismo* con respecto al cine (M: 345, 365, 400-2, 405, 407) abren también con su interpretación, como en este caso, la posibilidad de iluminar el presente, llenando de contenido, mediante su montaje, un episodio del pasado cuya especificidad ilumina la nuestra, sin por ello resultar ambas equivalentes. El caso del manierismo como concepto estilístico resulta de esta manera, en Hauser, un ejemplo de lo que él mismo explica aquí a colación de los medios técnicos, e ilustra también el tipo de historia *por montaje* ensayada por Benjamin y Warburg. En la dura crítica que dedica, en 1952 (y quizás no sin cierta intención autodefensiva) al libro de Giedion *Mechanization Takes Command*, Hauser expresa ciertas ideas benjaminianas, poco conocidas en aquella época, cuando sitúa en los medios técnicos la base de la comprensión de los cambios en la sensibilidad, señalando al cine como clave de la cuestión de cómo habremos, en general, de ajustarnos a la nueva mutación de lo moderno. Hauser lamenta que «aparte de una o dos referencias breves, el Dr. Giedion nunca hable del cine», sentenciando que «un autor que trata de contar la historia de la mecanización y descuida ocuparse del cine no el del todo consciente de las implicaciones de su objeto de estudio»:

For nothing expresses so completely the mechanized character of the world around us as the invention of the film and its role in the daily routine of our lives. It means the mechanization of our leisure, of our entertainments, our artistic experiences, daydreams, phantasies, ideals, of our conception of beauty and success in life. It means the end of an era in which a work of art was synonymous with something unique, unrepeatable, irreplaceable. We are now

entering a new epoch, an epoch whose creative power will be tested, among other things, by our ability to think, to feel, to produce and enjoy works of art in terms of types, reproducible patterns, mechanized procedures, mass production, and mass consumption—an epoch that will have to decide, consciously or unconsciously, upon a more extensive application of mechanized methods to the production of art (Hauser, 1952: 253).

¿Qué implicaciones tiene lo expuesto para la enseñanza institucionalizada de la arquitectura? Hauser subraya los vínculos entre los procesos de sistematización y de institucionalización, y la creación de dogmas; frente a esto, se declara partidario de lo heterodoxo, de lo *outsider*. Hauser tiene en común con Benjamin el interés por aquellas aparentes periferias en las que, no obstante, se encuentran las claves más o menos escondidas de tendencias latentes en el panorama total. En su ensayo “Sobre el concepto de historia”, Benjamin (1942/1989, 181) recuerda que Flaubert sabía de la nostalgia necesaria para resucitar a Cartago — es decir, a los vencidos. Como Tafuri, Hauser enfatiza «criticismo», «problematicidad» y el «drama de la utopía» en su búsqueda de la identidad moderna, entendida como ciclo que comienza en el sXVI y se extiende hasta nuestros días.

Las resonancias que esto pueda tener al abordar la enseñanza de la arquitectura, su posible actualidad, radica, en primer lugar, en que en lugar de enfatizarse las soluciones, ubicuas en la bibliografía básica, relacionadas con el conocido mito del movimiento moderno, los docentes enfatizamos los problemas sempiternamente irresueltos como lugar desde el que construir lo que hay en común en las distintas latitudes de lo moderno. En segundo lugar, debería enfatizarse el carácter ilusorio de las soluciones que guiaron a las demás, lo que implica poner el acento en las debilidades e incongruencias (más que en las estables virtudes) de los afamados maestros (figuras como Wright, Mies, Le Corbusier, Gropius, Aalto, o Kahn). En tercer lugar, y estrecha conexión con ello, se hace necesario que la docencia ahonde en aquellas otras figuras que debatieron con éstas, y cuyo carácter tradicionalmente secundario puede deberse más a haber perdido un debate (que hoy bien podría inclinarse en sentido opuesto), que al carácter objetivamente secundario de sus escritos. Por volver sobre un ejemplo ya citado, la historiografía de la controversia entre Teige y Le Corbusier en torno al Mundaneum, ya desde el conocido artículo de George Baird (1974) en *Oppositions*, tendió a dar la razón unánimemente a Le Corbusier en su defensa del ‘arte’ como esfera diferenciada — discurso, cuando menos, conservador si tenemos en cuenta la evolución de las teorías del arte a lo largo del sXX, culminando en una disolución de los límites entre lo popular y la ‘alta’ cultura. Hoy, en un contexto en que los medios digitales resultan un hecho ubicuo, siendo posible la comprensión de toda actividad de diseño como ‘posproducción’ de elementos y planteamientos preexistentes, las tesis de Teige (1924/1999) en “Poetismo” encuentran renovada vigencia. Se hace necesario seguir interrogando cómo las actividades académicas y museísticas institucionalizan unas vanguardias que, en su día, resultaban una actividad minoritaria, y seguir explicitando el contenido mitológico que, en estos contextos, conferimos a expresiones como ‘movimiento moderno’.

## Algunos temas abiertos para futuras investigaciones

Aunque es cierto que ya hemos transgredido en muchos sentidos, a lo largo de la tesis, los límites impuestos por el tema, algo que queda sin resolver, y pendiente para los futuros esfuerzos del autor, sería ahondar en cómo esta *teología negativa de la modernidad*, que lleva a concebirla como heterodoxa y antidogmática, difiere esencialmente de aquella posmodernidad contra la que prevenía Jameson, al

[...] distinguir más concretamente entre la elaboración de un estilo personal, propia del modernismo, y esta innovación lingüística de nuevo cuño, que ya no tiene nada de personal y que está más bien emparentada con lo que Barthes llamó en otro tiempo «escritura blanca» (Jameson, 1984/1991: 57).

Recurriendo a una analogía con el concepto de manierismo construido por Hauser, podría decirse que aquella posmodernidad *que retiene algo de la búsqueda de la verdad a través del forcejeo con los medios formales* se parece mucho a aquel manierismo/ crisis, pleno de autoconsciencia y en constante búsqueda, que Hauser encuentra en las figuras en las que centra su estudio, mientras que aquella otra posmodernidad *que sería puro juego, conglomerado de modas nostálgicas, «escritura blanca»*, estaría emparentada con aquel manierismo/manera del que Hauser se ocupa quizás menos, pero lo suficiente para dejar asentado que se trata de aquella instancia en el que, lejos de redimir la cosificación, los medios formales ahogan la autoconsciencia, fomentando el autoengaño. Pues no es lo mismo « plasmar formalmente » « la pérdida de contenido » (Jameson, 1984/1991: 59) sabiendo lo que entraña la operación, que loarla como consecución sublimada de un ideal.

\*            \*

\*





# Bibliografía

- Abell, Walter. 1953. "Reviews: HAUSER, ARNOLD. The Social History of Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3 (Mar., 1953), p. 265, <http://www.jstor.org/stable/426766>
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (2011) 2014. *Hacia un nuevo manifiesto*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Adorno, Theodor W. (1956) 1969. "Sociología del arte y de la música". En: Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (Eds.). *La sociedad. Lecciones de sociología*. Trad. Floreal Mazía e Irene Cusien, Proteo, Buenos Aires, pp. 103-118.
- Adorno, Theodor W. (1966) 2005. *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid.
- Adorno, Theodor W., Popper, Karl, Dahrendorf, Ralf, Albert, Hans, Pilot, Harald Y Habermas, Jürgen. La disputa del positivismo en la sociología alemana. Grijalbo, Barcelona, 1973. (1969) Jacobo Muñoz, cit. en Adorno et al., 1969/1972: 8).
- Adorno, Theodor W. (1970) 2004. *Teoría estética*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Akal, Madrid.
- Aguilar, Guadalupe. 2010. "La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas", *Arte y políticas de identidad*, vol. 3 (diciembre), pp. 9-28. Universidad de Murcia. Murcia (España). ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452
- Allington-Wood, Thalia. 2021. "'Impressions so alien': the afterlives of the Sacro Bosco at Bomarzo", *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 41:2, pp. 155-183, DOI: 10.1080/14601176.2021.1883936
- Alpers, Svetlana. 1972. "Bruegel's Festive Peasants", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 6, No. 3/4 (1972 - 1973), pp. 163-176. Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, <http://www.jstor.org/stable/3780341>
- Alpers, Svetlana. (1979) 1987. "Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again". En: Lang, Berel (Ed.), *The Concept of Style*, pp. 137-162. Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*
- Anderson, Mark M: «Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship». *New German Critique*, Autumn, 1991, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991), pp. 18-29, p. 20
- Anderson, Perry. 2016. *Los orígenes de la posmodernidad*. Akal, Madrid. [1998]
- Andrews, Keith. (1965) 2019. "Style Fashioned in Time" [an anonymous review by Keith Andrews]. En: Zuh, Deodáth. "The uncanny concept of Mannerism: A review of Arnold Hauser's book on the origins of modern art, and its professional background", *Journal of Art Historiography*, 21, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/zuh.pdf>

- Angus, Ian. 2001. "Introduction". En: Angus, Ian (Ed.). *Anarcho-Modernism: Toward a New Critical Theory in Honour of Jerry Zaslove*, pp. 9-12. Talonbooks, Vancouver.
- Angus, Ian. 2001. "Sharing Secrets, or On Burrowing in Public". En: Angus, Ian (Ed.). *Anarcho-Modernism: Toward a New Critical Theory in Honour of Jerry Zaslove*, pp. 363-377. Talonbooks, Vancouver.
- Antal, Friedrich. 1935. "Reflections on Classicism and Romanticism", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 66, No. 385 (Apr., 1935), pp. 159-163+166-168, <http://www.jstor.org/stable/866028>
- Antal, Friedrich. 1936. "Reflections on Classicism and Romanticism-II", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 68, No. 396 (Mar., 1936), pp. 130-133+136-139+141, <http://www.jstor.org/stable/866429>
- Antal, Frigyes. 1949. "Remarks on the Method of Art History: I". *The Burlington Magazine*, Vol. 91, No. 551 (Feb., 1949), pp. 49-52, <http://www.jstor.org/stable/870031>
- Antal, Frederick. (1956) 1957. *Fuseli Studies*. Routledge & Kegan Paul, London.
- Arénilla, Louis. 1983. "Review: Histoire sociale de l'art et de la littérature I: La préhistoire et le Moyen Age; II: La Renaissance; III: L'époque moderne; IV: L'époque contemporaine by Arnold Hauser", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, NOUVELLE SÉRIE, Vol. 75 (Juillet-Décembre 1983), pp.355-359, <http://www.jstor.org/stable/40690070>
- Aristófan. (ca. 423 a.C.) 2020. *Las Nubes*. Municipalidad de Lima.
- Aurell, Jaume y Burke, Peter. 2013. "De entresiglos a la década de los setenta: la reacción frente al positivismo". En: Aurell, Jaume, Balmaceda, Catalina, Burke, Peter y Soza, Felipe. *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, pp. 237-286. Akal, Madrid.
- Aurenhammer, Hans. (2014) 2017. "Inventing Mannerist Expressionism': Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit". En: Smith, Kimberly A. (Ed.). *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*, pp. 187-208. Routledge, London & New York.
- Azara, Pedro. 1986. *Furor divino: contribución a la historia de la teoría del arte: análisis de la evolución del concepto de furor divino en relación con las facultades del alma, en la tratadística, del Renacimiento al Barroco*. Tesis doctoral, UPC, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Barcelona ISBN 9788469349649, <http://hdl.handle.net/2117/93188>
- Baird, George. 1974. "Architecture and Politics: A Polemical Dispute, 1933". *Oppositions*, no.4, 79-82.
- Bakoš, Ján. 2009. "Introductory: Gombrich's Struggle Against Metaphysics". *Human Affairs* 19, 239-250, DOI: 10.2478/v10023-009-0037-5
- Baldacchino, John. 2019. *Art as Unlearning. Towards a Mannerist Pedagogy*. Routledge.
- Ball, Ellen: "Hauser Discusses Concept of Social History of Art", *The Justice*, 10 nov. (1958), Brandeis University, Massachusetts, <http://hdl.handle.net/10192/26934>

- Balogh, Magdolna. 2013. Arnold Hauser (1892–1978), zabudnutý kultúrny historik. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, VEDY O UMENIACH A DEJINY KULTÚRY. Ústav literárnej vedy Maďarskej akadémie vied.
- Baudelaire, Charles. (1857) 2007. "XI. La mala pata [Le Guignon]", en Verjat, Alain y Martínez de Merlo, Luis (eds.). *Las flores del mal*, pp. 116-117. Cátedra, Madrid.
- Baudelaire, Carlos. (1860) 1975. *Los paraísos artificiales*. Trad. Rafael Díaz Ycaza. Ariel, Guayaquil.
- Wilhelm Baum, "Lortz, Joseph". En: Stolberg-Wernigerode, *Neue deutsche Biographie*, Bd.: 15, Locherer - Maltza(h)n, Berlin, 1987. <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016333/images/index.html?seite=202>, accedido 07/05/2022.
- Beaumont, Matthew. 2020. "Reason Dazzled: The All-Seeing and the Unseeing in Turner's Regulus", *British Art Studies*, Issue 15, <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-15/mbeaumont>
- Benesch, Otto. (1947) 1965. *The Art of the Renaissance in Northern Europe*. Phaidon, London.
- Benjamin, Walter. (1928) 2006. *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Abada, Madrid.
- Benjamin, Walter. (1929) 2018. "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea". En: *Iluminaciones*, Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt, pp. 57-72. Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter. (1930) 2002. "An outsider attracts attention". En: Kracauer, Siegfried. *The Salaried Masses*, pp. 109-114.
- Benjamin, Walter. (1936) 2003. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. Ítaca, México DF.
- Benjamin, Walter. (1937) 1989. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En: *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre, pp. 87-136. Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (1942) 1989. "Tesis de filosofía de la historia". En: *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre, pp. 175-192. Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (1978) 1994. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Trad. Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson. University of Chicago Press, Chicago & London.
- Benjamin, Walter. (1982) 2013. *Obra de los pasajes* [5 vol.]. Abada, Madrid.
- Berryman, Jim. 2017. "Gombrich's critique of Hauser's Social History of Art", *History of European Ideas*, 43:5, 494-506, DOI: 10.1080/01916599.2017.1373372
- Berryman, Jim. 2022. "Frederick Antal and the Marxist challenge to art history", *History of the Human Sciences*, 35(2), 55–76. <https://doi.org/10.1177/09526951211003779>
- Biersack, Aletta. 1989. "Local Knowledge, Local History: Geertz and Beyond". En: E. Bonnell, Victoria y Hunt, Lynn (eds.). *The New Cultural History: Essays Studies On the History of Society and Culture*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, London, pp. 72-96.

- Biraghi, Marco. 2014. "Manfredo Tafuri (1935-1994)". *The Architectural Review*, 09/06/2014  
<https://www.architectural-review.com/essays/reputations/manfredo-tafuri-1935-1994/8663417.article>
- Blanco Vila, Luis. 2002. "De la vida 'civil' de André Malraux". En: *Mar Oceana* nº10, pp. 127-144 <http://hdl.handle.net/10641/735>
- Blaschitz, Edith Roswitha. 2009. *Populärer Film und der „Kampf gegen Schmutz und Schund. Filmrezeption in Österreich zwischen Kontrolle, Identitätsfindung und Bildungsbemühen (1946–1970)*. Tesis doctoral, Universität Wien, 10.25365/thesis.8934
- Blundell Jones, Peter, Canniffe, Eamonn. 2007. *Modern Architecture Through Case Studies 1945-1990*. Architectural Press, Elsevier.
- Blunt, Anthony. (1940) 1975. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford University Press. London, Oxford, New York.
- Boase, Thomas Sherrer Ross. 1952. "The Social History of Art", *The Burlington Magazine*, Vol. 94, No. 595, p. 299, octubre 1952.
- Boime, Albert. 1987. *Art in the Age of Revolution*. The University of Chicago Press.
- Bolaños Atienza, María. 2007. "El arte que no sabe su nombre. Locura y modernidad en la Viena del siglo XX", *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 27(2), 173-192, [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0211-57352007000200014&lng=es&tlng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000200014&lng=es&tlng=es)
- Borges, Jorge Luis. (1952) 1997. *Otras inquisiciones*. Alianza.
- Born, Robert. 2013. "World Art Histories and the Cold War", *Journal of Art Historiography*, nº9, Dec. 2013. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/born.pdf>
- Bourriaud, Nicolas. 2007. Postproduction. Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World. Lukas & Sternberg, New York. [2002]
- Bozal, Valeriano (Ed.). (1996) 2002. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II. Visor.
- Brandeis University Bulletin. 1958. General Catalog 1957-1958, Vol. VII, nº 1. Massachusetts, Brandeis University, p. 113. <https://archive.org/details/generalcatalog5859bran>
- Brihuega, Jaime. (1996) 2002. "Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental". En: Bozal, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, pp. 143-160. Visor.
- Brott, Simone. 2017. "The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist?". *Journal of Comparative Fascist Studies*, no. 6, 196-227. <https://doi.org/10.1163/22116257-00602003>
- Bruno, Daniela, Luchtenberg, Erwin. 2006. "Sociedad pos-disciplinaria y constitución de una nueva subjetividad. Un análisis de los discursos de la 'autoayuda' y del nuevo management desde la perspectiva de Michel Foucault", *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 13, núm. 1, <https://www.redalyc.org/pdf/181/18153296006.pdf>

- Buckner, Clark. 2013. "Autonomy, pluralism, play: Danto, Greenberg, Kant, and the philosophy of art history", *Journal of Aesthetics & Culture*, 5:1, 20226, DOI: 10.3402/jac.v5i0.20226
- Bueno, Gustavo. 1995. "Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras", *El Basilisco*, 2, Época, nº 9, pp. 49-50.
- Burgess, Robert M. 1966. "Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art", *Comparative literature* Vol. 18 nº 3 p. 284-286.
- Burgum, Edwin B. 1968. "Marxism and Mannerism: The Esthetic of Arnold Hauser", *Science and Society*, Tomo 32, nº 3, p. 307. Nueva York.
- Burke, Peter. (1972) 2014. *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. Polity Press, Cambridge.
- Burke, Peter. (2001) 2005. *Visto y no visto: el uso de las imágenes como documento histórico*. Crítica.
- Burke, Peter. 2004. *What is Cultural History?* Polity Press, Cambridge.
- Burke, Peter. 2009. "The Crisis in the Arts of the Seventeenth Century: A Crisis of Representation", *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 40, No. 2, *The Crisis of the Seventeenth Century: Interdisciplinary Perspectives* (otoño), p. 239-261. MIT Press.
- Burke, Peter. 2020. "The Role of Exiles in the History of Knowledge: Two Cases". En: Feichtinger, Johannes, Bhatti, Anil y Hülmbauer, Cornelia (Eds.), *How to Write the Global History of Knowledge-Making Interaction, Circulation and the Transgression of Cultural Difference*, pp. 29-44. Springer.
- Burroughs, Charles. 1997. "The Altar and the City: Botticelli's Mannerism and the Reform of Sacred Art", *Artibus et Historiae*, Vol. 18, No. 36, p. 9-40. IRSA.
- Cámara, Alicia. 1988. "Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo", *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, nº 15. Madrid.
- Campbell, Malcolm. (1980) 2004. "Mannerism, Italian Style". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 247-272. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Capasso, Verónica, Fernández, Clarisa Inés y Bugnone, Ana. 2020. *Estudios sociales del arte: Una mirada transdisciplinaria*. EDULP, La Plata.  
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1153/pm.1153.pdf>
- Castelnuovo, Enrico. 1976. "L'histoire sociale de l'art (un bilan provisoire)", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 2, nº6, décembre, Le sport, l'Etat et la violence. pp. 63-75. [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1976\\_num\\_2\\_6\\_3484](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1976_num_2_6_3484)
- Caturla, María Luisa. 2021. *Arte de épocas inciertas*. Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura. [1944]
- Cerdá Omiste, Enrique. 1987. "La reforma económica alemana de 1948", *Libertas* IV: 6, mayo 1987. Instituto Universitario ESEADE. <https://www.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/Omiste.pdf>

- Cerisier, Alban. 2000. "L'Univers des formes (1955-1997): livres d'art et pratiques éditoriales". *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, ISSN 0373-6237, Vol. 158, No. 1 (janvier-juin 2000), pp. 247-271, <https://www.jstor.org/stable/42957740>
- Chao, Shun-Liang. 2010. *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Routledge, New York.
- Charbonneau, Diane. 1985. *Two interpretations of the communicative aspect of art in the sociology of art Jean Duvignaud and Arnold Hauser*. Simon Fraser University, ProQuest Dissertations Publishing. Ann Arbor.
- Carta de Hauser a Beck, 13/03/1960, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 26/03/1960, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 23/04/1960, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 25/02/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Beck a Hauser, 22/03/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 24/03/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Beck a Hauser, 30/03/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 04/04/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Beck a Hauser, 12/04/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 03/05/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 15/05/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 19/07/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Beck a Hauser, 27/07/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 01/08/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Manuscrito de la reseña de Ruth Macchi, sobre *La maniera italia*, de Giuliano Briganti, enviada por Richtscheid a Hauser, 17/08/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 14/10/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 22/10/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Beck a Hauser, 31/10/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Richtscheid a Hauser, 30/01/1963 CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 11/02/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 24/02/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Richtscheid a Hauser, 02/07/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta del Dr. Hans Richtscheid a Hauser, 20/08/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Resumen del libro de Bousquet en el catálogo de Bruckmann, remitido por Richtscheid 20/08/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta de Hauser a Beck, 30/08/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.
- Carta del Dr. Hans Richtscheid [editor en Beck] a Hauser, 03/09/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.

Carta de Hauser a Beck, 14/11/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Richtscheid a Hauser, 10/12/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 26/12/1963, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Richtscheid a Hauser, 09/01/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Beck a Hauser, 16/01/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 24/01/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 12/02/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 15/02/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 19/02/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 28/02/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Richtscheid a Hauser, 04/03/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 13/03/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 09/04/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Richtscheid a Hauser, 16/04/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 12/05/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 20/05/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Richtscheid a Hauser, 19/06/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 24/06/64, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Richtscheid a Hauser, 25/06/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 02/07/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 07/08/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 26/09/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 06/10/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 22/10/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Beck a Hauser, 29/10/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 24/11/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 29/11/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 01/01/1965, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 15/06/1965, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 26/07/1965, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck.  
Carta de Hauser a Beck, 21/08/1965, CHB, Correspondencia entre Hauser y Beck..  
Carta de Kracauer a Hauser, 21/01/1961, CHB, Correspondencia entre Hauser y Kracauer  
Carta de Kracauer a Hauser, 23/05/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Kracauer  
Carta de Kracauer a Hauser, 07/11/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Kracauer  
Carta de Kracauer a Hauser, 26/11/1962, CHB, Correspondencia entre Hauser y Kracauer  
Carta de Kracauer a Hauser, 22/12/1964, CHB, Correspondencia entre Hauser y Kracauer.  
Carta de Herbert Read a Hauser, 29/04/1941, CHB, Correspondencia entre Hauser y Read.

- Carta de Paul Rotha a Hauser con copia a Lajos Bíró, 01/12/1938, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.
- Carta de W. R. Niblett (University of Durham) a Hauser, 08/02/1941, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.
- Carta de R. W. Dickinson (*assistant director de Sight and Sound*) a Hauser, 05/04/1940, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.
- Carta de Paul Chesterton (BBC), a Hauser, 01/05/1942, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.
- Carta de E. Rosenburg, secretaria en el Professional Committee for German Jewish Refugees, 29 de mayo, 1942, CHB, Correspondencia miscelánea de Hauser.
- Schmied, Weiland. *Kulturelles Wort: Das Buch der Woche. Arnold Hauser: Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und Ursprung der Modernen Kunst* [manuscrito de la reseña radiofónica de *Manierismo* para la *Hessischer Rundfunk*] 23/08/1964, CHB, Reseñas tempranas de Manierismo.
- Reifenberg, Benno. "Kunst als Kunststück: Manierismus — ein überanstrengter Begriff II". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05/06/1965, CHB, Reseñas tempranas de Manierismo.
- Strelow, Hans. "Der Manierismus als Weltanschauung", *Rheinische Post Düsseldorf*, 18/09/1965, CHB, Reseñas tempranas de Manierismo.
- Pehnt, Wolfgang. "Von Sündenfall der Neuzeit Arnold Hausers Manierismus-Buch", *Stuttgarter Zeitung*, 04/12/1965, CHB, Reseñas tempranas de Manierismo.
- Zahn, Leopold, *Kulturelles Wort: Das Buch der Woche* [manuscrito de la reseña radiofónica de *Manierismo* para la *Südwestfunk*], 24/01/1966, CHB, Reseñas tempranas de Manierismo.
- Cheney, Liana de Girolami. (1997) 2004. "Preface". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. xxv-xxxiii. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Chirolla, Gustavo Adolfo y Juan Fernando Mejía Mosquera. 2017. "Deleuze and Didi-Huberman on Art History". En: Tuinen, Sjoerd van, y Zepke, Stephen (Eds.), *Art History after Deleuze and Guattari*, pp. 91-104. Leuven University Press.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s51>
- Chompalov, Ivan y Popov, Lubomir. 2021. "Positivist Misconceptions of Science and the Search for Viable Solutions", *European Journal of Interdisciplinary Studies*, 7(1) pp. 89-104, <https://doi.org/10.26417/867rqe28x>
- Chryssouli, Georgia. 2015. "Surreally human: Jan Švankmajer's world of self-destructive puppets", *Theatralia*, vol. 18, iss. 2, pp. 303-328, <https://doi.org/10.5817/TY2015-2-8>
- Chueca Goitia, Fernando. (1986) 1999. *El Escorial, piedra profética*. Instituto de España, Madrid.
- Clark, Timothy James. (1973) 1983. "On the Social History of Art". En: Frascina, Francis y Harrison, Charles (Eds.), *Modern Art And Modernism: A Critical Anthology*, pp. 249-258. Westview Press.



- Clark, Timothy James. (1974) 1996. "The Conditions of Artistic Creation" . En: Fernie, Eric C. (Ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, pp. 245-253. Phaidon Press.
- Clayton, Thomas. 2009. "Introducing Giovanni Gentile, the 'Philosopher of Fascism'", *Educational Philosophy and Theory*, 41: 640-660. <https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.2008.00497.x>
- Cole, Matthew D. 2005. "The Idea of Historical Synthesis, Henri Berr and the relationship between History and Sociology in France at the beginning of the Twentieth Century", Sheffield University, Department of Sociological Studies, *ShOP* Issue 8: March 2005. [https://www.sheffield.ac.uk/polopoly\\_fs/1.71410!/file/8cole.pdf](https://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.71410!/file/8cole.pdf)
- Colie, Rosalie L. 1966. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton University Press.
- Colomina, Beatriz. 2010. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. CENDEAC.
- Congdon, Lee. 1973. "The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Bela Balazs", *Journal of Contemporary History*, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1973), pp. 57-74, <http://www.jstor.org/stable/260280>
- Congdon, Lee. 2004. "Arnold Hauser and the Retreat from Marxism". En: Demeter, Tamás (Ed.), *Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy: In Honour of J.C. Nyiri*, pp. 41-61 Rodopi. Amsterdam.
- Côrte-Real, Eduardo y Oliveira, Susana. "From Alberti's virtù to the virtuoso Michelangelo. Questions on a concept that moved from ethics to aesthetics through drawing", *Rivista di estetica*, 47, 2011, 83-93. DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1959>
- Costanzo, Denise. 2013. "Text, lies and architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism", *The Journal of Architecture*, Vol. 18, nº 4. Taylor & Francis. <https://doi.org/10.1080/13602365.2013.816202>
- Coulter, Jeff. 1971. "Marxism and the Engels Paradox". *The Socialist Register 1971*, vol. 8, pp. 129-156. Merlin Press, London. [URS: <https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5335>]
- Critchley, Matthew. 2020. "Mannerism and Method: Class and Artistic Agency in the Writing of Anthony Blunt, 1934 to 1949", *Architectural Theory Review*, DOI: 10.1080/13264826.2020.1822287
- Curtis, William. 1981. "Review of *Modern Architecture; Modern Architecture: A Critical History*, by M. Tafuri, F. D. Co, & K. Frampton", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40(2), pp. 168-170. <https://doi.org/10.2307/989752>
- Curtius, Ernst Robert. (1948) 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Cusset, François. (2003) 2008. *French Theory*. University of Minnesota Press.
- D'Alleva, Anne. 2005. *Methods & Theory of Art History*. Laurence King Publishing.

- Dacos, Nicole. 1968. "Arnold Hauser, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 30, n° 2, pp. 422-424. Librairie Droz.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. 1976. "Arcimboldo's Imperial Allegories", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 39, n° 4 pp. 275-96, <https://doi.org/10.2307/1481925>.
- Davidovici, Irina. 2004. "Onstoffelijkheid en zinsbegoocheling = Abstraction and Artifice: Mannerism in the 20th Century", *OASE: tijdschrift voor architectuur = OASE: Architectural Journal* no. 65, *Ornament. Decorative Traditions in Architecture*, December 2004, pp. 100-137.
- Davis, John, Greenhill, Jennifer A., LaFountain, Jason D., Arnold, Dana (Eds.). 2015. *A Companion to American Art*. Wiley-Blackwell.
- Day, Gail. 2011. *Dialectical Passions: Negation in Postwar Art History*. Columbia University Press. Nueva York, 2011.
- Day, Gail. 2012. "Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and the Contestations of Political Memory", *Historical Materialism*, 20(1), pp. 31-77. doi: <https://doi.org/10.1163/156920612X631099>
- De Meyer, Dirk. 2010. "Mannerism, modernity and the modernist architect, 1920-1950". *The Journal of Architecture*, 15:3, 243-265, <http://dx.doi.org/10.1080/13602365.2010.486565>
- Deinhard, Hanna. 1975. "Reflections on Art History and Sociology of Art", *Art Journal*, Vol. 35, No. 1 (Autumn, 1975), pp. 29-32. College Art Association.
- Demeter, Tamás. 2008. "The sociological tradition of Hungarian philosophy", *Studies of East European Thought*, 60: 1-16. Springer, 2008.
- Demeter, Tamás. 2012. "Introduction", *Studies in East European Thought* 64 (1-2):1-4. DOI: 10.1007/s11212-012-9166-2
- Desan, Suzanne. 1989. "Community, and Ritual in the Work of E. P. Thompson and Natalie Davis". En: E. Bonnell, Victoria y Hunt, Lynn (eds.). *The New Cultural History: Essays Studies On the History of Society and Culture*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, London, pp. 47-71.
- Didi-Huberman, Georges. (1990) 2010. *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac, Murcia.
- Didi-Huberman, Georges. (2002) 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid.
- Preface to the English Edition: *The Exorcist* xv Didi-Huberman, Georges (2005). *Confronting images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania State University Press.
- Dilthey, Wilhelm. (1900) 2000. "El surgimiento de la hermenéutica". En: *Dos escritos sobre hermenéutica*. Prólogo, notas y trad. Antonio Gómez Ramos. Ediciones Istmo, Madrid.

- Dilthey, Wilhelm. (1927) 2000. "Esbozos para una crítica de la razón histórica". En: *Dos escritos sobre hermenéutica*. Prólogo, notas y trad. Antonio Gómez Ramos. Ediciones Istmo, Madrid.
- Dilthey, Wilhelm. (1928) 2914. *El mundo histórico*. Trad. Eugenio Ímaz. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Carta de Hauser a Kracauer, 22/01/1961, DLM, 72.2400,1.
- Carta de Hauser a Kracauer, 18/06/1961, DLM, 72.2400,2
- Postal de Hauser a Kracauer, s.f., DLM, 72.2400,3.
- Carta de Hauser a Kracauer, 03/06/1962, DLM, 72.2400,4
- Carta de Hauser a Kracauer, 13/11/1962, DLM, 72.2400,5.
- Carta de Kracauer a Hauser, 26/11/1962, DLM, 72.1400,5.
- Carta de Hauser a Kracauer, 23/02/1964, DLM, 72.2400,6.
- Carta de Hauser a Kracauer, 12/10/1965, DLM, 72.2400,7.
- Carta de Kracauer a Hauser, 16/10/1965, DLM, 72.1408,7.
- Carta de Kracauer a Hauser, 06/11/1965, DLM, 72.1408,8.
- Carta de Hauser a Kracauer, 23/12/1965, DLM, 72.2400,10
- Dresden, Sem. 1975. "The Profile of the Reception of the Italian Renaissance in France". En: Kristeller, Paul Oskar, Brady, Thomas Allan y Oberman, Heiko Augustinus (Eds.), *Itinerarium Italicum: The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations: Dedicated to Paul Oskar Kristeller on the Occasion of His 70th Birthday*, pp. 109-189. Brill Academic Publishers.
- Drew, Philip. (1982) 1983. *The Architecture of Arata Isozaki*. National Book Network, California.
- Drew, Philip. 2015. "Hollywood Narcissism in Gehry's Ultimo". En *Quadrant* (en línea), (Abril) Vol. LIX, Number 4, No. 515, p. 41-43, <https://quadrant.org.au/magazine/2015/04/frank-gehry-imposed-hollywood-narcissism-ultimo/>
- Dumont, Catherine. 1966. "Le maniérisme (état de la question)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 28(2), 439-457. <http://www.jstor.org/stable/41429991>
- Duque, Félix. 2011. "Introducción". En: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1812). *Ciencia de la Lógica*, Vol. I. Trad. Félix Duque. Abada, Madrid.
- Dvořák, Max. (1924) 1984. *The History of Art As the History of Ideas*. Trad. de John Hardy. Routledge, London, Boston, Melbourne.
- Dvořák, Max. (1924) 2004. "El Greco and Mannerism". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 193-212. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Dvořák, Max. 1928. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. R. Piper & Company, Múnich.
- Eagleton, Terry. 1981a. *Walter Benjamin or Towards Revolutionary Criticism*. Verso and NLB, London.

- Eagleton, Terry. 1981b. "Marxism and Deconstruction". *Contemporary Literature*, Vol. 22, No. 4, *Marxism and the Crisis of the World* (Autumn, 1981), pp. 477-488, University of Wisconsin [URL: <http://www.jstor.org/stable/1207879>]
- Eagleton, Terry. 1982. "Total interaction: The Sociology of Art, by Arnold Hauser". TLS, 4151, p. 1168, October 22 1982. [URL: <https://archive.org/stream/TheTimesLiterarySupplement1982UKEnglish/Oct%2022%201982%2C%20The%20Times%20Literary%20Supplement%2C%20%234151%2C%20UK%20%28en%29#page/n11/mode/2up>]
- Eagleton, Terry. (1990) 2006. *La estética como ideología*. Trad. Germán Cano y Jorge Cano. Trotta, Madrid.
- Edwards, Terry Lynn. 1993. *Mannerism: Reassessment of a period style as evidenced in three art forms*. Tesis doctoral. The Florida State University, Florida.
- Eiland, Howard, y Mclaughlin, Kevin. (1999) 2002. "Translator's Foreword". En: Benjamin, Walter. (1982). *The Arcades Project*, Trad. Howard Eiland and Kevin Mclaughlin, pp. ix-xiv. The Belknap Press Of Harvard, Cambridge and London.
- Eiland, Howard. 2019. "Translator's Introduction". En: Benjamin, Walter. (1928). *Origin of the German Trauerspiel*, Trad. Howard Eiland. Harvard University Press, Crambridge & London.
- Eliade, Mircea. (1951) 2006. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Trad. Ricardo Anaya. Alianza, Madrid.
- Comunicación personal de Borus a Zaslove, 10/12/2004. Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20/07/2004 y el 10/12/2004.
- Comunicación personal de Zaslove a Borus, 20/07/2004. Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20/07/2004 y el 10/12/2004.
- Feichtinger, Johannes, Bhatti, Anil y Hülmbauer, Cornelia (Eds.). *How to Write the Global History of Knowledge-Making Interaction, Circulation and the Transgression of Cultural Difference*. Springer.
- Feyerabend, Paul. (1975) 1993. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. Verso, London & New York.
- Feyerabend, Paul. 1995. "Art as a Product of Nature as a Work of Art". En: Gavroglu, K., Stachel, J., Wartofsky, M.W. (eds), *Science, Mind and Art. Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol 165. Springer, Dordrecht. [https://doi.org/10.1007/978-94-011-0469-2\\_1](https://doi.org/10.1007/978-94-011-0469-2_1)
- Firth, Raymond. 1957. "The Social History of Art by Arnold Hauser", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 59, No. 1 (Feb., 1957), pp. 138-140. Wiley.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.
- Foster, Hal. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson.
- Frampton, Kenneth. (1980) 2007. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona.

- Frampton, Kenneth. 1990. "Rappel à l'ordre, the case for the tectonic". *Architectural Design*, v.60, n.3-4, 19-25.
- Francastel, Pierre. 1951. "Esthétique, The Social History of Art", *L'Année sociologique* (1940/1948-), Troisième série, T. 5, [también llamado Tome IV], pp. 517-527.
- Francastel, Pierre. (1970) 1984. *Sociología del arte*. Alianza. Madrid.
- Freedberg, Sydney Joseph. (1961) 1972. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Harper & Row, New York, San Francisco, London.
- Freedberg, Sydney Joseph. (1965) 2004. "Observations on the Painting of the Maniera". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 113-142. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Freud, Sigmund. (1900) 1991. *La interpretación de los sueños*. Trad. José Luis Etcheverry. Amorrortu, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund. (1900) 2013. *La interpretación de los sueños*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid.
- Friedlaender, Walter. (1925) 1973. "The Anticlassical Style". En: *Mannerism And Anti-Mannerism In Italian Painting*, pp. 3-46. Schoken Books, New York.
- Friedlaender, Walter. (1925) 1973. "The Anti-Mannerist Style". En: *Mannerism And Anti-Mannerism In Italian Painting*, pp. 47-84. Schoken Books, New York.
- Fuchs, Hans-Jürgen. 1977. *Entfremdung und Narzißmus. Semantische Untersuchungen zur Geschichte der 'Selbstbezogenheit' als Vorgeschichte von französisch 'amour-propre'*. J. B. Metzler, Stuttgart.
- Gabel, Joseph. (1991) 2017. *Mannheim and Hungarian Marxism*. Trad. William M. Stein y James McCrate. Routledge.
- Gaiger, Jason. 2011. "Hegel's Contested Legacy: Rethinking the Relation between Art History and Philosophy". *The Art Bulletin*, Vol. 93, No. 2 (June 2011), pp. 178-194 [URL: <http://www.jstor.org/stable/23046592>]
- Gandelman, Claude, y Segovia, Tomás. 1982. "Finnegans Wake y El Paisaje Antropomórfico", *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 18, no. 1 (103), pp. 34-39, <http://www.jstor.org/stable/27934598>
- García Canclini, Néstor. (1979) 2006. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI Editores.
- Geertz, Clifford. (1973) 2003. *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixi. Gedisa, Barcelona.
- Gelfert, Axel. 2012. "Art history, the problem of style, and Arnold Hauser's contribution to the history and sociology of knowledge", *Studies in East European Thought*, Mar 2012, Vol. 64 nº 1/2, p. 121.
- Giddens, Anthony. (1979) 1990. *Central Problems in Social Theory. Action, structure and contradiction in social analysis*. Palgrave MacMillan, London.
- Giedion, Siegfried. (1948) 1970. *Mechanization Takes Command: a contribution to anonymous history*. Oxford University Press, New York.

- Gilbert, René. 2015. "Franzsepp Württenberger". En: *Stadtlexikon Karlsruhe*, <https://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0182>
- Gluck, Mary. 1985. *Georg Lukács and his generation 1900-1918*. Harvard University Press, Cambridge & London.
- Gombrich, Ernst H. (1953) 1997. "La historia social del arte", en: *Gombrich esencial*. Richard Woodfield (Ed.). Routledge, London.
- Gombrich, Ernst H. (1963) 2004. "Introduction: The Historiographic Background". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 213-226. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Gombrich, Ernst H. (1972) 1986. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza
- Gombrich, Ernst H. (1974) 1979. "The logic of Vanity Fair", en: *Ideals and Idols: Essays on Values in History and Art*. Phaidon Press, Oxford, pp. 60-92.
- Gombrich, Ernst H. 1979. "In Search of Cultural History", en: *Ideals and Idols: Essays on Values in History and Art*. Phaidon Press, Oxford.
- Gombrich, Ernst H. (1991) 1997. "Introducción", en: *Gombrich esencial*. Richard Woodfield (Ed.). Routledge, London.
- Gómez Ramos, Antonio. 2000. [Notas de la edición]. En: *Dos escritos sobre hermenéutica*. Prólogo, notas y trad. Antonio Gómez Ramos. Ediciones Istmo, Madrid.
- González de Canales, Francisco. 2020. *El manierismo y su ahora: Una aproximación optimista para un presente incierto*. Vibok
- González Gil, Isabel. 2018. "Retórica de los libros de autoayuda", *452°F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 19, pp. 195-215, <https://raco.cat/index.php/452F/article/view/342151>.
- González Mario M. 2010. "Arnold Hauser e a Literatura Espanhola", *Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos* (16), 122-137, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386641448006>
- Gordon, Peter E. 2019. "The Utopian promise of Adorno's 'open thinking', fifty years on", *The New York Review of Books* <https://www.nybooks.com/online/2019/08/05/the-utopian-promise-of-adornos-open-thinking-fifty-years-on/>
- Gossman, Lionel. 2013. "Some Individuals: Schoeps, Pevsner, Kantorowicz, Landmann". En: *The Passion of Max von Oppenheim: Archaeology and Intrigue in the Middle East from Wilhelm II to Hitler*, pp. 293-324. Open Book Publishers, <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjtk.24>.
- Greenberg, Clement. 1951. "As Man's Mood and Conditions Change, So Changes Art. Review of *The Social History of Art* by Arnold Hauser", *The New York Times Book Review*, 23 dec. 1951.
- Groys, Boris. (2010) 2015. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires.

- Guasch, Ana Maria. 1999. "Una visión integral del arte. Reseña de *Historia del arte*, de Juan Antonio Ramírez", *Revista de libros* Segunda época, nº 26.
- Guasch, Ana Maria. 2008. "Arthur Danto And Donald Kuspit: Interviews On Contemporary Art And Art Criticism", *Ars. Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences* nº 41, 2008, 1, pp. 137-146.
- Guerrero, Jeannie M<sup>a</sup>. 2010. "Non-Conventional Planar Designs in the Works of Nono and Tintoretto", *Music Theory Spectrum* 32, no. 1, pp. 26-43, <https://doi.org/10.1525/mts.2010.32.1.26>.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 2013. *Movimientos y épocas literarias*. Editorial UNED.
- Habermas, Jürgen. 1979. "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin", *New German Critique*, nº 17, *Special Walter Benjamin Issue* (Spring, 1979), pp. 30-59.
- Hadjinicolaou, Nicos. (1973) 2005. *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Hadjinicolaou, Nicos. 1986. "L'Histoire Sociale De L'art: Un Alibi?", *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 14 (55), pp.171-187, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1986.55.1264>.
- Hadjinicolaou, Nicos. 2006. "Historia del arte marxista: un informe no definitivo", *Quintana*, nº 5. ISSN 1579-7414, pp. 85-98, <http://hdl.handle.net/10347/6374>
- Halász, Zoltan. 1975. "Reseña de *Sociología del arte*, de Arnold Hauser", *ULPGC, Biblioteca Universitaria*, pp. 27+30.
- Halewood, William H. 1968. "Review of Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art, by A. Hauser & E. Mosbacher", *History and Theory*, 7(1), pp. 90-102, <https://doi.org/10.2307/2504269>
- Harap, Louis. 1985. "Review of Arnold Hauser: Philosopher of the Arts, by Arnold Hauser and Kenneth J. Northcott", *Science & Society* 49, no. 1, pp. 84-90, <http://www.jstor.org/stable/40402627>
- Harris, Jonathan. (1999) 2005. "General Introduction". En: Hauser, Arnold. (1951). *The Social History of Art*, pp. xi-xxi. Routledge.
- Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History: A Critical Introduction*. Routledge, London, New York.
- Haskell, Francis. 1965. "Generalisations. Review of *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art, by Arnold Hauser*", *Encounter*, vol.25, nº1, pp. 78-82. London.
- Hatzfeld, Helmut A. 1966. "Mannerism Is Not Baroque", *L'Esprit Créateur* 6, nº 4, pp. 225-33, <http://www.jstor.org/stable/26277380>.
- Hauser, Arnold. (1951) 1968. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Guadarrama, Madrid.

- Hauser, Arnold. 1952. "Review of Mechanization Takes Command, by S. Giedion", *The Art Bulletin*, 34(3), pp. 251-253, <https://doi.org/10.2307/3047431>
- Hauser, Arnold. (1958) 1982. *Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*. Trad. de Felipe González Vicen. Guadarrama, Madrid.
- Hauser, Arnold. (1964) 1965. *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Guadarrama, Madrid.
- Hauser, Arnold. (1964) 2019. "Pontormo, impulsor del manierismo". En: Vasari, Giorgio. (1550). Pontormo, pp. 42-61. Casimiro, Madrid.
- Hauser, Arnold. (1974) 1975. *Sociología del arte*. Trad. de Vicente Romano y Ramón G. Cotarelo. Guadarrama, Madrid.
- Hauser, Arnold. (1978) 1979. *Conversaciones con Lukács*. Trad. de Gabriele Rack. Guadarrama, Madrid.
- Healy, Patrick. 2007. "Max Raphael: Dialectics and Greek Art", *Footprint, Trans-disciplinary*, Autumn 2007, pp. 57-57, DOI: <https://doi.org/10.7480/footprint.1.1.668>
- Hetfrig, Ruth. 2005. "Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit (Institut für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe, 14.-15.10.2005)", *ArtHist.net*, 19.11.2005. Letzter Zugriff 25.05.2023, <https://arthist.net/reviews/413>
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1807) 2003. *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1842) 1989. *Lecciones sobre la estética*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid.
- Heinich, Nathalie. (2001) 2004. *Sociologie de l'art*. Éditions La Découverte, Paris.
- Heinich, Nathalie. 2012. "Sociologies of Art: With and against Art History". En: Rampley, Matthew; Lenain, Thierry; Locher, Hubert; Pinotti, Andrea y Schoell-Glass, Charlotte (Eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, pp. 187-196. Brill, Leiden, Boston.
- Heller, Agnes. 1967/1980. *El hombre del Renacimiento*. Trad. José Francisco Yvars y Antonio Prometeo Moya. Ediciones Península, Barcelona.
- Heller, Agnes. 1989. "Unknown masterpiece", *Philosophy and Social Criticism* 15 (3), pp. 205-239.
- Hemingway, Andrew. 2006a. "Introduction". En: Hemingway, Andrew (Ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, pp. 1-8. Pluto Press, Ann Arbor, London.
- Hemingway, Andrew. 2006b. "Meyer Schapiro: Marxism, Science and Art". En: Hemingway, Andrew (Ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, pp. 123-142. Pluto Press, Ann Arbor, London.
- Hemingway, Andrew. 2006c. "New Left Art History's International". En: Hemingway, Andrew (Ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, pp. 175-195. Pluto Press, Ann Arbor, London.



- Hemingway, Andrew. 2009. "E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the Contradictions of Conservatism". *Human Affairs*, vol. 19, no.3, 297-303.  
<https://doi.org/10.2478/v10023-009-0043-7>
- Hemingway, Andrew. 2014. "Arnold Hauser: Between Marxism and Romantic Anti-Capitalism", *Enclave Review*, pp. 6-10, Fall 2014, <http://enclavereview.org/arnold-hauser-between/>
- Hernández Mezerhane, Raúl I. 2003. *Hamlet y Pink: Dos visiones del héroe moderno*. Trabajo para optar al título de Licenciado en Letras, Universidad Católica Andrés Bello, <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAQ0046.pdf>
- Hernández Sánchez, Domingo. 2002. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hocke, Gustav René. (1957) 1961. *El mundo como laberinto I: el manierismo en el arte. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Trad. José Rey Aneiros. Guadarrama, Madrid.
- Hodin, Josef Paul. 1953. "Arnold Hauser, The Social History of Art", *College Art Journal*, 12:3, pp. 303-309, DOI: 10.1080/15436322.1953.11465793
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, Madrid. [1944]
- Horkheimer, Max. (1982) 2015. "A new concept of ideology?". En: Meja, Volker & Stehr, Nico (eds.). (1990). *Knowledge and politics: the sociology of knowledge dispute*, pp. 140-157. Routledge, New York.
- Houlgate, Stephen. 2007. "Introduction: An Overview of Hegel's Aesthetics". En: Houlgate, Stephen (Ed.), *Hegel and the Arts*, pp. xi-2. Northwestern University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w25b.4>.
- Méndez Huerta, Mauricio, Nava Preciado José María. 2019. "Batman y Miguel Ángel: algunas consideraciones sobre el arte moderno y el arte posmoderno", *Sincronía*, (76), pp. 29-49, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513859856039>
- Hunt, Lynn. 1989. "Introduction: History, Culture, and Text". En: E. Bonnell, Victoria y Hunt, Lynn (eds.). *The New Cultural History: Essays Studies On the History of Society and Culture*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, London, pp. 1-24.
- Iggers, Georg. (1968) 1983. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Wesley an University Press, Middletown.
- Iggers, Georg. (1997) 2012. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Trad., ed. y presentación de Iván Jaksic. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Iriarte, Luis Ignacio. 2011a. "Barroco, hermenéutica y modernidad I". *Studia Aurea*, 5, pp. 1-21, <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.31>
- Iriarte, Luis Ignacio. 2011b. "Entre el periodismo y la poesía: la crítica del sujeto de Néstor Perlongher". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 20(22), pp. 115-131, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/810>

- Iriarte, Luis Ignacio. 2012. "Barroco Contemporáneo", *Orbis Tertius*, vol. 17 nº 18. ISSN 1851-7811, [https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5372/pr.5372.pdf](https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5372/pr.5372.pdf)
- Isozaki, Arata. (1995) 1996. *Island Nation Aesthetics (Polemics)*. Academy Editions.
- Jacobs, Steven. 2011. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh University Press, <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r25nv>
- Jameson, Fredric. (1984) 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jameson, Fredric. (1990) 2007. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Verso.
- Jameson, Fredric. (1996) 1998. "Culture and Finance Capital". En: *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*, pp. 136-161. Verso, London, New York.
- Jancovich, Mark. 1993. *The Cultural Politics of the New Criticism*. Cambridge University Press, Cambridge, doi:10.1017/CBO9780511519321
- Jarque, Vicente. 2006. "Siegfried Kracauer en tierra de nadie". En: Kracauer, Siegfried (1930), *Estética sin territorio*, Trad. Vicente Jarque, pp. 11-38. Fundación CajaMurcia, Murcia.
- Jarzombek, Mark. 1999. "The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History", *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, nº 3, pp. 488-93, <https://doi.org/10.2307/991543>
- Jeffries, Stuart. (2016) 2018. *Gran Hotel Abismo. Una biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Turner Publicaciones, Madrid.
- Jenofonte. (ca. 370a.C.) 1971. *Recuerdos de Sócrates*. Trad. Agustín García Calvo. Salvat y Alianza.
- Jöekalda, Kristina. 2013. "What has become of the New Art History?", *Journal of Art Historiography* 9 (7), 17.
- Johnson, Laura Marie. 2013. *Establishing Broadcast Monitoring as Open Source Intelligence. The BBC Monitoring Service during the Second World War*. Tesis doctoral, King's College London.
- William H. Johnston. 1996. "Art and Alienation", *Modern Age*, Vol. 11, nº1. Chicago, pp. 104-105.
- William H. Johnston. (1972) 2000. *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History, 1848-1938*. University of California Press, Berkeley.
- Julius, Anthony. 1995. *T.S. Eliot, Anti-semitism, and Literary Form*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Jung, Carl Gustav (1963) 1977. *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry Into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*. Bollingen Foundation; Princeton University Press, Princeton.
- Árpád Kadarkay. 2013. "The Captive Mind of György Lukács", *Hungarian Review* 02:56-69. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=139203>
- Kaern, Michael; Philips, Bernard S.; Cohen, Robert S. (Eds.). 1990. *Georg Simmel and Contemporary Sociology*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.

- Kainz, Howard. 1988. *Paradox, Dialectic and System: A Contemporary Reconstruction of the Hegelian Problematic*. Pennsylvania State University Press.
- Karádi Éva, Vezér Erzsébet. 1980. *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok. Összeállította, a bevezetőt és jegyzeteket írta*. Gondolat, Budapest.
- Kettler, David. 1992 (inédito). "Arnold Hauser and the Museum" [URL: [https://www.academia.edu/5385558/Arnold\\_Hauser\\_and\\_the\\_Museum](https://www.academia.edu/5385558/Arnold_Hauser_and_the_Museum); accedido el 05/06/2020
- Kettler, David. 2012. "Introduction to 'Soul and Culture'", *Theory, Culture & Society*, 29(7–8), pp. 279–285, <https://doi.org/10.1177/0263276412440122>
- Kettler, David. 2013. "Georg Lukács und David Kettler. Briefwechsel und Dokumente". En: *Lukacs 2012 / 2013: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukacs-Gesellschaft*. Aisthesis [borrador disponible online "Correspondence with Georg Lukacs and his Circle, 1962-1970": [https://www.academia.edu/5385557/Correspondence\\_with\\_Georg\\_Lukacs\\_and\\_his\\_Circle\\_1962\\_1970](https://www.academia.edu/5385557/Correspondence_with_Georg_Lukacs_and_his_Circle_1962_1970)]
- Kettler, David; Meja, Volker; Stehr, Nico. 1984. *Karl Mannheim*. Ellis Horwood Limited, Chichester y Tavistock Publications Limited, London, New York.
- Kettler, David, Volker Meja, and Nico Stehr. 1990. "Rationalizing the Irrational: Karl Mannheim and the Besetting Sin of German Intellectuals", *American Journal of Sociology* 95, no. 6, pp. 1441–73, <http://www.jstor.org/stable/2780331>
- Kleinbauer, W. Eugene. 1970. "Geistesgeschichte and Art History", *Art Journal* 30, n° 2, pp. 148-53, <https://doi.org/10.2307/775427>.
- Kleinbauer, W. Eugene. 1971. *Modern perspectives in Western art history; an anthology of 20th-century writings on the visual arts*. Holt, Rinehart and Winston, New Yprk.
- Kleinbauer, W. Eugene. 2007. "Modern Perspectives in Western Art History: A Memoir on Its Genesis and Afterlife", *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 26, n° 1, pp. 16–20, <http://www.jstor.org/stable/27949448>.
- Köhler, Matthias István. 2017. "The destruction of reason (on the current Lukács affair)", *Revista Eletrônica Arma da Crítica, Fortaleza*, ano 7, n° 8, pp. 10-18, out. 2017, <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/32238>
- König, Hannes. 2015. *Kunst und Entfremdung: Ein soziologisch-psychoanalytischer Ansatz*. Psychosozial-Verlag.
- Koolhaas, Rem. 2001. "Junkspace". En: Koolhaas, Rem (Ed.), *Harvard Design School Guide to Shopping*. Taschen.
- Kuhn, Hugo. 1956. "Eine Sozialgeschichte Der Kunst Und Literatur", *Vierteljahrschrift Für Sozial- Und Wirtschaftsgeschichte* 43, no. 1, pp. 19-43, <http://www.jstor.org/stable/20727975>
- Kuhn, Thomas S. (1962) 2004. *La estructura de las revoluciones científicas*. Trad. Agustín Contin. Fondo de Cultural Económica, México DF.

- Küpper, Joachim. 2018. "Excursus: Ruptures, Changes, and Evolutions. Outline of the Medieval, the Renaissance, and the Mannerist Discourse". En: *Discursive "Renovatio" in Lope de Vega and Calderón: Studies on Spanish Baroque Drama*, pp. 222-292. De Gruyter, Berlin, Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110556094-004>
- Kurlberg, Jonas. 2013. "Resisting Totalitarianism: The Moot and a New Christendom", *Religion Compass*, 7, pp. 517-531, <https://doi.org/10.1111/rec3.12092>
- Kuspit, Donald Burton. (1984) 2000. "Philosophy and Art: Elective Affinities in an Arranged Marriage". En: *Redeeming Art: Critical Reveries*. Allworth Press, New York.
- Kuspit, Donald Burton. (1993) 2003. *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid.
- Kuspit, Donald Burton. 1996. *Idiosyncratic Identities. Artists at the End of the Avant-Garde*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kuspit, Donald Burton. 2000. *Redeeming Art: Critical Reveries*. Allworth Press, New York.
- Kuspit, Donald Burton. 2004. "Postmodern narrative", *Artnet Magazine*, <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit10-22-04.asp>
- Kuspit, Donald Burton. 2006. *A Critical History of 20th-century Art*. Artnet Magazine <http://www.artnet.com/magazineus/authors/kuspit1.asp> [publicado en 2008 por State University of New York]
- De Laet, S. J. 1957. "Review of Storia sociale dell' arte. I. Preistoria, Antichità, Medioevo, by A. Hauser". *Latomus*, 16(1), pp. 197-198, <http://www.jstor.org/stable/41520942>
- Larsen, Mihail. (1992) 2012. *De fire dimensioner: Essays om forskning, uddannelse og formidling*. bind 1, Roskilde Universitet, Roskilde.
- Lasch, Christopher. (1979) 1991. *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. W. W. Norton & Company, London, New York.
- Lash, Scott. 2002. *Crítica de la información*. Trad. Horacio Pons. Amorrortu, Buenos Aires, Madrid.
- Lefèvre, Eckard. (1970) 1992. "Die Bedeutung des Paradoxen in der Römischen Literatur der Frühen Kaiserzeit". En: Paul Geyer (Ed.). *Das Paradox: eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, pp. 209-246. Stauffenberg-Verl., Tübingen [originalmente publicado en: <http://www.jstor.org/stable/43028615>]
- Lenin, Vladímir Ilích. (1957) 1975. *Escritos sobre la literatura y el arte*. Trad. Jaume Fuster y Maria-Antònia Oliver. Ediciones Península, Barcelona.
- Lessing, Hans-Ulrich. 2000. "Epílogo. Dilthey y la hermenéutica". En: Dos escritos sobre hermenéutica. Prólogo, notas y trad. Antonio Gómez Ramos, pp. 223-247. Ediciones Istmo, Madrid.
- Levinson, Marjorie. 1995. "Pre- and Post-Dialectical Materialisms: Modeling Praxis without Subjects and Objects", *Cultural Critique*, nº 31, pp. 111-27, <https://doi.org/10.2307/1354447>
- Leyra Soriano, Ana María. 2006. *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*. Editorial Fundamentos, Madrid.

Link-Heer, Ursula. 2010. "Manier/manieristisch/Manierismus". En: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhardt; Wolfzettel, Friedrich (Eds.). *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben*, pp. 790-845. J.B. Metzler.

Lippert, Paul. 2013. "Of Timber and Timbre", *Journal of the Pennsylvania Communication Association*, Vol. 69, pp. 102-112. ISSN 2326-8093

Carta de Herbert Read a la Bollingen Foundation (aval para la candidatura de Hauser a la beca), 30/09/1947, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.22

Primera solicitud de Hauser para la beca de la Bollingen Foundation, 30/09/1947, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Índice provisional de Historia social, en la primera solicitud de Hauser para la beca de la Bollingen Foundation, 30/09/1947, LoC, BFR, BOX I:1-200, 470.22.

Carta de John D. Barrett (Bollingen) a Huntington Cairns (National Gallery) 25/10/1947, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Huntington Cairns a John D. Barret, de la Bollingen Foundation, 24/12/1947, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Hauser a Bollingen, 14/03/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Formulario de la segunda solicitud de Hauser para la beca de la Bollingen Foundation, 25/03/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

CV de la segunda solicitud de Hauser a la beca Bollingen, 25/03/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Hauser a Bollingen, 25/03/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Meyer Schapiro a la Bollingen Foundation (aval para la candidatura de Hauser a la beca), 31/03/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Siegfried Kracauer a la Bollingen Foundation (aval para la candidatura de Hauser a la beca), , 04/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta del Dr. Radin a Bollingen (aval para la candidatura de Hauser a la beca), 03/04/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Horst Waldemar Janson a la Bollingen Foundation (aval para la candidatura de Hauser a la beca), 10/04/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de Charles R. Morris [vicerrector de Leeds] a Nancy Russ [«assistant secretary» en la Bollingen Foundation] (aval para la candidatura de Hauser a la beca), 19/05/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222

Carta de carta de Hauser a Bollingen, 22/11/1958, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.22

Carta de Anderson a Hauser, 25/11/1958, LoC, Bollingen Foundation records, BOX I:1-200, 470.222

- Carta de Hauser a Richard G. Anderson (Assistant Treasurer, Bollingen Foundation), 07/01/1959, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.222
- Carta de Hauser a John D. Barrett [Bollingen], 27/04/1959, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.22
- Carta de Hauser a John D. Barrett [Bollingen], 19/12/1959, LoC, Bollingen Foundation records, 1927-1981, BOX I:1-200, 470.22
- Informe de Kracauer para Bollingen, 12/1959, LoC, Bollingen Foundation records, BOX I:1-200, 470.222.
- Informe de Mr. Mathews para Bollingen, 29/12/1959, LoC, Bollingen Foundation records, BOX I:1-200, 470.222.
- Carta de Hauser a Anderson, 04/04/1960, LoC, Bollingen Foundation records, BOX I:1-200, 470.222.
- Locker, Jesse M. 2018. "Introduction: Rethinking Art after the Council of Trent". En: Locker, Jesse M. (Ed.). *Art and Reform in the Late Renaissance After Trent*, pp. 1-19. Routledge. DOI: 10.4324/9780429460326
- López Reyes, Néstor D. 2011. "Evolución y construcción del personaje trágico: La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca", *Signos Literarios* 14 (julio-diciembre, 2011), pp. 93-132, <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/11>
- Lorenzano, César. 2005. "Seminario: sociología del arte" (course program), Universidad de Buenos Aires, <http://jornadas.sociologia sociales.uba.ar/programas/2005/sm7205.pdf>
- Löwy, Michael y Sayre, Robert. 2001. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Trad. Catherine Porter. Duke University Press, Durham.
- Löwy, Michael. (1976) 1979. *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios: La evolución política de Lukács 1909-1929*. Trad. María Dolores de la Peña. Siglo XXI.
- Löwy, Michael. (1985) 2015. "El Romanticismo revolucionario de Bloch y Lukács", *Exlibris* #4, pp. 317, <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/548>
- Löwy, Michael. 1998. "Karl Mannheim et Georg Lukács. L'héritage perdu de l'historicisme hèreétique", *Homme et la société: revue internationale de recherches et de synthèses sociologiques*, ISSN 0018-4306, N° 130, 1998, pp. 51-64, doi : 10.3406/homso.1998.2976
- Löwy, Michael. (2001) 2005. *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's On the Concept of History*. Trad. Chris Turner. Verso, London, New York.
- Löwy, Michael. 2019. *Redención y Utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Trad. Horacio Tarcus. Ariadna Ediciones, Santiago de Chile. ISSN: 978-956-8416-57-7, DOI: 10.26448/978-956-8416-57-7/09
- Löwy, Michael. 2020. "Walter Benjamin y José Carlos Mariáteguídos marxistas disidentes contra la ideología del 'progreso'", *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, ISSN-e 1316-5216, N°. 89, 2020 (Ejemplar dedicado a: Teoría crítica y marxismos del Sur global (Abril-Junio)), pp. 13-21, DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.3740117>

- Lozanovska, Mirjana. 2013. "Thought and Feeling in Giedion's Mechanization Takes Command". En: Brown, Alexandra y Leach, Andrew (Eds.). *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30, Open* (Gold Coast, Qld: SAHANZ, 2013), vol. 2, p 879-889, <http://www.griffith.edu.au/conference/sahanz-2013/>
- Lucas Alonso, Patricia. 2020. *El Persiles : una imagen o mil palabras. La écfrasis y otros procedimientos visuales en la última novela de Cervantes*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59282/>
- Ludz, Peter. (1978) 1979. "Determinación de las posiciones teórico-artísticas de Arnold Hauser y Georg Lukács". En: Hauser, Arnold. *Conversaciones con Lukács*. Guadarrama, Madrid.
- Lukács, György. (1916) 2012. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Ediciones Godot, Buenos Aires. ISBN 978-987-1489-17-6
- Lukács, György. (1918) 1991. "George Simmel", *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Newbury Park and New Delhi), Vol. 8, pp. 145-150
- Lukács, György. (1918) 1991. "George Simmel", Trad. Jorge Pabón. <https://www.redsimmel.org/traduccion-georg-simmel-by-georg-lukacs/>
- Lukács, György. (1923) 2013. *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Trad. Eduardo Sartelli. CEICS-Ediciones ryr, Buenos Aires.
- Lukács, György. (1953) 1976. *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Trad. Wenceslao Roces. Grijalbo, Barcelona.
- Lukács, György. (1958) 1984. *Significación actual del realismo crítico*. Trad. María Teresa Toral. Ediciones Era, México DF.
- Lukács, György. (1962) 2012. "Prólogo". En: *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli, pp. 7-20. Ediciones Godot, Buenos Aires. ISBN 978-987-1489-17-6
- Lukács, György. (1969) 2013. "Prólogo a la presente edición (1969)". En: *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Trad. Eduardo Sartelli, pp. 43-79. CEICS-Ediciones ryr, Buenos Aires.
- Lupi, Adelia. 2004. "El ojo de Cervantes hacia el arte en el Persiles". En: *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003 / coord. por Alicia Villar Lecumberri*, Vol. 1, ISBN 84-609-0353-2, pp. 501-512.
- Liotard, Jean-François. (1979) 2000. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Cátedra, Madrid.
- Maiorino, Giancarlo. 1977. "The Breaking of the Circle: Giordano Bruno and the Poetics of Immeasurable Abundance", *Journal of the History of Ideas* 38, no. 2, pp. 317-27, <https://doi.org/10.2307/2708916>.
- Malraux, André. 1959. "Decret n°59-889 du 24 juillet 1959". *Journal Officiel de la République Française*. <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Decouvrir-le-ministere/Histoire-du-ministere/L-histoire-du-ministere/Creation-du-Ministere>

- Carta de Thomas Mann al editor Alfred Knopf en Nueva York, 08/01/1952 [Publicada como reseña de *Historia social* en el New York Times Book Review, 10/02/1952]. En: Zuh, Deodáth. 2017c. "Hauser Arnold Levelezéséből", *Enigma*, 91, pp. 140-145. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest [URL: <http://www.meridiankiado.hu/node/176>]
- Mannheim, Karl. (1929) 2019. *Ideología y utopía Introducción a la sociología del conocimiento*. Trad. Salvador Echevarría. Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Marcus, Judith y Tar, Zoltán (Eds.). 1986. *Georg Lukács. Selected Correspondence 1902-1920. Dialogues with Weber, Simmel, Huber, Mannheim, and Others*. Trad. Judith Marcus y Zoltán Tar. Columbia University Press, New York.
- Marcuse, Herbert. (1954) 2003. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Trad. Antonio Elorza. Planeta-Agostini.
- Marcuse, Herbert. 1965. "Socialist Humanism?". En: Erich Fromm (ed.), *Socialist Humanism: An International Symposium*, Garden City, pp. 107-117. Doubleday, New York. <https://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/1965/socialist-humanism.htm>
- Marcuse, Herbert. (1977) 2007. *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Marcuse, Herbert. (1982) 2015. "The sociological method and the problem of truth". En: Meja, Volker & Stehr, Nico (eds.). (1990). *Knowledge and politics: the sociology of knowledge dispute*, pp. 129-139. Routledge, New York.
- Mariás, Fernando. (1984) 1990. "A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI". En: Shearman, John. (1967). *Manierismo, estilo y civilización*. Xarait Ediciones, Bilbao.
- Markója, Csilla y Balázs, Kata. 2020. "The Tolnay–Panofsky affair or, loyalty to the youth: Max Dvořák, the Vienna School, and the Sunday Circle", *Journal of Art Historiography* nº 23 Dec. 2020, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/11/markoja.pdf>
- Markója, Csilla. 2017. "János (Johannes) Wilde and Max Dvořák, or Can we speak of a Budapest school of art history?", *Journal of Art Historiography* nº 17 Dec. 2017, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/markoja.pdf>
- Markója, Csilla. 2019. "The young Arnold Hauser and the Sunday Circle: the publication of Hauser's estate preserved in Hungary", *Journal of Art Historiography* nº 21 Dec. 2019, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/markoja.pdf>
- Markus, György. 1995. "On Ideology Critique—Critically", *Thesis Eleven*, 43(1), pp. 66-99, <https://doi.org/10.1177/072551369504300106>
- Markus, György. 1996. "Hegel and the End of Art", *Literature & Aesthetics* 6, pp. 7-26, <https://philpapers.org/rec/MARHAT-21>
- Marno, David. 2012. "Mannerism". En: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition, STU-Student edition*, pp. 843-944. Princeton University Press, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt2tt8jz.21>.
- Martínez, Luz Ángela. 2000. "Manierismo y Neobarroco: Genealogía de una Crisis", *Cyber Humanitatis*, (14). <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9111>



- Marx, Karl y Engels, Friedrich. (1932) 2014. *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Trad. Wenceslao Roces. Akal, Madrid.
- Marx, Karl. (1859) 2008. *Contribución a la crítica de la economía política*. Trad. Jorge Tula, León Mames, Pedro Scaron, Miguel Murmis, José Aricó. Siglo XXI.
- Marx, Karl. (1932) 2015. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Esbozos para una crítica de la economía política*. Trad. Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Colihue, Buenos Aires.
- Masó Sotomayor, Tomás. 2021. *Mannerists in times of crisis : around Francisco González de Canales and a case study: Anna & Eugeni Bach*. Trabajo final de grado, UPC.  
<http://hdl.handle.net/2117/349533>
- Mecugni, Anna. 2011. "A 'desperate vitality': Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)",
- Megill, Allan. 1987. "The Reception of Foucault by Historians". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 48, No. 1 (Jan. - Mar., 1987), pp. 117-141. University of Pennsylvania Press [URL: <http://www.jstor.org/stable/2709615>]
- Meja, Volker y Stehr, Nico. (1990) 2015. "On the sociology of knowledge dispute". En: Meja, Volker & Stehr, Nico (eds.). *Knowledge and politics: the sociology of knowledge dispute*, pp. 3-16. Routledge, New York.
- Meštrović, Stjepan G. 1998. *Anthony Giddens. The last modernist*. Routledge, London, New York.
- Mészáros, Istvan (Ed.). 1972. *Aspects of History and Class Consciousness*. Routledge & Kegan Paul, London.
- Meyer, Ingo. 2018. "Simmel as a 'Hidden King'? On his relations to Egon Friedell and Max Raphael", *H-ermes. Journal of Communication*, 10 (2018), pp. 13-22, ISSN 2284-0753, DOI 10.1285/i22840753n10p13
- Miedema, Hessel. 1978. "On Mannerism and Maniera", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 10, n° 1, pp. 19-45, <https://doi.org/10.2307/3780561>.
- Miller, Thaddeus R., Timothy D. Baird, Caitlin M. Littlefield, Gary Kofinas, F. Stuart Chapin, and Charles L. Redman. 2008. "Epistemological Pluralism: Reorganizing Interdisciplinary Research", *Ecology and Society* 13, n° 2, <http://www.jstor.org/stable/26268006>.
- Mirollo, James V. 1984. *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*. Yale University.
- Mitchel, Frank B. y Adler, Daniel. (2012) 2017. *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*. Routledge.
- Murray, Linda. 1967. *Late Renaissance and Mannerism*. Praeger, New York. Thames & Hudson, London.
- Musgrave, David. 2018. "Les Murray's Mannerist Grotesque". En: *Feeding the Ghost1: Criticism on Contemporary Australian Poetry*, p. 214-249, Puncher & Wattmann, <http://hdl.handle.net/1959.13/1447829>

- Natali, Maurizia. 2018. "Avatar, SF Mannerism and the Anthropocene". En: Barkman, Adam, Sanna Antonio (Eds.). *A Critical Companion to James Cameron*. Rowman & Littlefield, 2018.
- Newnham, Roberta A. E. 2003. *André Malraux: An Age of Opression (Le Temps du Mépris)*. Elm Bank, Bristol.
- Nichols, Tom. (1999) 2015. *Tintoretto: Tradition and Identity*. Reaktion Books.
- O'Brian, John. 2008. "Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic". *AE: Canadian Aesthetics Journal*, Vol.14.
- O'Brien, Patricia. 1989. "Michel Foucault's History of Culture". En: E. Bonnell, Victoria y Hunt, Lynn (eds.). *The New Cultural History: Essays Studies On the History of Society and Culture*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, London, pp. 25-46.
- Ockman, Joan. 1998. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe", *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no°4, pp. 448-56, <https://doi.org/10.2307/991461>.
- Olmos Gómez, Paula. 2010. *Los negocios y las ciencias. Lógica, argumentación y metodología en la obra filosófica de Pedro Simón Abril (ca. 1540-1595)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Orwicz Michael R., Hourmat Hélène. 1986. "Hauser Arnold, The sociology of art", *Revue française de sociologie*, 1986, 27-3. *Sociologie de l'art et de la littérature, sous la direction de Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger*. pp. 561-563.  
[www.persee.fr/doc/rfsoc\\_0035-2969\\_1986\\_num\\_27\\_3\\_2332](http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2332)
- Orwicz, Michael R. y Beauchamps, Claire. "Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser", *Oxford Art Journal*, Vol. 8 Issue 2, p. 52.
- Orwicz, Michael R. 1986. "Hauser, Arnold". En: Kelly, Michael (Ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, pp. 278-280. Oxford University Press.
- Osborne, John. 2003. "Translator's Note". En: Benjamin, Walter. (1928). *The Origin of the German Tragic Drama*. Verso.
- Carta de Jerome J. Hausman a Hauser, 19/05/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004
- Carta de Hauser a Hausman, 28/05/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004
- Carta de Jerome J. Hausman a Hauser, 01/06/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004
- Carta de Hauser a Jerome J. Hausman, 10/06/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004
- CV de Hauser, 10/12/1965, OSUA, UA.RG.31.B.0004
- Palmero, Ricardo. 2012. "El lenguaje multimedial. Del Giotto a la holocubieta", *Arte e Investigación*, año 14, nº 8, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39765>
- Panofsky, Erwin. (1924) 1989. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Trad. María Teresa Pumarega. Cátedra, Madrid.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books, New York.
- Passerini, Luisa, Manfredo Tafuri, and Denise L. Bratton. 2000. "History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri", *ANY: Architecture New York*, nº 25/26 (2000): 10-70, <http://www.jstor.org/stable/41856308>.

- Patetta, Luciano (Ed.). 1997. *Historia de la arquitectura*. Trad. Jorge Sainz Avia. Celeste, Madrid.
- Payne, Alina A. 1994. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism". *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.53, no.3 (Sep.), 322-342 <http://www.jstor.org/stable/990940>
- Payne, Alina A. 1999. "Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue", *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, no. 3 (1999): 292-99. <https://doi.org/10.2307/991521>.
- Pepper, Stephen C. 1959. "Arnold Hauser: The Philosophy of Art History", *College Art Journal*, 19:2, 187-188, <https://doi.org/10.1080/15436322.1960.11465751>
- Pérez, Rolando. 2012. *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. Purdue University Press, West Lafayette, Indiana.
- "Personal Income In Great Britain". 1950. *Monthly Labor Review* 70, n° 5, pp. 530-534, <http://www.jstor.org/stable/41832043>
- Peterson, Thomas. 2017. *Modern Mannerism in Renaissance Poetry*. Quodlibet Elements.
- Pevsner, Nikolaus. (1936) 1977. *Pioneers of Modern Design*. Penguin Books.
- Pevsner, Nikolaus. 1947. "The Art of the Renaissance in Northern Europe. By Otto Benesch". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, No. 537 (Dec., 1947), p. 352. [URL: <http://www.jstor.org/stable/869605>]
- Pevsner, Nikolaus. (1949) 1973. *Academies of Art, Past and Present*. Da Capo Press, New York.
- Platón. (ca. 367-362 a.C.) 2004. "El sofista". En: *Obras completas*. Trad. Patricio de Azcárate, pp. 235-262. Independently published.
- Pollock, Griselda. 2012. "Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories", *Journal of Art Historiography* Number 7 December 2012, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/pollock.pdf>
- Popper, Karl Raimund. (1940) 1962. "What is Dialectic?". En: *Conjectures and Refutations*, pp. 312-335. Basic Books, London & New York.
- Popper, Karl Raimund. (1945) 2013. *The Open Society and Its Enemies*. Princeton University Press, Princeton y Oxford.
- Popper, Karl Raimund. 1957. *The Poverty of Historicism*. Beacon Press, Boston.
- Posner, Donald. (1965) 1973. "Introduction". En: Friedlaender, Walter. *Mannerism And Anti-Mannerism In Italian Painting*, pp. xi-xix. Schoken Books, New York.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonki*. Espasa Calpe.
- Preciado, Paul B. 2020. *Dysphoria Mundi*. Anagrama.
- Prévost, Claude. 1984. "Arnold Hauser, la littérature et l'art", *La Pensée: revue du rationalisme moderne*, N 237, janvier 1984. Éditions sociales internationales.
- Preziosi, Donald. (1998) 2009. *The Art of Art History*. Oxford University Press.

- Princeton University. *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Vol. 2. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Puig Rovira, Francesc X. 2001. "Arquitectes i editors dels llibres de bibliòfil". En: *Bibliofilia a Catalunya*, pp. 34-47. Fundació Jaume I.
- Puig-Pey Claveria, Ana. 2017. *El arquitecto: formación, competencias y práctica profesional*. Tesis doctoral, UPC, Centre de Política del Sòl i Valoracions, <http://hdl.handle.net/2117/106075>
- Rahv, Philip. 1952. "The Social History of Art", *Partisan Review*, Vol. 19, p. 225.
- Rama, Ángel. 1981. "Los Productivos Años Setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)", *Latin American Research Review*, Vol. 16, No. 2, pp. 224-245. The Latin American Studies Association.
- Ramos Torre, Ramón. 2000. "Simmel y la tragedia de la cultura", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89/100 pp. 37-71, <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=1487&autor=RAM%203N+RAMOS+TORRE>
- Rampley, Matthew. 2000. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz, Wiesbaden.
- Rampley, Matthew. 2003. "Max Dvorak: Art History and the Crisis of Modernity", *Art History*, Vol. 26, nº 2, pp. 214-237.
- Rampley, Matthew. 2013. "Introduction: The Vienna School beyond Vienna. Art history in Central Europe", *Journal of Art Historiography* nº 8, junio 2013, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/rampley-introduction.pdf>
- Rampley, Matthew. 2009. "Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School", *The Art Bulletin*, 91:4, pp. 446-462, DOI: 10.1080/00043079.2009.10786147
- Rasic, María Eugenia. 2020. "A millones de años luz. La vuelta del tiempo en la poesía de Ernesto Cardenal", *Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 7; 8; 30-7-2020; pp. 61-87, <http://hdl.handle.net/11336/146587>
- Raymond, Marcel. 1969. "Aux frontières du maniérisme et du baroque", *Baroque*, 3, <http://journals.openedition.org/baroque/288>
- Read, Herbert. (1949) 1971. "Existentialism, Marxism, and Anarchism". En: *Anarchism and Order. Essays in Politics*, pp. 141-160. Beacon Press, Boston.
- Read, Herbert. (1967) 2000. *Arte y alienación*. Ahimsa editorial, Valencia.
- Rebelles del Valle, Santiago. 2021. "El Sócrates estético de Hamann frente a las fuentes clásicas", *Revista de filosofía*, ISSN-e 0798-1171, Vol. 38, Nº. 98, 2, pp. 13-39, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527254>
- Redding, Paul. 2007. *Analytic Philosophy and the Return of Hegelian Thought*. Cambridge University Press.
- Regn, Gehrard. 2014. *Manierismus: Kritik eines Stilbegriffs* <https://download.e-bookshelf.de/download/0008/5267/61/L-G-0008526761-0017864945.pdf>

- Reitz, Charles. 2000. *Art, Alienation and the Humanities: A Critical Engagement with Herbert Marcuse*. SUNY Press.
- Reynoso, Carlos. (2000) 2003. "Interpretando a Clifford Geertz". En: Geertz, Clifford. (1973). *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixi. Gedisa, Barcelona, pp. 9-12.
- Riepe, Dale. 1966. "Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. Vol. I. Texts; Vol. II, Plates by Arnold Hauser", *Philosophy and Phenomenological Research* Vol. 27, nº 1, p. 124-126.
- Roberts, John. 2006. "Arnold Hauser, Adorno, Lukács and the Ideal Spectator". En: Hemingway, Andrew (Ed.). *Marxism and the History of Art: from William Morris to the New Left*, p. 161. Pluto Press.
- Roeck, Bernd. 2007. "Spiritualismus Und Grotteske. Religiosität, Lebenswelt Und Kunst Eines Goldschmieds Des 16. Jahrhunderts", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 70, nº 1, pp. 69–88. <http://www.jstor.org/stable/20474388>.
- Romanenkova, Yulia. 2020. "ФЕНОМЕН МАНЬЕРИЗМУ У МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ.: ДО ПИТАННЯ ПРО ПОХОДЖЕННЯ СТИЛЮ" ["EL FENÓMENO DEL MANIERISMO EN EL ARTE EUROPEO DEL SIGLO XVI - PRINCIPIOS DEL XVII: SOBRE LA CUESTIÓN DEL ORIGEN DEL ESTILO"], Том 3 № 1 (2021): АРТ-платФОРМА № 3, DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.259-293>
- Romero Cuevas, José Manuel. 2019. "El primer proyecto filosófico de Herbert Marcuse", *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 62, pp. 59-78, <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1228>
- Rorty, Richard. (1990) 1998. *El giro lingüístico. Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*. Trad. Gabriel Bello. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México DF.
- Rosen, Michael. 2004. "Benjamin, Adorno, and the decline of the aura". En: *The Cambridge Companion to Critical Theory*, pp. 40-44. Cambridge University Press.
- Roszak, Theodore. (1968) 1981. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Trad. Ángel Abad. Kairós, Barcelona.
- Rowe, Colin. (1947) 2008. "Las matemáticas de la vivienda ideal". En: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona. ISBN: 84-252-1794-6.
- Rowe, Colin. (1973) 2008. "Neo-clasicismo y arquitectura moderna I". En: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, pp. 119-136. ISBN: 84-252-1794-6.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2013. "Las 'grotte': programa, emblema, estética". En: Martínez Pereira, Ana; Osuna Rodríguez, María Inmaculada e Infantes de Miguel, Víctor (Eds.). *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, pp. 33-57. ISBN 978-84-940720-2-4.
- Saccone, Daria. 2016. *Arnold Hauser (1892-1978), biografía intelectual de un marxista romántico*. Tesis Doctorales UPF. Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/384311>

- Saldaña Puerto, César. 2020. "Arnold Hauser, Walter Benjamin and the mythologization of history", *Journal of Art Historiography* Number 22 June 2020, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/05/saldana.pdf>
- Saldaña Puerto, César. 2022. "Arnold Hauser (1892-1978) y la gestación de Manierismo (1964): la precariedad económica del intelectual independiente", *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (10), pp. 27-54, <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30470>
- Saldaña Puerto, César. 2023. "Del esteticismo a la posmodernidad.: Contra la efímera modernidad del sXX", *Astrágalo. Cultura De La Arquitectura Y La Ciudad*, 1(31 (EXTRA)), pp. 155-176, <https://doi.org/10.12795/astragalo.2023.i31.08>
- Saldaña Puerto, César, Ramon Graells, Antoni y Aloy Bibiloni, Guillem. (2022). "Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930". *Temporánea*, 3. <https://doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.04>
- Sayers, Sean. 2019. "Marx and Teleology", *Science & Society*, Vol. 83, No. 1, January 2019, pp. 37-63, <https://doi.org/10.1521/siso.2019.83.1.37>.
- Sayre, Robert y Löwy, Michael. 1984. "Figures of Romantic Anti-Capitalism", *New German Critique*, No.32 (Spring-Summer), pp. 42-92, <https://doi.org/10.2307/488156>
- Scaff, Lawrence A. 1990. "Georg Simmers Theory of Culture". En: Kaern, Michael; Philips, Bernard S.; Cohen, Robert S. (Eds.). *Georg Simmel and Contemporary Sociology*, pp. 283-296. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Scarrocchia, Sandro, & Magar Meurs, Valerie. 2018. Dvořák y la tendencia en la conservación de los monumentos". En: *Conversaciones... con Georg Gottfried Dehio, Alois Riegl y Max Dvořák* (5), pp.188-212, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12640>
- Schapiro, Meyer, Lillian Milgram Schapiro, y David Craven. 1997. "A Series of Interviews (July 15, 1992-January 22, 1995)", *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 31, pp. 159-68. <http://www.jstor.org/stable/20166973>.
- Scherke, Katharina. 2008. "Sozialpsychologische und ästhetische Konsequenzen des großstädtischen Lebens: Georg Simmel und Arnold Hauser im Vergleich". En Károly Csúri, Zoltán Fónagy, Volker A. Munz (Ed.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, 217-226. Praesens Verlag, Viena. [http://acta.bibl.u-szeged.hu/17019/1/ost\\_studien\\_003\\_217-226.pdf](http://acta.bibl.u-szeged.hu/17019/1/ost_studien_003_217-226.pdf)
- Scherke, Katharina. 2017. "Arnold Hauser". En: Steuerwald, Christian (Ed.). *Klassiker der Soziologie der Künste*. Springer.
- Schermer, Henry y Jary, David. *Form and Dialectic in Georg Simmel's Sociology. A New interpretation*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Schiwy, Günter. 1988. "Arnold Hauser und Theodor Adorno: Zeugnisse einer Freundschaft". En: *Der Aquädukt, 1763-1988*, pp. 507-514. Beck, Múnich. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_qULNGSJ7quwC/page/n639/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_qULNGSJ7quwC/page/n639/mode/2up)

- Schneider, Norbert. 2009. "Form of Thought and Presentational Gesture in Karl Popper and E. H. Gombrich", *Human Affairs*, vol. 19, no. 3, pp. 251-258.  
<https://doi.org/10.2478/v10023-009-0038-4>
- Schneider, Norbert. 2012. *Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*. Lit Verlag Dr. W. Hopf, Berlin.
- Shone, Richard y Stonard, John Paul. 2013. *The Books that Shaped Art History: From Gombrich to Alpers and Krauss*. Thames & Hudson.
- Sedlmayr, Hans. (1948) 2014. *Pérdida del centro*. Trad. Gabriel Ferrate. Carro de Heno.
- Shearman, John. "Maniera as an Aesthetic Ideal". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 35-68. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Shearman, John. (1967) 1990. *Manierismo, estilo y civilización*. Xarait Ediciones, Bilbao.
- Shilliam, Robbie. 2009. *German Thought and International Relations. The Rise and Fall of a Liberal Project*. Palgrave Macmillan.
- Silbermann, Alphons (1968) 1971. "Introducción: situación y vocación de la sociología del arte". En: Bourdieu, Pierre. *Sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- Silva Barón, Marco Antonio. 2014. *Manierismo: el arte después de la perfección*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de San Carlos. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Simmel, Georg. (1900) 1977. *Filosofía del dinero*. Trad. Ramón García Cotarelo. Instituto de Estudios Políticos, Madrid.
- Simmel, Georg. (1900) 2014. *Filosofía del dinero*. Trad. Ramón García Cotarelo. Capitán Swing, Madrid.
- Simmel, Georg. (1905) 2017. *Filosofía de la moda*. Casimiro, Madrid.
- Simmel, Georg. (1908) 1998. "El problema del estilo". *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, ISSN 0210-5233, N° 84, 1998, págs. 319-326
- Simmel, Georg. (1908) 2012. *El extranjero. Sociología del extraño*. Sequitur, Madrid.
- Simmel, Georg. (1911) 1934. "Concepto y tragedia de la cultura". En: *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. Eugenio Imaz, José R. Pérez Bances, M. G. Morente Y Fernando Vela. Revista de Occidente, Madrid, pp. 177-207.
- Simmel, Georg. (1916) 1950. *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*. Editorial Nova, Buenos Aires.
- Sloterdijk, Peter. (1983) 2003. *Crítica de la razón cínica*. Trad. de Miguel Ángel Vega. Siruela, Madrid.
- Smith, Kimberly A. (Ed.). (2014) 2017. *The Expressionistic Turn in Art History*. Routledge.
- Smudits, Alfred. 2013. *Kunstsoziologie*. Walter de Gruyter.
- Smyth, Craig Hugh. "Mannerism and Maniera". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 69-112. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Sontag, Susan. (1964) 1982. "Notes on camp". En: *Susan Sontag Reader*. Macmillan
- Sorensen, Lee, ed. "Antal, Frederick" *Dictionary of Art Historians*,  
<https://arthistorians.info/antalf>; acceso: 23 Mar 2020

- Sorensen, Lee, ed. "Frey, Dagobert", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/freyd>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Friedländer, Walter F.", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/friedlanderw>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Hauser, Arnold", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/hausera>, accedido el 26/05/2020
- Sorensen, Lee, ed. "Haskell, Francis", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/haskellf>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Hodin, J. P." Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/hodinj>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Pevsner, Nikolaus Bernard Leon, Sir", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/pevsnern>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Hans Sedlmayr", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/sedlmayrh>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Tafari, Manfredo", Dictionary of Art Historians, <http://arthistorians.info/tafurim>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Venturi, Lionello", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/venturil>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Wilde, Johannes", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/wildej>; acceso: 23 Mar 2020
- Sorensen, Lee, ed. "Wittkower, Rudolf", Dictionary of Art Historians, <https://arthistorians.info/wittkowerr>; acceso: 23 Mar 2020
- Spahr, Blake Lee. 1967. "Baroque and Mannerism: Epoch and Style", *Colloquia Germanica*, Vol. 1, pp. 78-100. Francke Attempto Verlag.
- Steegmuler, Francis. 1996. "Union of opposites. Review of *Mannerism*, by Arnold Hauser", *The New York Times*, 9 January 1966.
- Steele, Tom. 1997. *The Emergence of Cultural Studies: Adult Education, Cultural Politics, and the 'English' Question*, Lawrence & Wishart.
- Steele, Tom. 2007. "Circles of Modernism: Herbert Read, Arnold Hauser and the Emergence of Art History in Leeds". En: Paraskos, Michael (Ed.). *Rereading Read: New Views on Herbert Read*, pp. 112-121. Freedom Press.
- Steiner, George. 2003. "Introduction". En: Benjamin, Walter. *The Origin of the German Tragic Drama*, Verso.
- Steuerwald, Christian (Ed.). 2017. *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Springer.
- Steward-Halevy, "Sypher's Cipher: 'Paradoxes of Conduct' in the Reception of Mannerism, 1954-1973" (2019),
- Stirling, James. 1956. "Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism", *Architectural Review*, march 1956, pp. 155-161.



- Stirton, Paul. 2006. "Frederick Antal". En: Hemingway, Andrew (Ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, pp. 45-66. Pluto Press, Ann Arbor, London.
- Stirton, Paul. 2013. "The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde and Füle", *Journal of Art Historiography* Number 8 June 2013,  
<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/stirton.pdf>
- Stone, Lawrence. 1979. "The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History", *Past & Present*, no. 85, pp. 3-24, <http://www.jstor.org/stable/650677>.
- Stumpel, Jeroen. 1988. "Speaking of manner", *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4:1, 246-264, Jun 1988.
- Summers, David. 1981. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton University Press.
- Swanson, G. W. "Marx, Weber, and the Crisis of reality in Arnold Hauser's sociology of art". *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 1:8,  
<https://doi.org/10.1080/10848779608579666>
- Szekernyés, János. 1979. "Hauser Arnold indulása" ["Los comienzos de Arnold Hauser"], *Korunk*, 38, 3, pp. 186-194.
- Tafuri, Manfredo, y Sherer, Daniel. 1995. "A Search for Paradigms: Project, Truth, Artifice", *Assemblage*, no. 28, pp. 47-69, <https://doi.org/10.2307/3171449>.
- Tafuri, Manfredo. 1966. *L'Architettura del manierismo nel cinquecento europeo*. Officina Edizione. Roma.
- Tafuri, Manfredo. (1973) 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. MIT Press.
- Tafuri, Manfredo. (1980) 1987. *The Sphere and the Labyrinth*. MIT Press.
- Tafuri, Mandredo. 1992. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetto*. Einaudi.
- Tanner, Jeremy (Ed.). *The Sociology of Art: A Reader*. Psychology Press, Londres.
- Tanner, Jeremy. 2009. "Karl Mannheim and Alois Riegl: From Art History to the Sociology of Culture", *Art History*, 32: 755-784. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00701.x>
- The European Fine Art Foundation. 2017. *Art Market Report 2017*. ISBN/EAN 978-90-75375-26-8
- Teige, Karel. (1924) 1999. "Poetism". En: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. MIT Press, pp. 64-72.
- Teige, Karel. (1925) 2002. "Constructivism and the liquidation of art". En: Benson, Timothy O.; Forgács, Éva (eds.). *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, pp. 584-590. MIT Press, Cambridge. ISBN: 9780262025300.
- Teige, Karel. (1932) 2002. *The Minimum Dwelling*. Trad. Eric Dluhosch. MIT Press, Cambridge.
- Thompson, Edward Palmer. (1978) 1995. *The Poverty of Theory, or an Orrery of Errors*. Merlin Press, London.
- Todd, Olivier. 2001. *André Malraux: une vie*. Gallimard.  
<https://archive.org/details/andremalrauxunev0000todd>

- Tomasi, Michele. 2015. "Intervista a Enrico Castelnuovo, con una nota biografica e una prolusione", *Reti Medievali Rivista*, 16, 1. Firenze University Press.
- Tomlinson, Gary. 2017. "Consider the Madrigal". En: Borém, Fausto et al. (Ed.). *Per Musi*, pp.1-27: e201701. UFMG, Belo Horizonte. DOI: 10.1590/permusi2017-01.
- Trimmel, Gerald. 1996. *Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs: Aus der Pionierzeit der Filmerziehung und Filmpädagogik in Österreich*. Wien, Unicum, 1996.  
[https://www.academia.edu/2447789/DIE\\_GESELLSCHAFT\\_DER\\_FILMFREUNDE\\_%C3%96STERREICHS\\_Aus\\_der\\_Pionierzeit\\_der\\_Filmerziehung\\_und\\_Filmp%C3%A4dagogik\\_in\\_%C3%96sterreich](https://www.academia.edu/2447789/DIE_GESELLSCHAFT_DER_FILMFREUNDE_%C3%96STERREICHS_Aus_der_Pionierzeit_der_Filmerziehung_und_Filmp%C3%A4dagogik_in_%C3%96sterreich)
- Tuinen, Sjoerd van. 2012. "Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney", *Image and Narrative*, 13.2 (2012), pp. 53-75
- Tuinen, Sjoerd van. 2017. "The Late and the New: Mannerism and Style in Art History and Philosophy". En: Tuinen, Sjoerd van y Zepke, Stephen (Ed.). *Art History after Deleuze and Guattari*, pp. 145-164. Leuven University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s51.11>.
- Tuinen, Sjoerd van. 2018. "Mannerism and Vitalism: Bergson and the Mannerist Image". En: A. Bancoianu & L. Marin (eds.), pp. 187-189. Bucharest University Press.
- Urquizar Herrera, Antonio y Cámara Muñoz, Alicia. 2017. *El Renacimiento*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Vasari, Giorgio. (1550) 1998. *The Lives of the Artists*. Trad. Julia Conaway Bondanella y Peter Bondanella. Oxford University Press.
- Vellodi, Kamini. 2014. "Tintoretto's Time", *Art History* | ISSN 0141-6790, Association of Art Historians, DOI: 10.1111/1467-8365.12131, <https://www.kaminivellodi.com/wp-content/uploads/2015/11/Tintoretto's-Time.pdf>
- Vellodi, Kamini. 2019. "Tintoretto: Cosmic Artisan", *Deleuze Studies*, vol. 13, no. 2, pp. 207-239, <https://doi.org/10.3366/dlgs.2019.0353>
- Venturi, Robert y Scott Brown, Denise. 2004. *Architecture as Signs and Systems For a Mannerist Time*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Venturi, Robert. (1966) 1992. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York.
- Verstegen, Ian. 2013. *A Realist Theory of Art History*. Routledge.
- Vertinskaya, Yu. A. 2019. "Тинторетто - звезда маньеризма и 'звезда авангарда'" ["Tintoretto - la estrella del manierismo y la 'estrella de la vanguardia'"], *ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА. ВЕСТНИК РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА* Учредители: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 4-1, ISSN: 1997-4663, pp. 168-175, <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41809837>
- Vezér, Erzsébet. 2004. Megörzött öreg hangok. Válogatott interjúk [Grabaciones de archivo. Entrevistas seleccionadas]. Budapest.  
[https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ\\_PIMU\\_031/](https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_031/)

- Vidal, Belén. 2012. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam University Press, <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/34467>
- Wallace, David. 1996. "Art, Autonomy, and Heteronomy: the Provocation of Arnold Hauser's the Social History of Art", *Thesis Eleven*, 44(1), pp. 28-46, <https://doi.org/10.1177/0725513696001044005>
- Wallach, Allan. 1995. "The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars", *Journal of American History*, Volume 82, Issue 1, June 1995, p. 263, <https://doi.org/10.2307/2082035>
- Wallach, Allan. 2000. "Dematerializing Marxism", *Left History: An Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, vol. 7, no 2, <https://lh.journals.yorku.ca/index.php/lh/article/download/5459/4654>
- Wallach, Allan. 2015. "On the Social History of American Art". En: David, John; Greenhill, Jennifer A.; LaFountain, Jason D. (Eds.). *A Companion to American Art*. John Wiley & Sons.
- Watson, Francis. 1965. "Mannerism. By Arnold Hauser", *The Spectator* Tomo 215, nº 7154, p. 182, 6 de agosto, 1965.
- Weber, Max. (1905) 2001. *La ética protestante y el 'espíritu' del capitalismo*. Trad. Joaquín Abellán. Alianza, Madrid.
- Weber, Max. (1919) 1979. *El político y el científico*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Alianza, Madrid.
- Weber, Henri. 1984. "Arnold Hauser. Histoire sociale de l'Art et de la Littérature", *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, nº18, p. 64-68.
- Wegelin, Lucía. 2017. "El fundamento estético de la perspectiva relacional: Georg Simmel como pensador crítico", *Digithum*, 19, pp. 1-10, DOI: <http://doi.org/10.7238/d.v0i19.3021>
- Weisstein, Ulrich. 1959. "Review of Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst, by G. R. Hocke", *College Art Journal*, 19(1), pp. 103-104, <https://doi.org/10.2307/774105>
- Wessely, Anna. 1979. "Antal and Lukács-The Marxist Approach to the History of Art", *New Hungarian Quarterly*, XX, 73, 1979, pp. 116.
- Wessely, Anna. 1990. "Simmel's Metaphysics". En: Kaern, Michael; Philips, Bernard S.; Cohen, Robert S. (Eds.). *Georg Simmel and Contemporary Sociology*, pp. 375-384. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Wessely, Anna. 1995. "The Reader's Progress: Remarks on Arnold Hauser's Philosophy of Art History". En: Gavroglu, Kostas, Stachel, John y Wartofsky, Marx W. (eds.). *Science, Mind and Art: Essays on Science and the Humanistic Understanding in Art, Epistemology, Religion and Ethics*, pp. 29-43. Kluwer, Dordrecht.
- Whitfield, Clovis. 1968. Review of L'Architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo; Ascanio Vitozzi; Le Ville Lucchesi, by M. Tafuri, N. Carboneri, & I. B. Barsali", *The Burlington Magazine*, 110(784), pp. 414-415. <http://www.jstor.org/stable/875714>

- Wilde, Oscar. (1891) 1900. "The Decay of Lying". En: *Intentions*, pp. 3-55. Brentano, New York.
- Wittkower, Rudolf y Wittkower, Margot. (1963) 1995. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Trad. Deborah Dietrick. Cátedra, Madrid.
- Wolfe, Tom. (1981) 2009. *From Bauhaus to Our House*. Farrar, Straus and Giroux.
- Wolff, Janet. (1981) 1993. *The Social Production of Art*. Macmillan Press Ltd., Londres.
- Wolff, Janet. (1983) 1993. *Aesthetics and the Sociology of Art*. Macmillan Press Ltd., Londres.
- Yvars, José Francisco. 2007. "Introducción". En: Marcuse, Herbert. *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*, pp. 9-37. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Zaslove y Wallace. 1996 (inédito). "Hauser, Exile, Utopia And Critical Theory". En: *Utopic Modernism - Arnold Hauser between Exile and Utopia toward a Sociology of the Modern*.
- Zaslove, Jerry. 1996. "Shall Act: We Shall Build: The Nomadism of Herbert Read and the Thirties Legacy of a Vanished Envoy of Modernism". En: *Recharting the thirties*, ed. Patrick J. Quinn. Susquehanna University Press, 17-39.
- Zaslove, Jerry. 1998. "Herbert Read and Essential Modernism: Or the Loss of an Image of the World". En: Goodway, David (Ed.). *Herbert Read Reassessed*, pp. 287-308. Liverpool University Press.
- Zaslove, Jerry. 2007. "Herbert Read as touchstone for anarcho-modernism: aura, breeding grounds, polemic philosophy". En: Paraskos, Michael (Ed.). *Rereading Read: New Views on Herbert Read*, pp. 54-68. Freedom Press.
- Zaslove, Jerry. 2012. "A Report to an Academy: Some Untimely Meditations Out of Season", *ESC: English Studies in Canada*, vol. 38 no. 1, pp. 27-50. DOI: 10.1353/esc.2012.0000
- Zaslove, comunicación personal al autor, 01/02/2020
- Zaslove, comunicación personal al autor, 26/01/2021
- Entrevista por correspondencia de Jerry Zaslove a Rosza Borus entre el 20 de julio y el 10 de diciembre de 2004. Comunicación personal de Rosza Borus a Jerry Zaslove, 8 de septiembre de 2004.
- Zerner, Henri. (1972) 2004. "Observations on the use of the concept of Mannerism". En: Cheney, Liana de Girolami (Ed.), *Readings in Italian Mannerism*, pp. 227-246. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Zerner, Henri. 1982. "The Crisis in the Discipline", *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, *The Crisis in the Discipline* (Winter), p. 279. College Art Association.
- Zevi, Bruno. (1978) 2008. *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Apóstrofe - Poseidón, Madrid.
- Zinfert, Maria. 2014. *Kracauer. Photographic Archive*. Diaphanes, Zurich-Berlin.
- Žižek, Slavoj. (2012) 2015. *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Trad. Antonio J. Antón Fernández. Akal, Madrid.

- Žižek, Slavoj. (2012) 2015. *Incontinence of the Void. Economico-Philosophical Spandrels*. The MIT Press Cambridge, London.
- Zolberg, Vera L. (1990) 1997. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press.
- Zolberg, Vera L. 2012. "The Sociology of the Arts". *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly. Oxford University Press, New York.
- Zuh, Deodáth. 2015. "Arnold Hauser and the multilayer theory of knowledge", *Studies in East European Thought*, Vol. 67 Issue 1/2, junio 2015, pp. 41-59 [URL: <https://www.jstor.org/stable/24634461>]
- Zuh, Deodáth. 2017a. "Bevezető a Hauser Arnold-olvasókönyvhöz" [Introducción al libro de lectura de Hauser Arnold], *Enigma*, 91, pp. 30-81. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest [URL: <http://www.meridiankiado.hu/node/176>]
- Zuh, Deodáth. 2017b. "Velünk élő kultúrtörténet: Beszélgetés hauser arnoldról hauser arnoldné borus Rózsával", *Enigma*, 91, pp. 152-165. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest [URL: <http://www.meridiankiado.hu/node/176>]
- Zuh, Deodáth. 2017c. "Hauser Arnold Levezéséből", *Enigma*, 91, pp. 140-145. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest [URL: <http://www.meridiankiado.hu/node/176>]
- Zuh, Deodáth. 2019. "The uncanny concept of Mannerism: A review of Arnold Hauser's book on the origins of modern art, and its professional background", *Journal of Art Historiography*, 21, [URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/zuh.pdf>]



KITCHENWARE  
**Suprême**

\* STASS

KITCHENWARE  
**Suprême**

\* SASS

**HORARIO TIENDA**

LUNES-VIERNES  
9:30 - 14:00  
16:00 - 20:00

SABADO  
10:00 - 14:00  
16:00 - 20:00

**TIMBRE**



