

La dimensión estética y la crítica social en el pensamiento crítico y utópico de Herbert Marcuse

RESUMEN

A partir de una interpretación de corte fundamentalmente psicológico-antropológico, el siguiente ensayo busca sustentar la idea de Marcuse que afirma que el carácter crítico y utópico de la dimensión estética es el resultado de una represión cultural. Desarrollando el potencial político y revolucionario que conservan los conceptos más caros de la estética idealista, se aspira a “deshacer teóricamente dicha represión recordando el sentido original y la función de la estética. Esta tarea envuelve la comprobación de la relación interior entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, el arte y la libertad –una relación revelada en la historia de la filosofía del término estético”.

ABSTRACT

Aesthetics and Social Criticism in the Critical and Utopian Thinking of Herbert Marcuse

Through a fundamentally psychological-anthropological interpretation, the essay supports Marcuse's idea which states that the critical and utopian character of aesthetics is the result of a cultural repression. By developing the political and revolutionary potential inherent in the most important concepts of idealist aesthetics, the goal is to “theoretically undo the repression, returning to the original meaning and function of aesthetics. This task involves proof of the relation between pleasure, sensuality, beauty, truth, art and freedom –a relation revealed in the history of the philosophy of aesthetics”.

PALABRAS CLAVES:

Marcuse, estética, cultura burguesa, vanguardia, literatura.

OBSERVACIONES PRELIMINARES

Puesto que nuestra intención es la de reconocer el carácter crítico y utópico del arte y la literatura, por y sobre aquellos supuestos teóricos y artísticos inspirados en las vanguardias de principios del siglo xx, nuestro trabajo deberá ser, entonces, acentuar el carácter subversivo y revolucionario de la obra de arte auténtica. Esto implica, por supuesto, el esfuerzo de vislumbrar, definir y comprender en qué consiste dicha autenticidad, algo que supera en mucho a los esfuerzos teóricos del arte actual que, al renunciar tan ligeramente a conceptos tan caros como el de la autonomía del arte y la literatura, han experimentado un empobrecimiento crítico.

La necesidad de mantener la noción de autonomía radica ante todo en un hecho de carácter ilustrado. Definida por Kant como “la salida del hombre de su condición de menor de edad de la cual él mismo es culpable”, donde la minoría de edad “es la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la dirección de otro”¹, la Ilustración defiende en su proyecto esencial la necesidad de un hombre crítico y autónomo como presupuesto para el desarrollo de la humanidad. En donde tal premisa se vea coartada, como en el caso actual de la industria cultural y más generalmente en el acelerado proceso de reificación que ha traído consigo el sistema capitalista, surge la necesidad de conservar un espacio crítico y autónomo que ponga en evidencia ta-

EL AUTOR:

Estudió Literatura en la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente dirige los programas: *Lecturas Compartidas*; *Nuevas Letras y Huellas* en UN Radio.

Una versión preliminar de este ensayo fue presentada como ponencia en el Décimo Seminario de Pensamiento Social: T. W. Adorno cien años.

¹ Immanuel Kant, *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?*, tomado de «Señal que cabalgamos», número 5, Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2002; traducción de Rubén Jaramillo Vélez.



les procesos y que pueda así cumplir una función emancipadora. Sólo en la medida en que se le asigne al arte esta tarea como primera función, en que se señale su lugar dentro de la praxis social, éste podrá adquirir todo su valor crítico. Si se tiene en cuenta el hecho de que la historia de la humanidad, según Marx la prehistoria, ha sido la historia de la lucha de clases, del antagonismo entre opresores y oprimidos sea cual fuere su manifestación histórica, se llega a la conclusión de que la falta de libertad ha sido un rasgo concomitante de la historia. De acuerdo con lo anterior, más allá de ser la exigencia propia de una clase social en determinado estado histórico, como lo pensaron algunos radicalismos de izquierda a principios del siglo pasado, la exigencia de la libertad ha sido siempre el horizonte en el cual se ha desenvuelto la dimensión estética. Las artes y la literatura pueden definirse entonces –como lo hicieron Adorno y Marcuse– como la representación de la falta de libertad. “En un estado que se caracteriza por la falta de libertad, el arte puede sostener la imagen de la libertad sólo en la negación de la falta de libertad” (Adorno, “Die gegängelte Musik”, 1953)².

Retomando las palabras de Marcuse, en adelante consideraremos el carácter crítico y utópico de la dimensión estética como “el resultado de una represión cultural de los contenidos y verdades que se oponen al principio de actuación [que ha sido la forma en que la razón se ha desarrollado en el sistema capitalista]. Trataremos de deshacer teóricamente esta represión recordando el sentido original y la función de la estética. Esta tarea envuelve la comprobación de la relación interior entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, el arte y la libertad –una relación revelada en la historia de la filosofía del término estético” (Marcuse, 1953: 182).

Con este propósito, tal vez lo más pertinente sea empezar por comprender aquello que se encuentra en debate. La sola mención de los términos autenticidad y verdad de la obra de arte despiertan las sospechas de algunos que, habiendo asumido la desintegración de la cultura burguesa, expresan un rechazo absoluto de la tradición de la estética idealista. Todo aquello que esté relacionado con estos términos les huele a metafísica, a cadáver, a engaño, a cosa del

pasado. A cambio de cualidades como belleza, armonía, ilusión (*Schein*), reconciliación, cualidades propias de la estética idealista, prefieren términos como textualidad, fractura, atomización, alteridad, polifonía, etc., términos que vienen, según ellos, a remplazar el carácter clasista y elitista de una cultura divorciada de la realidad y legitimante del sistema burgués, por una cultura viva, progresista y para todos.

Pero, ¿qué significa en verdad la acusación de la cultura burguesa como una cultura clasista? Significa, naturalmente, que dicha cultura fue hecha por y para una clase, la clase burguesa. Si se acepta esto tendrá que aceptarse también que con la disolución de la sociedad burguesa vendrá el fin de su cultura y por consiguiente el fin de la estética tradicional. Lo que está en juego es, precisamente, la validez universal de dicha cultura y, con ello, el hecho de que la estética tradicional pueda seguir guardando su pretensión de verdad y universalidad. Por consiguiente, la literatura de los siglos XVIII y XIX, esa literatura que declaró alguna vez su autonomía, la independencia de la forma estética de la vida burguesa, se convierte para la cultura emergente de principios del siglo XX en la legitimación de una reprochable forma de existencia.

Las primeras manifestaciones de este rechazo se hicieron sentir con la aparición del primer surrealismo y su proposición de un antiarte, en el campo artístico, y con la emergencia de los Estados totalitarios en el campo político, que propiciaron a su vez la postura reaccionaria de un arte revolucionario de masas. En ambos casos, el rechazo de la cultura burguesa adquiría un carácter político. Se hablaba de una revolución cultural, de una movilización cuya exigencia era la reintegración redentora del arte y la literatura a los procesos materiales de la vida, bajo el falso supuesto de la creación de una cultura hecha por todos y para todos. Siendo así, el principal reproche que se le hacía a la cultura burguesa era la disociación idealista entre arte y sociedad, y con ella, “la ilusión armonizante” o reconciliación imaginaria de las contradicciones materiales de existencia. Lo anterior convertía a la estética idealista, como afirman sus detractores, en una forma legitimante exclusiva de la clase burguesa. Superar esta condición sig-

² Citado por Marcuse en *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1965, pág. 156.



nificaba, primero, superar el carácter clasista de ésta y, segundo, “cambiar la función histórica del arte”.

Antes que todo, cabe preguntarse si dichos reproches resultaban en verdad justificados, o si más bien respondían a la acomodación de la sociedad burguesa a un nuevo estado que sorteaba los inconvenientes que para ella traían los postulados críticos de la estética idealista. De ser así, el reproche hacia la cultura burguesa termina siendo más que una acción política una reprobación de la forma estética misma. Se trataba, en otras palabras, de la emergencia de una “sociedad unidimensional”, totalitaria, cuyos cínicos valores no soportan más la dimensión crítica de la cultura intelectual burguesa y por esto tendía a desplazarla eliminándola. La pregunta nos lleva directamente a los planteamientos que Marcuse realizaba en 1937 con su texto *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. En este texto temprano, Marcuse se proponía desmascarar las tendencias que vinculaban a la filosofía más representativa del período burgués con su superación totalitaria. Sin embargo, era preciso adelantar un importante hecho para discusiones posteriores: la tensión y ambigüedad que se generaba en el interior de la cultura burguesa. Dicha tensión, demandaba entonces un análisis profundo que revelara no sólo sus aspectos represivos, sino, y con mayor insistencia, sus aspectos positivos y revolucionarios. En este contexto, la preservación de los conceptos eminentemente críticos de la estética idealista adquiriría una significación más profunda, puesto que lo que se encontraba en juego tras la emergencia del período totalitario era, sin lugar a dudas, la herencia más importante de la modernidad: la subjetividad introducida por la reforma protestante y por la filosofía burguesa.

Ya para la aparición de su libro *Contrarrevolución y revuelta* en 1972, Marcuse logra avanzar un paso más en la discusión. Allí Marcuse planteaba lo siguiente: si “estamos presenciando una desintegración de la cultura burguesa, como resultado de la dinámica interna del capitalismo contemporáneo y el ajuste de la cultura a los requerimientos de éste ¿no estará entonces la revolución cultural, puesto que su meta es la destrucción de la cultura burguesa,

sometiéndose precisamente al ajuste capitalista y a la redefinición de la cultura?” (Marcuse, 1972:

98). Como resultado, Marcuse concluye que los ataques radicalistas a los valores materiales de la cultura burguesa –ataques que son del todo justificados– tienen un aspecto regresivo, en el sentido de ser la revolución cultural un ataque que va más allá de la cultura burguesa y que está “dirigido contra la forma estética como tal, contra el arte como tal, contra la literatura como literatura” (*ibid.*: 103).

Con esto en mente, en adelante abordaremos los puntos más importantes del ataque vanguardista a la cultura burguesa. Con ello acometemos a su vez la defensa de uno de los legados más importantes de la filosofía más representativa del período burgués: la estética idealista. Pensamos que desconocer dicho legado implicaría renunciar precipitadamente a una tradición que sigue estando viva y que nos ha proporcionado los elementos para entender la autenticidad y el contenido de verdad de la obra literaria. Por otra parte, nos veremos ante la necesidad de considerar el hecho de la aparición de los regímenes totalitarios y de su proposición de un arte revolucionario de masas. Aquí el problema reside en la superación y eliminación totalitaria de aquellos espacios que como la subjetividad, la interioridad o la razón, habían constituido hasta entonces las únicas esferas en las que aún era posible disfrutar del preciado valor de la negación y de la crítica.

EL ATAQUE VANGUARDISTA: ELIMINACIÓN Y PÉRDIDA DEL CARÁCTER CRÍTICO Y UTÓPICO DEL ARTE Y LA LITERATURA

Adentrándonos más en el tema, cabe retomar aquí nuestra idea inicial. Hemos de decir entonces que características fundamentales fueron para la estética idealista, “la ilusión armonizante, la transfiguración idealista y, con ellas, *el divorcio entre las artes y la realidad*” (*ibid.*: 94). Sin embargo, dicho divorcio era precisamente la expresión de una compleja tensión que se daba en el interior de la mentalidad burguesa. Explicar esta tensión será lo que nos ocupará en lo siguiente. Para ello confrontaremos algunas de las premisas que hacen parte de los ataques efectuados por los radicalismos de



vanguardia a la estética idealista, con algunos de los conceptos más avanzados de la teoría de Marcuse.

Tomaremos a continuación un ejemplo, de los menos radicales y muy bien justificados teóricamente, que arguye la disolución de la cultura burguesa y con ella la renuncia de la forma estética tradicional, a través de argumentos apoyados en las vanguardias. Se trata del libro de Peter Bürger *Crítica de la estética idealista*.

Allí, su autor proponía el siguiente argumento en contra de la definición idealista del arte y la literatura en tanto *apariencia*. Según Bürger, el divorcio entre las artes y la realidad bien podía explicarse sociológicamente como la realización del ideal aristocrático del hombre burgués. Allí dice lo siguiente:

[La apariencia estética] está configurada según el ideal del *honnête homme*, ideal aristocrático desarrollado a lo largo del absolutismo tras la pérdida del poder político de la aristocracia. El *honnête homme* debe tener amplia cultura, pero los esfuerzos requeridos para su adquisición no deben ser percibidos en el trato social. La cultura debe aparecer natural. El ideal aristocrático de comportamiento que hace de la ocultación del trabajo condición de la formación de la personalidad, vuelve en la estética idealista como exigencia de la obra de arte. El concepto de naturaleza que aquí se aplica no tiene el sentido rousseauniano de la inmediatez y la ingenuidad en contraste con la disimulación aristocrática, sino que es sólo designación de una realización cultural configurada según el ideal de comportamiento de la aristocracia (Bürger, 1983 (1996): 115).

La afirmación de Bürger podría ser traducida en la siguiente expresión: el que lucha y trabaja ya no tiene más cultura. Lo que quiere decir Bürger es que en su misma condición de clase ascendente, el individuo burgués debía trabajar con sus propias manos para alcanzar la posición social deseada. Sin embargo, al mismo tiempo, sus mismas aspiraciones no le permitían aceptar el trabajo material como una forma de vida noble. De esta manera, el individuo burgués anhelaba un tipo de vida aristocrática en la que la lucha por la existencia era vista como inaceptable. En conclusión, basta decir que para Bürger el problema radica en el hecho de que el buen burgués disimulaba su condición existencial de clase emergente integrando a su vida el arte y la literatura que

eran para entonces un símbolo de nobleza. Esta, indudablemente, fue una actitud burguesa, pero lo que no ve Bürger es que el divorcio entre

las artes y la realidad no era un producto de la mentalidad burguesa. Por el contrario, dicha separación venía de largo tiempo atrás, incluso desde la antigüedad clásica cuando Aristóteles “separa lo necesario y útil por una parte, y lo bello por otra” (Marcuse, 1937: 45), hecho que asumía el burgués de entonces al apoderarse de esta tradición del pensamiento occidental. El punto importante a resaltar aquí, que no especifica Bürger, es que en el período burgués los valores de la alta cultura son reclamados también por la clase burguesa –que anteriormente no tenía acceso a ellos– y proclama éstos como universales. Al hacer esto, lo que era antes tan sólo el patrimonio de una elite, justificado por una concepción religiosa que establecía la división entre privilegiados y no privilegiados, pasa a ser patrimonio de toda la humanidad, una exigencia universal. Esto es, naturalmente, un aspecto progresivo que no puede ser negado por el hecho de que en este proceso los valores de la alta cultura fueran asumidos en el período burgués desde la interioridad, desde la construcción del sujeto mismo o, en su caso, desde “la formación de la personalidad”, como dice el mismo Bürger.

Lo que está en juego verdaderamente aquí es el carácter afirmativo de la cultura. Se trata de comprender, como lo hacía Marcuse, que el arte y la literatura bien “pueden funcionar en la vida como adorno y elevación cultural o como afición particular” (Marcuse, 1953: 182), tal y como sucedía en la sociedad burguesa. Sin embargo, este aspecto afirmativo no negaba el hecho de que los valores que propugnaban el arte y la literatura también oponían cualidades como la receptividad, la contemplación y la gratificación a los valores de productividad que gobernaban el mundo material burgués. Alegar que los valores estéticos eran la mera ocultación de las condiciones de existencia de una clase emergente en una vida artificialmente noble, como pensaba Bürger, sería negar todo el potencial revolucionario que tienen las artes y la literatura del período burgués.



Más bien, el punto a discutir está no en el hecho de si fueron o no el arte y la literatura burgueses formas que utilizó el individuo burgués para alcanzar el prestigio social, sino en el hecho de analizar las condiciones que generaron dicha literatura y las contradicciones que se generaban en el interior de ésta. Cuando se lee una obra como la de Balzac o la de Flaubert se encuentra allí al individuo burgués que busca su ascenso social a través de toda clase de artimañas, se encuentra además el decorado y las costumbres burguesas, pero la novela no termina allí. La novela muestra siempre la tragedia de un individuo que, en busca de su personalidad, de su identidad como sujeto en y contra el mundo que lo rodea, termina siendo víctima de ese mundo y lo que queda es la eterna postergación de las aspiraciones de libertad y felicidad de éste. Lo mismo sucede con la poesía. Baudelaire escribe un poema que se titula “Invitación al viaje” donde se habla de un mundo donde “todo es orden y belleza, / lujo, calma y voluptuosidad”. El orden y el lujo de los que habla Baudelaire bien pueden ser términos y exigencias de la sociedad burguesa, pero son, ante todo, la promesa de un mundo diferente en donde la felicidad y la libertad converjan.

Esta exigencia del arte y la literatura del período en cuestión es la que determina su carácter utópico. Dicho carácter bien podríamos describirlo con la frase de Stendhal que definía el arte y la literatura como “promesa de felicidad”. Como vemos, existe una tensión ineludible que consiste en el hecho de que el arte y la literatura pueden describir y magnificar el mundo en el que se originan, pueden incluso maquillar las aspiraciones burguesas de nobleza, pero lo que queda detrás de ello –y allí se origina la tensión– es la negación de ese mundo por un orden distinto, por un mundo diferente que es el mundo del arte y la literatura.

El arte y la literatura se encuentran en el origen de la tensión que se generaba en la mentalidad burguesa. Como ha señalado en varias oportunidades el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, el rechazo de la poesía y del poeta a las nuevas condiciones de vida de las que él era una víctima, es la condición esencial de la poesía y la literatura modernas. En su libro

titulado *Heterodoxias*, Gutiérrez Girardot señala insistentemente que “desde el Romanticismo y desde la creciente racionalización de la vida, propia de la era del capital y de la burguesía, se puso en tela de juicio la función social del poeta y de la poesía, obligando al poeta a justificar su pasión y a plantearse la cuestión de qué es la poesía” (Gutiérrez, 1994: 301). Tal justificación oponía a los valores asociados con la productividad, valores como la contemplación desinteresada, la inutilidad, el placer de lo bello, la armonía, cualidades todas que rechazaban las exigencias de la sociedad burguesa. La aspiración del poeta de crear un mundo diferente al actual, el mundo del arte, se deja ver en la búsqueda siempre trascendente de un lenguaje nuevo, del lenguaje poético, que es, como decía Gutiérrez Girardot de Fernando Charrá Lara, el poeta colombiano fallecido recientemente, “el asedio poético a la poesía”, asedio que también perseguía Mallarmé cuando decía que la poesía debía ponerse a sí misma siempre en tela de juicio para justificar su existencia.

¿Cuál es, pues, la verdadera tensión que se origina a partir del ascenso de la clase burguesa? Por una parte, como explica Marcuse, “la cultura material burguesa comprende los actuales patrones de conducta para ganarse la vida, el sistema de valores operacionales; incluye el dominio del principio de comportamiento, la familia patriarcal como unidad educativa y el trabajo como llamado, como vocación” (1972: 95). Es la cultura que Hegel describió sintomáticamente como “la prosa del mundo”, donde las relaciones entre los hombres están determinadas por la mediación del dinero y cuyo carácter es netamente egoísta. Por otra parte, “la cultura intelectual burguesa abarca los valores superiores, la ciencia y las humanidades, las artes y la religión” (*ibid.*). Su característica es la oposición a los valores de la cultura material burguesa. Si bien es cierto que el arte y la literatura modernos surgen con la mentalidad burguesa y bajo sus condiciones, también es cierto que surgen contra ella y distanciándose de ella, la rechazan, sentando una clara actitud anti-burguesa. Así describe Marcuse esta tensión:

Todo este estilo de vida del materialismo burgués estaba empapado de una racionalidad instrumen-



talista que militaba contra las tendencias libertarias, degradaba el sexo, discriminaba a las mujeres e imponía la represión en nombre de Dios y del negocio.

Al mismo tiempo, la *cultura intelectual*, que devaluaba y hasta negaba esta cultura material, era en gran parte idealista y sublimaba las fuerzas represivas recurriendo inexorablemente a la realización plena y a la renuncia, a la libertad y a la sumisión, a la belleza y a la ilusión (Schein) (*ibid.*: 96).

Evidentemente existe una compleja ambigüedad. La cultura intelectual burguesa, la alta cultura, si bien niega los valores materiales burgueses, lo hace en el reino de lo imaginario, afirmando un mundo valioso, el mundo de la interioridad, en donde pueden ser satisfechas aquellas necesidades de libertad y felicidad que le son negadas al individuo en la realidad. De esta manera, las contradicciones que se presentan en la vida material aparecen resueltas en el arte de una forma imaginaria, ilusoria. Por esta razón es que se puede decir que al acceder el arte y la literatura a un mundo de satisfacción y libertad que no es el real, sientan ambas una clara posición afirmativa. Así lo describía Marcuse en el ensayo ya citado de 1937.

La cultura afirmativa es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo, desde su interioridad, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo (1937: 50).

Este aspecto afirmativo de la cultura intelectual burguesa es el que está en entredicho por quienes rechazan la estética idealista por un antiarte, por un arte que se integre a la realidad en bien de la liberación del hombre. “Es precisamente esta verdad interior, esta belleza, profundidad y armonía sublimes de la imaginación, lo que hoy es visto como mental y físicamente intolerable y falso, como parte de la cultura mercantil, como un obstáculo para la liberación” (1972: 101). Además de esto, se dice que el carácter clasista del arte y la literatura burgueses está determinado por su puesta en escena. En dichas obras el sujeto y su decorado es el sujeto y decorado del mundo burgués, de sus problemas y de sus costumbres. Esto fue suficiente para que los

radicalismos vanguardistas afirmaran que el arte y la literatura burgueses contienen un carácter clasista y afirmativo, hecho por y para la burguesía y en consecuencia alejado de lo universal y trascendente. Pero si esto es cierto, habría que alegar, como lo hace Marcuse, que esta ha sido una condición del arte y la literatura desde la antigüedad hasta nuestro propio tiempo, algo que afirma la dimensión histórica de la forma estética pero que no niega su potencial revolucionario y trascendente. Por lo tanto, como dice Marcuse, “tenemos razón al suponer que la revolución cultural va más allá de la protesta en contra de la cultura burguesa y que está dirigida es contra de la forma estética como tal, contra el arte como tal, la literatura como literatura. Los argumentos adelantados por la revolución cultural, de hecho corroboran esta suposición” (1972: 103).

Resumiendo, en palabras de Marcuse, la revolución cultural ataca la forma estética con las siguientes bases:

- No expresa adecuadamente la verdadera condición humana;
- está divorciada de la realidad, en el sentido de que crea un mundo de hermosa ilusión (Schein), de justicia poética, de armonía y orden artísticos, que reconcilia lo irreconciliable y justifica lo injustificable;
- en este mundo de reconciliación ilusoria, se reprime la energía de los instintos vitales, la energía sensual del cuerpo y la creatividad de la materia, que son, todas, fuerzas de liberación; y, en virtud de esos factores,
- la forma estética es un factor de estabilización en la sociedad represiva y, por ende, ella misma es represiva (1972: 104).

Junto con exigencias justas como son la emancipación de la sensualidad humana frente a la represión de los instintos vitales por la razón instrumental en la era del capital, el radicalismo de algunas vanguardias objeto también al arte y la literatura idealistas su separación de la realidad, su intelectualismo y su incapacidad de transmitir las contradicciones de la vida social y las exigencias propias de la praxis revolucionaria. Pero este antintelectualismo de las posturas radicales, que rechaza el divorcio de las artes y la literatura de la realidad, es compartido también con el *establishment*. Esto significa la imputación de toda dimen-



sión crítica a favor de un camino único que elimina la oposición suprimiendo “la sensual presencia de aquello que no es todavía”, a saber, la imagen de otro mundo que no es el actual, de un mundo de ilusión que es al que apela la forma estética. Traer el arte redentoramente a la praxis significa, antes que nada, el fin del arte y con ello el fin de la trascendencia de la forma estética. El mundo del arte es, naturalmente, un mundo imaginado, ilusorio, y es precisamente por ello que niega la realidad dada. Pero, ¿en dónde radica la trascendencia del arte y la literatura?

TRASCENDENCIA Y UNIVERSALIDAD DE LA ESTÉTICA IDEALISTA

Vale la pena hacer una pausa en este punto. Hasta este momento de nuestra argumentación se han expuesto y refutado las razones por las cuales el arte y la literatura del periodo burgués –y por ende la tradición de la estética idealista– han sido censurados por los radicalismos vanguardistas de acuerdo con lo que se ha venido a llamar *la revolución cultural*, revolución que ha postulado justificadamente el fin de la sociedad burguesa tradicional. Se ha planteado a su vez que la dimensión estética, más allá de pertenecer “a una atmósfera irreal del museo o de la bohemia” (1953: 182) del individuo burgués, o más allá de ser el producto legitimador de una clase social, ha sido interpretada por la filosofía idealista como parte *concomitante del hombre*. Por tanto, queda por demostrar, a través de los argumentos dados por Marcuse, que dicha tradición, efectivamente, alude a contenidos y verdades universales que justifican su defensa por y sobre aquellas corrientes de vanguardia que han asumido el fin de la estética tradicional.

El arte y la literatura presuponen “una síntesis de la experiencia de conformidad con principios universales, única cosa que puede prestar a la obra algo más que una significación privada” (1972: 108). Se trata de la representación de una realidad histórica, coyuntural, en la que la experiencia del artista se transforma en la experiencia de los otros, de una realidad que le concierne a todos. Pero la trascendencia de la obra de arte y de la literatura no pueden terminar

allí. La importancia de la literatura no es solamente de índole histórica, su contenido de verdad no radica en la expresión de las contradicciones de una época. Si esto fuese así, las exigencias de un arte revolucionario, de una literatura que expresara las exigencias políticas de una clase terminaría con la ascensión de dicha clase revolucionaria al poder y el carácter progresista y trascendente del arte moriría allí. El potencial revolucionario de la literatura burguesa no termina con la ascensión al poder de la clase burguesa. Va más allá, trasciende sus exigencias y evoca, por el poder de la forma estética, un mundo diferente que niega el mundo burgués. La trascendencia, universalidad y autenticidad de la literatura radica precisamente en la forma estética, en la capacidad de la obra para transformar sus contenidos en un orden estético, en la capacidad de encontrar las imágenes, las palabras y tonos de un mundo diferente que es el orden del arte, único y autónomo. Marcuse lo expresa de la siguiente manera:

Antes que nada, la obra de arte transforma un contenido particular, individual, en el orden social universal en que existe; pero, ¿la transformación termina en ese orden? ¿Está la verdad, la validez de la obra de arte, limitada a la ciudad-estado de Grecia, a la sociedad burguesa, etc.? Evidentemente que no. La teoría estética se enfrenta a la vieja pregunta: ¿Cuáles son las cualidades que hacen que la tragedia griega o la épica medieval sigan siendo válidas hoy, no sólo comprensibles, sino también objeto de placer?

La respuesta debe buscarse en dos niveles de objetividad: 1) la transformación estética revela la condición humana, ya que pertenece a toda la historia (Marx: la prehistoria) de la humanidad por encima de cualquier condición específica, y 2) la forma estética responde a ciertas cualidades constantes del intelecto, la imaginación y la sensibilidad humana; cualidades que la tradición estética filosófica ha interpretado en la idea de la belleza (1972: 99-100).

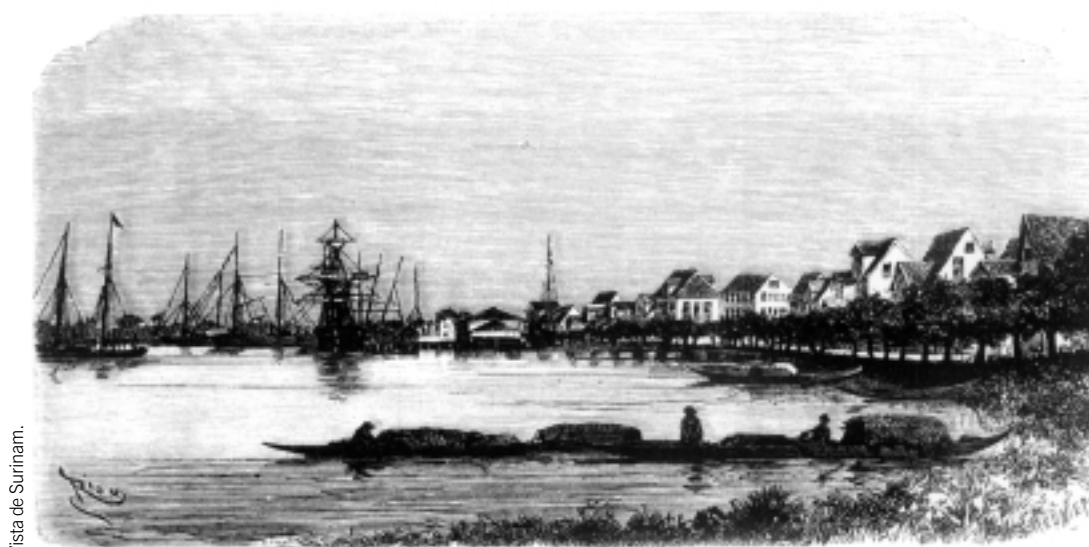
Si bien hemos adelantado ya un punto esencial en la discusión, como es el que concierne al divorcio entre las artes y la realidad, divorcio que asumía la estética tradicional, es necesario que comprendamos esto ahora dentro de categorías epistemológicas, esto es, a partir de la relación entre sujeto y objeto, que era el problema central de la filosofía idealista. Debido a la imposibilidad de entrar en detalle en las particularidades que este problema adquiere en diferentes

teóricos como Kant, Schelling, Schiller o el mismo Hegel, bastará para nuestro objetivo adelantar algunas premisas. Con la aparición de lo que Hegel llamó “la era mundial de la prosa”, esto es, la consecuente racionalización de la vida que se generó en la era del capital tras la pérdida de las cosmovisiones míticas y religiosas que determinaban las relaciones entre los hombres y entre éstos y la naturaleza en las sociedades tradicionales, sobrevino un fenómeno de desintegración que hacía del individuo un ser aislado cuya acción ya no estaba inmersa en una totalidad de sentido. Este fenómeno de escisión, como lo calificó Hegel, dio origen a la filosofía. Tras esto hay experiencias históricas que el joven Hegel, en la época de colaboración en Jena con Schelling acertó a expresar con más claridad: “Cuando el poder de unificación desaparece de la vida de los hombres, y las oposiciones han perdido su relación y acción recíproca vitales y adquirido autonomía, entonces surge la necesidad de la filosofía” (Bürger, 1996: 27). Con la pérdida de los vínculos naturales entre sujeto y objeto, con la separación del hombre y la naturaleza, surge entonces la necesidad de la filosofía como un intento de superar dicha escisión. Siendo este el problema fundamental de la filosofía idealista, el arte y la literatura se hicieron a la tarea de superar la escisión de la vida moderna.

Detrás del florecimiento del arte y la literatura del período idealista, se encuentra de fondo el intento de dar respuesta al problema que hemos descrito, a partir de Hegel, como el problema de la escisión entre el sujeto y el objeto. Sólo así podemos comprender el surgimiento de la estética idealista. Pero antes de dar cuenta de cómo se propuso la solución a dicho problema, vale la pena describir brevemente cómo asumió la filosofía de la época la descripción del fenómeno de secularización concomitante a la vida moderna.

Tal y como lo resume Marcuse, en tanto “la racionalidad científica de la civilización occidental empezó a dar sus frutos más maduros, llegó a ser cada vez más consciente de sus implicaciones físicas. El ego que emprendió la transformación racional del medio ambiente humano y natural se reveló así mismo como un sujeto esencialmente agresivo, ofensivo, cuyos pensamientos y acciones estaban proyectados para dominar a los objetos. Era un sujeto contra un objeto. Esta experiencia antagónica a priori definió el *ego cogitans* tanto como al *ego agens*. La naturaleza (tanto la suya como la del mundo exterior) fueron “dadas” al ego como algo contra lo que tenía que luchar, a lo que tenía que conquistar, e inclusive violar, tales eran los prerequisites de la autopreservación y del autodesarrollo” (1953: 121). Bajo tales premisas de fondo se desarrolla la modernidad y con ella la dominación y la explotación del individuo y la naturaleza. En el punto culminante de dicho proceso – es decir, en el capitalismo avanzado– el individuo es visto como mera fuerza de trabajo, y todo aquello que en él no represente productividad o utilidad es relegado a un “orden malo”. La sensualidad es entonces vista como parte de las facultades inferiores del individuo. De esta manera, “estas facultades y actitudes, aparecen como los elementos irracionales que deben ser conquistados y restringidos para servir al progreso de la razón”. En esta falacia, continúa Marcuse, “la razón está para asegurar, mediante la transformación y explotación cada vez más efectiva de la naturaleza, la realización de las potencialidades humanas” (*ibid.*: 123).

Sin embargo, dice Marcuse, “la misma filosofía representativa de la civilización occidental que desarrolló un concepto de razón que contiene los aspectos dominantes del principio de actuación” [esto es, la forma en que se representa la razón en la era del capital como *logos de la dominación*, desarro-



Vista de Surinam.

lló también] “la visión de una forma más alta de la razón que es la negación misma de estos aspectos –esto es, la receptividad, la contemplación y el gozo” (*ibid.*: 142).

Nosotros asumiremos en adelante la interpretación de Marcuse de la *Crítica del juicio* de Kant como el primer momento en que la filosofía occidental, consciente de sus implicaciones, desarrolla “una forma más alta de razón”. En la filosofía de Kant la estética cumple una función fundamental. En la tercera crítica, la *Crítica del juicio*, el problema que se encuentra de fondo es el problema que surge ante la necesidad de resolver el antagonismo entre el sujeto y el objeto, entre la naturaleza y la libertad. Si bien Kant había diferenciado entre la *razón teórica* –que constituye la naturaleza bajo las leyes de la causalidad– y la *razón práctica* –que constituye la libertad en la medida en que el hombre es capaz de autodeterminarse y crear leyes morales–, el problema seguía siendo cómo hacer la naturaleza susceptible a la libertad. Esto significa que el hombre no puede ser determinado por la causalidad de la naturaleza, sino más bien que la naturaleza debe ser determinada por el hombre mismo. Al intentar solucionar este problema, Kant recurre a una tercera facultad, que es la facultad del juicio, que debe mediar entre la *razón teórica* y la *razón práctica*. Dicha facultad es la única capaz de crear un mundo que no es el mundo natural de la causalidad, ni el mundo de la ley moral, sino el mundo del arte. La forma estética es entonces concebida como el producto de una tercera facultad totalmente nueva, una resultante que no es ni naturaleza ni moralidad, sino combinación de ambas, porque “la naturaleza en ella se presenta como si fuera moralidad y la moralidad como si fuera naturaleza” (García Morente, Intro. *Crítica del juicio*, 1914 (1999): 59). Veamos la explicación que da Marcuse del problema propuesto por Kant.

En la *Crítica del juicio*, la dimensión estética y el correspondiente sentimiento de placer aparecen no

sólo como una tercera dimensión y facultad de la mente, sino como su centro, como el medio a través del cual la naturaleza llega a ser susceptible a la libertad, la necesidad de autonomía. En esta mediación, la dimensión estética es *simbólica*. El famoso párrafo 59 de la *Crítica* es titulado *De la belleza como símbolo de la moral*. En el sistema de Kant, la moral es el campo de la libertad, en el que la razón práctica se realiza a sí misma bajo leyes que ella misma se da. La belleza simboliza este campo en tanto que demuestra intuitivamente la realidad de la libertad. Puesto que la libertad es una idea a la que no puede corresponder ninguna percepción de los sentidos, tal demostración sólo puede ser *indirecta*, simbólica, *per analogiam* (1953: 184).

La dimensión estética es, en la filosofía de Kant, el único espacio en donde la moralidad y la sensualidad se encuentran. Antes de saber de buena tinta cómo se efectúa esta mediación, es necesario aclarar algunos puntos más concernientes al juicio estético. Si bien en la filosofía occidental los sentidos no habían sido hasta entonces órganos directos de conocimiento, sino, por el contrario, se encontraban subordinados a la actividad conceptual del intelecto, de la razón, en la dimensión estética la experiencia es eminentemente sensual antes que conceptual. Según Marcuse, “es gracias a su relación intrínseca con la sensualidad que la función estética asume su posición central”. Así mismo, la percepción estética está acompañada del placer, y este placer “se deriva de la percepción de la *forma pura* de un objeto, independientemente de la materia y de sus propósitos (internos o externos)” (*ibid.*: 186). En este punto la complejidad radica en la idea de que en la representación estética el objeto aparece en su *forma pura*. Sin embargo, esta aparente complejidad se resuelve a partir de la introducción de Kant de dos categorías que definen la percepción estética: la primera de ellas es la de *placer desinteresado*, que define la estructura de la belleza, y la segunda, la de *finalidad sin fin*, que define el campo de la libertad. Así lo explica Marcuse:



Casas a la entrada de Popayán.



Para Kant, la “finalidad sin fin” (la determinación formal) es la forma en la que el objeto aparece en su representación estética. Sea lo que sea el objeto (cosa o flor, animal u hombre) es representado y juzgado no en términos de su utilidad, ni de acuerdo con cualquier propósito al cual poder servir, ni tampoco en vista de su finalidad y terminación interna. En la imaginación estética, el objeto es representado más bien libre de todas esas relaciones y propiedades, siendo libremente él mismo. La experiencia en la que el objeto es “dado” así es totalmente diferente de la experiencia de todos los días, así como de la experiencia científica; pues todos los lazos entre el objeto y el mundo de la razón teórica y práctica son rotos, o más bien suspendidos. Esta experiencia que libera al objeto dentro de su ser libre, es la obra del libre juego de la imaginación. El sujeto y el objeto llegan a ser libres en un nuevo sentido. De este cambio radical en la actitud hacia el ser se obtiene una nueva calidad de placer, generada por la forma en la que el objeto se revela ahora a sí mismo. Su *forma pura* sugiere una “unidad de lo múltiple”, un ritmo de movimientos y relaciones que opera bajo sus propias leyes – la pura manifestación de su estar ahí, de su existencia. Ésta es la manifestación de la belleza. La imaginación llega a estar de acuerdo con las nociones cognoscitivas de la comprensión, y este acuerdo establece una armonía de las facultades mentales que es la respuesta placentera a la libre armonía del objeto estético. El orden de la belleza es el resultado del orden que gobierna el juego de la imaginación. Este doble orden está de acuerdo con leyes, pero son leyes libres en sí mismas: no son sobreimpuestas y no fortalecen el logro de fines y propósitos específicos; son la *pura forma* de la misma existencia. La adecuación a la ley estética liga a la Naturaleza con la Libertad, al Placer con la Moral (*ibid.*: 187-188).

En este largo párrafo de Marcuse queda explicado cómo la dimensión estética es esa nueva forma de la experiencia humana que logra superar el problema inicial de la filosofía idealista concerniente a la encisión entre el sujeto y el objeto, entre la naturaleza y el hombre. Si bien en la razón instrumental el objeto aparece siempre determinado por leyes y conceptos, de alguna manera forzado a fines y propósitos que no le son propios, en la dimensión estética el objeto de representación aparece libre, *en su estar ahí*, lo cual quiere decir que el objeto representado en el arte aparece *como si* fuera un producto natural. Sin embargo, no es un producto natural. Como representación, ha tenido que pasar previamente por una transformación, por la actividad del es-

píritu o, en otras palabras, por el ejercicio de nuestras facultades sensibles y racionales. Al decir esto puede surgir la siguiente contradicción: si aceptamos que el objeto representado obedece a la determinación de nuestras facultades plenas, sensibles y racionales, tenemos que aceptar que dicho objeto no podría aparecer como libre sino determinado conceptualmente. ¿Cómo es entonces posible que el objeto en cuestión aparezca en la representación estética libre de concepto alguno, de cualquier utilidad práctica? Y además, si el objeto ha pasado previamente por nuestra razón, ¿cómo es que es posible que siga siendo su imagen en la representación estética una imagen que produce un placer desinteresado, ajeno a fines morales? Este es un punto demasiado espinoso y que ha tenido diferentes explicaciones. Para nuestro efecto, bastará traer a colación la explicación de Kant que dice que en la representación artística el ejercicio de nuestras facultades, sensibles y racionales, se dan en un juego libre. Dicho juego se efectúa sólo a través de una facultad intermedia, la facultad de la imaginación. En el párrafo 35 de su *Crítica del juicio* Kant hacía el siguiente comentario al respecto:

El gusto, como juicio subjetivo, encierra un principio de subsunción, no de las intuiciones bajo *conceptos*, sino de la *facultad* de las intuiciones o exposiciones (es decir, de la imaginación) bajo la *facultad* de los conceptos (es decir, el entendimiento).

La libertad del objeto en la representación estética, su *forma pura*, depende entonces del libre ejercicio de nuestras facultades tanto sensibles como racionales por medio de una tercera facultad que es la imaginación. El punto crucial está en entender que no se trata del juego de conceptos ya determinados por el entendimiento, sino de la facultad misma en donde se entiende la acción total de ésta por medio de la imaginación. Como dice Marcuse, en virtud del ejercicio de la imaginación, las altas facultades del entendimiento se armonizan con las bajas facultades de la sensibilidad en un libre juego. De esta forma, la dimensión estética, en virtud de la facultad de la imaginación, es el campo dentro del que se encuentran los sentidos y el intelecto. Con esto, la dimensión estética queda ratificada como parte concomitante del ser humano,



como el campo en donde el sujeto desarrolla libre y plenamente sus facultades tanto sensibles como racionales, “cualidades que, como aclara Marcuse, la tradición estética filosófica ha interpretado en la idea de la belleza” (1972: 100).

Esta ratificación se hace absolutamente necesaria debido al agudo conflicto que hemos descrito anteriormente como el proceso de secularización que ha traído consigo el progreso de la sociedad moderna. Con la alusión a Kant queda demostrado cómo la estética idealista en sus inicios intentó resolver el antagonismo entre sujeto y objeto, entre naturaleza y libertad. Sin embargo, la explicación de Marcuse va mucho más allá.

La comprobación de Marcuse del “sentido original y la función de la estética” (1953: 182) obedecía, en gran medida, a la necesidad de demostrar el carácter eminentemente crítico de la filosofía más representativa del período burgués. Sin embargo, cabe preguntarse por el porqué de dicha reivindicación de Marcuse cuando el problema era, precisamente para él, el de descubrir los vínculos que conectaban el pasado liberal con su superación totalitaria.

LOS RÉGIMENES TOTALITARIOS Y LA PÉRDIDA DE LA SUBJETIVIDAD MODERNA

Evidentemente existe un contexto para esto. Para entonces, con el surgimiento de los regímenes totalitarios, ya sea en su cara fascista o en su máscara totalitaria-democrática, lo que se experimentaba era un perfeccionamiento técnico de los modos de explotación y de dominación del individuo. En cuanto tal, dicha dominación se ocupaba cada vez más del ámbito subjetivo, de la interioridad y la autonomía del sujeto, esferas que en la cultura tradicional habían constituido hasta entonces el único espacio “de la negación, de la contradicción con lo existente, del rechazo, de la disociación, de la crítica...” esferas en las cuales se auspiciaba hasta entonces “...el preciado refugio de la esperanza” (1964: 8).

Siendo en aquel momento el principal problema el del rompimiento de los Estados totalitarios con su pasado liberal y el de la incorporación de su negación histórica, “la tarea de la teoría crítica de la so-

ciedad consistía, como afirmaba Marcuse a la sazón, en la identificación de las tendencias que vinculaban el pasado liberal a su superación totalitaria. Por lo tanto [continúa Marcuse] se trataba de señalar la mediación a través de la cual la libertad burguesa podía convertirse en falta de libertad; pero se trataba también de indicar los elementos que se oponían a esta transformación” (*ibid.*: 7). En este contexto, la defensa de la subjetividad moderna, introducida por la reforma protestante y por la filosofía burguesa, demandaba un análisis profundo que revelara no sólo sus aspectos represivos, sino, y con mayor insistencia, sus aspectos positivos y revolucionarios.

Para este propósito resultaba ineludible reparar en el hecho de que el arte y la literatura del período burgués habían sido, hasta entonces, aquel ámbito en el cual se revelaban las condiciones antagónicas de la sociedad burguesa que tenía que racionalizar e interiorizar la libertad. Dicho antagonismo se dejaba ver justo cuando el arte mostraba, aunque fuese en el campo de lo imaginario, la felicidad y la libertad como un objetivo universalmente válido. Y era precisamente esta exigencia la que venía siendo negada en la cultura del capitalismo tardío, cuando lo que se pretendía era cerrar todo espacio para la subjetividad al reintegrar el arte a la vida con la contraseña política de acabar con la forma estética.

Todo lo anterior: la negación totalitaria de la subjetividad moderna, el perfeccionamiento técnico de los modos de explotación y de dominio, el intento de reconciliar arte y vida y, sobre todo, el carácter eminentemente crítico y utópico de la estética idealista, llevaron a Marcuse a preguntarse por la posibilidad de si no existían ya en la dimensión estética las huellas de un nuevo tipo de “civilización no represiva, basada en una experiencia del ser fundamentalmente diferente, una relación entre el hombre y la naturaleza fundamentalmente diferente y unas relaciones existenciales fundamentalmente diferentes” (1953: 21).

Estos interrogantes condujeron a Marcuse a relacionar los más caros conceptos de la estética idealista, es decir, la dimensión subjetiva del placer, la armonía de las facultades sensibles y racionales, “la belleza como símbolo de la moral”, la reconciliación en-



tre sujeto y objeto y entre hombre y naturaleza –conceptos todos que fueron empleados para demostrar los principios de una civilización no represiva– con una explicación de carácter fundamentalmente antropológico de la civilización actual. Ratificando lo anterior, Marcuse había manifestado que dicha explicación se presentaba como una necesidad histórica en tanto “la manipulación de la estructura instintiva del hombre es una de las palancas más importantes para la explotación y la opresión en la sociedad del capitalismo tardío” (Habermas *et al.*, 1978).

De esta manera, lo que inicialmente fue concebido por la estética idealista como “real sólo en la idea” (Marcuse, 1953: 127), o en otras palabras, sólo concebible en un estado puro del pensamiento, llega a adquirir, en este nuevo contexto, una resolución histórica y antropológica, de manera que los contenidos utópicos de la estética pasan a ser contenidos antropológicos, como un intento de evitar la idealización estética.

Hay que agregar aquí, que este gran salto sólo fue posible a partir de la interpretación realizada por Marcuse de la teoría de los instintos de Freud, teoría que, como observa el mismo Marcuse, al convertir categorías psicológicas en categorías sociológicas y políticas, logra explicar cómo la civilización occidental, y en especial en su desarrollo totalitario, está construida sobre la base de la represión del individuo. En consecuencia, la teoría freudiana permite identificar “cómo los procesos psíquicos antiguamente autónomos e identificables están siendo absorbidos por la función del individuo en el Estado, por su existencia pública. Por tanto, los problemas psicológicos se convierten en problemas políticos: el desorden privado refleja más directamente que antes el desorden de la totalidad, y la curación del desorden personal depende más directamente que antes de la curación del desorden general” (*ibid.*: 15).

Antes de explicar las implicaciones que resultan de esto para la conformación del pensamiento crítico y utópico de Herbert Marcuse, lo que nos interesa dejar claro, por ahora, es el enriquecimiento que experimenta la tradición de la estética idealista al desarrollar el potencial político, so-

ciológico y antropológico que conservan los conceptos más críticos de dicha tradición al recurrir a una explicación de corte fundamentalmente psicologico-antropológico.

De esta forma, la dimensión estética llega a ser así definida como una utopía de carácter eminentemente antropológico, cuya principal función es la de anticipar, gracias a las verdades reveladas en ésta, la “nueva sensibilidad” de una civilización diferente a la actual y que corresponde a las huellas más profundas de la naturaleza humana en su pleno desarrollo. Así lo expresaba Marcuse en su escrito de 1969 titulado *Un ensayo sobre la liberación*:

La estética clásica, aunque insistía en la unión armónica de la sensualidad, la imaginación y la razón en lo bello, insistía igualmente en el carácter objetivo (ontológico) de lo bello, como la Forma en que el hombre y la naturaleza llegan a ser consumación. Kant se pregunta si no hay una conexión oculta entre belleza y perfección (*Vollkommenheit*), y Nietzsche anota: “lo bello como espejo (*Spiegelung*) de lo lógico, es decir, las leyes de la lógica son el objeto de las leyes de lo bello”. Para el artista lo bello es el dominio de los opuestos sin tensión, para que la violencia ya no sea necesaria. Lo bello tiene el “valor biológico” de aquello que es útil, benéfico, enriquecedor de la vida (*Lebensteigernd*).

En virtud de estas cualidades, la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva y el terror, exige una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética. Porque las necesidades estéticas tienen su propio contenido social: son los requerimientos del organismo humano, mente y cuerpo, que solicitan una dimensión de satisfacción que sólo puede crearse en la lucha contra aquellas instituciones que, por su mismo funcionamiento, niegan y violan estos requerimientos (1969: 33-34).

Pero para que esto sea posible, es decir, para que la civilización ponga en marcha las exigencias expresadas en el arte y la literatura, se debe presuponer, antes que nada, que la potenciación de las fuerzas productivas ha llegado a un grado de madurez tal que permiten la superación de la escasez y la consecuente eliminación de la pobreza y la miseria.



Y si esto es ya una realidad, es decir, si las condiciones propias del capitalismo tardío permiten dicha posibilidad, esto significaría, naturalmente, el fin de la utopía. En estos términos, el fin de la utopía no vendría a ser otra cosa que la posibilidad teórica y material de que el hombre puede ser libre, de que el reino de la necesidad, de la escasez, de la fatiga, dé paso al reino de la libertad y la gratificación. Pero aunque esto sea cierto nuestra pregunta sigue siendo la siguiente –y en ésta resumimos el gran interrogante del pensamiento crítico y utópico de Herbert Marcuse–: ¿Si el arte y la literatura son las exigencias plenas del organismo humano, mente y cuerpo, y si gracias a ello en la dimensión estética se proyecta una nueva sensibilidad futura, una nueva antropología basada en la necesidad vital de la libertad; y más aún, si las condiciones actuales de la civilización permiten recoger dicha exigencia, qué ha hecho que éstas sigan siendo aún hoy restringidas al campo de lo utópico, de lo irrealizable?

MÁS ALLÁ DEL PRINCIPIO DE REALIDAD: EL ARTE COMO UTOPIA ANTROPOLÓGICA

Eros y civilización es la continuación del intento de Marcuse de desarrollar la tesis expresada en *El carácter afirmativo de la cultura* sobre la posibilidad y necesidad de una organización de la sociedad en la que confluyan libertad y felicidad. Esta tarea se hace aún más difícil ante el hecho de que la teoría freudiana parte de la tesis que afirma que la libertad y la felicidad del hombre son inconciliables con la civilización. Una respuesta distinta, sobre la misma base teórica de Freud, es lo que motiva todo el argumento de Marcuse en el libro.

De acuerdo con Freud [cita Marcuse], la civilización empieza con la inhibición metódica de los instintos primarios. Pueden distinguirse dos formas principales de organización instintiva: a) la inhibición de la sexualidad, sucedida por la relación de grupos durables y cada vez más amplia, y b) la inhibición de los instintos destructivos, que lleva del dominio de la naturaleza por el hombre a la moral individual y social. Conforme la combinación de estas dos fuerzas sostiene cada vez más efectivamente la vida de grupos mayores, Eros se impone a su adversario: la utilización social obliga al instinto de muerte a ponerse al servicio de los instintos de la vida. Pero el mismo progreso de la civilización

aumenta la magnitud de la sublimación y de la agresión controlada; por ambas cosas, Eros es debilitado y la destructividad es liberada. Esto debe sugerir que el progreso permanece ligado a una tendencia regresiva en la estructura instintiva (en último análisis al instinto de muerte), que el crecimiento de la civilización es contra-actuado por el persistente (aunque reprimido) impulso de llegar a descansar en la gratificación final. La dominación, y el encarecimiento del poder y la productividad, proceden a la destrucción más allá de la necesidad racional (1953: 119).

Lo anterior es el resultado de un análisis crítico de la civilización actual a partir de las hipótesis planteadas inicialmente por Freud. Sin embargo, el aparte anterior nos deja ver que Marcuse discrepa de la teoría de Freud en tanto “su análisis de la transformación represiva de los instintos bajo el impacto del principio de la realidad generaliza, convirtiendo una específica forma histórica de la realidad en la realidad pura y simple” (*ibid.*: 49). El hecho que hay que discutir, entonces, es que la transformación de la estructura instintiva del individuo, la subyugación del principio del placer por el principio de realidad, depende antes que nada de condiciones económicas específicas. Es por eso que se hace necesaria una distinción entre “las vicisitudes biológicas y las socio-históricas de los instintos”, para poder distinguir así entre la “represión necesaria” y las formas históricas que ésta adquiere con fines apartados a los provistos por la naturaleza biológica para la conservación de la especie. Tal análisis le permite a Marcuse demostrar las condiciones bajo las cuales se ha construido y desarrollado la civilización actual, el origen de la explotación y la miseria, el porqué de una organización represiva que priva a los individuos de sus necesidades más vitales como la libertad y la felicidad, y, finalmente, la respuesta a la pregunta de si es posible pensar en una sociedad no represiva en que se cumplan las exigencias más altas de la humanidad, la libertad y la felicidad.

Para Marcuse es de especial interés dejar claro que la estructura instintiva del individuo es transformada históricamente, puesto que la organización de ésta depende primariamente de factores económicos; su manipulación y reestructuración obedece a un tipo de racionalización del poder, a una distribución jerárquica del trabajo y la producción. En la época burguesa la racionalización



zación del poder se encuentra fundamentada en las leyes de la mercancía, las relaciones entre los individuos son también del tipo de las relaciones entre mercancías, “la libre competencia enfrenta a los individuos como compradores y vendedores del trabajo”. A diferencia de lo que pensaba Freud, si se tiene en cuenta el origen común de la dominación y la “racionalización de la escasez”, se llega al hecho de que “la dominación difiere del ejercicio racional de la autoridad” (*ibid.*: 55), pues la razón es en el modo de producción capitalista, aplicada a una organización burocrática de las relaciones de producción que busca mantener la posición ya conquistada de una clase y asegurar el rendimiento productivo del sistema. Esta forma de razón es irracional en tanto la “distribución jerárquica de la escasez y del trabajo” no va dirigida hacia la autopreservación y al libre desarrollo de las facultades de los individuos, sino a la subyugación a un aparato productivo despilfarrador y destructivo “que opera como un poder independiente al que los individuos deben someterse si quieren vivir”.

Como mencionábamos al comienzo de este aparte, el interés de Marcuse no era sólo el de hacer un análisis sintomático de la sociedad actual, sino el de despejar caminos teóricos que demuestren la posibilidad de una configuración de la experiencia humana cualitativamente diferente a la actual. En adelante, Marcuse sostendrá que la posibilidad de la liberación, tanto de la naturaleza interna como externa del hombre, demanda no sólo la reorganización de las condiciones materiales de existencia, sino una profunda transformación de la estructura instintiva del hombre.

Un antecedente a favor de una lógica de la gratificación la encuentra Marcuse en la filosofía de Nietzsche. “Nietzsche expone la gigantesca falacia sobre la que fueron construidas la filosofía y la moral occidental – esto es: la transformación de los hechos en esencias, de las condiciones históricas en metafísicas. La debilidad y el desaliento del hombre, la desigualdad del poder y la salud, la justicia y el sufrimiento fueron atribuidos a algún crimen y a una culpa trascendentes; la rebelión llegó a ser el pecado original, la desobediencia contra Dios; y el

impulso hacia la gratificación se convirtió en concupiscencia. Más aún, toda esta serie de falacias culminaron con la deifi-

cación del tiempo: porque en el mundo empírico todo está pasando, el hombre es en su misma esencia un ser finito, y la muerte está en la misma esencia de la vida. Sólo los altos valores son eternos, y, por tanto, reales: el hombre interior, la fe y el amor que no pide y no desea. El intento de Nietzsche de revelar las raíces históricas de estas transformaciones elucida una doble función: pacificar, compensar y justificar a los que no tienen privilegios en la tierra, y proteger a aquellos que les impiden tenerlos y los obligan a permanecer sin ellos. El logro de este propósito envuelve a los amos y a los esclavos, a los que gobiernan y a los gobernados, en la expansión de la represión productiva que ha hecho avanzar a la civilización occidental a niveles de eficiencia aún más altos. Sin embargo, la creciente eficacia envuelve la creciente degeneración de los instintos de la vida –la decadencia del hombre” (*ibid.*: 132).

En Nietzsche “se ataca a la ontología tradicional: contra la concepción del ser en términos de Logos se levanta la concepción del ser en términos a-lógicos: la voluntad y el gozo. La contratendencia lucha por formular su propio Logos: la lógica de la gratificación” (*ibid.*: 135). Sin embargo, la pregunta debe ser la siguiente: ¿Cómo liberar los instintos de gratificación, el placer, la sexualidad, el deseo, sin caer en un estado de barbarie? ¿No son acaso las instituciones y con ellas el control de los individuos una condición que si bien nos exime del placer, nos asegura la estabilidad y el progreso de la civilización? La respuesta a este interrogante merece considerar la posibilidad de si no está también la razón, anteriormente concebida como facultad represora de los instintos vitales, subordinada a Eros.

Como respuesta de estos interrogantes, Marcuse se refiere al descubrimiento de Freud de la sexualidad infantil. A partir de allí, sustenta que la sexualidad, como el componente básico de Eros, puede ser autosublimada, es decir, su represión no dependería de factores exógenos, externos, sino del mismo impulso del individuo a prolongar el placer. En una sociedad no represiva, la sexualidad adquiriría la forma de



“gratificación racional”, lo que equivale a decir que la sensualidad es racional y la razón es sensual. En tal hipótesis, la razón y la sensualidad están bajo el influjo de Eros, es decir, adquieren ambas un origen instintivo, hecho sobre el que Marcuse basará su teoría de una sociedad no represiva en la que es posible liberar los impulsos de gratificación sin que implique una regresión a la barbarie, sino todo lo contrario, un grado de civilización más alta. “La transformación de la sexualidad en Eros” afectaría todos los ámbitos en los que se desarrolla el ser humano, sus relaciones interpersonales, de trabajo y su relación con la naturaleza, por medio de la erotización de todas las zonas del cuerpo. El instinto tendiente a preservar el placer en relaciones más duraderas y la base sensual de la razón en Eros, apunta, como señalaba Habermas en la entrevista de 1978 ya citada, a “una fundamentación naturalista de la razón” que, evidentemente, acerca a Marcuse a posturas biológicas, pero que al hacer confluir a Freud con el Marx de los *Manuscritos*, logra compaginar esta postura con el análisis de las necesidades y posibilidades históricas del hombre actual.

Marcuse recurre al Marx de los *Manuscritos* para sustentar su teoría de una apropiación de la naturaleza por el hombre diferente de la actual apropiación destructiva del capitalismo. Partiendo del hecho de que la naturaleza es transformada por el hombre, es decir, humanizada, cabe la posibilidad de que dicha transformación sea hecha de acuerdo con las cualidades sensuales, estéticas, inherentes al hombre. Puesto que los sentidos son activos, prácticos, es decir, pueden realizar su propia síntesis, son entonces la fuente de una racionalidad distinta a la razón instrumental del capitalismo. Dice Marcuse que “los sentidos emancipados, en conjunción con una ciencia natural que proceda con base en ellos, dirigirían la apropiación humana de la naturaleza. La naturaleza aparecería no sólo como una cosa —materia orgánica o inorgánica—, sino como una fuerza en sí misma, como sujeto-objeto” (1972: 73). Al abandonar de esta forma la concepción de la naturaleza como un objeto que hay que vencer, la “naturaleza respondería a la lucha del hombre por su realización plena” (*ibid.*: 79), y esto significaría, entonces, el fin de la mutilación de la expe-

riencia humana hecha por la razón técnica y el paso a una vida plena en que el hombre pueda desarrollar sus facultades libremente. De lo anterior, deducirá Marcuse, el arte es la prueba más fehaciente, ya que en éste el hombre desarrolla plenamente todas sus facultades y a su vez logra una armonía con la naturaleza.

Sin embargo, pese a lo anterior, lo que parece oponerse más radicalmente a esta hipótesis de la liberación del instinto de gratificación como constructor de nuevas relaciones socialistas entre los hombres y entre éstos y la naturaleza, es la teoría de Freud sobre el instinto de muerte. Según Freud, los impulsos destructivos deben ser sublimados en el dominio de la naturaleza. De acuerdo con su explicación, los impulsos destructivos tienen su origen en el placer mismo, es decir, que pertenecen al instinto de muerte, instinto que se origina ante la tensión dolorosa que implica la vida y la restricción. El instinto de muerte busca la gratificación en el intento de liberar al organismo de la tensión dolorosa de la vida para llevar a ésta a su estado originario. Esta hipótesis adquiere su expresión más clara en el principio del nirvana, que aduce que el organismo busca la gratificación del placer en un estado anterior a la vida³. Pero si Eros y el instinto de muerte tienen un mismo origen, esto es, la búsqueda de la gratificación, tendrá que haber algo que los diferencie, algo que haga triunfar a Eros, a la vida, sobre el impulso destructivo. Tal diferencia radica en que el placer buscado por Eros es un placer más alto, un placer que busca la gratificación en formas más elevadas de existencia, de manera que triunfe la vida sobre la muerte. De nuevo, en una sociedad no represiva en la que triunfe un Eros gratificado, pleno, completo, en una vida de gratificación, los impulsos destructivos serían disueltos pues el organismo habría alcanzado un grado de gratificación mayor y desaparecería la tensión dolorosa de la vida, mermando considerablemente el instinto de muerte. Eros deberá ser, entonces, el nuevo forjador de la cultura.

Retomando todo lo anterior, ya para concluir, podemos alegar que si la forma artística es la expresión sublimada de las exigencias básicas del organismo humano, mente y cuerpo, que buscan una dimensión de satisfacción que es negada en la reali-

³ Escribe Marcuse en *Eros y civilización*: “Si la compulsión regresiva está luchando por una quietud integral, si el principio del nirvana es la base del principio del placer, la necesidad de la muerte aparece bajo una luz completamente nueva. El instinto de la muerte es destructividad no por sí misma, sino para el alivio de una tensión. El descenso hacia la muerte es una huida inconsciente del dolor y la necesidad. Es una expresión de la eterna lucha contra el sufrimiento y la represión”. Ed. cit., pág. 44.



dad, entonces el arte y la literatura pueden ser descritos a partir de la interpretación de Freud como “el retorno de lo reprimido”. De esta manera, “la dimensión estética resulta ser así, una de las formas de expresión más veraces, si no la más, de lo más profundo y genuino de la naturaleza humana. En ella, en efecto, se revela la condición humana como tal, por su pertenencia a toda la historia de la humanidad, más allá de cualquier situación específica”. Y, además, “responde a ciertas cualidades constantes del intelecto, la imaginación y la sensibilidad humanas”, interpretadas por medio de la idea de lo bello en la tradición de la estética filosófica. Por eso, en virtud de sus verdades universales, transhistóricas, el arte apela a una conciencia que no es sólo la de una clase determinada, sino más bien la de los seres humanos como especie, desarrollando el conjunto de sus facultades” (Jiménez, 1983: 159).

Además, hay que agregar a esto que el *Gran Rechazo* de la dimensión estética a un orden unidimensional, represivo e irracional, “queda determinado con la demanda, teórica y práctica, de una nueva antropología” (*ibid.*: 143). De esta manera, el carácter crítico y utópico del arte y la literatura atañen directamente a su relación con Eros, el poder constructor de la cultura. Siendo así, la verdadera crítica del arte a la sociedad actual radica, ante todo, en su relación con Eros. Cuando el arte niega la dinámica destructiva y la política de dominio y explotación de la sociedad capitalista, lo hace afirmando el instinto de vida, el derecho a la gratificación, al placer, al gozo, a la receptividad, en fin, cualidades todas que implican el libre y pleno desarrollo de las facultades humanas. Por tanto, las exigencias expresadas en la dimensión estética se convierten en exigencias históricas. De ahí –y esta es nuestra conclusión final– que sea imposible pensar una revolución material que no se ocupe de transformar radicalmente los instintos, valores, deseos y necesida-

des vitales de los hombres. Una revolución que olvidara esto estaría condenada irremediablemente al fracaso. Y es el arte, antes que cualquier otra expresión teórica o religiosa en la se que vincule la exigencia de libertad, el destinado a despertar la conciencia de los hombres hacia las posibles formas de la liberación.

BIBLIOGRAFÍA

- BÜRGER, PETER (1983): *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.
- HABERMAS, JÜRGEN y otros (1978): *Conversaciones con Herbert Marcuse*, Barcelona, Gedisa, 1980.
- JIMÉNEZ, JOSÉ: *La estética como utopía antropológica en Bloch y Marcuse*, Madrid, Tecnos, 1983.
- MARCUSE, HERBERT (1937): “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1970.
- _____, (1953): *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*, México, Ed. Joaquín Moritz, 1968. Traducción de Juan García Ponce.
- _____, (1964): *One-dimensional Man*, Boston, Beacon Press. *El hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1968. Traducción al español de Antonio. Elorza.
- _____, (1967): *Fin de la utopía*, Siglo XXI Editores, España, 1969.
- _____, (1969): *Un ensayo sobre la liberación*, México, Editorial Joaquín Moritz, 1969. Traducción de Juan García Ponce.
- _____, (1972): *Contrarrevolución y revuelta*, México, Joaquín Moritz, 1973. Traducción de Antonio Gonzáles de León.
- _____, (1977): *The aesthetic dimension: toward a critique of a marxist aesthetic*, Londres, Ed. Macmillan Press, 1979. Traducción y revisión de Herbert Marcuse y Erica Sherover.
- MARX, KARL: *Manuscritos. Economía y filosofía*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1971-1976. Traducción, introducción y notas de Fabio Llorente.

