

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica
Especialidad Filosofía Práctica

Trabajo Fin de Máster

LA ESTÉTICA EN MARCUSE

Autor: Rafael Cuevas Ruiz

Tutor: Jordi Claramente Arrufat

Madrid, Septiembre 2014

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto recapitular y sistematizar dentro de la obra de Marcuse, aquellos materiales que configuran su reflexión en el campo de la estética. Para ello y por orden cronológico, hemos ido realizando distintos recesos, deteniéndonos con más hincapié en los textos que consideramos más determinantes en cuanto a su importancia en este tema: *Acerca del carácter afirmativo de la cultura, Eros y civilización* y *La dimensión estética*, fundamentalmente. Asimismo, hemos intercalado en nuestro trabajo lo esencial de la estética de los diversos autores que por boca del mismo Marcuse han influenciado en su reflexión de la misma. Además, hacemos una comparativa con pensadores adscritos a su misma tradición (Benjamin, Adorno, Luckás, Brecht) para encontrar posibles influencias, convergencias o discrepancias. Finalmente, en las conclusiones, señalamos las posibles etapas dentro de la estética marcusiana, así como su originalidad y características definitorias.

ABSTRACT

The aim of study has been to summarize and systematize Marcuse's reflection issues in the field of aesthetics. We have studied all of the most significant texts relating to this topic thoroughly, and in chronological order- *Ueber den affirmativen charakter der kultur, Eros and civilization, The aesthetics dimension*. In addition, basic ideas and analysis on aesthetics held by other authors, which Marcuses himself regarded as influential in his works, have been presented. We have also made a comparative study of authors belonging to the same school-Benjamin, Adorno, Lúkacs, Brecht-in order to discover possible influences, convergencies and discrepancies. Finally, as a conclusion we have found it helpful to identify the evolutionary stages in which, in our view, Marcuses's works on aesthetics can be divided as well as his innovative ideas and distinctive characteristics.

ÍNDICE

| | PP. |
|---|------------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 5 |
| 2. CRONOLOGÍA HISTÓRICA DE LA REFLEXIÓN ESTÉTICA EN MARCUSE | 8 |
| 2. 1- Los orígenes filosóficos de Marcuse | 8 |
| II.1.1- Sobre filosofía concreta..... | 10 |
| II.1.2- Entre hermenéutica y teoría crítica..... | 12 |
| 2. 2- Una visión crítica acerca de los valores clásicos de la estética | 19 |
| 2. 3- La irrupción de Freud | 23 |
| 2. 3.1- El papel de Freud. <i>Eros y civilización</i> | 24 |
| 2. 3.2- La libertad aparente. <i>El hombre unidimensional</i> | 43 |
| 2. 4- Crítica al marxismo ortodoxo | 45 |
| 2. 5- Los tumultuosos años sesenta y la reactivación del activismo político en Marcuse | 56 |
| 2. 5.1- <i>Un ensayo sobre la revolución</i> | 57 |
| 2. 5.2- <i>Los nuevos matices de Contrarrevolución y revuelta</i> | 61 |
| 2. 6- El fin del trayecto. La dimensión estética | 68 |
| 2. 7- Marcuse se explica | 77 |
| 2. 8- Discusión | 86 |
| 2. 8.1- Marcuse y su relación con la izquierda estética del siglo XX (Brecht, Adorno, Benjamin y Lukács)..... | 87 |
| 2.8.2- Peter Bürger y Marcuse. Semejanzas y diferencias..... | 100 |
| 2.8.2.1- La negación de la autonomía del arte en la vanguardia..... | 108 |

| | |
|---|------------|
| 2.8.2.2- El papel de la belleza respecto a la configuración estética en Marcuse..... | 111 |
| 2.8.2.3- La problemática de la categoría de obra de arte en Peter Bürger. | 111 |
| 2.8.2.4- Consideraciones finales sobre las vanguardias y la pervivencia del arte más allá de estas..... | 112 |
| 3. CONCLUSIONES..... | 113 |
| 4. BIBLIOGRAFÍA..... | 120 |

1. INTRODUCCIÓN

La motivación para realizar el presente trabajo surgió de la lectura de la última obra que publicara en vida Herbert Marcuse, *La dimensión estética*. Conocíamos la obra de este autor, fundamentalmente a través de *Razón y revolución*, *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*. También, y en lo que toca al tema de la reflexión estética, el texto *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* era de nuestro interés y sabíamos sus líneas fundamentales. Teníamos pues, una idea preconcebida de Marcuse que asociábamos con una mirada crítica acerca de los valores, cultura y sistema económico de occidente que adscribíamos a la izquierda marxista. Por eso nos sorprendieron las conclusiones de este último Marcuse de *La dimensión*. Nos pareció que hubo un cambio de posición importante respecto al texto clave de los años treinta *Acerca del carácter afirmativo*. Si aquí veíamos un ataque claro a la estética clásica e idealista, en su última obra no dejamos de apreciar un reconocimiento y reutilización para un proyecto emancipatorio de los materiales esenciales de aquella estética (la idea de belleza, la autonomía del arte, la atemporalidad de las categorías estéticas...). Así pues decidimos investigar la trayectoria de Marcuse en relación a la reflexión estética a lo largo de toda su trayectoria intelectual. Queríamos comprobar la evolución, la posible ruptura o cambio de posición en esta ámbito, los momentos claves, la aportación e influencia de otros autores, coetáneos o clásicos. En definitiva, pretendemos con este trabajo dar una idea lo más aproximada posible de las líneas maestras del pensamiento de Marcuse en lo referente al tema de la estética. Nuestro enfoque metodológico se ha basado en primer lugar en la lectura de toda la obra publicada por Marcuse, y hemos seleccionado aquellos textos donde considerábamos que la reflexión sobre el arte y la estética eran importantes. También hemos incluido los primeros artículos escritos por nuestro autor antes del ingreso en el instituto social. Nos parece, que aunque no traten específicamente el tema estético, si que tienen la semilla de ideas esenciales que perduraron a través de toda su trayectoria y que determinan el concepto de hombre que se dibuja en su última obra. (La apuesta por un marxismo ecléctico y renovado y la importancia esencial del “hombre concreto”). Estos primeros trabajos han sido recientemente publicados en España. Con el título de *Herbert Marcuse y los orígenes de la teoría crítica* aparecen sus dos primeros artículos, *Contribuciones a una*

fenomenología del materialismo histórico (1928) y *Sobre filosofía concreta* (1929). Además y con el título genérico de *Entre hermenéutica y teoría crítica* aparece una colección de cinco artículos publicados entre 1929 y 1931. Una vez realizado este preámbulo, encadenamos una serie de recesos que por orden cronológico (salvo una excepción que durante la exposición explicamos) irán dando cuenta de lo más sustancial de la reflexión marcusiana en el campo estético. Así, comenzamos con *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, continuamos con *Eros y civilización* y el aporte fundamental en este texto de Freud para entender el principio del cambio de posición de Marcuse respecto a su visión de los años treinta. La siguiente parada será en el *Marxismo soviético*, que publicado a finales de los cincuenta, nos parece de sumo interés por la crítica del autor berlinés al estalinismo y al marxismo ortodoxo y a su concepto de dialéctica. Con un desapego al pensamiento de Lenin e incluso un cuestionamiento de algunas limitaciones de Marx. Con el siguiente capítulo, dedicado al *Hombre unidimensional*, veremos como la crítica gira hacia el occidente capitalista que sometería a los individuos a un sistema uniforme con la consiguiente pérdida de autonomía. Señalaremos aquí, el papel del arte según Marcuse en estas condiciones socioeconómicas del capitalismo tardío. Una vez adentrados en los años 60 y hasta principios de los setenta, nos detendremos especialmente en dos textos, *Un ensayo para la revolución y Contrarrevolución y revuelta*. En ellos destacaremos fundamentalmente el posicionamiento de Marcuse con respecto a la nueva izquierda que asociamos a los movimientos contestatarios de los años sesenta en contra de la guerra del Vietnam, los nuevos movimientos estudiantiles revolucionarios, anticapitalistas y las nuevas vanguardias de los años sesenta y su relación con la cultura de masas. El papel de la contracultura y la crítica marcusiana a los movimientos de lucha armada (terrorismo) de principios de los setenta. Así como el escepticismo de nuestro autor respecto a los postulados de la izquierda radical del momento que estaban derivando hacia posiciones anti-ilustradas y de un peligroso relativismo gnoseológico y moral. Finalmente desembocamos en la *Dimensión estética*, testamento filosófico de Marcuse y causante de la motivación para nuestro trabajo. Simplemente apuntar, que nos encontramos con una reflexión más cercana al humanismo clásico con reconocimiento hacia las categorías estéticas idealistas y románticas (eso si, pasadas por el filtro de Freud y con una base materialista) al servicio de un proyecto político y social libertario y

emancipatorio. En lo que respecta a la compilación de recesos de las obras esenciales de Marcuse que tocaban temas estéticos, pensábamos acabar aquí, pero casi al final de nuestro trabajo, encontramos una compilación interesante de entrevistas realizadas entre 1975 y 1978 (cinco en concreto) donde Marcuse, con interlocutores del nivel de Habermas, explica de manera didáctica para el gran público, lo esencial de su filosofía. Además de su posicionamiento en el tema estético. Nos ha parecido ineludible introducir en nuestra aportación lo principal de dichas entrevistas. Y con esto si acabamos con el apartado dedicado a la compilación de materiales con los cuales conformamos la sustancia de la cual generaremos nuestras conclusiones.

Queremos hacer mención a otras dos cuestiones antes de acabar esta introducción, la primera es que hemos incluido a lo largo de los recesos reseñas más ampliadas a autores clásicos porque el mismo autor berlinés nos ha dado pie debido a la importancia para el tema. Así, hemos ampliado datos sobre Schiller y Kant en *Eros y civilización*, a Marx en el *Marxismo soviético* y a Schelling en el resumen de las entrevistas que se publicaron póstumamente. Por último y antes de las conclusiones, hemos preparado un apartado que denominamos “discusión”, que hemos dividido en dos partes, en la primera contrastamos el pensamiento estético del primer Marcuse (manejamos las tesis principales de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*) con autores coetáneos a su obra. Concretamente hemos seleccionado a Brecht, Benjamín, Lukács y Adorno. . Queremos en esta parte del trabajo clarificar el pensamiento de nuestro autor respecto a estos “pesos pesados”, sus influencias recíprocas, sus diferencias y su relación con el marxismo y la vanguardia. En la segunda parte de la discusión hacemos una comparativa entre las conclusiones del texto de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia* y lo más significativo de este “segundo” Marcuse que pensamos se refleja en *La dimensión estética*. Con todo este material, esperamos tener base suficiente para construir unas conclusiones que satisfagan la idea de haber conseguido un acercamiento a la estética de Marcuse que sea fiel al espíritu que este autor quiso transmitir en este tema.

2. CRONOLOGÍA HISTÓRICA DE LA REFLEXIÓN ESTÉTICA EN MARCUSE

2.1- Los orígenes filosóficos de Marcuse

Como hemos planteado en la introducción vamos a adentrarnos en los primeros escritos de Marcuse anteriores a su ingreso en el Instituto social. Lo justificamos porque aunque no toquen temas específicos relacionados con el arte y la estética, sí clarifican e iluminan al Marcuse de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, texto central de nuestro trabajo. Hemos realizado un receso de todos estos materiales primigenios, que a continuación desglosamos.

Contribuciones a una fenomenología fue publicado originalmente como artículo en la revista filosófica *Philosophische Hefte* en julio de 1928. No es un texto muy extenso pero es clave para entender la influencia fundamental del Heidegger de *Ser y tiempo* en el primer Marcuse. Comienza con una pequeña introducción donde nuestro autor defiende que el marxismo debe ser una teoría de la acción histórica, concretamente de la revolución proletaria, donde es ineludible la unión de la teoría y la práctica (Marcuse, 2010). Conecta, ya desde el principio, la capacidad del marxismo para captar plenamente la historicidad con la determinación fundamental del Dasein heideggeriano. Marcuse cree haber encontrado el nexo entre la interpretación fenomenológica de la historicidad que aparece en *Ser y tiempo* y la corrección del método dialéctico. Nuestro filósofo acuñará como novedad una *fenomenología del materialismo histórico* a la luz de la historicidad (Marcuse, 2010).

En el segundo capítulo, *La situación fundamental del marxismo*, se trataría de determinar cuál sería el momento ideal para llevar a cabo la acción radical revolucionaria. Es aquí donde aparece con toda su fuerza la historia como categoría fundamental, saber interpretarla reivindicando para esta labor el concepto de Dasein humano, al cual le corresponde la “toma de conciencia” que se articulará en la clase proletaria revolucionaria cuya tarea consistirá en sustituir la existencia inauténtica por otra donde se puedan desarrollar todas las posibilidades (Marcuse, 2010). Olvidémonos aquí de toda semejanza con un estructuralismo althusiano. No es un proceso ciego y necesario donde unas leyes fijas hagan inevitable el desplome del sistema capitalista mundial. En Marcuse, el ser humano (englobado en la categoría de Dasein) es determinante con su conciencia, la cual se funda en el ser histórico concreto cuyo conocimiento es

esencialmente práctico. Es este conocimiento de la necesidad socio-histórica el que lleva al Dasein de la conciencia de clase. La teoría lleva a la praxis. La ciencia se convierte en realidad.

El siguiente paso en *Contribuciones* es la apelación a la historicidad del Dasein según el Heidegger de *Ser y tiempo*, donde la libertad humana se cumple con la aprehensión de la propia necesidad, la cual entiende Marcuse se realizaría en la situación histórica revolucionaria. En ésta, la teoría se torna un camino para la acción a través de un análisis inmanente. Asume la analítica del Dasein heideggeriano donde el mundo está ya dado originalmente y es “significativo”, formando junto a aquél una unidad inquebrantable (Marcuse, 2010). La teoría sería siempre derivada, nunca a priori. Del mundo recibiría el Dasein su determinación, la cual consistiría en la posibilidad de pasar de la existencia impropia a la propia. Y es en la *temporalidad* donde recibe su legado, manifestándose su posibilidad histórica de *revocación* en el caso de elección auténtica. Esto acontece de manera generacional, ya que sólo en su generación se entiende el Dasein. En Heidegger, la esencia del ser humano está contenida en su existencia (Dasein) concreta cuya condición histórica es la de “arrojado”. El ser es libre en tanto que puede elegir la necesidad. Marcuse le criticará que la remisión de la resolución decisiva acontezca en el Dasein solitario en lugar de abrirla a la resolución de la acción. Y apoyándose en Dilthey critica a Heidegger la pretensión de objetividad del mundo natural por la imposibilidad de entendimiento de burgueses y proletarios en la situación histórica concreta (Marcuse, 2010).

Ya Marcuse cree tener los materiales conceptuales para una *fenomenología dialéctica* que se sostendrá en el contenido material de la historicidad, en la cual se manifiesta el Dasein concreto. Extrapolándolo a Marx nos encontraríamos con la base material y económica de la sociedad. Apunta Marcuse que el método dialéctico sólo puede ser referido al Dasein concreto, único, en el cual es comprensible. En la lógica dialéctica el objeto es tomado en su transformación y toda la praxis humana entra en la definición de objeto. Lo venidero será siempre negación de lo existente. La fenomenología, entiende el autor berlinés, se tiene que apartar de toda metodología científica que vea su objeto en abstracción de toda historicidad. Y el método dialéctico debe convertirse en fenomenológico y apropiarse de la concreción. El ámbito de la fenomenología dialéctica debe comprender todos los campos de sentido aprehendidos por la existencia humana, concluyendo que todas las verdades concernientes a la estructura de la historicidad y del

Dasein son válidas universalmente (Marcuse, 2010). Otro problema importante para la dialéctica es el del *valor*, determinar si hay formas de existencias históricas que imposibilitan la realización de determinados valores existenciales. Sería el conocimiento de la historicidad el que despertaría la capacidad decisoria.

Finaliza Marcuse con un ensayo para una fenomenología del materialismo histórico, cuyo ámbito sería el de las estructuras de la historicidad en general y de las leyes del movimiento de la historia. En Heidegger, el Dasein extrae del pasado su forma de existencia, la vinculación de aquel con el mundo no es una abstracción. Por tanto, sus estructuras últimas son el contenido material de la historicidad. Retomando estas premisas para una interpretación fenomenológica, la producción y reproducción sería el primer modo de comportamiento del Dasein, al mismo tiempo material y espiritual (al igual que en el marxismo) y el término ideología englobaría el ámbito de objetividades ideales identificadas con un Dasein histórico concreto (Marcuse, 2010). Para el materialismo histórico el sentido intencionado en una ideología no coincide con su significado histórico.

En Heidegger, la sociedad histórica se constituye en el modo de producción que corresponde a su condición de arrojado. El Dasein, en tanto que histórico, solo puede existir en movimiento, el cual es siempre una transformación de sentido. Para Marcuse, la dirección del movimiento económico no es alcanzable para la fenomenología, es necesario un análisis económico-histórico. Pero sí muestra al Dasein como histórico, identificando la praxis como comportamiento originario, abriendo el camino a la fundamentación de la razón teórica. El idealismo encerró el conocimiento en el mundo de los fenómenos constituidos en el a priori de la conciencia. El materialismo histórico invirtió esta relación por la urgencia de una existencia convertida en insoportable (Marcuse, 2010).

2.1.1- Sobre filosofía concreta

El siguiente trabajo de envergadura filosófica apareció en *Archiv für sozialwissenschaften und Sozialpolitik* en 1929. A partir del posicionamiento de Heidegger en *Ser y Tiempo*, plantea Marcuse la posibilidad de una filosofía concreta. Entiende nuestro autor ésta como modo de la existencia humana que pregunta por su sentido y quiere hacer visible la verdad (Marcuse, 2010). De sus muchas determinaciones interesa la validez. El sentido de la filosofía tiene un carácter

esencialmente existencial, es un saber práctico. Para Marcuse la filosofía fenomenológica es posible fuera de la reducción, pues al volverse histórica la filosofía, caen los paréntesis de la reducción encontrándose entonces al Dasein y su mundo en su concreción histórica. Una situación concreta puede ser resaltada en su estructura respecto a las anteriores, estando la situación histórica en los años veinte determinada por el capitalismo desarrollado. La economía ha subsumido todos los ámbitos al proceso de cosificación. La crisis del capitalismo es una crisis de la existencia y los fundamentos de la existencia son accesibles para la filosofía que los puede confrontar con la existencia amenazada. La filosofía debe ocuparse de establecer las leyes esenciales de la acción ética, tiene que llevar al Dasein a las verdades de sus leyes esenciales; la unidad de teoría y praxis (Marcuse, 2010). Marcuse con el proceso de concretización de la filosofía pretende investigar al Dasein contemporáneo respecto a las posibilidades de apropiación de verdades que están abiertas para él, siendo dicho análisis fenomenológico. Incluso las estructuras ontológicas del sistema científico pueden conseguirse por vías fenomenológicas. Para que la filosofía concreta pueda llevar a un Dasein a la verdad, tiene que asaltar la esfera de la acción y devenir pública.

Es también muy significativa en esta *filosofía concreta* la apelación al último desarrollo de Kierkegaard en tanto que devenir público, pues para éste tal esfera es la propia de la filosofía. Aunque el sujeto del acontecer no es el “individuo” sino el *ser social*, el sentido del filosofar puede cumplirse a través de cada individuo. La filosofía tiene que acometer la interioridad de la existencia individual, pues tal existencia pertenece a un mundo determinado históricamente, existe una correlación del individuo con su mundo circundante y común (Marcuse, 2010). Siguiendo el análisis de Marcuse, la situación histórica contemporánea impide la existencia propia del individuo. La filosofía debiera hacer avanzar a la existencia conforme a sus posibilidades históricas porque al final de toda auténtica filosofía concreta está la acción pública. Termina su exposición el autor berlinés señalando que cuando la existencia contemporánea está sacudida en sus fundamentos, es un imperativo moral de la filosofía, haciendo honor al viejo título de “ciencia primera” colocarse a la cabeza del cuestionamiento del *status quo* (Marcuse, 2010).

2.1.2- Entre hermenéutica y teoría crítica.

Con este título presentamos el segundo volumen editado en el año 2011 y formado por una serie de artículos filosóficos publicados entre 1929 y 1931 por Marcuse. Junto con el ya comentado, *Herbert Marcuse y los orígenes de la teoría crítica*, ambos eran textos inéditos en castellano hasta ahora que han sido traducidos y prologados por José Manuel Romero.

Desde su exhaustiva introducción nuestro joven filósofo español nos delimita detalladamente cuáles son las líneas maestras y fundamentos de los diversos artículos que componen la colección. Lo primero que se destaca es el intento de fusión del marxismo con el pensamiento del Heidegger de *Ser y tiempo*. Otras claras influencias en el primer Marcuse serán Korsh (*Marxismo y filosofía*), Lukacs y Dilthey.

El joven Marcuse era muy crítico con la deriva economicista y científicista que había hecho a los “marxistas ortodoxos” abandonar la praxis revolucionaria y creyó ver en Heidegger un acceso filosófico a la existencia concreta que le ayudaría a recomponer aquella dimensión marxista. Para Marcuse el núcleo del marxismo era el materialismo histórico el cual quiso complementar con una hermenéutica fenomenológica de la existencia humana, en una suerte de síntesis fenomenología-dialéctica. Refuncionaliza la analítica de la existencia en una dirección política crítica, acuñando el concepto de *filosofía concreta*. Un modo de aproximación a lo social consciente de su historicidad, reubicando al marxismo desde el científicismo a la praxis revolucionaria (Marcuse, 2011). Marcuse además se apropiará en un primer momento de la ontología de la hermenéutica fenomenológica de Heidegger (más tarde la dimensión ontológica será cuestionada) para criticar la pretensión epistemológica de la fundamentación de las ciencias sociales, entendiendo la filosofía como una ontología fundamental de la historicidad, antídoto contra la científicidad del marxismo (Marcuse, 2011). En definitiva, nos encontramos aquí con una serie de textos que se pueden considerar la prehistoria de la teoría crítica, con elementos para su posterior fundamentación, con una apropiación de la hermenéutica fenomenológica que será “santo y seña” del pensamiento crítico del marxismo occidental.

El primer artículo que aparece en la selección, publicado originalmente en 1929, *Sobre la problemática de la verdad del método sociológico: ideología y utopía de Kart Mannheim*, es un comentario de Marcuse a dicho texto donde está presente la

problemática de la situación científica contemporánea. Toda existencia (Dasein) está determinada por la situación histórica única. ¿Cuál es, dónde está la verdad del ser histórico? Mannheim cuestiona que el marxismo como ideología de una clase determinada puede tener el mismo valor que cualquier otra ideología, criticando su sumisión a una sociología científicista que deja fuera la praxis política. Marcuse puntualizará que el carácter condicionado histórico concreto de una teoría no la invalida/valida y valora el mérito de Mannheim de dirigir la mirada hacia la esfera de decisión sobre la verdad de una teoría histórica (Marcuse, 2011). Para este último una teoría sería verdadera cuando pudiera ser realizada (la posibilidad del socialismo) y se aleja de la sociología tradicional al intentar solucionar la problemática de la verdad mediante la teoría de la correspondencia entre conciencia y ser. Es la conciencia quien debe caracterizar las fases del ser como situaciones históricas en perpetua transformación. Sin caer en el error de cierto marxismo vulgar con su errónea concepción de la dialéctica, ya que la auténtica no admite fases del ser como instancia de verdad o falsedad de una teoría. Aunque Marcuse verá oscura la correspondencia en Mannheim entre conciencia y fases del ser, no deja de reconocerle que no se desentiende de la responsabilidad existencial de su investigación científica ni tampoco elude la problemática de la verdad en sentido último (Marcuse, 2011). Piensa el autor berlinés que el marxismo debe seguir este camino, que el orden de vida histórico (capitalismo) puede ser valorado y que toda instancia de valor y de verdad apunta más allá. La verdad sería trascendente respecto a la dimensión ideológica. La situación histórica no constituiría la plena realidad del acontecer, se trataría solamente de modificaciones de las estructuras fundamentales. Marcuse le termina reconociendo a Mannheim que no sea condescendiente con ninguna *positividad aparente*.

El siguiente artículo de la colección, *¿Un marxismo trascendental?*, publicado en 1930, es un intento, por parte de Marcuse, de contrastación del pensamiento de Marx con el de Kant a través de la mediación de Max Adler. Marcuse entiende que el marxismo debe confrontarse con la filosofía ya que ésta trasciende las formas de vida conocidas de la sociedad capitalista y verá en la figura de Adler un buen interlocutor para este propósito con su intento de vinculación Marx-Kant y su visión de Kant como comienzo de la conciencia crítica (Marcuse, 2011).

Marcuse cuestionará si realmente la filosofía trascendental fundamenta la experiencia social. Acepta que tanto el método trascendental como la dialéctica de Marx

suponen una toma de posición respecto a la situación histórica. Aunque la razón trascendental investiga las posibilidades del mundo y sus regularidades, no disuelve las categorías “rigidificadas” de la realidad. Para el método trascendental la universalidad del conocimiento puro no se funda en la experiencia, y lo social se depura trascendentalmente de su realidad, sepultando el acceso a su objeto, pues éste exige un acceso metódico como realidad histórica (Marcuse, 2011). Avanza Marcuse en su crítica cuestionando además el concepto trascendental de tiempo que imposibilita la comprensión del ser social porque excluye a la realidad. Kant con el concepto “conciencia en general” plantea la conexión carácter social-filosofía trascendental y su validez universal. Adler sigue esta vía cuando afirma que en el pensamiento humano reside el fundamento trascendental de producción del conocimiento de la verdad. Marcuse ve una mala interpretación de la “conciencia en general”, ya que la conciencia pura no puede fundamentar ninguna validez universal.

Para nuestro autor, Adler intentará una fundamentación teórico-cognoscitiva de la experiencia social a través de la constitución a priori de la misma. Todo Dasein (experiencia) está sometido a la casualidad, pero no está determinado por el tiempo porque tiene libertad. Solo la capacidad práctica podrá sacarnos del mundo sensible. Por tanto, la existencia moral es inconmensurable con el tiempo empírico (Marcuse, 2011). Marcuse le reprochará que la filosofía trascendental no puede fundamentar la experiencia social, las consecuencias para el marxismo serían que el ser humano tiene que existir socialmente para tener conciencia. Ésta es el fundamento de la posibilidad de la experiencia social, pero la universalidad de la existencia social en su experiencia, se fundaría en el nexo de la historia. El ser social no se puede fundar en la teoría del conocimiento. Marx será el primero en elevar la investigación a lo concreto. El materialismo histórico no realizaría fundamentación teórica, su “único a priori” es la historia (Marcuse, 2011). Por último, la distinción de los marxistas trascendentales sería que el ser social no es solo material sino también conciencia, buscaban en el marxismo el a priori de la teoría social pero para Marcuse el método dialéctico trasciende la distinción forma-materia.

Los siguientes dos textos versarán sobre un elemento clave del posicionamiento crítico del primer Marcuse, nos referimos *al problema de la dialéctica*. Para este análisis se servirá en ambos artículos del trabajo de Siegfried Marck, *La dialéctica en la filosofía del presente*, el cual pretendía investigar la filosofía contemporánea desde la problemática de la dialéctica, focalizándola en la dialéctica

criticista como fundamento de la filosofía crítica. Marcuse se posiciona criticando el uso abusivo de la dialéctica por parte de la nueva filosofía marxista con la cual se podría justificar cualquier cosa, y reivindica una investigación de la génesis de la dialéctica a través de Platón y Hegel (Marcuse, 2011). Subraya en Platón que descubriera que el ente verdadero no está en la multiplicidad de objetos sino en la unidad que lo fundamenta captada por la dialéctica. Otro problema de interés será la relación entre lo uno y lo múltiple que aparece en *El sofista*, aunque su dialéctica sea inadecuada para la teoría del conocimiento servirá al menos para distinguir lo que no es dialéctica.

La siguiente parada de Marcuse lo lleva a Hegel con el salto de la dialéctica del ente a la historicidad del mismo, donde el método dialéctico sería expresión del devenir necesario. El autor criticará la expresión hegeliana “toda realidad es dialéctica” con el argumento de que tal absolutización deforma la historicidad, y entenderá la dialéctica no como teoría sino como género de ser de lo ente mismo, de la existencia humana, avanzando hacia una dialéctica concreta (Marcuse, 2011). Termina el comentario al primer artículo de Marck corrigiéndole a éste su crítica a Lukacs por el concepto de conciencia de clase correcta, defendiendo a éste último por su acertada crítica a la dialéctica de la naturaleza.

El segundo artículo de Marcuse dedicado a Marck, *Sobre el problema de la dialéctica II. Una aportación a la cuestión de las fuentes de la dialéctica marxiana en Hegel*, comienza con el cuestionamiento de Marck de la dialéctica especulativa de Hegel, bajo la acusación de panteísmo por la fusión inaceptable de conciencia y objeto. Frente a ésta levanta Marck una dialéctica crítica. Marcuse plantea que estos errores en Hegel provienen de su sentido del ser en general (Marcuse, 2011). Hegel está influenciado por Kant en la posibilidad de los objetos en el yo-pienso. Para aquél la esencia del ser consiste en que el ente no es disoluble en la movilidad. El concepto de existencia en Hegel no es un mero pensar sino un modo concreto de existencia; la vida como sustancia omnipresente de lo ente y la existencia (Dasein) inmediata en el mundo dado a ella, se realizaría desde las figuras incompletas de su universalidad hasta las verdaderas e íntegras. Solo como universalidad racional expresa la vida universalidad, el concepto de espíritu deviene a partir del concepto de vida (Marcuse, 2011).

Entiende Marcuse que para Marck la dialéctica debe apoyarse en el ente finito y la dialéctica crítica de la “autoconciencia” ocuparía un lugar central como

fundamento de la misma. El objeto permanecería siempre objeto y el yo sigue siendo siempre la “otredad” del objeto. Marck renunciaría a la negación de la negación hegeliana. Nuestro yo está vinculado a lo dado. Mientras, Marcuse no reduce la dialéctica al ámbito del conocimiento y abre la posibilidad de ir hacia la metafísica, rechaza una separación de la “historia de los problemas” de la historia misma, la dialéctica se fundamentaría no solo en el pensamiento cognoscente sino en el ser completo (Marcuse, 2011). En la dialéctica antigua el ser de todo ente es sólo simultáneamente con aquello que no es y es otro. Aquella nace de manera mediada en el yo y fue transformada por Hegel sobre los fundamentos de Kant. La vida aparecería como primera figura inmediata de la idea (médium universal de lo ente) y el fundamento de la dialéctica hegeliana lo encontraríamos en el concepto de superación. Con estos elementos Marck delimita la dialéctica crítica respecto a la hegeliana; nuestro pensamiento no puede eliminar lo dado.

En Hegel, el proceso de cosificación y su ruptura suponen un acontecer fundamental de la vida humana y en Marx supondrían la ley fundamental de la historia, la dialéctica nacería del yo y estaría referida a la historicidad (Marcuse, 2011). Aunque en la *Fenomenología del espíritu*, la historia de la vida acaba en la existencia (Dasein) del pueblo libre, Marx criticará a Hegel su apostasía respecto del concepto originario de historia, pues la ley fundamental de la movilidad histórica supone la superación necesaria de la realidad histórica. Marcuse finaliza alabando a Marck el adecuado planteamiento del problema y su correcta fundamentación de la dialéctica marxiana.

Dejamos a un lado el problema de la dialéctica y nos adentramos en otra de las claves para entender al primer Marcuse, nos referimos al problema de la historicidad. Tomando como punto de partida el texto de Karl Korsch, *Marxismo y filosofía*, publica Marcuse un artículo en 1931, con el título *El problema de la realidad histórica* (publicado originariamente en *Die Gesellschaft*) donde comienza asumiendo la crítica de Korsch al marxismo contemporáneo por haber desvalorizado la filosofía, postulando como centro del problema la relación de totalidad del ser social en Marx y Engels y sus formas de conocimiento históricamente existentes, con una revalorización de la filosofía aún para subvertirla. Marcuse en la misma línea, habla de superación como realización. Recordando cómo la crítica de la economía política en Marx se sostiene en amplios fundamentos de confrontación filosófica (Marcuse, 2011).

Pero la figura que centra este artículo es William Dilthey, el cual en el último tercio del siglo XIX había marcado una nueva tendencia filosófica con una “superación realizadora” de la filosofía a través de la “realidad socio-histórica” y una fundamentación crítico-cognoscitiva de las ciencias del espíritu. Dilthey criticaba la pretensión de la sociología de convertirse en la “ciencia fundamental” calificándola de metafísica, y a su vez cuestionaba la capacidad de aquélla para entender el desarrollo de la sociedad en la historia. En contraposición ofrece como alternativa un método filosófico que busca la conexión entre las ciencias naturales, el lenguaje, la historia y la experiencia. Una conclusión importante será que la *vida histórica* determina la conceptualidad de una ciencia mediante el concepto de vida. Posteriormente en lo que ha sido llamado un 2º Dilthey, desaparece cada vez más la distinción entre naturaleza y espíritu, postulándose la historicidad como determinación del ser de la vida, donde el ser humano singular estará determinado por su posición en la línea del tiempo, existiendo una unidad entre el acontecer de la historia y de la naturaleza (Marcuse, 2011). Para Marcuse (2011), Dilthey encuentra el sentido de la vida en la historicidad, cuestionando tanto al idealismo trascendental como al materialismo de las ciencias sociales. Enlaza con Marx en la unidad del ser humano y del mundo. Acaba su análisis el autor berlinés con la afirmación de Dilthey referente a que la filosofía es y debe ser determinada por la función concreta de la misma en la historia: elevar al ser humano hacia la “autonomía” y la “libertad”.

En una línea continuista con respecto a la temática anterior tenemos el siguiente artículo, *Sobre la crítica de la sociología*, donde Marcuse se hace eco de la crítica de S. Landshut a la sociología apoyada en la cuestionabilidad fáctica de la realidad, donde la sociedad es fuente de toda la libertad determinada por la concepción germánico-cristiana. En Landshut la disyunción entre ser humano y mundo es condición de posibilidad de transformación de lo social aunque Marcuse lo remita en este autor al “mundo interior” (Marcuse, 2011).

Para este primer Marcuse la problemática social está ya dada con el ser del ser humano, la sociología pura necesitaría de la base de la filosofía para cuestionar el ser social. Le reconoce a Landshut aportaciones como “la historicidad como carácter de ser del campo objetual sociológico” y “la disyunción entre ser humano y mundo”, aunque al final este autor se quede en la “objetividad de las ciencias sociales” de Weber. Además le cuestiona su interpretación “lógica y formal” del problema de la disyunción hombre-mundo

(Marcuse, 2011). Marcuse prefiere la línea de Marx donde las relaciones ser social-conciencia son estructurales en un contexto concreto, originario y unitario, acorde con su concepción materialista de la historia. Mientras Landshut interpreta la emancipación en Marx como la conversión del ser humano en esencia genérica, para Marcuse este concepto no significa un universal abstracto sino la realización del ser humano concreto.

Finalizamos nuestro recorrido con el último artículo de la colección, **Entre hermenéutica y teoría crítica**, el texto *Para una confrontación con Sociología de la realidad de Hans Freyer*, publicado originalmente en 1931, donde Marcuse analiza la fundamentación filosófica de la sociología según Freyer basada en la historicidad. Para este autor la sociedad se convierte en objeto para la ciencia cuando aquélla se separa del estado (revoluciones burguesas). Toma como punto de partida la dualidad de dimensiones (contenido espiritual-acto anímico, espíritu-vida...). Distinguiría Freyer las “ciencias del logos” (científico-espiritual) de las “ciencias de la realidad”, donde la realidad histórica no puede ser tratada como sistema de relaciones intemporales. En este autor las configuraciones sociales son la situación existencial del ser humano (Marcuse, 2011). La sociología se convertiría en ciencia de la realidad cuando pasa de Hegel a Marx, dando el salto de la historia a la decisión. Defiende que el concepto estructural sociológico tiene que historizarse, psicologizarse a causa de su humanidad y no debe aparecer como categoría estática, sino como concepto dinámico, dialéctico. Freyer critica además eludir la decisión de la transformación por una ciencia pura. Marcuse (2011) observa que el problema en Dilthey de la fundamentación de las ciencias del espíritu frente a las ciencias naturales se repite en Freyer, no aclarándose dicha relación. De todas formas Marcuse no deja de reconocerle el mérito de haber quebrado el dominio de la teoría de la ciencia, y la importancia de la historicidad como carácter de ser de la realidad social le cuestionará psicologizar los conceptos estructurales sociológicos. Freyer quiere singularizar el tiempo histórico (dirección unívoca irreversible) y la vida histórica es ella misma su tiempo, en la historia el pasado es una realidad presente. La vida histórica puede repetir el pasado en la forma de interiorización, construyendo una científicidad sociológica que renuncie a la decisión “pura”.

Con esto antecedentes, nos preparamos para comentar todo el material que hemos seleccionado referente al tema estético, comenzamos con su texto más determinante hasta *Eros y civilización*. Nos referimos a *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*.

2.2- Una visión crítica acerca de los valores clásicos de la estética.

Acerca del carácter afirmativo de la cultura es un texto que vio la luz en 1967 pero que fue elaborado a finales de los años 30 en plena eclosión del régimen nazi. Es un trabajo por tanto muy determinado por el contexto histórico y a la hora de analizarlo hay que tener muy en cuenta este hecho. Supuso la primera reflexión filosófica donde la estética y el arte tuvieron un papel preponderante. El concepto clave, el eje central alrededor del cual girará toda la reflexión de Marcuse, sobre el papel del arte en la conformación de la sociedad de su tiempo, será el de *cultura afirmativa*. Nuestro autor creará encontrar la génesis de dicho concepto en la filosofía griega, determinante en la cultura occidental. Partiendo de que aquella filosofía hacía depender todo conocimiento de la praxis, sin embargo ya desde el principio, con Aristóteles, se distinguió “lo bello” del saber funcional. Esto conllevaba una valoración negativa de la sensibilidad. La felicidad habría de buscarse más allá de lo fáctico. La *verdad*, la *belleza*, la *bondad*, se separaban de las relaciones de vida existentes. Según Marcuse el reverso negativo de esta filosofía aristotélica lo teníamos en la capitulación de esta propuesta frente a las contradicciones sociales (Marcuse, 1967). Y aunque el otro gran ejemplo de la filosofía griega, Platón, realizaba crítica social, culminaba eternizando la sociedad de clases. Esta despreocupación por todo lo relacionado con los procesos materiales será el semillero de toda la filosofía idealista que llegó hasta la revolución industrial y que según nuestro autor a su vez determinará toda la concepción estética hasta ese momento. La historia del idealismo nos la presenta en definitiva, como la aceptación de lo existente.

Siguiendo con su análisis se traslada Marcuse a la época burguesa, concluyendo que con ésta desaparece la exclusividad de los valores supremos para una sola clase, pretendiéndose la universalidad de la cultura y reivindicándose como fase de la historia donde la civilización recibe su alma de la cultura. Pero nuestro autor se revela denunciando el carácter abstracto de estos bienes culturales y de esta pretensión de universalidad cuando en la praxis la sociedad se divide en clases y la mayoría no es capaz realmente de aprovechar esos “bienes supremos” (Marcuse, 1967). Esta es la esencia de la cultura afirmativa, que pretende distinguir la cultura de la sociedad,

dejando aquella alejada del proceso social y afirmando la existencia de un mundo valioso, superior y separado de la vida real sólo en el interior de todos los individuos, en un reino de la unidad y de la libertad aparentes.

Marcuse (1967) establece que la teoría antigua nunca pensó en organizar racionalmente la praxis por desconfianza con las relaciones vitales. La felicidad verdadera solamente se podía encontrar en la pura teoría. El mundo burgués heredaría de esta tradición la creencia en un mundo verdadero de la cultura más allá de la praxis que se interioriza en cada sujeto, reduciendo el ámbito de la felicidad a lo mental. La burguesía que intentaba fundamentar una razón humana universal, no ponía, sin embargo, en cuestión el orden material donde sus intereses primaban. Frente a la miseria levantaban el estandarte del alma, que al final estaba al servicio de la represión. Marcuse, profundamente crítico, denuncia que la satisfacción verdadera solo se lograría superando la cultura idealista y modificando las relaciones materiales de la existencia. Nuestro autor en aquellos años 30 es explícito, sólo una filosofía materialista cumpliría realmente el proyecto idealista en la historia (Marcuse, 1967).

La cultura afirmativa creería en un concepto universal de persona, sin estar mediatizada por ninguna institución y en relación inmediata consigo misma, y apuesta porque no hay nada superior a la *humanidad* en el hombre, donde el arte representaría la unidad de la pura humanidad, la antítesis de la realidad social, además de devenir en estado interno del hombre. En este reino interior, la belleza de la cultura forma parte del patrimonio del alma. Marcuse matiza críticamente, denunciando que no hay pretensión de sustituir lo dado, el ansia de dignificarlo se queda en la mente (Marcuse, 1967). En esta filosofía idealista la “cultura” es esencialmente “expresión espiritual”, no tiene preocupaciones por la finalidad.

Marcuse (1967) postula que el alma es la clave de bóveda en este proyecto de cultura afirmativa (idealista) y procede a un análisis de la misma desde las premisas de dicha escuela, en donde aquella sería “reino intermedio” entre la autoconciencia del puro pensar y la certeza física del ser material”. Algo más que el conjunto de mecanismos psíquicos, aludiendo al ser no corporal del hombre. Con estos parámetros el yo escaparía al “racionalismo materialista de la burguesía en ascenso”. Conformándose como un a priori respecto a la materia. Marcuse (1967) entiende esta

idea de alma como momento que escapa a la razón abstracta de la praxis burguesa, esta solo usaría una parte de la “res cogitans”, la razón técnica. Resulta comprensible que a partir de Kant (por su influencia) y como colofón de la nueva situación material generada por la revolución industrial, el concepto rector pasó del “alma” al “espíritu”, cuando sabemos que para la cultura afirmativa alma es aquello a lo que no llega el espíritu, pues es inaccesible a la investigación empírica. Manteniéndose como unidad indivisible presente en toda conducta del individuo. Y en lo que interesa a nuestro autor, el alma resistiría como único ámbito que no había sido incorporado al proceso social del trabajo (Marcuse, 1967). En un mundo donde todo estaba sujeto al cambalache, solo el alma permanecía “pura”. Aún así Marcuse no se deja deslumbrar, la libertad del alma ha sido corrompida al servicio de la economía capitalista. Cuando debiera haber supuesto un orden material digno y justo.

La cultura afirmativa entendía el alma como seña de identidad de una amplia comunidad interna de hombres que se remonta desde tiempo inmemorial y que tiene como bandera el saberse que quien lee a través del alma ve al hombre mismo. El alma trascendería las relaciones sociales, desarrollándose en el interior de los individuos. Es un ámbito infinito y fundamento de la vida, presuponiendo la ausencia de conciencia desdichada. Marcuse vuelve a su crítica, toda esta cultura afirmativa se desarrolla en un mundo real que no se sostiene sobre la solidaridad, salvando el ámbito privado, el alma se obligaba a elevarse a los ideales sin vivir su realización (Marcuse, 1967). Es claro por tanto para nuestro autor que el alma no está dirigida al conocimiento de la verdad, de ahí su gran afinidad con el historicismo. No es asunto del alma contrastar la teoría. Marcuse ve consecuente con esta argumentación el sostener que resultara coherente el acudir al alma en la técnica de dominio de masas por parte de los estados autoritarios.

En cuanto a la relación que establece Marcuse en la cultura afirmativa entre el arte y el alma, se reafirma en que el proyecto de ésta fue reconducido al arte usando como médium la belleza, la cual escindía a la *verdad* de los males del presente (Marcuse, 1967). Sin embargo, este ideal de belleza en el arte tenía un poder peligroso que amenazaba la estabilidad social. El arte del cuerpo bello anunciaba la liberación del ideal, al que el hombre podía llegar si pudiera dominar la materia. Pero de nuevo la distancia de Marcuse frente a la cultura afirmativa, la sociedad burguesa liberaba a los

individuos, pero solo en tanto personas que han de mantenerse disciplinadas. Para nuestro autor solo cuando se pudiera gozar de una existencia sin racionalizaciones, sin sentimiento de culpa, podría alumbrarse otra cultura. Siendo necesario liberar a los sentidos de la atadura del alma (Marcuse, 1967). Interpreta que para los idealistas el hombre no puede conocer la belleza a través de los sentidos, solo el arte podría reproducir la felicidad. Pone como ejemplo la estética alemana y a Schiller en el cual la belleza es la que nos lleva a la libertad y donde el arte es el ámbito supremo. En estas coordenadas intelectuales el goce de la felicidad en la realidad está limitado al instante. Consiguiéndolo la cultura afirmativa bajo una forma animizada y por tanto idealizada. Sus medios son el arte y la belleza.

Marcuse (1967) apunta una idea positiva de la cultura afirmativa, la considera una forma histórica que ha permitido conservar las necesidades del hombre aún a costa de liberar a las “relaciones externas” de la responsabilidad por el destino del mismo. Nuestro autor es consciente de que en el gran arte burgués el individuo se siente libre al quebrar (aparentemente) privadamente la cosificación. Pero es una forma alienada de la verdadera liberación ya que oculta la posibilidad de generar positivamente un mundo mejor y lo sustituye por uno mental. Es un lenitivo para que el sujeto soporte la falta real de libertad. La cultura afirmativa ha falsificado una vida empobrecida en todos los sentidos generando una trascendencia, lo necesita para que el individuo aislado pueda soportar su existencia. Además se sublimiza la idea de personalidad con el consiguiente empobrecimiento social del individuo. En su repaso histórico a lo que el autor berlinés considera filosofía idealista, nos plantea que antes de Kant la personalidad pertenecía al proyecto de liberación del individuo. Después, ese proceso se ha interiorizado perdiendo fuelle su plasmación positiva (Marcuse, 1967). Adquiriendo la personalidad rasgos estoicos. Quiere salvar Marcuse un momento “progresista” del concepto de personalidad de la cultura afirmativa cuando le reconoce su intento de salvar el ámbito de lo privado de cualquier instancia que pretenda subsumirlo en su totalidad. Eso si, el proceso del trabajo queda fuera de este ámbito. Contradicción que usa para, a nuestro entender algo a la ligera, establecer un paso coherente desde las democracias parlamentarias a los estados totalitarios. Siendo el nexo de unión la cultura afirmativa.

Acerca del carácter afirmativo de la cultura culmina haciendo hincapié Marcuse en cómo la praxis burguesa ha despreciado al espíritu (sinónimo de Razón) definiéndose esencialmente como cultura del alma, hacia la cual se encaminaría el estado totalitario (Estamos en los años 30 y el régimen nazi se presenta como un alternativa muy plausible de “final oscuro de la Historia”). Este totalitarismo organizaría la sociedad en interés de una minoría, su principal arma, la movilización total, transformadora de la vida en energía. El individuo es sacrificado en aras de la “grandeza del pueblo”. La cultura afirmativa había preparado el terreno con su distinción entre cultura y civilización. En esta última tesitura nuestro autor proclama la necesidad de que las masas conquisten la cultura para ella misma y siendo condición inexcusable superar esta cultura afirmativa, la cual se había subordinado disciplinadamente a un orden miserable (Marcuse, 1967). La irracionalidad de esta sociedad necesita la eliminación de esta cultura afirmativa, para en definitiva realizar lo que ella pretendía, la individualidad.

2.3- La irrupción de Freud.

Desde la elaboración de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, a finales de la década de los 30, hasta principios de los 50 con la aparición de *Eros y civilización*, no se observa aparentemente ningún cambio sustancial con respecto a las líneas maestras trazadas en aquel significativo e importante texto para nuestro tema de la estética. Los intereses de Marcuse se centraban en una crítica a la sociedad occidental capitalista alrededor del concepto de razón instrumental (acuñado en la escuela de Francfort), desde parámetros marxistas heterodoxos ciertamente no sometidos al leninismo imperante en buena parte de la izquierda marxista del momento. Sin embargo, esta línea de pensamiento sufrirá una renovación profunda bajo la influencia de Freud, que en la obra de Marcuse se plasmará con la publicación en 1954 de *Eros y Civilización*. Vamos a intentar señalar y determinar aquellos elementos de esa obra que pensamos sirvieron a Marcuse de materiales para configurar un nuevo discurso donde se hacía un nuevo hincapié en lo referido al análisis del arte y la estética y su función en el hombre y su realidad social.

2.3.1- El papel de Freud. *Eros y civilización.*

Tomamos *Eros y Civilización* y constatamos que según Marcuse en la teoría de Freud se establece claramente una dicotomía entre el principio de realidad y el inconsciente, donde los instintos se relacionan con la fantasía y al ego con las actividades de la conciencia. Estableciendo el psicólogo de Viena una relación estrecha entre la *fantasía* y la *sexualidad*. En este contexto le resulta coherente establecer que el principio de realidad mutilaría a la mente, además de reprimir a la fantasía/imaginación en la cual reposarían todos los recuerdos naturales/instintivos del género (Marcuse, 1983). Esta reflexión es aprovechada por Marcuse para relacionar a la fantasía con el arte, en el cual tomaría forma de manera perceptiva. En la estética, considerada como ciencia de la belleza, el arte se configura como una vuelta de lo reprimido, donde se haya la imagen del hombre libre, arquetipo fundamental de la negación de la falta de libertad. Marcuse acuñará el concepto de “Eros original” en el cual la fantasía aspiraría a una realidad erotizada donde los instintos se desplegarían sin represión. Pues la cualidad estética de hacer gozar es la esencia del arte. De todas formas el autor berlinés toma distancia de un Freud que consideraba totalmente utópico y hasta contraproducente la idea de un principio de realidad no represivo.

En Marcuse el reino de la posibilidad necesita de la fantasía/imaginación para comprender la realidad en su sentido más amplio y profundo. De momento, “vivir sin angustia” sólo es posible en el mundo del arte, donde se trasciende y por tanto se niega el principio de realidad (también definido por Marcuse como principio de actuación) en busca del más alto grado de civilización. Pero mientras que para Freud, “las relaciones libidinales son antagónicas a las relaciones de trabajo” y nocivas para la civilización si no se retrasan y reconducen su satisfacción, en Marcuse queda invertida aquella lógica, estableciendo que la represión instintiva vendría determinada por la organización social del trabajo. No sería necesaria retrasar la satisfacción de los instintos con otra organización social donde el sujeto no fuera un mero objeto de un engranaje mecanicista y totalitario. Para el autor berlinés resulta evidente que la producción material nunca podrá ser el terreno de la libertad, aunque si pudiera posibilitar dicha liberación si se supiera aprovechar sus contradicciones además

de desvelar sus falacias (Marcuse, 1983). Hay que, para empezar, tener claro un principio, la libertad empieza a ser reconocible si tenemos claro que su ámbito se despliega en toda la esfera ajena al trabajo. Esta nueva vía que busca Marcuse más allá del principio de realidad supone un cambio esencial que modificaría a la misma estructura de la psique, alterando el equilibrio entre Eros y Tanatos (principio de vida-principio de muerte) lo que revolucionaría la existencia humana de raíz.

Nuestro autor quiere dignificar el estatus de la fantasía a la cual le encarga la tarea de consignar el gran rechazo al principio de actuación. Es consciente sin embargo que desde el mismo origen de la filosofía esa pretensión ha sido rechazada por infantil, por eso señala que en el universo cultural de occidente sólo en el arte se reconcilia Eros y Tanatos, allí es donde se redime el placer, donde el tiempo se detiene y se supera a la muerte. Y como todo este proyecto supone una rebelión contra la cultura del esfuerzo, su ámbito de proyección fuera del arte está condenado al fracaso. En un intento de coherencia con este análisis entendemos el uso de las imágenes mitológicas de Narciso y Morfeo. Donde el primero en el psicoanálisis se presenta como antagonista de Eros y además de síntoma neurótico se constituiría como elemento de la realidad que coexiste con el ego maduro. Pero el narcisismo puede resultar germen de un principio de realidad distinto. Con una nueva relación de la libido con el mundo objetivo, en una forma de sublimación no represiva, resultado de una extensión de la libido no reducida a lo genital. Marcuse cree ver en las imágenes órficas-narcisistas el gran rechazo a la realidad represiva (Marcuse, 1983). Orfeo se presenta como antagónico al Eros normal, en la medida que lo amplía. En la nueva situación, el Eros órfico modifica al ser, superando a la crueldad. Con Narciso intuimos un nuevo principio de realidad que debe ser buscado, la dimensión estética.

Es un apartado central y esencial el dedicado por Marcuse a la dimensión estética en *Eros y civilización*. Focalizará la ciencia estética a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, donde aparecerá la conexión interior entre placer-sensualidad-belleza-verdad-arte-libertad. Dos son las figuras de ese periodo que Marcuse reivindica como aprovechables para su visión. Nos referimos a Kant y a Schiller. Del primero nuestro autor recoge la división kantiana entre razón práctica, donde la libertad se establece bajo reglas morales y la razón teórica, en la cual la naturaleza aparece bajo las leyes de la causalidad. Habiendo una tercera facultad

mediadora, la del juicio, determinada por el dolor y el placer. Para Kant el juicio es estético y su campo de aplicación es el arte, por tanto en la filosofía de Kant la dimensión estética ocuparía una posición central entre la sensualidad y la moral. En esa dimensión la percepción estética sería esencialmente intuitiva no conceptual, además de subjetiva y creadora, constituyendo a la belleza, la cual se nos muestra como principio universal válido para un orden objetivo (Marcuse, 1983). Las categorías principales de la belleza serían, la determinación sin propósito, y la legalidad sin ley. Continúa Marcuse estableciendo que en Kant el objetivo de la imaginación estética se representa libre de toda relación y propiedad. Obteniéndose la unidad de lo múltiple, que sería la manifestación de la belleza. La dimensión estética sería un intento de reconciliar las esferas de la existencia separadas por el represivo principio de la realidad, una reivindicación de la sensualidad frente a la tiranía de la razón (Marcuse, 1983). Nos parece oportuno a esta altura del trabajo introducir un breve apéndice sobre lo más esencial de la estética kantiana que se recoge en su crítica del juicio publicada por primera vez en 1790. Para ello nos valemos del prólogo para la primera edición española de 1914. Lo justificamos porque nos parece esencial para poder comprender en mayor amplitud uno de los referentes claves en los cuales Marcuse se apoya para construir su reflexión sobre la estética. No afirmamos que sea el autor berlinés un neokantiano, sencillamente pensamos que el marco conceptual del cual deriva pero al cual innovará, parte como el mismo Marcuse afirma de Kant y Schiller, por tanto es necesario un acercamiento algo más profundo a ambas figuras.

Comenzamos pues, con la reflexión de Hernan Cohen recogida por Morente en la que se afirma que la estética como esfera independiente de la ciencia y de la moral no fue posible hasta la llegada del renacimiento, cuando la nueva ciencia entró en combate teórico con la dogmática religiosa y comenzaron a deslindarse los campos (Kant, 2013). Es cuando se alza el problema estético. ¿Dónde se va a colocar entonces el arte? Un problema clave era la relación entre la sensibilidad y el pensar. Además del concepto de perfección y la expresión de unidad de lo múltiple que lo define, el cual ha sido un concepto central en la historia de la estética.

Siguiendo a Morente nos acercamos a una de las influencias más importantes para la estética kantiana, nos referimos a Winckelman, el cual trazó la “divina curva” que une indisolublemente y separa para siempre naturaleza y arte. Esa

curva es el ideal. El arte sería una actividad espiritual que expresa la naturaleza, que la trabaja, pero que no es naturaleza. El centro mismo de la estética sería la reducción del arte a la conciencia. Es la belleza la que expresa lo universal y no lo individual (Kant, 2013). La expresión, lo universal en lo individual, es el ideal, por medio de ésta, supera el arte a la naturaleza. Con el concepto de indeterminación, inherente a la belleza, consigue Winckelmann una última característica de su ideal, y con este concepto, hace imposible toda confusión metódica con la ciencia.

Otro autor que apunta Morente antes de Kant es Herder (cuya noción del “hombre entero” es una influencia directa sobre el último Marcuse), el cual reivindicaría como esfera de la belleza, la totalidad de las artes, reconociendo en éstas, un producto original del hombre. El arte es una manifestación de la idea de humanidad. Esto suponía salir de la psicología sensualista y reconocer la dirección estética como independiente, exigiendo una metafísica histórica de lo bello (Kant, 2013). Pero para Morente, Herder carecía de base filosófica donde asentar y ordenar esa teoría, mientras Kant si la poseía, la filosofía crítica. En ella alcanzaría el arte su independencia, su relación metódica con la otra esfera de la conciencia. Sería la exigencia sistemática la que conduciría a Kant a la fundación de la estética. Su sistema, sin pretender sustituir a la ciencia, se convertiría en una teoría del conocimiento. La filosofía trascendental, con su propósito de no sustituir a la ciencia, quiere ser una crítica del conocimiento. No usando para ello de los métodos científicos, tendrá que negarse a tomar su origen en lo empírico. No será tampoco una psicología. Es un análisis de la experiencia, para determinar aquellas formas que constituyen la trama misma de ese producto de la conciencia que llamamos conocimiento (Kant, 2013).

Las limitaciones que encontramos en la experiencia nos hacen pensar que más allá hay un algo que no es objeto de la misma. La “cosa en si” es irreductible al concepto. Kant en la idea de la razón se refiere a la totalidad absoluta de la experiencia, quiere alcanzar el conocimiento de todos los objetos posibles. La naturaleza para Kant es más bien un producto de la conciencia. El objeto de la ciencia es el mundo físico-matemático; mientras el objeto de la moral está siempre por producir. En este sentido, dos serían las clases de motivos que determinan la acción, los naturales y los dictados por la razón, y que el deber interno es sólo el deber de obedecer a la razón (Kant, 2013). Quedando el deber como pura forma racional. Sólo el imperativo categórico es moral.

Es el principio constitutivo de la moralidad. Este principio entraña inmediatamente otro: la libertad. Entre el mundo del deber, donde la libertad se realiza, y el mundo del ser, donde la causalidad produce, hay un abismo. Aparece entonces el mundo de la experiencia como algo que tiene que ser superado. Lo que el hombre tienen de propio, lo humano, es la ley moral. Que la libertad sea el principio del conocimiento de las ciencias llamadas morales. El arte no tiene más materia que la ley que le proporciona la naturaleza o la moralidad del hombre. El arte se rige en su finalidad a priori según el juicio de relación con el sentimiento de placer y dolor (Kant, 2013).

La crítica del Juicio tuvo influencias preponderantes según Morente de Winckelman, Burke y Baumgarten. Kant con la idea sistemática de reducir a la unidad de la conciencia las diversas direcciones del espíritu, se afana por fundamentar a priori el sentimiento de placer y dolor, el arte, la estética. Y el principio de esa fundamentación lo encuentra en la finalidad. Que la estética encuentra su principio en la finalidad subjetiva. Habría que distinguir dos clases de juicios: El determinante, en donde se subsume un caso particular en lo general; y el reflexionante, dado lo particular, se remonta el espíritu a lo general. El juicio determinante no necesita fundamento alguno, pues depende de los principios sintéticos. El juicio reflexionante requiere un principio que determine y justifique su empleo. Entre los reflexionantes los hay que no refieren la representación al objeto, sino al sujeto totalmente y al sentimiento que esa representación provoca, entre ellos están los juicios estéticos (Kant, 2013). La relación con el sentimiento de placer y dolor. El sistema de la filosofía no estaría completo si entre el conocimiento (la naturaleza) y la moral (la libertad) no se fundamenta también el arte. El problema estético no es más que el problema general de la filosofía trascendental. ¿Cómo es la explicación posible? ¿Cómo es la belleza posible? Separado el arte del conocimiento y de la moral, reconocido como una dirección original de la conciencia, hay que encontrar su fundamento. No se podrá este realizar mediante un análisis psicológico (Kant, 2013). Se trata, no de provocar en sus particularidades un fenómeno de la conciencia, sino de fundar en sus raíces una dirección de la cultura. Kant se propone fundar la estética, buscar el principio o condición a priori de su posibilidad. Sólo queda un modo de la conciencia que pueda servir de contenido al arte: el sentimiento. El juicio de gusto es estético, porque se refiere no al conocimiento, sino al sentimiento, cualidad especial de la conciencia (Kant, 2013). El sentimiento de placer

y de dolor forma “el término medio entre la facultad de conocer y la facultad de desear”. ¿Cómo el juicio estético tiene esa posición independiente? Se diferencia del juicio de conocimiento en que no expresa cualidad alguna objetiva del objeto.

Afirma Kant la independencia del sentimiento. Que todo juicio es una unidad entre dos términos heterogéneos, por medio de un concepto suministrado por el entendimiento, se relaciona inmediatamente con el sentimiento de placer o dolor del sujeto. Esa relación es la que diferencia a su vez el juicio de gusto del juicio ético. La satisfacción estética es desinteresada. Lo bello rechaza toda clase de interés, tanto el de utilidad como el de moralidad (Kant, 2013). También se distingue la satisfacción de lo bello, de la satisfacción de lo agradable, la cual acarrea siempre un interés también sensual y material. Marca la diferencia entre lo bello y lo agradable, el carácter material, sensual e interesado que lleva consigo lo agradable.

El sentimiento estético, su desinterés lo distingue de lo moral y de lo agradable, y su carácter subjetivo del conocimiento de la naturaleza. Que el subjetivismo del sentimiento estético no puede servir a conocimiento alguno. Y, sin embargo, el juicio estético tiene pretensiones de universalidad, y como tal, exige un principio, obligando a considerar el juicio estético como sintético a priori (Kant, 2013). Reconociendo el arte como una esfera original de la cultura, se determina en él una dirección propia de la conciencia ¿Cuál es su principio? Y en lo que respecta a la esfera de lo trascendental. ¿Cómo un juicio, que se refiere sólo al sujeto puede poseer universalidad? Que los juicios estéticos tienen una base en el sentimiento del sujeto. Para Kant, la facultad de conocer, puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre. Un sentimiento del libre juego de las facultades de representar. Que el juicio del gusto no tiene a su base concepto alguno. Lo que es dado como condición subjetiva es la capacidad de comunicación universal del estado del espíritu. Este estado se caracteriza por el juego libre de las facultades. El juicio de gusto, unifica en una sola proposición la representación del objeto y su relación con el sujeto. En el juicio de gusto, el juicio del objeto precede al sentimiento de placer (Kant, 2013). Mediante la universal comunicabilidad, encuentra su base la idea de un sentido común estético con que se caracteriza el gusto. ¿En donde se funda su pretensión a ser estéticos? Se funda en el a priori de la finalidad. El principio de la finalidad tiene en la filosofía de Kant una misión teórica: fundar la concepción del universo organizado. Con

este principio no alcanzamos a comprender el organismo, pero si llegamos a concebirlo. Es una idea que señala los límites de la experiencia. La fundamentación de los juicios estéticos requiere un a priori. El juicio de belleza no se refiere a concepto alguno del objeto, y no es posible un principio objetivo del gusto. No puede haber una ciencia de lo bello. Los juicios estéticos expresan un modo de sentir las cosas, no un modo de ser de las mismas. El a priori estético será el a priori de la idea, la finalidad. ¿Qué finalidad? La estética no conoce los objetos, su objeto es el estado del espíritu, la finalidad estética es una finalidad sin fin. Que el arte no tiene fin alguno, y sin embargo, encierra una finalidad. El arte es espíritu y libre juego. Finalidad formal subjetiva. El idealismo de la finalidad es el principio único del juicio estético. La legislación estética como una legislación trascendental a priori (Kant, 2013).

El juicio estético, además se distingue del lógico, tiene su base en el sentimiento, el cual sirve a su vez al juicio del gusto, no siendo un sentimiento individual empírico. Tiene pretensiones a ser universal. Otra naturaleza, es el creado por la contemplación estética. El sentimiento que objetivamos y llamamos belleza no puede contener otra cosa que naturaleza y moralidad, las cuales, en el objeto estético no aparecen ya como realidades, sino sólo como pensadas. No se puede sacar una regla de producción artística de ninguna consideración estética. La emoción estética no puede tener más contenido real que la naturaleza y la moralidad. La naturaleza viene a ser arte por el soplo humano que le infunde el alma (Kant, 2013). La conciencia estética viene a unificar y afirmar el “yo”, a darle vida. Sin el querer, el pensar es pura representación sin significado vivo. La moralidad es toda la dirección de la conciencia que se basa en la voluntad, es un elemento del arte. La distinción de lo bello y de lo sublime. Lo bello es el sentimiento del juego libre del entendimiento, mientras que lo sublime es el juego de la imaginación y de la razón. El contenido de lo bello está la naturaleza y el de lo sublime en la moralidad (Kant, 2013). Que la finalidad establece una relación entre la legislación del entendimiento y la de la razón, entre la naturaleza y la libertad. La imaginación es la que merece el calificativo de libre.

La naturaleza entra en la moralidad a formar un mundo nuevo, el mundo de lo bello. Plantea Morente (2013) la dificultad que tiene Kant para exponer una posición clara y final con respecto a la moralidad. Es necesario admitir un ideal de la belleza como modelo del gusto, y antes de determinar el ideal hace falta distinguir la

belleza libre de la belleza adherente. Aquella no puede ser ideal de belleza, porque la ausencia de fin en el objeto representado la incapacita para fijarse en su ser. Solo el hombre que tiene en si mismo el fin de su existencia, puede ser ideal de belleza. En la figura humana, “el ideal consiste en la expresión de lo moral” (Kant, 2013). Kant plantea que lo bello es un símbolo tanto de la naturaleza como de la moralidad. Lo sublime es el “yo”, en cuanto capaz de superar y de resistir a la sensibilidad y a la causalidad. Lo sublime es la libertad en mí. La naturaleza está enfrente, como aquello que ha de ser superado.

Con respecto al tema de las artes, Morente subraya que en Kant la separación de arte y ciencia es completa, radical. No hay reglas objetivas del sujeto, tampoco de la producción de lo bello. El arte expresa una finalidad sin fin. No son obras de arte si les falta la chispa del genio, lo indefinible de la creación, lo que ni se puede transmitir, ni imitar (Kant, 2013). Lo que Kant llama “espíritu”. El principio que anima la facultad de la exposición de la idea estética. La armonía y la melodía. La estética de Kant busca el fundamento a priori de una dirección de la conciencia, que no es confundible ni con la moral ni con la ciencia. El mundo de la belleza tiene su contenido, el sentimiento, y en este es legislador el juicio. Que el sentimiento no encierra más materiales que los que proporcionan la naturaleza y la libertad. De esos materiales surge un producto distinto de ellos, y que tiene en sí su propio valor. Kant se pregunta, ¿hay un principio de la razón más alto, que impone la necesidad de producir en nosotros un sentido común para más altos fines?, ¿Es el gusto, una facultad primitiva y natural, o tan solo la idea de una facultad que hay que adquirir aún? (Kant, 2013).

La tarea eterna de la estética, que el sentimiento de todos corra conjuntamente con el de cada uno: La comunidad en el sentimiento, después de la comunidad en el deber y de la comunidad en el conocer. La propia conciencia universal del sentimiento. En el sentimiento universal es donde encuentra la humanidad una expresión totalmente humana. Esa expresión la proporciona el arte. El hombre del arte es el noumeno de la estética. El sustrato suprasensible estético es la humanidad del arte, la humanidad del humanismo (Kant, 2013). Solo cuando una obra, penetrando profundamente en lo particular, expresa lo profundamente humano, solo entonces puede decirse que el tesoro de la belleza de la humanidad se ha aumentado en otra forma inmortal, y esas formas inmortales son las que se las denomina, clásicas.

La otra figura de la estética alemana en la que se apoya Marcuse es Schiller, el cual a su vez había derivado una nueva forma de civilización de la concepción kantiana, perfectamente reflejado en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en la cual según el autor berlinés (Marcuse, 1983) pretende rehacer la civilización mediante la función estética con un nuevo principio de realidad. Para Schiller la belleza es determinante en la función estética y tiene un papel decisivo en la nueva configuración de la humanidad. En una cultura que se construye mediante el antagonismo sensualidad-razón, y donde ésta ejerce un poder tiránico, la sensualidad queda empobrecida. Y es mediante el impulso del juego, según Schiller, como sería posible una reconciliación cuya meta fuera la libertad. El juego se presentaría como la manifestación de una existencia sin miedo, expresión de la libertad misma (Marcuse, 1983). Porque el hombre es libre cuando no está constreñido ni por la ley ni por la necesidad.

Usaremos materiales del estudio introductorio de Jaime Feijoo para la edición española del Kallias y de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1990, para ampliar la estética en Schiller, pues la consideramos central para entender en su justa medida el posicionamiento marcusiano de finales de los setenta con su dimensión estética. Según Feijoo (1999), Schiller intenta superar el "subjetivismo" kantiano con una teoría que fundamentara la objetividad del hecho estético. La crítica del juicio de Kant era una teoría de la belleza que Schiller denominará "racional-subjetiva". Mientras Schiller se posicionará contra el carácter subjetivo de la belleza establecido por Kant y contra la perspectiva exclusivamente receptiva de la reflexión kantiana. Intentando establecer una definición sensible-objetiva de la belleza. Interpreta la belleza como una forma, pero no como esa forma pura, vacía de contenido del análisis kantiano. Su concepto de forma apunta a la representación de la subjetividad, la cual determina la supremacía de la belleza artística (Schiller, 1999). El hecho estético se basaría en la fundamentación objetiva del objeto bello.

La belleza adherente vendría determinada para Schiller por una finalidad, posee una naturaleza lógica, la cual ha de ser superada por la forma de la belleza, ésta es la forma de una forma, la forma estética dada a la resistencia de la primera forma (lógica) en cuanto finalidad (Schiller, 1999). Una estética de la producción artística. Para Schiller lo bello debe placer sin concepto, afirma como

principio fundamental el de la razón práctica: el principio de autodeterminación o de libertad. Que el carácter objetivo de la belleza se establece en virtud de la función reguladora de la razón práctica, en analogía al principio de autonomía (Schiller, 1999). “Aquellas acciones que no se producen mediante la razón práctica y que, sin embargo concuerdan en su forma”. Define la belleza en analogía a la libertad: la belleza es libertad en la apariencia, en cuanto fenómeno, en el mundo sensible. El carácter de objetividad de la belleza se da en el seno del objeto, en cuanto autodeterminación, libertad o autonomía y determina la relación estética sujeto-objeto. Lo que determina la ruptura con el pensamiento kantiano es el fenómeno de la libertad, que ésta se manifieste en el mundo de los sentidos, que la belleza se defina como una libertad en la apariencia. Schiller definirá la “idea estética” kantiana en relación a la moralidad. Establece la “forma lógica” del objeto como “condición esencial de la belleza”, ese algo que debe haber en el objeto que lo destaque de la sucesión infinita de lo insignificante (Schiller, 1999). La forma estética debe aludir a una regla, la cual induce al entendimiento a representarse el objeto como determinado internamente, esto es, libre. Schiller unifica ambos conceptos, el de libertad en la apariencia y el de técnica, definición de la belleza como naturaleza en conformidad con el arte (apariencia metafísica). Interpreta la libertad como naturaleza y la técnica como adecuación a la regla del arte. Alude más a la naturaleza como principio interno que a la determinación kantiana de naturaleza en cuanto ley o principio externo. El principio de reautonomía (autonomía impuesta a si misma) lo toma Schiller de Kant. Unidad de libertad y necesidad, caracteriza a la forma estética. El objeto estético se determina a si mismo y se corresponde con la estructura de la subjetividad. La belleza natural no es contemplada por Schiller desde la perspectiva teológica kantiana, sino que viene referida ante todo a la subjetividad, es un producto de la conciencia (Schiller, 1999). En Schiller la belleza como forma de la forma, no significa que se abandone el concepto de belleza natural integrante del hecho artístico.

La belleza natural pasa a ser la materia de la belleza. El hecho de elegir correctamente un objeto bello es lo que hace el “gran artista”. Este carácter normativo caracteriza la estética clásica alemana de Goethe y Schiller como una “estética del contenido”, cuenta con un concepto previo de belleza preformado (Schiller, 1999). Schiller por tanto, cuenta con un ideal de belleza ya determinado, donde la belleza

natural viene dada por aquellos cánones establecidos en relación a la belleza artística, aquella que da forma a la materia (aquí la teoría estética de Schiller se emparenta con Goethe, según Feijoo). Schiller caracteriza el amaneramiento del arte (predominio de la naturaleza del artista sobre la forma) en contra del concepto de estilo. También encontraríamos en este autor una incipiente crítica del lenguaje, La forma poética libera al objeto estético de las leyes universales inflexibles del lenguaje. La belleza artística es apariencia, alude a la reconciliación de los principios opuestos de libertad y necesidad. La forma universal impuesta por la naturaleza del lenguaje, la forma de la razón, del discurso racional o científico. En Schiller, la forma de la belleza en el lenguaje poético se resiste a la razón teórica. El principio objetivo del arte, una determinación autónoma de la forma estética, la forma de una forma sugiere un principio clásico de representación. La idea de la autonomía del arte supera en la forma artística la resistencia del mundo exterior. Como una mediación de libertad y necesidad (Schiller, 1999). La idea de la forma de una forma tiene en cuenta la determinación externa, y el carácter “heterónimo” que incumbe al arte como “superado” en la obra de arte. La idea de libertad como condición esencial del género humano.

En las cartas, según Feijoo, nos encontraríamos una reflexión histórico-filosófica sobre el origen fenomenológico de la belleza y su función en el contexto de la cultura. Explica el fenómeno de la belleza en su relación con la historia y con la función del arte. La belleza, como cualidad fundamental del carácter humano (Schiller, 1999). Además de una crítica de la ilustración en cuanto cultura teórica que lleva a la enajenación del ser humano respecto de su esencia realizada desde los presupuestos de la crítica de la razón práctica y de la filosofía de la historia de Kant. La crítica formulada por Schiller, continuamos con Feijoo, buscaría la “redención” de la propia cultura pasando a través de ella. La dialéctica del desarrollo de la humanidad en concordancia con la ida de progreso de la razón de la filosofía ilustrada que le llevará a negar la idea de la revolución. Que los principios de la cultura ilustrada no han llegado a ser efectivos. Una educación para el hombre para una sociedad verdaderamente racional, la cual se relacionaría íntimamente con la esencia moral del ser humano. Siendo la tesis fundamental de las cartas, que es a través de la belleza como se llega a la libertad. El ennoblecimiento estético planteado por Schiller no es el de una evolución progresista, no forma al hombre según los presupuestos de la razón ilustrada, sino

estéticamente. La belleza sería la representación sensible de la moralidad (Schiller, 1999). Schiller, en consonancia con la ética kantiana, afirma el estado racional o moral como fin último del hombre. La educación estética, sería el único modo de superar el fracaso de la cultura ilustrada como una mera cultura teórica. Su carácter fragmentario, encontrará su modelo originario en el carácter de totalidad de la sociedad griega. Una visión de unidad de la cultura griega contrapuesta a la estricta separación de razón teórica y razón práctica, punto de referencia del concepto de humanidad y de cultura que Schiller intentará desarrollar. No reniega de los principios ilustrados. Propone la realización de los presupuestos supremos de la razón (o de la ilustración) por medio de “otra cultura más elevada”. La ida de una educación estética como medio para llegar al cumplimiento de la verdad o de la moralidad, como un camino hacia la razón, el principio supremo del hombre (Schiller, 1999). El arte ha de poseer un carácter autónomo con respecto de la realidad, debe ser ahistórico. El artista ennoblece el género humano, dando al mundo “una orientación hacia el bien”. El principio de inmunidad del arte constituye una primera formulación del concepto de autonomía. Feijoo (1999) plantea que la búsqueda de un concepto racional puro de belleza se aleja de los presupuestos kantianos por influencia de la filosofía de Fichte. Superar el hiato de la filosofía kantiana entre sensibilidad y razón. Schiller establece un principio transcendental de la belleza. Se determina a ésta como condición necesaria de la humanidad. Se afirma dos principios fundamentales de la naturaleza humana, la persona y el estado. En tanto que el hombre es razón, es también su propio fin, y se define a partir de la idea de libertad, idea reguladora. El camino del hombre hacia la perfección, su meta final, la idea del estado estético, una representación mítica de la razón (Schiller, 1999). Concibe la naturaleza sensible-racional del hombre como una unidad previa a la razón o a la historia.

Los impulsos hacen que el hombre sea capaz de representaciones, verdadero vehiculum de la realidad. Distingue el impulso sensible y el formal. Por mediación del formal, el individuo adquiere el carácter de la especie. La acción recíproca de ambos impulsos conforma la idea de humanidad. La doble naturaleza del ser humano, principio fundamental de la perspectiva antropológica-trascendental. La tarea de la cultura, educar la facultad sensible y la facultad racional (Schiller, 1999). A partir de la acción recíproca, Schiller establece el impulso del juego, principio de acción

de la belleza. El concepto de juego se formula desde la concepción de la idea de humanidad. Mediación entre lo absoluto y lo infinito, la libertad y el tiempo, constituye un triunfo moral sobre el mundo. Forma viva, belleza en el seno de la experiencia. El juego expresa la vida interior del hombre. Solo la belleza ofrece la experiencia de la cumplida humanidad. Es la única representación posible de la libertad de la apariencia. La función del impulso del juego es suprimir el tiempo en el tiempo, unir el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad. Que el favor o el don del momento que realiza la libertad del hombre en el tiempo, le hace recordar su carácter esencial, la tendencia a la divinidad (Schiller, 1999). El tema de la experiencia estética de la momentaneidad considerada como visión de la divinidad, proviene de la teología y de las formulaciones de la filosofía medieval. La visión beatífica luego pasaría a constituir aquella experiencia estética propia de la modernidad. El carácter divino del hombre, es el ideal nunca alcanzable de la perfección, ideal concebido desde la perspectiva de un origen transcendental y cuyo símbolo sensible es la belleza. La belleza necesita de un símbolo para poder ser contemplada en cuanto intuición. El carácter divino del hombre se corresponde con el carácter de instantaneidad que define el hecho estético. La obra de arte como una realidad en la que el tiempo está suprimido en el tiempo, en el cual se le recuerda al hombre el sentido divino de su identidad. La simultaneidad del momento estético, experiencia fáctica de un presente absoluto. La forma de la libertad, de la razón práctica, ha de absorber en el proceso estético, la resistencia de la razón teórica, la cual transmite la forma de la realidad existente. En el juego queda suprimida la escisión de la esencia humana determinada por la razón instrumental, rebela la realidad primaria, muestra el mundo “tal como es”. Representación de lo divino, naturaleza primigenia y esencial del corazón humano (Schiller, 1999). De la belleza ideal. Surgen en la experiencia dos tipos distintos de belleza, la relajante y la enérgica. Desarrolla una “fenomenología” del espíritu humano, cuyo protagonista es el estado estético, mediación para alcanzar la determinación racional. La investigación del origen de la belleza en el ánimo humano, se basa en la crítica de la cultura de la ilustración. El punto en el que el estado estético comienza a adquirir el carácter de fin en si mismo, es aquel en el cual los dos principios antagónicos de sensibilidad y de razón se piensan en el seno de la determinación recíproca dialéctica, en un tercero que constituye una pura unidad estética. Unidad dialéctica de sensibilidad y razón.

Schiller define dos conceptos de libertad: el uno perteneciente a la razón práctica, el otro, la libertad estética. Esta es inferior a la libertad ética, al ser, referida a la realidad, pura apariencia. Pero en otro sentido es superior porque pone en libertad a la especie, al individuo, y “realiza” o “indica”, con ello, la libertad del ser humano. El estado estético, un estado en el que sensibilidad y razón actúan simultáneamente. Se define como una infinitud plena, como una libertad estética de determinaciones (Schiller, 1999). La belleza, en su peculiar carencia de determinación, es el don superior, el don de humanidad por excelencia, que devuelve al hombre su libertad recordándole y confrontándole con su esencia, la tendencia a lo ilimitado, a la divinidad. La reflexión en la obra de arte cumplirá su determinación si se acerca lo máximo posible al ideal de pureza estética. Una teoría del arte que culminará en el concepto de forma estética, la forma de una forma. El cometido de la cultura es someter por medio del arte al hombre físico o material a la forma. En la forma estética, “reducción de lo limitado a lo infinito”, en esa reducción, consiste el tratamiento poético. La realidad ha de ser reducida al ideal transcendental de belleza, en esta idealización consiste la objetividad, y a la vez, la autonomía de la forma artística (Schiller, 1999). Es el principio de ennoblecimiento el que proporciona la supremacía con respecto a una educación moral. El carácter noble del hombre se define imprimiendo un sello de libertad a todo objeto que solo sea considerado como un medio. Equiparar la determinación suprema del carácter humano a la divinidad, como transformación de lo sublime en espiritual. El principio rector de la educación estética es el principio de ennoblecimiento por medio de la belleza. Schiller reprueba la intervención directa de la razón en el estado sensible.

Recordamos que seguimos el análisis de Feijoo con respecto a la estética en Schiller cuando afirmamos que en éste, lo sublime ha de unirse a lo bello para completar el conjunto de la educación estética, más allá del mundo sensible (Schiller, 1999). Lo sublime representaría una tendencia a la divinidad, donde esta categoría se incardinaría desde la perspectiva de la moralidad. Lo sublime nos proporciona una salida del mundo sensible, en el cual la belleza querría tenernos inmersos. La racionalidad estética ocupa el lugar que hasta ahora había correspondido a la razón. Estado estético y estado moral tienden a confundirse. La conciencia sensible realiza su primera experiencia de libertad en la experiencia de la belleza. En la belleza

queda “probada” la viabilidad de lo infinito en el seno de la finitud. El primer paso más allá de la conciencia sensible, aspecto comunicativo del lenguaje. Paralelismo entre la experiencia verbal y estética. Schiller diferencia el concepto de apariencia estética. La apariencia alude en general al carácter fenoménico de los objetos en el mundo sensible. La apariencia estética, es una apariencia sensible, pero formada, y el lugar donde se suprime el tiempo en el tiempo (Schiller, 1999). La apariencia estética aparece como absolutamente independiente de la realidad. El arte es el lugar fundamental de la existencia humana. Que la apariencia estética es más primigenia que la propia realidad de lo real. El estado estético es “más primigenio que la propia realidad de lo real”, es, la meta final de la humanidad conservada en el arte, es aquello que podríamos denominar el rasgo de la divinidad. En el seno de lo bello aparential, se cumple la “revolución total de la sensibilidad humana”, el reino del juego, la construcción de una verdadera libertad política. Su ley fundamental es “dar libertad por medio de la libertad”. El estado estético pretende “hacer real la sociedad” otorgando al hombre un verdadero carácter social (Schiller, 1999). La espontaneidad y la sinceridad como un modelo de comunicación, de acción libre, ajeno a la determinación de la razón instrumental. La apariencia estética indica una realidad ontológica que sugiere la supresión de la alienación, la realidad de la utopía. La obra de arte como idea reguladora, la representación sensible de una armonía entre la naturaleza y la cultura. La poesía como educación de la humanidad.

Continuando con el análisis marcusiano del proyecto de Schiller, concluye con la tesis de aquel, en una civilización genuinamente humana la existencia sería juego antes que esfuerzo y despliegue antes que necesidad. El impulso del juego transformará la realidad y liberará a la naturaleza. Si la civilización está enferma es por el conflicto entre el impulso sensual y el de la forma. La libertad emergerá con la liberación de la sensualidad. En una civilización libre todas las leyes serían autoimpuestas por los individuos (Marcuse, 1983). Los elementos que Marcuse quiere destacar como centrales en la concepción estética de Schiller serían: la transformación de la fatiga en juego y de la productividad represiva en despliegue, la autosublimación de la sensualidad y la sublimación de la razón para la reconciliación. Finalmente la conquista del tiempo.

A estos materiales de la estética idealista alemana, agrega Marcuse reflexiones del psicoanálisis. Le interesa la investigación de éste de las raíces eróticas

del arte. Nuestro autor enlaza la concepción estética de Kant y de Schiller con las imágenes órficas y narcisistas de un orden no represivo, en el cual el hombre y la naturaleza aparecen en armonía (Marcuse, 1983). Es un mundo de abundancia, que sólo será posible en la más alta madurez de la civilización, en un sistema de trabajo enfocado al desarrollo de la personalidad individual.

Con todas estas influencias (Kant, Shiller, psicoanálisis) creemos empezar a vislumbrar un discurso propio en Marcuse con respecto a la posibilidad del boceto de un idea de estética propia, que ya en este *Eros y civilización* comenzaría a alumbrar, cuando establece que la dimensión estética carece de efectividad en la realidad, pero con la ventaja de ser libre de ella. En un mundo donde la razón teórica condena la existencia estética a causa de la represión, la dimensión estética debe emerger como medio a través del cual la naturaleza llegue a la libertad. Donde las imágenes órficas y narcisistas reconcilian eróticamente al hombre con la naturaleza. Se debe aspirar a liberar los sentidos y hacer de la sensibilidad el elemento constitutivo de la verdad o falsedad estética. Esta sensualidad libre de la razón no ha tenido lugar en la historia de la filosofía. Tuvo que buscar su refugio en la teoría del arte (Marcuse, 1983). Creemos que Marcuse asume el concepto central de la estética idealista clásica con el intento de reconciliar la sensualidad y la razón a través de la verdad del arte. Su discurso se vuelve político cuando denuncia que la sociedad industrial está enferma y dominada por el principio de actuación, donde sólo una nueva forma de civilización puede curarla. Siendo la experiencia estética la que detendrá la violencia productiva dirigida a la explotación. Incluso el estado estético conseguirá derrotar el curso destructivo del tiempo hacia una forma superior de cultura, de Freud había asumido Marcuse que el tiempo es el más encarnizado enemigo de la gratificación.

La influencia de Freud en el pensamiento de Marcuse es evidente y fructífera, pero no directa. Nos referimos a que el autor berlinés toma distancia y recrea en un ámbito social y político, premisas que en Freud son meramente psicológicas. Mientras que para Marcuse el conflicto entre el yo y el superego lo es entre individuo y su sociedad y la posibilidad de una sociedad no represiva que se levantara sobre la liberación de ese progreso, en Freud resulta perenne la desconfianza en el aflojamiento de los controles sociales sobre los instintos. Mientras en Freud la civilización depende de la supresión del deseo de Edipo, en nuestro autor este complejo no es el motivo

central del malestar de la civilización, pues la sexualidad podría crear relaciones altamente civilizadas más allá del principio de actuación. Marcuse, trascendiendo a Freud, cree ver en su obra una idea de civilización sostenida por relaciones libidinales libres, con un instinto gratificado en actividades libidinales y eróticas no necesariamente sexuales (Marcuse, 1983). El verdadero espíritu de la teoría psicoanalítica revelaría las fuerzas antihumanitas de la filosofía de la productividad, donde la necesidad de trabajar resultaría un síntoma neurótico. En definitiva, la superación del antagonismo organismo-espíritu sería el proyecto central para una estética basada en la idea de una razón sensual. Donde Eros y Ágape puedan ser lo mismo. La aspiración erótica, el refinamiento del organismo con la abolición del esfuerzo y la conquista de la enfermedad gracias al principio del placer. Con todas estas propuestas Marcuse tiene claro que una transformación en la estructura instintiva implicaría un cambio en la división social del trabajo (Marcuse, 1983). La transformación de éste en placer es una vieja idea de las utopías sociales (Fourier) que nuestro autor tiene como meta. De ahí la importancia del análisis de Freud y su posible reutilización a través de la estética para un radical cambio social.

El proyecto de la dimensión estética debiera, al conseguir condiciones no represivas, convertir la sexualidad en Eros. En esta era de la sociedad industrial se dan las bases para una reducción cuantitativa de la energía empleada en el trabajo que conllevaría un cambio cualitativo en la existencia humana. Sin embargo para Freud a la libertad sexual sin restricciones le es inherente la falta de satisfacción total, por eso afirma que algo en la naturaleza del instinto rechaza una gratificación absoluta. Matizando esto último, y en una nueva muestra de distanciamiento, Marcuse apunta que lo que distingue al placer de la satisfacción ciega es la negativa de los instintos a agotarse en la satisfacción inmediata. Convirtiéndose en elementos de la libertad humana al alejarlos de la mera naturaleza (Marcuse, 1983). Pero donde más nítida aparece la distancia Freud-Marcuse es en la temática de Tanatos. El papel de la muerte. En el padre del psicoanálisis es un obstáculo que desafía cualquier proyecto de desarrollo no represivo, pues la muerte aparece como negación final del tiempo, que introduce un elemento represivo en todas las relaciones libidinales, además de ser fuente de todas las demás frustraciones, relegando la libertad a una utopía perpetua. Por tanto el tiempo sería el enemigo mortal de Eros. En la conceptualización freudiana el instinto

de la muerte operaría bajo el principio de nirvana. Frente a esto, Marcuse se posicionará aduciendo que en nuestra actual civilización, la muerte se convierte en un instrumento de la represión, donde la educación para el consentimiento de la misma solo sirve para apaciguar cualquier esfuerzo utópico. La muerte aparece pues, como signo de falta de libertad. Solamente si el hombre es capaz de vivir en una sociedad plena, en una sociedad diferente, es como podría aceptar para si mismo el morir (Marcuse, 1983).

La relación de Marcuse con los que considera “revisionistas” respecto al psicoanálisis también nos parece de mucho interés para nuestro tema. Queremos explicitar el posicionamiento de nuestro autor respecto a dicha escuela, sus influencias y divergencias. Partiendo del psicoanálisis como crítica psicológica del individuo, todos comparten que la compulsión, la represión y la renunciación son los elementos que conforman eso que paradójicamente se da en llamar “libre personalidad”. Esta individualidad escindida, reflejo de una sociedad rota que Marcuse pretende “sanar” tuvo, siguiendo la estela del psicoanálisis, un precursor del cual nuestro autor es ciertamente deudor, nos referimos a Wilhelm Reich, primero en ver la teoría social crítica implícita en Freud, con una represión sexual provocada por los intereses de la dominación. En este punto converge con Freud al reconocer la represión en los más altos valores de la civilización. No vemos la misma valoración, ni comunión con respecto a E. Fromm, aunque pretenda la conexión de las estructuras instintivas y económicas y afirme que la organización social descansa sobre deseos y necesidades básicas de la libido, donde los impulsos de ésta y su satisfacción estarían coordinados con los intereses de dominación, Marcuse le reprocha un debilitamiento de la teoría de la sociedad que en definitiva supondría un debilitamiento de la crítica sociológica (Marcuse, 1983).

Marcuse (1983) entiende que en la psicología de Freud, las bases represivas de la civilización no pueden ser cambiadas. La represión, la infelicidad no deben desaparecer si la civilización quiere perdurar. Con estos mimbres, en Freud se alumbra un concepto estático de la sociedad, la cual deriva en un mecanismo para controlar los instintos del hombre, la salud mental sería inherente a la no resistencia a la cultura. Aún así, Marcuse (1983) valora que la teoría de Freud contenga la clave para explicar la individualidad. Con un análisis orientado hacia la primera infancia, el psicoanálisis puede elucidar lo universal en la experiencia individual y romper la

estratificación de las relaciones humanas petrificadas. Freud desde un posicionamiento claramente materialista destruye por ilusoria cualquier relación con la “ética idealista”, en su crítica al revisionismo neofreudiano, Marcuse denunciará que Fromm pretenda resucitarla y aun siendo loable la pretensión de éste del “desarrollo óptimo de las potencialidades personales con la realización de la individualidad, para Marcuse esta revisión del psicoanálisis dirige la crítica a fenómenos superficiales, aceptando las premisas básicas de la sociedad criticada (Marcuse, 1983). Fromm pretendería resucitar la ideología de la interiorización, donde el “ser más alto” reinaría sobre los impulsos renunciando a su “ser más bajo”, en tanto que incompatibles con la sociedad represiva.

Es muy crítico el autor berlinés con el acento revisionista sobre la influencia de la condiciones sociales sobre la mente del individuo, psicológicamente le parece más inconsecuente que la distancia de Freud por dichas cuestiones. Freud además, consideraba que la orientación de la civilización hacia la felicidad era destructiva para aquella, aunque reconocía la vinculación entre la libertad, la felicidad y la sexualidad. En estas coordenadas, la revisión del psicoanálisis supuso la devaluación de la esfera de las necesidades materiales a favor de las espirituales y el escape del psicoanálisis hacia la ética y la religión interiorizada. Los revisionistas habrían espiritualizado la libertad y la felicidad. Marcuse compartía con Freud el hecho de no creer que ningún cambio social fuera capaz de modificar sustancialmente la naturaleza humana, además de la idea de que la felicidad y la libertad son críticas en tanto que materialistas (Marcuse, 1983). Sin embargo para nuestro autor los revisionistas deslizan el énfasis de las bases materiales a los valores ideales, no haciendo el suficiente hincapié en el valor de las necesidades instintivas que fueron eliminadas (aparentemente) para que el ser humano funcionara en las relaciones interpersonales, sucumbiendo a las características negativas del mismo principio de realidad que critican. Y para acabar con la temática de la influencia de Freud en el pensamiento de Marcuse, insistir en el papel de Eros en su batalla contra todo lo que defiende el principio de realidad. Siendo el primer impulso sexual hacia la madre-mujer el que amenaza la base de la civilización. Entender la fuerza que tiene en el pensamiento de Marcuse el peso de la dimensión instintiva sacado a la luz por Freud, posibilitará un mejor conocimiento del sentido último de esa “dimensión estética” de la cual versa este trabajo.

2.3.2- La libertad aparente. *El hombre unidimensional*.

Nosotros pretendíamos seguir un orden cronológico en nuestro análisis, a la hora de explicitar aquellos elementos de reflexión que nos ayudara a configurar nuestra visión sobre el tema de la estética en Marcuse. Por eso ahora deberíamos hablar de la obra *El Marxismo soviético (1958)*, pero nos parece mas coherente detenernos en *El hombre unidimensional*, aunque posterior en su edición resulta temáticamente más enlazado con *Eros y civilización*.

En *El hombre unidimensional* resulta esencial la crítica a la razón instrumental, elemento clave de la primera escuela de Frankfurt, donde el progreso de la racionalidad tecnológica niega los elementos de oposición, y la personalidad autónoma del humanismo de la etapa anterior de desarrollo queda anulada como un viejo ideal obsoleto. Marcuse (1995) denuncia que se han traicionado las esperanzas y la verdad que se preservaba en las sublimaciones de la alta cultura. Claramente aparece en esta premisa un salto cualitativo y diferencial con respecto a la época de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, donde ésta aparecía poco menos que como falsa ideología, amén de la consabida terminología freudiana con términos como “sublimación”.

En esta época las comunicaciones de masas uniformizan el arte, la política, la religión y la filosofía con los anuncios comerciales, convirtiendo a la cultura en mercancía. Según el autor berlinés (Marcuse, 1995) la alta cultura de occidente era pretecnológica y expresaba una alienación consciente y metódica de toda la esfera de lo práctico. Pero esta nueva sociedad industrial avanzada está limitando el campo sublimado en el que la condición humana era representada, idealizada y criticada. En la novela y en la poesía de esta cultura se hallaría el pulso de aquellos que tienen tiempo y el placer de pensar, de contemplar y de expresar en una narración. Y aunque los elementos antiburgueses en la literatura puedan parecer nostálgicos de esa etapa, no sería sino la trascendencia consciente de la existencia alienada, distanciándose Marcuse en este punto de la concepción marxista clásica de la estética. En la era pretecnológica, la literatura y el arte eran una fuerza racional cognoscitiva, la cual manifestaba una dimensión del hombre que era reprimida y rechazada en la realidad. El arte como poder de la negación tenía la facultad mágica de subvertir la realidad cotidiana, contiene por

tanto la racionalidad de la negación, el gran rechazo. Y aunque los privilegios culturales expresaban la injusticia de la libertad, también transmitían la posibilidad de un campo protegido en el que verdades prohibidas podían sobrevivir en una dignidad abstracta. El lenguaje poético es el que transmite el conocimiento que subvierte lo positivo. La poesía tiene la función de hacer vivir en nosotros aquello que no existe. La alta cultura del pasado era también la aparición del reino de la libertad. La negativa a participar, creando imágenes de condiciones que son incompatibles con el principio de realidad. La alienación artística como sublimación.

Marcuse (1995) denunciará que con la cultura de masas se ha anulado la fuerza subversiva. Las obras alienadas de la cultura intelectual se convierten en bienes familiares. En lo que califica como nuevo totalitarismo, las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente con la indiferencia. La realidad tecnológica tendería a minar las bases de la alienación artística invalidando la misma sustancia del arte. La paradoja reside en que precisamente la “democratización” de la cultura, el proceso de racionalidad técnica, ha conllevado el que todo el mundo pueda tener acceso a las bellas artes, produciendo el derrumbamiento de la alienación artística. El valor de verdad de ésta dependía de una ilimitada e inconquistada dimensión del hombre y la naturaleza. El alma necesita de la soledad, condición fundamental que sostiene al individuo, esto en el mundo contemporáneo industrial se ha hecho materialmente imposible.

También encontramos en este texto del hombre unidimensional una distancia crítica frente a las obras de vanguardia literarias, las cuales mostrarían la ruptura con la comunicación. Esta subversión de la estructura lingüística excluye al hombre, no hay un humanismo poético de la modernidad. La neovanguardia y los beatniks de los 50 compartían para nuestro autor la función de entretener sin cuestionar la buena conciencia del hombre medio de su tiempo. El momento social descrito por Marcuse, los años 50 en los países occidentales avanzados, vendría determinado por una subordinación del “principio del placer” por el “principio de realidad”, donde la sexualidad es liberada pero dentro de formas sociales constructivas. La realidad tecnológica extiende la libertad pero al mismo tiempo intensifica la dominación. La mayor libertad envuelve una contracción antes que una extensión, el ambiente del que el individuo podía obtener placer ha sido reducido, lo erótico se limita a la experiencia

sexual. La civilización industrial y su libertad se han convertido para Marcuse en un valor de mercado. El grado de satisfacción socialmente permitido se amplía. El placer adaptado de este modo genera sumisión. Se ha producido una resublimación institucionalizada, con una atrofia de los órganos mentales adecuados para comprender las contradicciones y las alternativas, con el resultado de creer que todo lo real es racional. Ha nacido una conciencia feliz, donde el sentido de culpa no tiene lugar y el cálculo se encaja en la conciencia.

2.4- Crítica al marxismo ortodoxo.

Es innegable la relación de Marcuse a lo largo de toda su trayectoria intelectual con el marxismo. Queda quizás por establecer que grado de asimilación, de crítica o de renovación mantuvo con dicha corriente de pensamiento. Nosotros en este trabajo nos limitaremos a seguir sus textos y será su propia voz la que nos de algunas claves de esta relación. Antes de ceñirnos al texto marcusiano nos parece oportuno introducir en el trabajo la reflexión de Marx sobre la estética. Para ello nos guiamos por el estudio de Eugene Lunn, “Marxismo y modernismo”, en el cual dicho autor entre otros temas, hace un análisis exhaustivo de la estética en Marx, y lo pone en relación con pensadores marxistas posteriores (Adorno, Brecht, Benjamín, Lukacs). Para Lunn (1986), Marx contemplaba la realidad como un campo de relación que abarcaba la totalidad de la experiencia humana. Y con esa premisa de partida entiende Lunn que los elementos de interés de la reflexión marxista en el tema de la estética giran en torno a los propósitos del arte y el trabajo humano, la alienación y el fetichismo de los bienes bajo el capitalismo, el problema de la ideología y la cuestión del realismo literario. Según Lunn (1986), Marx no desarrolló nunca una estética sistemática, en este tema todo se basa en pasajes fragmentarios y dispersos, y en ellos aparece más bien una diversidad de perspectivas. Una primera idea importante que quiere dejar traslucir es que para Marx el arte no era una mera copia de la realidad externa, sino su impregnación con propósitos humanos (Lunn, 1986). Aunque el marxismo ha degenerado a menudo en una concepción estrechamente productivista e instrumentalista de los seres humanos, Marx entendió de ordinario el trabajo y la producción en términos

más amplios, especulando que el arte se desarrollaba a partir de la fabricación de objetos de uso por los trabajadores primitivos. El arte no pierde jamás su conexión con el refinamiento técnico. Pero es algo más que esta habilidad. La categoría de lo hermoso incluiría según Marx, un sentido clásico de la simetría, la proporción, el balance y la armonía. El arte serviría a fines que no son meramente miméticos ni directamente utilitarios. Atrae a los ojos y a los oídos, no solo a una inteligencia filosófica, ética o política o a un sentido abstracto de la forma. Marx insistió en la importancia continua de la actividad estética para la plena educación y emancipación de los sentidos humanos. Rompiendo con Hegel en la subordinación del arte al pensamiento conceptual, pues es una parte del trabajo productivo y por tanto del consumo (Lunn, 1986). En este sentido Marx fue precursor de la línea de reflexión crítica de Adorno y Benjamín en relación con la dialéctica entre consumo y la producción cultural. Subrayará el papel de la producción, la cual desarrolla nuestras necesidades estéticas. Concibe la sensualidad como una actividad práctica de sensibilidad humana, y no descartó el valor de agitación del arte dentro de las luchas políticas. Concibió la literatura como una expresión de la perspectiva ideológica de una clase social, como una materialización poética de la visión cognoscitiva, Marx era sensible a las consideraciones formales que apelan directamente a los sentidos, aunque en sus escritos se concentró más en la forma como una expresión del contenido (Lunn, 1986). Hizo hincapié en las motivaciones y preocupaciones hegelianas clásicas del humanismo alemán. En el valor humanizante, transhistórico del arte además de subrayar la importancia de la cultura griega. El componente clásico de su pensamiento tomó forma dentro de un marco histórico y dialéctico donde el deterioro cultural entra en tensión con las mismas fuerzas productivas que pueden generar el avance humano. Bajo las condiciones capitalistas el arte se ha convertido en una forma del trabajo alienado a través de su reducción casi total a la calidad de una mercancía. Marx siguió aquí la estética de Hegel cuando consideró que algunos rasgos de la sociedad burguesa eran dañinos para muchas formas de arte (como la poesía) y citó la creciente división del trabajo (Lunn, 1986). La burguesía ha convertido al médico, al abogado, al sacerdote, al poeta, al científico, en sus asalariados. La apoteosis romántica de las artes ha sido reemplazada por el fetichismo de la mercancía. Aunque para Lunn (1986), Marx y

Engels apenas sugirieron vagamente las implicaciones para las artes de la teoría del fetichismo de la mercancía.

Marx no concebía el arte como algo enteramente reducido a valores de cambio que sólo reflejara la alienación generalizada. El arte podía diagnosticar las condiciones sociales y económicas alienantes y apuntar más allá. El mejor arte desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales (Lunn, 1986). Todo arte tiene capacidad para crear educación estética que la sociedad capitalista no puede satisfacer. Como intelectuales, los artistas y los literatos tenían cierta elección acerca de si solo reflejaría la alienación corriente, alentarían la adaptación o ayudarían a trascenderla. Lunn (1986) plantea que para Marx, el arte puede ayudar a crear necesidades que la sociedad capitalista no puede satisfacer. Marx y Engels previeron un estado utópico. Las consideraciones estéticas y culturales desempeñarían un papel importante en sus muy breves sugerencias de lo que sería tal sociedad. Hay un valor utópico en el arte, en la promesa de la futura realización humana contenida en las grandes obras de la literatura del pasado. Una previsión de que el carácter del trabajo mismo se volvería cada vez más estético en una sociedad futura. En una sociedad comunista futura se desarrollaría una vida cultural genuina, libre. Un estrecho contacto con el trabajo y la tecnología moderna. Podría surgir el componente “utópico” del arte como un enriquecimiento de todas las actividades humanas. (Lunn, 1986)

Siguiendo con el trabajo de Lunn, “Marxismo y Modernismo”, nos encontramos que Marx y Engels apoyaron el movimiento literario de los decenios de 1830 y 1840, “Alemania joven” y saludaron con beneplácito las obras artísticamente acabadas que ayudaron directamente en la lucha del movimiento laboral proletario. También mostraron interés por el surgimiento de una vida cultural genuina de la clase trabajadora. Aunque despreciaban todo arte que en su esteticismo refinado se destinara a un círculo muy restringido. Marx y Engels centraban su atención en el valor que tiene para toda la humanidad el mejor arte surgido de las clases altas, pasadas y presentes. Gran parte del arte más inteligente, lejos de reducirse a los orígenes clasistas o la perspectiva ideológica, agudiza nuestra percepción de la ironía, complejidades y contradicciones de la presión histórica sobre la actividad cultural. Lunn (1986) hace referencia a que en la introducción de la crítica de la economía política, Marx planteaba

que el gran avance del dominio técnico había minado las bases mismas de las artes griegas, el logro estético más alto en la historia humana. El progreso debía entenderse en términos dialécticos y no simplemente lineales, que el hombre que disfruta las “maneras innatas del niño” y por ende la “infancia griega de la humanidad”, “deberá esforzarse por reproducir su verdad en una etapa más avanzada”. Estas sugerencias de Marx acerca de la repercusión del cambio técnico, fueron ampliadas por Brecht, Benjamín y Adorno. La visibilidad mucho mayor de estos cambios en el siglo XX (cine, radio, televisión, etc) habría de ayudar a la emancipación de la teoría cultural marxista de la calidad de simple crítica de la ideología. Sugiere Lunn (1986) que la teoría cultural marxista se simplificó quizás en demasía por culpa de la reflexión sobre “base-superestructura” que encontrábamos en el Prólogo de la contribución a la crítica de la economía política de Marx. Que la conciencia humana y la actividad cultural constituyen la llamada “superestructura” que refleja un fundamento económico. Esta noción pasiva de la actividad humana consciente fue lo que Marx percibió como un efecto principal del “fetichismo capitalista de las mercancías”. Lunn (1986) trata de matizar cierto esquematismo determinista que pudiera verse en esta teoría marxista planteando que la distinción existente entre la “base material” y la “superestructura” no es una distinción entre la “materia” y el “espíritu”, sino entre la actividad humana consciente y la conciencia humana que aparta razones, racionalizaciones y modos de legitimación y de justificación moral para las formas específicas que asume esa actividad. El arte puede formar parte no solo de la “base” o la “superestructura”, sino de ambas. En la obra de arte por tanto distingue por un lado, la parte de actividad productiva humana consciente y por otro un aspecto de la “falsa conciencia” ideológica. Lunn (1986) sostiene que para entender bien a Marx es necesario mantener el modelo de base y superestructura, aunque de manera más “abierta” a lo que habitualmente el marxismo ortodoxo a hecho.

Otra reflexión de interés analizada por Lunn con respecto a Marx surge de las diversas formas en la que relaciona la ideología de un autor con el valor cognoscitivo de una obra. Ésta puede ser enteramente ideológica, o puede haber una mezcla compleja, como la que Engels percibió en Goethe, o puede haber casos, como el de Balzac, donde la perspectiva ideológica no impide la presentación realista de la evolución histórica. En opinión de Marx el “realismo no era simplemente una corriente

dentro de la literatura europea, sino un atributo de algunos de los mejores literaturas modernas desde Shakespeare (Lunn, 1986). El valor cognoscitivo de una obra padecerá a causa de una construcción formal defectuosa. Marx y Engels desarrollarán temas comunes en la estética europea, donde hallarán cuatro criterios esenciales del realismo: la **tipicidad**, la **individualidad**, la **construcción orgánica de la trama**, y la **presentación de los humanos como sujetos y como objetos de la historia**. Para Marx, el realismo no era una estética prescriptiva, las diversas necesidades del arte: cognoscitiva, política, sensual, desalienante, utópica...dista de agotarse siguiendo los criterios del realismo literario. La conclusión de Lunn (1986) es que aunque es un tema fundamental del pensamiento estético de Marx, el realismo es sólo una de las clases de la literatura y el arte favorecidas por este autor. Además le resulta central su hincapié en la apropiación y la transformación sensual, al igual que intelectual, del mundo de los objetos, y en la importancia del arte para la mediatización productiva de la naturaleza, desafiando la categoría simple de mimesis. En Marx, la vasta síntesis de dispares tradiciones filosóficas, políticas y estéticas que había construido no era una unidad orgánica simple, sino un campo de tensiones y de ambivalencias. En esta mezcolanza encontraríamos al humanismo clásico alemán, la filosofía hegeliana y el optimismo de la ilustración francesa (Lunn, 1986). A su vez Marx estaría en deuda con la estética y la filosofía social alemana del periodo 1770-1815. Había toda una tradición de pensadores (que aunque no adscritos a la misma escuela) que convergían en sus críticas a las direcciones mecanicistas, atomistas y utilitaristas del pensamiento. Herder, Kant, Goethe, Schiller, Fichte, Hegel, insistieron en la autonomía moral, en la voluntad creadora y en la autoexpresión de los seres humanos. En vez de representar al mundo exterior como un campo objetivado para el cálculo científico, se concibe como el plano en el que los humanos expresan y realizan sus potencialidades morales, estéticas y espirituales internas. Se entendía la libertad como el reconocimiento por parte del sujeto de que el mundo está constituido por su propia actividad expresiva. Por tanto, las nociones de una alienación del yo se encontraban bien desarrolladas ya dentro del pensamiento humanista, idealista y romántico alemán en estos decenios (Lunn, 1986). Esto es muy importante subrayarlo porque Marx buscaba en Francia e Inglaterra una guía para la reconstrucción empírica del mundo político, esperando un progreso potencial a través de la ciencia, pero como filósofo alemán rechazaba lo que

consideraba las implicaciones pasivas de un materialismo mecánico e insistía en una dialéctica hegeliana de la mente activa y la realidad objetiva. Marx intentó una síntesis del pensamiento social alemán y francés en el periodo de 1843-45. La “modernización” aparecía a la vez como algo opresivo y esperanzador, alternativamente alienante y liberador. En este sentido, la lógica dialéctica de Hegel ayudaba a articular la experiencia contradictoria de esperanza y desaliento frente al capitalismo modernizante. Marx habría de matizar las tradiciones alemanas (concentradas en la libertad “expresiva” y hostiles a una “razón” técnica cosificada) con la “ciencia” materialista de inspiración francesa. Después de 1845, habría de dedicarse al estudio de las realidades “objetivas” de la política francesa y la economía alemana (Lunn, 1986). Además, en unión de Engels, alabaría las novelas sociales realistas de Inglaterra y Francia por su perspectiva materialista y su estética mimética. Su respuesta doble a la modernización capitalista se desarrolla a través de una síntesis “germano-francesa”. Concluye Lunn (1986) su capítulo sobre Marx y su estética afirmando que la amalgama marxiana de los hilos “subjetivos” y “objetivos” y de la alternancia de esperanza y desaliento frente al “progreso” social, se continuó o separó en las variantes de la cultura modernista y por los representantes de una estética neomarxista después de la primera guerra mundial.

Como decíamos, nos ha parecido esencial introducir el planteamiento estético en Marx antes de adentrarnos en el análisis que Marcuse realizó sobre el marxismo soviético, trabajo de una hondura que trasciende el mero estalinismo y que polemiza con Lenin o el mismo Marx en la cuestión que nos atañe. Volvemos al principio de la carrera intelectual de Marcuse para soslayar la independencia de nuestro autor desde siempre y comprobamos que, con la revisión de los artículos publicados antes de su ingreso en el instituto social que en castellano aparecen englobados en el volumen *Entre hermenéutica y teoría crítica* junto a sus dos primeros textos de enjundia filosófica, *Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico* (1928) y *Sobre filosofía concreta* (1929), se nos muestra a un Marcuse preocupado por complementar al marxismo con lo mejor de la tradición filosófica “burguesa” del momento. En nuestro autor estos aportes vendrían del Heidegger de “Ser y tiempo”, de la hermenéutica, de la fenomenología y de Dilthey. Vemos pues que desde un principio su marxismo fue ciertamente heterodoxo, la gran influencia de Freud reflejada en “Eros y civilización”, preparará posteriormente el terreno para lo que nos encontraremos en el

marxismo soviético (1957), el cual consideramos esencial en nuestro acercamiento a su estética y de vital importancia para la mejor comprensión de su trayectoria en esta temática.

Centrándonos en esta obra de finales de los cincuenta, encontramos en ella un análisis sobre el uso de la filosofía marxista por parte del régimen soviético y un desentrañamiento de las conexiones entre este y el marxismo-leninismo, además de un exhaustivo repaso al concepto de dialéctica y una breve reflexión (pero de sumo interés) sobre como entendía este tipo de marxismo el papel del arte y otras facetas importantes de la cultura. El marxismo según Marcuse (1984) reivindicó desde siempre el cumplimiento de la tradición occidental mediante el paso de la ideología a la realidad. En el caso del marxismo soviético el intento consiste en reconciliar la propia teoría marxista con su situación histórica concreta. Siendo la imagen clásica del proletariado el soporte principal de la teoría soviética, la cual no sería sino una interpretación leninista del marxismo sin entronque directo con la teoría marxista originaria. Hace nuestro autor una dura crítica al leninismo acusándolo de querer mantener la imagen clásica del proletariado revolucionario cuando el continuo incremento del nivel de vida de los trabajadores occidentales contradecía claramente la teoría marxista de la crisis final del capitalismo, además de infundir la conciencia revolucionaria al proletariado “desde fuera”, de sujeto pasó a objeto del proceso revolucionario (Marcuse, 1984). Los intereses del partido leninista se separan de la mayoría del proletariado. El individualismo y el humanismo son sustituidos por el autoritarismo militarista. En Lenin resulta prioritaria la industrialización sobre la liberación socialista y el estado soviético sobre los trabajadores. Resulta significativo como caracteriza Marcuse la sociedad soviética en sus rasgos esenciales: industrialización total, colectivización de la agricultura, mecanización del trabajo, enseñanza politécnica, elevación del nivel de vida, moral del trabajo universal, eliminación de elementos psicológicos e ideológicos trascendentes, organización estatal-militar-empresarial y del partido. Para nuestro autor la autointerpretación marxista soviética elimina el conflicto entre individuo y sociedad. Esta sociedad socialista se convierte en el único patrón de la verdad y de la falsedad. Con estas pretensiones las proposiciones clave del marxismo soviético no poseen valor de verdad, son directivas pragmáticas para la acción (Marcuse, 1984). Las proposiciones de la ideología oficial soviética son consideradas por Marcuse elementos mágicos,

prevalece la acción sobre la comprensión. La teoría marxista se transformará en ideología en el contexto de la “verdad superior” representada por el interés histórico objetivo, la excusa para la represión será el “cerco capitalista”. El partido fusionado con el estado ejerce el control social. Terror de doble naturaleza, castiga la ineficacia y el inconformismo.

Una idea esencial para nuestro trabajo es la distinción en el concepto de ideología entre Marx-Engels y Marcuse. Si mientras para los primeros la ideología es una ilusión, donde las ideas de la clase dominante se transforman en las ideas dominantes, en nuestro autor la ideología contendrá las esperanzas, aspiraciones y sufrimientos eternos del hombre. Las imágenes de la felicidad, de la justicia y de la libertad se reflejan en la religión, la filosofía y el arte. El sistema soviético queriendo o creyendo seguir a Marx y Engels en este concepto (el de la falsa ideología) absorbe a la filosofía dentro de la teoría oficial. Toda la metafísica es sustituida y eliminada por el materialismo dialéctico (Marcuse, 1984). Resulta coherente con esta filosofía, la lucha encarnizada del régimen en contra de la trascendencia del arte. El realismo soviético se ajusta perfectamente al estado represivo al cual sirve. El marxismo soviético pretende que la revolución bolchevique ha creado el vínculo histórico entre el progreso social y la pérdida de vigencia del arte. La estética soviética proscribía la trascendencia del arte. No existe para ella oposición esencial entre el arte y la ciencia. Pero para nuestro autor las imágenes artísticas han preservado la negación radical de la realidad establecida. La estética soviética sin embargo, critica el principio mismo del arte al denunciar el antagonismo entre esencia y existencia. Para Marcuse (1984) el arte constituye una forma estética de presentar la verdad que no guarda relación con la comunicación científica. El arte pondría al descubierto las fuerzas domeñadas y preserva las imágenes de la liberación. Lo hace a través de la negación total, no sucumbiendo a la realidad. En sus antípodas, el arte soviético se erige en instrumento del control social y la estética soviética se manifiesta dogmática y cerrada al excluir todo formalismo y toda estructura abstracta. En el autor berlinés, fuera ya de toda ortodoxia marxista, hay un reconocimiento al arte “burgués” en el sentido de que preserva el carácter de “conmoción”. Cierra su análisis sobre la estética soviética de manera desoladora, aquella habría regresado a la teoría de Platón y su función social (Marcuse, 1984).

Hay un apartado dentro del marxismo soviético, el análisis de la dialéctica según la entiende el régimen y su distinción de la original de Marx, que nos parece central. Pues en esta temática Marcuse se posiciona, en nuestra opinión, críticamente no solo en contra del estalinismo, sino también del marxismo-leninismo. Aquí no habrá vuelta atrás (desde los años 50) hasta la publicación de la “dimensión estética”, la salida de Marcuse de la ortodoxia marxista parece evidente. Y no creemos que, como pasó con Sartre, haya elementos políticos-filosóficos en su obra de los años 60-70 que conduzcan al maoísmo. Quizás más a la izquierda de la socialdemocracia, en un terreno radical, pero sin referentes organizados en la praxis política. Su apuesta de los 60 por los estudiantes y el lumpen-proletariado se nos presenta como algo difuso. Quizás esa novedad que Marcuse planteaba esté por inventar.

Nos adentramos en el análisis marcusiano de la dialéctica y en primer lugar destaca la denuncia de cómo el régimen soviético instrumentaliza la dialéctica en su provecho (Marcuse, 1984). Desde 1938, con la eliminación oficial de la “negación de la negación” (por orden de Stalin), se preparó el terreno para convertir un instrumento de análisis de la realidad como la dialéctica, en mera ideología. Para nuestro autor una idea primigenia de la filosofía occidental desde los griegos, es que el cosmos constituye un orden lógico y ontológico, donde el logos se definiría como esencia del ser, que determinará la estructura lógica de la “definición”, haciendo de la lógica un instrumento de la realidad. En esta tradición, Marx reivindica e incluye la lógica dialéctica como lógica de la libertad. Son las fuerzas motrices del proceso histórico, el logos de la historia, además de constituir una dialéctica cognoscitiva enfocada a la liberación, sería la verdadera conciencia del proletariado (Marcuse, 1984). Sin embargo para Marcuse, en el marxismo soviético, el logos de la dialéctica ya no es de la liberación. El proceso dialéctico se ha convertido en una reificación de la historia que niega el determinismo y practica el voluntarismo. La apuesta del régimen por la dialéctica de la naturaleza es un rasgo definitorio del mismo, cuando, las ciencias naturales para nuestro autor están claramente fuera de la dialéctica (distanciamiento con Engels). Aún cuando Marx y Engels denunciaron el peligro de situar a la sociedad y al “interés público” por encima del individuo, la construcción soviética del socialismo desarrolla una dialéctica propia, la de la administración totalitaria.

El leninismo, siguiendo este análisis, con su partido revolucionario centralizado, con su materialismo y empiriocriticismo y su realismo naturalista primitivo, fortaleció el elemento voluntarista y para Marcuse (1984) contribuyó a que la revolución bolchevique no fuera socialista. Porque petrificó la dialéctica, al delegar como única autoridad a la dirección del partido a la hora de interpretarla. En definitiva el tratamiento soviético de la dialéctica solo servía para justificar cualquier decisión que tomara el régimen. El estado soviético en su lucha denodada por la productividad, privilegió a su burocracia. Si el objetivo de Marx-Engels en el comunismo era la “abolición del trabajo”, para el marxismo soviético, en las antípodas de este espíritu, era que todos los hombres fueran trabajadores de la sociedad comunista. Concluye el autor berlinés vaticinando que no había perspectivas de que ese uso del progreso técnico como instrumento de dominación fuera a desaparecer. Que en la sociedad soviética los gobernados reproducirían en ellos mismos la represión en autorrepresión (Marcuse, 1984).

También reclamamos para nuestro trabajo la imagen de un Marcuse humanista anclado en una tradición filosófica que en occidente se pierde en el transcurrir de los siglos. Que si en el arte cobró signo de identidad sobre todo a partir del renacimiento (aunque esos destellos humanistas ya aparecen en la tragedia griega), en la historia de la ética se remonta a los griegos y al cristianismo primitivo del inicio de nuestra era. Ahí se encontraban las semillas de un universalismo del discurso ético. Clave para apuntalar cualquier proyecto de emancipación según Marcuse. Humanismo y emancipación van de la mano en este autor. Para ello su mirada y su reflexión sobre la estética y el papel del arte está profundamente condicionada por una idea matriz que define a Marcuse a lo largo de toda su trayectoria intelectual, la verdadera y material liberación del individuo en busca de las cotas más altas de felicidad posible en este mundo. Nos parece oportuno pues detenernos de nuevo en el marxismo soviético y rescatar las reflexiones críticas de Marcuse sobre la ausencia de ética humanista en el régimen. Crítica que consideramos afecta de lleno al leninismo.

Para nuestro autor la industrialización en el estado soviético se realizó en condiciones incompatibles con la ética liberal. La ética soviética desde la revolución bolchevique está de manera instrumental al servicio del régimen (Marcuse, 1984). Cuando en occidente la sustancia moral estaba profundamente enraizada en la tradición

cristiana, con un peso muy importante de las filosofías llamadas heréticas, desde siempre, donde la moralidad se entendía como negación de la moral dominante y se justificaba en términos del ideal humanista. ¿Cómo entender la actitud instrumentalista al servicio del poder del régimen soviético cuando Carlos Marx se consideraba parte de esa tradición? Marcuse (1984) se posiciona críticamente en contra de la tergiversación del marxismo soviético del verdadero sentido de la ética en Marx. La moral soviética se pretendía moral superior, la realización de la ética humanística. Quería unir sobre una base científica valores y hechos, el interés particular del individuo y el interés general de la sociedad. Mientras que en la moral que Marcuse defiende, es la tensión entre esas esferas que el régimen quiere integrar, la condición de posibilidad para poder mantener una conducta moral (Marcuse, 1984).

Marcuse (1984) denuncia que la ética soviética justificó la política del régimen de recortar y abolir las libertades formales con el pretexto de que estas libertades tradicionales eran meramente ideología. El hombre para esta rígida concepción es siempre un ente social y político. En la moral comunista tal como la define Lenin existe un repudio de la moral tradicional, de todos los valores trascendentes y un carácter instrumentalista e intelectualista que se pretende heredero de la tradición racionalista occidental. Pero ese instrumentalismo soviético desemboca inevitablemente en un absolutismo ético, convirtiéndose en un sustituto de la religión (Marcuse, 1984). Con estos mimbres se entiende que se pretenda converger la noción epistemológica de la verdad y la noción moral del bien, la estética con la epistemología. La verdad ética se constituye en verdad política y ésta en verdad absoluta. De nuevo recuerda esta propuesta a Marcuse a la de la *República* y las *Leyes* de Platón (curiosa o no tanto, coincidencia con el Popper de *La sociedad abierta y sus enemigos*)

Constata nuestro autor una paradoja en la teoría soviética, cuanto más crítica es la filosofía, más virulentamente es rechazada por el marxismo soviético (Marcuse, 1984). Curiosamente, este ataque a la filosofía ética burguesa se libra en nombre de una supuesta tradición racionalista a la que se pretenden sumar. Para nuestro autor la libertad solo podrá realizarse en un mundo donde el trabajo ya no constituya la ocupación y labor principal del individuo. Sin embargo, en la ética soviética lo que hay es una subordinación del placer al deber y una identificación del trabajo con el contenido de la vida entera del individuo, privando de fundamento moral a la protesta y

el rechazo hacia una organización social represiva del trabajo. En esta sociedad, lo colectivo se transforma en una realidad que excluye cualquier posibilidad de existencia de células aisladas e independientes, la cultura se convierte en una rueda de la maquinaria. Con la desaparición del individuo, los valores éticos pierden su carácter autónomo y la ética desaparece como disciplina filosófica (Marcuse, 1984). Si para Marcuse solamente un alto grado de autonomía ética puede servir de base a una conducta ética duradera, la ética soviética se opondrá a tal autonomía moral del individuo.

2.5- Los tumultuosos años sesenta y la reactivación del activismo político en Marcuse.

Parece claro que la década de los sesenta del siglo pasado fueron tiempos de crisis y de cambios sociológicos y políticos fundamentales en la historia del occidente contemporáneo. La guerra del Vietnam sirvió de acicate para una nueva toma de conciencia por parte sobre todo de la juventud, que a través del movimiento estudiantil, con su máximo exponente en el mayo del 68 francés, y de su expresión en el ámbito de la cultura popular, con el fenómeno del pop y del rock, ayudaron a generar una auténtica revolución en las costumbres sociales, cuya onda expansiva todavía perdura. En esos momentos se pensó que podríamos encontrarnos en la antesala de un cambio mucho más profundo que afectaría a todas las estructuras de poder capitalistas. Nuestro autor que venía en la década anterior, con *EROS Y CIVILIZACIÓN* y *EL MARXISMO SOVIÉTICO*, de realizar un trabajo más académico, quiso en los sesenta tomar partido y exponer su punto de vista sobre como realizar una praxis política revolucionaria adecuada. En lo que atañe a nuestro tema, decir que la estética cumplía un papel fundamental en ese proyecto de emancipación marcusiano. Nosotros hemos seleccionado de aquel periodo los textos *Un ensayo sobre la liberación y Contrarrevolución y revuelta*, porque en ellos aparece el análisis sobre la cuestión estética con amplio detalle, su incardinación en el plano político (o no) además del posicionamiento de Marcuse respecto a la izquierda radical del momento tomando como cuestión de discusión los temas relacionados con el arte (y el antiarte) y la estética.

Comenzaremos con el primer texto por orden cronológico, *Un ensayo sobre la liberación* el cual enlazaremos con *Contrarrevolución y revuelta*. Aunque en el intervalo entre ambos trabajos creemos observa algunos matices críticos, que se plasmaran en *Contrarrevolución*, nos parece adecuado no separarlos en capítulos distintos porque hay una temática coherente entre ambos.

2.5.1- *Un ensayo sobre la revolución.*

Comienza Marcuse (1969) su *ensayo sobre la liberación* apuntando la necesidad que tiene la teoría crítica de reexaminar las perspectivas de que pueda surgir una sociedad socialista cualitativamente diferente de las sociedades existentes. Supondría lo que el define con énfasis, “el gran rechazo”. La idea de una revolución que nos lleve a la verdadera emancipación. En esta tarea, debe ser también revisado el lapsus de la teoría crítica marxista de abstenerse de la especulación utópica por temor a perder su carácter científico. Marx y Engels no elaboraron conceptos concretos sobre las posibles formas de libertad en una sociedad futura liberada, pero nuestro autor está convencido que las posibilidades utópicas se hallan implícitas en las sociedades, tanto capitalistas como socialistas, de su tiempo. Herramienta clave para la liberación, sería la denominada **terapia lingüística**, liberar a las palabras de su significado convencional, desplazando los criterios morales desde el orden establecido hasta la confrontación con el mismo (Marcuse, 1969). Por tanto el vocabulario sociológico y político debiera ser remodelado. Marcuse (1969) insta a la oposición para que luche por una cultura que cumpla con las promesas humanistas traicionadas, el radicalismo político debe incluir el radicalismo moral, cuya base elemental es orgánica, ya que la moralidad en el ser humano es una disposición del organismo enraizada en el impulso erótico. Por tanto tendríamos un fundamento instintivo para la solidaridad. Es la economía de consumo la que ha creado una segunda naturaleza en el ser humano que lo condenaría a la forma de mercancía. Impidiendo cualquier cambio que transformara esta dependencia del hombre respecto del mercado (Marcuse, 1969). De todas formas apunta Marcuse (1969) que la ciencia y la tecnología son los grandes vehículos para la liberación. Aunque reconoce que la liberación es impedida por la integración de las clases trabajadoras organizadas

en el sistema, pues éstas se han convertido en un factor conservador. Por tanto el cambio radical que transforme para siempre la sociedad debiera penetrar en una dimensión de la existencia no considerada por la teoría marxista: la dimensión biológica. Denuncia Marcuse (1969) la falsa identificación de las necesidades sociales e individuales, aquí estaría el límite de la evolución democrática. Entonces, la revolución tendrá que ser guiada por la liberación del confort administrativo. En este contexto resultará válida la idea de un nuevo tipo de hombre como aparece en Marx y en Engels con su concepto de “individuo completo”. En el desarrollo de las fuerzas productivas más allá de su organización capitalista, ve nuestro autor la posibilidad de la liberación del reino de la necesidad, para esta tarea sería necesario un tipo de hombre con una sensibilidad y una conciencia diferente (Marcuse, 1969).

Entramos en un elemento clave para entender en su justa medida el papel de la estética en el pensamiento de Marcuse cuando éste explicita la nueva sensibilidad como factor político en este *ensayo para la liberación*, exigiendo que la teoría crítica la incorpore entre sus conceptos. Apela a que una conciencia liberada promovería a su vez una ciencia y una tecnología libres, donde la técnica tendería a devenir arte y el arte tendería a formar la realidad. Aparecería un nuevo principio de realidad con la creación de un ethos estético (Marcuse, 1969). La técnica, asumiendo las características del arte, traduciría la sensibilidad subjetiva en realidad. La nueva sensibilidad supondría un mundo donde lo sensual, lo lúdico y lo bello formaría parte de la existencia, de la forma de la sociedad misma. La estética como forma posible de una sociedad libre.

Nuestro autor plantea que a lo largo de la historia, el estudio de la dimensión estética se había concentrado en la idea de lo bello, el cual pertenecería al ámbito de los instintos primarios. La belleza tendría el poder de controlar la agresión, La estética clásica insistía en el carácter objetivo de lo bello. Sería pues conveniente usar la dimensión estética como baremo para calibrar una sociedad libre. Esta nueva “moralidad estética” sería lo opuesto al puritanismo e insistiría en la libertad como en una necesidad biológica (Marcuse, 1969). La izquierda radical del momento contendría una dimensión estética que reactivaría los momentos básicos orgánicos. Aparece la perspectiva de una nueva relación entre sensibilidad y razón guiada por la imaginación. En este sentido resulta esencial la influencia en este proyecto de la tercera crítica de

Kant, donde Marcuse (1969) descubre que los sentidos participan en la producción de las imágenes de la libertad, porque la imaginación depende de los sentidos, por tanto la libertad de la imaginación es restringida por el orden de la sensibilidad, además de por la razón. En este orden de cosas, la sociedad de clases habría configurado también la libertad de la imaginación, pero esta se puede usar para subvertir los tabúes de la moralidad social. En la reconstrucción de la sociedad, la cualidad esencialmente estética de esta forma haría de ella una obra de arte. Siguiendo a Kant, nuestro autor defiende que hay formas puras de la sensibilidad a priori, comunes a todos los seres humanos anteriores a toda racionalización e ideología (Marcuse, 1969).

Esta nueva sensibilidad y conciencia exigiría un nuevo lenguaje y la ruptura con el vocabulario de la dominación. Según Marcuse (1969), aunque la tesis surrealista encuentra en el lenguaje poético los elementos semánticos de la revolución, la imaginación poética no puede ser un instrumento de la revolución. Primera de muchas veces que en el análisis de estos textos veremos en el autor berlinés una defensa a ultranza de la *autonomía del arte* sin ningún tipo de instrumentalización respecto al discurso político. Para fundamentar esta tesis afirma que en su “materia prima” el lenguaje de la negación siempre ha sido el mismo que el lenguaje de la afirmación, porque una sociedad establecida impone a todos sus miembros el mismo medio de percepción. La ruptura con la continuidad de la agresión rompería también con la sociedad engranada a este universo. La liberación privada anticiparía la liberación social. La cual debe ser también una revolución de la percepción. La transformación radical implicaría la unión de la nueva sensibilidad con una nueva racionalidad, donde la imaginación mediaría entre la sensibilidad y la razón teórica y práctica. En esta armonía vio Kant la prueba de la libertad, el elemento distintivo del arte (Marcuse, 1969).

Otro elemento muy importante para calibrar la posición de Marcuse en el tema estético es su posicionamiento frente al arte contemporáneo, el cual supondría una disolución de la estructura misma de la percepción. El nuevo objeto del arte ha venido a ser imposible, falso, cuando la forma como realidad peculiar del arte, rompe el inconsciente y falso automatismo de la experiencia inmediata (Marcuse, 1969). El fin del arte sería dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. El acto de percepción en arte sería un fin en si mismo y debe prolongarse. Es evidente el

cuestionamiento marcusiano de las pretensiones de nuevo arte (que en muchas ocasiones se autocalifica de antiarte, para afirmarse frente al “arte clásico”), ya que el verdadero arte debe usar un lenguaje que comunique una verdad que no sea accesible al lenguaje ordinario. Sin embargo, el arte contemporáneo se estaría rebelando contra el “estilo”, contra el significado” tradicional del arte, destruyendo la sintaxis, fragmentando las palabras...ironiza Marcuse (1969) cuando concluye afirmando lo rápidamente que las galerías de arte han incluidos estas “subversivas” propuestas. A este nuevo universo contraponen de nuevo lo mejor de la tradición filosófica con respecto a la forma del arte, la cual se fundamentaría principalmente en el concepto de lo bello, interpretado a su vez como valor ético y cognoscitivo. La raíz de la estética se encontraría en la sensibilidad, siendo la forma estética la negación de la violencia. Siguiendo con su análisis encuentra que la obra de arte relaciona los elementos entre sí de acuerdo con su propia ley, trascendiendo los elementos del contenido, la apariencia de lo bello como verdad del arte. Este poder de redención sería inherente al arte por su poder de dar forma, pues la necesidad estética del arte supera la terrible necesidad de la realidad, la forma alcanzaría una catarsis, pero el logro es ilusorio, el terror, la desesperación, el mal prosiguen sin mengua (Marcuse, 1969). Este carácter subordinado del arte ha dado lugar a la pregunta sobre la justificación del mismo. Marcuse no titubea: “cuando el horror de la realidad tiende a hacerse total ¿Dónde si no en la imaginación radical puede la rebelión ser recordada?”

Marcuse (1969) pretende una reconstrucción radical de la experiencia dirigida por la sensibilidad y apoyada por la ciencia, donde lo bello sería una cualidad esencial de la libertad. Denuncia que a día de hoy, la cultura establecida se rebela contra lo bello de esa cultura. Reivindica de nuevo el poder de la cultura tradicional, su verdad y sus aspiraciones seguirían siendo válidas. El supuesto arte rebelde es fácilmente absorbido por el mercado, fundamentalmente porque la anulación del efecto de distanciamiento derrota al radicalismo del arte de hoy.

Defiende Marcuse (1969) que la noción de forma estética invierte el desarrollo del socialismo de científico a utópico. Un sistema cada vez más automatizado permitiría la aparición de un sujeto libre dentro del reino de la necesidad. Estas modificaciones en la estructura capitalistas desplazarían el énfasis hacia “factores subjetivos”, el desarrollo de la conciencia. El cambio radical de ésta, sería el principio

en el cambio de la existencia social, la aparición del nuevo sujeto, con el cual surgirían nuevos grupos sociales sobre bases objetivas, libres de los intereses del capital. En esta transición hacia lo nuevo, las clases trabajadoras asumirían una función estabilizadora, por tanto los catalizadores de la transformación operarían desde fuera. Observaba nuestro autor además, que la nueva izquierda del momento desconfiaba en exceso de la política tradicional, cuando la teoría marxista evaluaba positivamente el papel de la democracia burguesa en esta transición, ya que suministra el ámbito más favorable para el desarrollo y la organización de la discrepancia (Marcuse, 1969). Sin embargo, califica de pseudodemocracia a los paramentos occidentales y considera que quizás la lucha por la autentica democracia pueda asumir eventualmente formas antidemocráticas. También denuncia lo que denomina la lingüística política del poder, el lenguaje de la ley y el orden prevalecientes, que considera la voz de la supresión. Apuesta que para trascender este universo lingüístico se necesita la acción, porque la violencia es parte integral de esta sociedad. El vocabulario establecido discriminaría en contra de la oposición. La sociedad establecida se habría hecho ilegítima, porque ha invalidado su propia ley.

Las fuerzas revolucionarias emergerían en el proceso mismo del cambio, el paso de lo potencial a lo actual es obra de la práctica política, aunque reconoce que la oposición dentro de los países capitalistas se ha debilitado por el desarrollo represivo estalinista del socialismo (Marcuse, 1969). De todas formas confía, el pensamiento negativo está orientado hacia un futuro que se halla contenido en el presente. La nueva solidaridad socialista debe ser autonomía y militar contra la centralidad burocrática comunista conocida. Habría un fuerte componente anarquista en esta rebelión hacia una cultura sensual, donde el trabajo socialmente necesario sería desviado hacia la construcción de un medio ambiente estético. Reivindica al fin, que en la última concepción teórica de Freud se reconoce a los instintos eróticos como instintos de trabajo, para la creación de un medio ambiente sensual.

2.5.2- Los nuevos matices de *Contrarrevolución y revuelta*.

Marcuse (1973) plantea en este texto de principios de los setenta que el mundo occidental está en una nueva etapa que requiere la organización por parte del poder de una contrarrevolución. Frente a tal provocación contrapone la idea de un

socialismo como totalidad cualitativamente diferente, este nuevo universo sería también moral y estético. Hace una sorpresiva reivindicación del idealismo como pensamiento implícito en el materialismo dialéctico. Otros apuntes que queremos destacar de este análisis marxista del momento histórico son por un lado la asunción de que el grado más bajo del desarrollo capitalista corresponde al más bajo nivel del potencial revolucionario y que la economía capitalista monopolista genera las condiciones que amenazarían con hacer estallar toda la estructura. En el contexto del análisis marcusiano la clase trabajadora se considera un concepto mucho más amplio. El mismo Marx, proyectaba los cambios estructurales que ampliaban la base de la explotación, los cuales abarcaban tareas y servicios que anteriormente eran improductivos (Marcuse, 1973). El capitalismo terminaría no satisfaciendo las necesidades que el mismo crea. En esta situación la revolución implicaría una transformación de la conciencia y la sensibilidad. Las necesidades morales y estéticas se volverían básicas. En el desarrollo de necesidades superfluas vio Marx un nivel de progreso al llegar al cual el capitalismo estaría llegando a su fin. La sociedad de consumo es la forma en que se reproduce el capitalismo de estado monopolista en su etapa más avanzada. El peligro según el autor berlinés sería una posible deriva al fascismo.

Marcuse (1973) creía ver en la sociedad de consumo de su tiempo, el espectro de una posible revolución cultural que hiciera posible un cambio radical de los valores. Con unos rasgos libertarios que reflejarían cualidades morales y estéticas del socialismo que habrían sido minimizadas por la teoría marxista. Observa además con preocupación rasgos de antiintelectualismo en la nueva izquierda que en realidad lo único que conseguiría es asentar el sistema, además de signos de distorsión y falsificación de la teoría marxista por culpa de su ritualización. Los conceptos usados para analizar el capitalismo del siglo XIX no pueden aplicarse sin más a la etapa actual. Asume nuestro autor que por culpa del fracaso de las revoluciones europeas de 1918 y de la estabilización de capitalismo, la teoría revolucionaria se hizo demasiado abstracta y minoritaria. En contraposición a este pesimismo, reivindica una democracia directa como exigencia esencial de la estrategia izquierdista (Marcuse, 1973). La gente debe liberarse, pero no de manera espontánea, sino a través de la autoeducación. No puede llegar un nuevo socialismo sin una nueva racionalidad y sensibilidad que trascienda la individualidad burguesa. Marcuse (1973) nos plantea una dialéctica de la liberación, no

hay revolución sin liberación individual, pero además debe ser social. En este punto se produce una desconfianza hacia la idea de que la democracia “burguesa” pueda ser etapa de tránsito hacia el socialismo, reclama que la falsa democracia y su eliminación son tarea de la contraeducación, con el aporte de la nueva revolución científica, la cual será parte de la revolución social. Aunque avisa que las condiciones económicas y políticas del capitalismo en deterioro pueden anunciar la llegada del fascismo, siendo un error gravísimo el pensar que la llegada del mismo aceleraría el tránsito hacia el socialismo.

Otra idea básica del proyecto revolucionario de cambio consiste en el apoyo a la transformación radical de la naturaleza, ya que el individuo se encuentra con esta en una relación determinada por una racionalidad tecnológica instrumentalista. Apunta Marcuse (1973) que esta liberación no debe suponer una vuelta al estado pretecnológico, también constata que la naturaleza en el marxismo ha sido tratada como un objeto, minimizando el papel de la base natural en el cambio social. Nuestro autor matiza la visión marxista apoyándose en el concepto de “sensibilidad radical” que enfatizaría el papel activo constitutivo de los sentidos en la conformación de la razón. Una nueva racionalidad socialista liberada de la explotación, repelería la racionalidad instrumental del capitalismo. Integrando esta reflexión con el tema de la estética, Marcuse (1973) una vez más vuelve a la tercera crítica de Kant. A la idea de que la forma estética en el arte tiene la forma estética de la naturaleza y que la idea de belleza pertenece a la naturaleza tanto como al arte. La forma estética, como muestra de la libertad, es un modo de la existencia del universo, tanto humano como natural, es una cualidad objetiva. La “apropiación humana” estaría orientada hacia las cualidades sensuales y estéticas inherentes a la naturaleza. Estética de la liberación, la belleza como una forma de la libertad (Marcuse, 1973).

A finales de los sesenta nuestro autor pretendía aunar lo mejor de la tradición marxista, la cual consideraba heredera histórica del idealismo alemán con materiales recogidos del psicoanálisis de Freud. En esta síntesis, la libertad se convierte en un concepto regulador de la razón, la cual tendría su base en la sensibilidad humana. La emancipación de los sentidos haría de la libertad un objeto de los instintos vitales (Eros). Pero la sensibilidad humana estaría oscurecida por la sociedad existente, por tanto sería necesaria la emancipación individual de los sentidos como principio de la

liberación universal. El tratamiento filosófico de este problema se encontraría en el idealismo alemán (Marcuse, 1973). Para Kant las formas puras de la intuición constituirían el único marco de la experiencia de los sentidos, lo cual daría validez a las categorías universales del entendimiento. Sería la fenomenología de Hegel la que rompiendo con la concepción trascendental de Kant, insertaría la historia y la sociedad en la teoría del conocimiento, eliminando la “pureza” a priori. Pero continuando con la tercera crítica, en ella el hombre y la naturaleza se reúnen en la dimensión estética, atribuyendo a la naturaleza una motivación ideal propia. Aunque para Marcuse (1973) solo la concepción marxista descubre la base material histórica en la que puede producirse la reconciliación entre la libertad humana y la necesidad natural, entre la libertad subjetiva y la objetiva. La revolución recuperaría las necesidades estéticas para integrar una fuerza subversiva capaz de contraatacar la agresividad dominante que ha configurado al universo social y natural. Lo que se juega es el triunfo de Eros sobre la agresión, la feminización del hombre y la destrucción de la sociedad patriarcal (Marcuse, 1973).

Con el epígrafe titulado **El arte y la revolución** culmina Marcuse el texto de *Contrarrevolución y revuelta* y anticipa su obra póstuma, *La dimensión estética*. Aquí nos encontramos entre otras cosas, una reflexión sobre la relación de la nueva izquierda con el papel del arte y su lenguaje. Descubre el fuerte énfasis que este movimiento da al potencial político de las artes. Eso sí, con un lenguaje nuevo y un empleo subversivo de la tradición artística, en el cual se deshace la forma estética como conjunto de cualidades que hacen de la obra un todo en sí. Marcuse (1973) se distancia de esta postura cuando constata que en virtud de esas cualidades la obra de arte transforma el orden que priva en la realidad. El divorcio entre las artes y la realidad, su desublimación significaría un retorno al arte “inmediato”, a una experiencia “natural” de los sentidos. Las nuevas formas “abiertas” o “formas libres” expresarían la negación del universo mismo en que el arte se ha movido (Marcuse, 1973).

Determinante para nuestro tema nos parece en este último capítulo la distinción marcusiana, dentro de la cultura burguesa, de dos esferas: la *cultura material*, que incluiría el principio del comportamiento, la familia patriarcal y la *cultura intelectual* que abarcaría los valores superiores. Estas dos dimensiones se hallarían en tensión, en contradicción. En la cultura material burguesa nos encontraríamos con la

preocupación por el dinero y la función dominante del padre. Todo ello dominado por una racionalidad instrumentalista. Mientras, la cultura intelectual que devalúa esta cultura material, ha dejado de ser la cultura dominante. Nos encontramos con que la cultura burguesa clásica resulta ya anacrónica y se está desintegrando en virtud de la dinámica del capitalismo monopolista. Junto a esta reflexión Marcuse (1973) se pregunta si no estará la revolución cultural sometida al ajuste capitalista, cuestionando a su vez que existiría contradicción entre las metas políticas de la rebelión y su teoría y praxis cultural, ya que se hacen esfuerzos en crear un antiarte cuando en las obras más representativas del periodo burgués lo que prevalece es una actitud antiburguesa, que nunca asume la forma de una novela, poema o pintura social o política. La negación estaría contenida en la forma que transfigura la realidad dada y crea un universo antitético con la realidad, en el cual el destino del individuo es también el de los demás. La obra de arte transformaría un contenido particular en el orden social universal (Marcuse, 1973). La transformación estética muestra la condición humana y pertenece a toda la historia de la humanidad y que la forma estética responde a ciertas cualidades constantes del intelecto, que la tradición interpreta como la idea de belleza. El arte abriría la realidad establecida a otra dimensión, la de la liberación. Los rasgos de la alta cultura del periodo burgués, celebraban al sujeto individual contra un mundo que destruye la identidad, aportaba una dimensión que se encontraría en el ser interior, sublimada. La verdad del dominio estético, un mundo de armonía que abandona la pobre realidad, donde la obra de arte auténtica aspiraría a la validez y a la objetividad general. El arte trascendería todo contenido clasista particular, sin que por ello lo elimine (Marcuse, 1973). Pero la revolución cultural iría más allá de la cultura burguesa, está dirigida contra la misma forma estética como tal, contra el arte como tal, ya que encuentran en este un factor de estabilización de la sociedad represiva. Por tanto la nueva izquierda rechazaría todos los estilos y la esencia misma del arte burgués. Marcuse (1973) critica la dialéctica de esta afirmación cuando señala que no hay obra de arte que no evoque otra realidad y que en la forma estética se encuentra las cualidades críticas y transcendentales que lo harían paradójicamente antiburgués. Y lo que es peor, se ha frenado el desarrollo de una cultura socialista postburguesa independiente, pues las antifomas no son capaces de cerrar la brecha que existe entre la “vida real” y el arte. El orden, la proporción y la armonía son cualidades estéticas esenciales que no

representan las “fuerzas de la represión”. Son la “ideación” de un mundo redimido. La forma estética exalta a la víctima, la verdad estaría en la belleza de la víctima y no en la racionalidad de los opresores. Las normas que regirían el orden estético no son “conceptos intelectuales”. El arte comprende, abarca el mundo, en conformidad con principios universales. Crea un mundo de objetos distintos derivado del ya existente, en esta transformación estética, que es imaginaria, cobra su propia identidad (Marcuse, 1973). El artista se divorcia metódicamente de la sociedad enajenada y crea un universo irreal, como “ideología”, el arte “invalida” la ideología dominante y se convierte en el receptáculo de una verdad universal más allá del contenido de clase determinado. El estilo, encarnación de la forma estética, al someter a la realidad a un orden distinto, está sujetándola a las “leyes de la belleza”. Postula Marcuse (1973), que a un nivel primario, el arte es recuerdo, apela a una experiencia y una comprensión preconceptuales, en contra de la razón y la sensibilidad instrumentalistas. El arte presta voz, vista y oído a cosas que normalmente están reprimidas. Pero denuncia nuestro autor que la organización totalitaria de la sociedad han invadido el espacio interior en que pueden todavía observarse las extremas cualidades estéticas del arte, este sueña la liberación dentro del espectro de la historia, y puede expresar su potencial radical sólo como arte, a la vez comprometido con la idea, con lo universal en lo particular. El objeto final de toda revolución se presentaría en un medio totalmente apolítico, bajo las leyes de la belleza y la armonía. Por tanto la relación entre el arte y la revolución es antagónica, el arte no sale de su propia dimensión, sigue siendo no operativo. La idea de la revolución puede estar ausente de la obra, aunque el artista esté comprometido. La abolición de la forma estética, la noción de que el arte podría convertirse en parte integrante de la praxis revolucionaria es un concepto falso que sugeriría el fin del arte (Marcuse, 1973). La meta debe ser permanente, el arte nunca podrá eliminar su tensión con la realidad. En ese sentido, interpretar el arte como un producto de la sociedad de clases es una necesidad.

Para Marcuse (1973) la representación estética de la idea, de lo universal en lo particular, lleva al arte a transformar las condiciones específicas en universales. Esta interacción entre lo universal y lo particular, entre el contenido de clase y la forma trascendente, es la historia del arte. A medida que la sociedad se acerca más a la etapa de control total del universo del discurso, será cuando podamos hablar de

una “coincidencia entre el nombre y el objeto”, pero será un instrumento de la dominación. El potencial subversivo del arte consistiría en encontrar las formas estéticas que puedan comunicar las posibilidades de una transformación liberadora del medio técnico.

En el periodo entre las dos guerras mundiales se formuló la idea de la abolición del arte. Pero como anteriormente ya había insistido Marcuse (1973), con esta destrucción no se rompe con la opresión, sino que la reproduce. La obra crea su propio universo de “seriedad”, que no es el de la realidad existente, sino más bien su negación. En la práctica, el arte no puede cambiar la realidad, pero puede obtener su inspiración y su propia forma en el movimiento revolucionario que prevalezca. Considera el autor berlinés que la literatura radical que habla de semiespontaneidad y direcciones amorfas pierde, con la forma estética, su contenido político y que por el contrario con la desaparición del antiarte y el resurgimiento de la forma, encontraremos una nueva expresión de las cualidades subversivas inherentes a la dimensión estética. El cruce del arte y la revolución en la dimensión estética es el arte mismo, el cual se habría vuelto capaz de ser político inclusive en la ausencia total de contenido político (Marcuse, 1973). El fin del arte solo es concebible si los hombres ya no son capaces de distinguir entre lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo. Este sería el estado de barbarie perfecta en la cúspide de la civilización. Para Marcuse (1973) la nueva izquierda reproduce los problemas de la estética marxista, cuando plantea que el arte esta determinado por la posición social del autor, en una visión proletaria del mundo que no se sostiene. La revolución que Marcuse defiende no podría formularse en términos de revolución proletaria ya que las metas de la revolución pueden encontrar su expresión en el arte burgués y en todas las formas de arte, además repudia la idea de Lukacs de una literatura específicamente proletaria. La forma no puede cerrar la brecha entre verdad científica y apariencia estética “abierta”. En definitiva la apuesta por el antiintelectualismo de la nueva izquierda proclama como punto central de una nueva cultura revolucionaria no es en realidad sino el acomodamiento a la cultura establecida (Marcuse, 1973). En esta revuelta contra la razón se destruiría la forma estética y el arte mismo. Concluye Marcuse (1973) con la esperanza de que la lucha sea ganada cuando la obscena simbiosis de los opuestos se rompa. A la larga, la dimensión política ya no podrá divorciarse de la estética, la razón de la sensibilidad. El fin de la cosificación es el

principio del individuo, nuevo sujeto de la reconstrucción radical. La revolución no sería nada sin su propia racionalidad. La práctica política aún depende de la teoría.

2.6- El fin del trayecto. *La dimensión estética.*

Los años 60 y 70, a partir de la publicación del *Hombre unidimensional*, son aprovechados por Marcuse para desarrollar aún más su activismo político, muy crítico con la sociedad capitalista de su tiempo pero también con una ultraizquierda que en su deriva terrorista le pareció a nuestro autor sumamente contrarrevolucionaria y por tanto reaccionaria. Los textos publicados en esa época no tendrán ya la envergadura teórica de sus grandes obras (*Razón y revolución, Eros y civilización, El hombre unidimensional*) son más bien pequeños manuales para la acción, reflexiones sobre el modo adecuado de encarar la lucha política y cultural y aviso de posibles errores y rémoras en este proceso revolucionario. De ese periodo hemos analizado *Un ensayo sobre la liberación y Contrarrevolución y revuelta*, donde hemos constatado, que aún manteniendo un discurso radical frente al status quo de occidente, es capaz de distanciarse de postulados fanáticos y sanguinarios del otro extremo, con un deje de pesimismo con respecto a los movimientos “revolucionarios” de los 70, que pensamos preparan el camino para ese último Marcuse que aparecerá en *La dimensión estética* (1978) en la cual vuelve a aparecer un autor más filosófico y teórico, nostálgico quizás de la vieja estética idealista de Schiller, Kant o Shelling y que de seguro causó cierta perplejidad en las filas más ortodoxas del marxismo revolucionario de su tiempo.

Entonces, con el análisis de *La dimensión desconocida* cerramos el trayecto que comenzáramos con *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. El texto se publica en 1978 y la intención del mismo aparece explícitamente en el mismo subtítulo de la obra. Se pretende un cuestionamiento de la ortodoxia marxista en el plano de la estética en su interpretación de la categoría y verdad de una obra de arte en términos de la totalidad de las relaciones de producción prevalentes. Marcuse (2007) en contraposición a esta tesis reconocerá el potencial político en el propio arte, sosteniendo que este puede ser en gran medida autónomo frente a las categorías sociales dadas. El arte aparece como alternativa a la conciencia dominante-pragmática y a la experiencia

normal. Nos interesa en este punto subrayar que el autor berlinés da un paso adelante con respecto a lo que nos encontrábamos en el *Marxismo soviético*. La crítica ya no afecta solamente al estalinismo o al marxismo-leninismo. Este cuestionamiento del papel del arte afecta al mismo Carlos Marx y la relación básica del sistema marxista de infraestructura-superestructura, además de suponer un replanteamiento a la cuestión de la ideología (falsa) en Marx. Es un torpedo a la línea de flotación del mismo marxismo en su conjunto. En la reflexión marxista toda propuesta que se considere atemporal es sospechosa por su idealismo y automáticamente relegada por no asumir los parámetros de la dialéctica. Sin embargo, para Marcuse (2007), a lo largo de la historia del arte, y a pesar de los cambios, existiría una norma que permanece constante, que nos permitiría discernir entre arte bueno y malo. El arte puede ser revolucionario en sentido estricto si representa un cambio radical en estilo y técnica. Pero circunscribir el arte a su definición técnica, no agota la definición del mismo ni nos explica nada sobre la calidad de una obra, ni mucho menos sobre su autenticidad y verdad. Son estos últimos parámetros, continúa Marcuse (2007), los que debieran ser revolucionarios, como denuncia de la realidad establecida y como manifestación de la imagen de la liberación. Esta es la verdad del arte, que el mundo es en realidad como aparece en la obra de arte. Cuanta más politizada sea la obra de arte, en mayor medida reducirá el poder de extrañamiento y los trascendentes objetivos radicales de transformación. Toda la teoría soviética sobre el arte aparece de nuevo aquí como reaccionaria (también aplicable a los movimientos nacional-socialistas, o simplemente nacionalistas de toda laya).

Marcuse en esta obra póstuma rebatirá el supuesto básico de la estética marxista, aquella que reducía el arte a ideología como consecuencia de una presunta relación directa entre aquel y la base material. Para el marxismo habría una relación directa entre el arte y la clase social, donde el único arte auténtico sería el de la clase en ascenso. Para esta estética marxista, el contenido revolucionario y la calidad artística coinciden. Bajo estos presupuestos se entiende que se califique como “arte decadente” (surrealismo por ejemplo) al propio de la clase en declive y que se ensalce al realismo como la forma artística auténtica. Este esquema normativo de la base material es entendido como la verdadera realidad, produciéndose una devaluación de aquellos factores “no materiales”. Para nuestro autor, si el materialismo histórico no toma en cuenta el papel de la subjetividad se convierte en materialismo vulgar, el cual disolvería

la subjetividad a través de la conciencia de clases (Marcuse, 2007). Minimizando el supuesto de que la necesidad de transformación revolucionaria tiene como centro, la subjetividad de las personas. En este punto la teoría marxista peca de la cosificación que había denunciado. El marxismo deviene en determinismo y el individuo en átomo de la objetividad, en una noción reduccionista de la conciencia que anula los particularismos y por ende el potencial revolucionario subjetivo.

Clarificador para nuestro trabajo resulta la denuncia de Marcuse (2007) contra la afirmación marxista según la cual la subjetividad es una idea burguesa, discutible según él desde el punto de vista histórico. En contraposición, con la afirmación de la interioridad de la subjetividad, lo que se abandona son las relaciones de intercambio y los valores capitalistas, se produce por tanto un alejamiento de la sociedad establecida. La subjetividad para nuestro autor se conforma como liberadora, constituyéndose en una historia interna de los individuos que no es la misma que su existencia social. Consistiría en la historia concreta del mundo interior emotivo de cada individuo, el cual Marcuse no quiere reducir al campo de la psicología, pues aunque esos elementos no pertenezcan a las “fuerzas de producción”, son aspectos fundamentales que también configuran la realidad. Y extrapolándolo a nuestro ámbito, la estética marxista contribuye en gran medida a la devaluación de la subjetividad (Marcuse, 2007).

Otra tesis importante que trasluce el autor berlinés en esta *Dimensión estética* es su apuesta por las cualidades radicales del arte, las cuales trascienden su determinación social e invocan la liberación. El arte, frente al reino de la necesidad, nos descubre un mundo de posibilidades abiertas que debieran subvertir la experiencia propia y social. A través de la obra de arte puede surgir otra razón que rete a la racionalidad y sensibilidad conformistas y conformadas con las instituciones sociales dominantes. Bajo el imperio de la forma estética la realidad puede ser sublimada y el contenido de la experiencia inmediata estilizada. Los hechos, los datos, se remodelarían a la luz de esta nueva forma artística. La apuesta de Marcuse (2007) es clara, una nueva forma de conciencia se incorpora con la obra de arte., que consigue la reconciliación gracias a éste, a la vez que vehiculiza una nueva función crítica, aquella que trasciende la realidad inmediata destrozando la cosificación de las realidades sociales. Nuestro autor ve abierta una nueva dimensión, aquella que hace renacer la subjetividad crítica.

Para ello debe producirse una desublimación en la percepción de los individuos. Si se cumplen estas condiciones el arte se convierte en una fuerza disidente, con el poder necesario para producir una transformación estética que revele la esencia de la realidad en su apariencia, las potencialidades reprimidas del ser humano (Marcuse, 2007). Siguiendo con su análisis, la función crítica del arte residiría en la forma estética, la autenticidad de la obra no sería en virtud de su contenido sino por el contenido convertido en forma, ésta libera al arte de la realidad, originando una “contraconsciencia”: la negación de la mentalidad realista y conformista. En la forma estética, la autonomía y la verdad estarían entrelazadas, quedando verdades transhistóricas expresadas en la obra (la alusión a la transhistoricidad de las verdades es otra manifestación explícita del distanciamiento de Marcuse con respecto al Marxismo). La verdad del arte se asentaría en su poder para demoler el monopolio de la realidad imperante. La estética marxista da por hecho que todo arte está condicionado en gran medida por las relaciones de producción. Se plantea nuestro autor, ¿por qué entonces la tragedia griega y la épica medieval pueden considerarse todavía literatura grande? (Marcuse, 2007). El verdadero arte contendría una percepción del mundo incompatible con la existencia funcional de los individuos y comprometido con la emancipación de la sensibilidad (evidente guiño a la estética idealista-romántica de Kant y Schiller).

Existiría un momento de redención en la catarsis, en la capacidad de la forma estética para expresar las vicisitudes de las víctimas. Marcuse (2007) vuelve a Freud, cuando afirma el compromiso del arte con Eros, en su lucha contra la represión instintiva y social y rebate al marxismo cuando defiende una noción de arte como fuerza productiva autónoma no como una función ideológica dependiente y afirmativa que justifique la sociedad existente. El arte pretendería representar la esencia de la realidad y no solamente su apariencia. Es evidente para nuestro autor que la estética marxista entra en una aporía a la hora de explicitar los problemas que plantea la teoría del arte. Si el verdadero arte no puede ser comprendido desde la teoría social, tampoco lo es en toda su dimensión desde la filosofía. En Marcuse (2007) la reificación de la estética marxista minimiza la función cognitiva del arte como ideología (que es su potencial radical), pues la ideología no es siempre falsa conciencia. El arte como ideología se opondría a la sociedad dada. Aunque su “tema” no sea la revolución, ya que el arte es pesimista, sirviendo de advertencia a la “conciencia feliz” de la praxis revolucionaria. Lo mismo

que la universalidad del arte no puede basarse en la visión del mundo de una determinada clase (la proletaria), puesto que el arte apunta a un universal concreto, la humanidad en su conjunto. La cuestión de que un artista pertenezca a un grupo privilegiado no invalida la categoría estética de su obra. El criterio para juzgar el carácter progresista o reaccionario del arte se encontraría únicamente en la propia obra entendida como un todo. La forma estética revelaría aspectos reprimidos de la realidad, aspectos de la liberación. Acude nuestro autor para apoyar esa tesis a Benjamín cuando plantea que la literatura del XIX de un Poe, Baudelaire o un Valéri, además de reflejar una consciencia de crisis, revelaría el dominio de Eros y tanatos sobre cualquier control social (Marcuse, 2007).

Y por enésima vez, nos encontramos con una reutilización de los materiales de Freud y un rechazo crítico a los postulados básicos del marxismo, cuando afirma Marcuse (2007) que la historia también se cimenta en la naturaleza. Existiría un metabolismo entre el ser humano y la naturaleza que la teoría marxista ignora. La aparición de los seres humanos como especie, constituiría la base natural para una sociedad sin clases. En nuestro autor, la solidaridad está profundamente enraizada en la estructura instintiva de los individuos. Y el marxismo ha ignorado el potencial político de esa dimensión, porque la revolución de la estructura instintiva constituiría el requisito previo para un cambio radical de necesidades. La revolución encontraría su límite en la permanencia que conserva el arte, el cual se mantiene como un recuerdo del pasado. La naturaleza destruye el marco social. Para nuestro autor Eros y Tanatos afirman su propio poder en y contra la lucha de clases, más allá de la glorificación romántica y de la explicación sociológica (Marcuse, 2007). Pero más allá del trasfondo biológico-instintivo, el arte desafía el status quo para señalar qué es lo “real”, y lo hace creando un mundo de ficción, más real que la propia realidad. El arte posee su propio lenguaje con el cual ilumina la realidad mostrando un abanico de posibilidades para un mundo más racional que aquel que nos limita al reino de la necesidad.

En su defensa de la novela decimonónica, Marcuse (2007) apunta cómo la privatización de lo social, la sublimación, es acusada por la estética marxista de ideología burguesa y represiva, obviando el potencial crítico que se impone a través de la sublimación del contenido social. El drama y la lucha del individuo reflejarían el drama y la lucha en la sociedad. En virtud de sus verdades universales transhistóricas, el

arte apelaría a una conciencia que es la de los seres humanos como especie. El autor berlinés siguiendo a Lucien Goldmann critica que la estética marxista no sabe ver que las formas auténticas de creación cultural existen aun cuando no puedan asociarse a la conciencia de un determinado grupo social (Marcuse, 2007). También recoge de Adorno el planteamiento según el cual las obras de arte alienadas que parecen elitistas, pueden constituir configuraciones auténticas de las contradicciones de la sociedad, donde las estructuras económicas se imponen, determinando el valor de uso (y con él el valor de cambio) de las obras de arte, pero no lo que son y lo que afirman. Todos estos materiales son recogidos por nuestro autor para apuntalar su tesis de la independencia y autonomía del arte y las formas estéticas frente a cualquier determinación de base material (al menos en última instancia). Con esta intencionalidad se detiene Marcuse (2007) en su contemporaneidad de finales de los 70 para sostener que el sujeto hacia el cual se dirige el auténtico arte es socialmente anónimo y no coincide con el sujeto potencial de la práctica revolucionaria. El arte por si solo no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres capaces de cambiarlo. Si la sociedad está determinada por el sistema de necesidades impuestas, solo el gran rechazo a este sistema podrá despertar a esta misma sociedad y generar una alianza contra la barbarie.

En el último Marcuse existe una defensa del elitismo cultural cuando sostiene que este puede tener un contenido radical, porque trabajando por la radicalización de la conciencia se hace explícita y consciente la discrepancia material e ideológica entre el escritor y el “pueblo” (Marcuse, 2007). El arte revolucionario puede convertirse así en enemigo del pueblo. *La dimensión estética* aparece aquí explícitamente señalada por su autor como un ensayo para la lucha política, la cual necesitaría de una transformación de la conciencia reinante. Tal sistema incluiría una sensibilidad, imaginación y razón emancipadas del imperio de la explotación. Esta emancipación trascendería el campo de la propaganda. Es claro pues el uso y la intencionalidad subversiva de la estética marcusiana, donde el arte constituiría una fuerza “productiva” cualitativamente diferente del trabajo, con cualidades esencialmente subjetivas que se afirman frente a la dura “objetividad” de la lucha de clases. La trascendencia esencial del arte, haría inevitable el conflicto entre éste y la praxis política. Sin embargo, para nuestro autor la crítica literaria marxista minimizaría el

papel de la interioridad y la disección del alma en la literatura burguesa (Marcuse, 2007). Pues la subjetividad, que es un logro de la era burguesa es una fuerza antagónica en la actual sociedad capitalista avanzada. Hacer hincapié en la esfera de lo privado puede servir de baluarte contra una sociedad que pretende administrar todas las esferas de la existencia humana. La interioridad y la subjetividad forman el espacio donde debe germinar la subversión de la experiencia. Para Marcuse (2007) la solidaridad no significa la aniquilación de lo individual, sino que se fundamenta en la decisión autónoma de los individuos.

Frente a la pregunta por la posibilidad de que el arte represente un salto cualitativo en la existencia humana, Marcuse (2007) defiende la autonomía abstracta e ilusoria de éste. Como técnica sin contenido, como forma sin materia. El arte dependería del material cultural transmitido. Esta limitación en la autonomía estética constituye la posibilidad bajo la cual el arte pudiera convertirse en un factor de transformación social, pues participaría necesariamente de “lo que es” y solo como parte de lo existente se revelaría contra lo dado. Si algo se convierte en obra literaria lo hace por la cualidad de contar con una forma que incorpora y sublima la materia, la cual constituye el punto de partida de la transformación estética. La sublimación estética, liberaría y validaría los sueños de felicidad y dolor de la infancia y de la madurez. Los hombres y mujeres se desinhibirían de la vida cotidiana, produciéndose una subversión de la conciencia que intensificaría la experiencia hasta producir la ruptura con el pasado (Marcuse, 2007). Continúa el autor berlinés su análisis del papel del arte, mostrando que la denuncia de este no se limita a reconocer el mal, es también una promesa de liberación, cualidad de la forma estética, de lo bello como atributo de la forma estética. Además el arte lucharía contra la noción de un progreso ilusorio, contra la ciega confianza en una humanidad que se impondrá con el tiempo, pues realmente es el mal quien triunfa. Para Marcuse (2007) las auténticas obras de arte son conscientes de esto, en ellas el reino de la libertad está más allá de lo dado. En definitiva, tenemos una encendida defensa de lo que él llama estética burguesa, la cual supo distinguir entre la apariencia y la verdad y donde el arte consistía en la trascendencia hacía una dimensión autónoma en contradicción con el orden dado. Por el eso, el rechazo de la sublimación estética reduciría las obras de arte a pedazos o fracciones de la misma sociedad cuyo contra-arte pretende ser. En su propuesta, nuestro autor es crítico con el “anti-arte” al

cual considera destructivo, éste, suponía que la época contemporánea se caracterizaba por una desintegración de la realidad que convertiría en falso cualquier intención de sentido y significado (Marcuse, 2007). Sin embargo, esta idea la ve en contradicción con el estado real del momento social. Pues estamos experimentando “el poder de la totalidad de la unificación sobreimpuesta y administrada”. La catástrofe consistiría en la reproducción e integración de lo que es en la cultura intelectual de nuestra sociedad, cuando la forma estética tiene la capacidad por su carácter “otro” de resistir tal integración. La pretendida liberación producida por el anti-arte falsifica la realidad, puesto que carece del poder cognitivo de la forma estética, y la renuncia a ésta, eliminaría la diferencia que media entre la esencia y la apariencia. Porque es ahí donde se encierra la verdad del arte y su valor político (Marcuse, 2007). Una vez más constatamos la reapropiación y actualización de la estética idealista-romántica de un Schiller y un Kant en esta crítica y distanciamiento marcusiano de las neovanguardias y su renuncia al sentido. En su concepto de la estética, la renuncia a la forma estética de aquellos movimientos, privarían al arte de la forma propia merced a la cual es capaz de crear esa otra realidad dentro de la establecida, lo que llama “universo de la esperanza”. Un programa político que pretendiera la abolición de la autonomía artística conduciría a nivelar erróneamente los estadios de la realidad entre el arte y la vida. Insiste Marcuse (2007) en hacer ver a la contracultura de su tiempo la necesidad de la autonomía en el arte, ya que las cualidades de la forma estética son las que niegan las características de la sociedad represiva, solo de esta forma podría alcanzar relevancia política. Es evidente que esta propuesta para el arte rechaza la formulación de la estética marxista vulgar.

En la reflexión marcusiana el mundo al que apunta el arte grande diverge del mundo de la realidad, esto no significa que sea mera fantasía, ya que su irrealidad no lo es por defecto, es real pero en mayor medida. Solo en el mundo “ilusorio” las cosas aparecen como son y como lo que pueden ser. El arte auténtico conserva la memoria, ya que ésta es su fundamento. La obra de arte no vela lo que es, lo desvela. La posibilidad de lo “otro” expresado en la obra, trasciende cualquier situación histórica determinada (Marcuse, 2007). Y aunque el arte no se encuentra bajo la ley de la estrategia revolucionaria, está a favor de la vida y ahí es donde radica su hermanamiento con la revolución según Marcuse, y aún cuando la estética marxista ha rechazado la idea de belleza, nuestro autor la ensalza como ley suprema de la

configuración estética. La noción de belleza se le aparece en movimientos artísticos progresistas. Perteneciente al dominio de Eros, la belleza se presenta como abanderada del principio del placer, aquel que se revela contra la dominación del principio de realidad (actuación). La obra de arte acabada perpetúa la memoria del momento de gratificación y siguiendo con el uso conceptual de elementos del psicoanálisis, reivindica la belleza de la obra de arte en la medida que se opone al orden de la realidad, como orden no-represivo esta belleza pertenecería a la imaginería de la liberación (Marcuse, 2007). Si al arte autónomo se le desprecia por su sensualidad, la liberación de estímulos estéticos-sensuales, se presentan como condiciones fundamentales de la autonomización del arte. Éste ha identificado lo que es y lo que puede ser, más allá de las condiciones sociales, y además ha rescatado ese conocimiento de la esfera del concepto abstracto y lo ha incorporado al reino de la sensualidad, preservando la memoria de las metas que no se alcanzaron, en calidad de idea reguladora para la transformación del mundo, representando el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo.

Concluye Marcuse *La dimensión estética* reivindicando el carácter abstracto de la teoría revolucionaria por las condiciones socio-políticas del momento donde la situación de afinidad y oposición entre arte y praxis radical resulta evidente (Marcuse, 2007). También deja claro que las instituciones de una futura sociedad socialista no podrían tampoco resolver la totalidad de conflictos entre lo universal y lo particular. El socialismo no puede liberar a Eros de Tanatos, aquí radica el límite. En estas circunstancias, el arte abriría una dimensión en la que los seres humanos, la naturaleza y las cosas no permanecerían por siempre bajo la ley del principio de realidad establecido. Es en la autonomía del arte donde se refleja la ausencia de libertad de los individuos. La auténtica utopía para nuestro autor, en este prácticamente su testamento filosófico, está basada en el recuerdo. Ya que si el recuerdo de las cosas pasadas se convirtiera en una fuerza impulsora de la lucha por la transformación del mundo, entonces y no antes se iniciaría la lucha revolucionaria que cambiaría el destino de toda la humanidad (Marcuse, 2007).

2.7- Marcuse se explica.

Teníamos previsto acabar el trabajo antes de las conclusiones con el comentario sobre *La dimensión estética* que publicara en 1977 Marcuse. A parte de ser su última obra que vio la luz en vida del autor, tocaba precisamente el tema que nosotros estudiamos aquí. Pero la revisión de la publicación que con el nombre *Conversaciones con Herbert Marcuse*, apareciera póstumamente en 1980 en la editorial Gedisa, nos hizo cambiar de opinión y recoger lo esencial de esta compilación de entrevistas (cinco en concreto) realizadas entre 1975 y 1977 que nos puedan ofrecer.

Teniendo como interlocutores a filósofos y pensadores de la talla de Jurgen Habermas, Karl Popper, Ralf Dahrendorf y otros, Marcuse hará (y le cuestionarán) un repaso a toda su trayectoria filosófica y arrojará luz a muchas de las cuestiones que nosotros queríamos reflejar en nuestros materiales sobre la estética. Nos parece de interés, reflejar como ya en la primera entrevista, Habermas le interpela por la génesis del primer Marcuse, aquel que quería conjugar las ideas heideggerianas con el marxismo. A nuestro autor le interesó, según su respuesta, todo lo que tenía de concreto la filosofía de Heidegger en *Ser y tiempo* (1927). El Dasein, la existencia, el hombre, la muerte, la angustia. Ese interés acabó sobre 1932, cuando descubrió que Heidegger en lo esencial, solamente había sustituido las categorías trascendentales de Husserl por las suyas propias (Habermas, 1980). En ese momento y con la publicación por primera vez de los Manuscritos económicos-filosóficos de Marx, vio Marcuse una nueva dimensión de este autor en la temática que andaba buscando. Un Marx realmente concreto que iba más allá del petrificado marxismo práctico y teórico de los partidos. A partir de ahí el interés por Heidegger desapareció.

Plantea Marcuse a Habermas, que desde el punto de vista teórico el estímulo más fuerte para su filosofía fue el uso del marxismo como instrumento de análisis de la situación política, junto con el apoyo del psicoanálisis (Habermas, 1980), cómo en el contexto de la época (el auge de los fascismos) explica esa realidad con los conceptos de la teoría de Marx apoyados en la teoría psicoanalítica, la cual según Marcuse, había descubierto todo un estrato profundo del comportamiento humano. A nuestro autor le parecía clave, responder a la cuestión de por qué había fracasado la

revuelta revolucionaria de 1918-19 en Alemania. En esta investigación le resultó clarificador y estimulante el uso de la teoría de Marx como fuerza integradora que impedía que los problemas económicos fuesen considerados y tratados sólo como problemas de una ciencia particular. En este ámbito cultural de entreguerras también nos parece significativo la alusión positiva de Marcuse al texto de Husserl sobre la crisis de la ciencia europea (Habermas, 1980), recordemos la fuerte crítica que aquí aparece al positivismo, ya que nos parece esclarecedor sobre el camino ecléctico que con respecto al marxismo ortodoxo quiere transitar Marcuse.

Con estos antecedentes cobra aún más sentido el debate entre Habermas y Marcuse en la entrevista de ambos de 1977, donde el primero subraya el enfoque ontológico marcusiano cuando habla de fundamento de la naturaleza del hombre y el uso del marxismo para apropiarse desde éste de perspectivas ontológicas fundamentales. En este ámbito, la metapsicología de Freud asumirá el papel de la ontología existencial heideggeriana. En definitiva, según Habermas (1980), un marxismo con fuerte impronta antropológica, incluso con una fuerte base biológica, para la construcción del socialismo. Recoge la declaración de principios que aparece en la *Dimensión estética* de 1977: “la imbricación de la felicidad y la desgracia, de Eros y Tanatos no puede disolverse en la problemática de la lucha de clases, la historia tiene un suelo natural”. “El hombre como ser genérico anterior a todas las contraposiciones de clase es una condición de posibilidad de la sociedad sin clases”. Aunque Marcuse matiza, frente a estas reflexiones de Habermas, que cualquier “vuelta a la naturaleza” la rechazaría sin ambigüedades. Hay entonces una cuestión importante que el interlocutor de nuestro autor plantea, ¿Cómo son compatibles tales supuestos fuertemente antropológicos con el materialismo histórico? La salida de Marcuse es clara, el hecho de que el hombre tenga instintos no quiere decir que no sean mutables. La naturaleza humana puede ser modificada en su conjunto (Habermas, 1980). Que la estructura instintiva sea invariante (Eros y tanatos) no significa que las formas en las que se desarrolla este conflicto no sean históricas y socialmente mutables. Para Marcuse no era correcto afirmar que Freud tomaba como base una naturaleza humana inmutable (o al menos es correcto muy condicionalmente). Por eso, y a continuación se pregunta, “¿Para qué queremos una revolución si no conseguimos un hombre nuevo? En el estadio histórico del capitalismo tardío se ha convertido abiertamente esta exigencia de

un hombre nuevo en el contenido principal de la revolución, porque solo ahora estaría presente el potencial social, natural y técnico, para que este hombre nuevo se realice. En conceptos freudianos según Marcuse, sería una modificación de la estructura instintiva que haga que la energía destructiva se ponga más y más al servicio de la energía erótica. Una nueva estructura de la personalidad sería una precondition para una transformación radical, para el salto cualitativo; ya que la sociedad de clases ha echado a perder la revolución posible al haber manipulado la estructura instintiva, una de las palancas más importantes para la explotación y la opresión en la sociedad del capitalismo tardío (Habermas, 1980).

Cuestiona Habermas (1980) que cómo se puede generar la libertad y la civilización, cuando la falta de libertad ha llegado a ser una parte y una división del aparato mental. Quizás, razona Habermas, Marcuse enraíza la razón realmente no en el lenguaje o en el acuerdo racional, sino mucho más profundamente, en una naturaleza instintiva. Lo cual es aceptado por nuestro autor, que tiene muy claro dos ideas básicas. 1º Es mejor vivir que no vivir. 2º Es mejor una vida buena que una mala. Estos son juicios de valor irreductibles. Si alguien no los acepta, no puede ser interlocutor de la discusión. Sobre estos dos juicios de valor se da la posibilidad de una determinación de conceptos de razón. Lo racional sería aquello que promueve de manera demostrable la posibilidad de una vida mejor en una sociedad mejor (Habermas, 1980).

Continúan con el debate sobre la ubicación de la razón, si en el lenguaje o en los instintos, y Marcuse lo concreta en el impulso de la energía erótica encaminada a detener la destrucción. La razón es lo que protege la vida, lo que la enriquece y la embellece. Habermas (1980) le objeta que de un lado toma lo que es razón y lo que es racional, su estructura, de Hegel. Luego lo deja de lado, y el concepto de razón se hace anónimo, negando su origen idealista, y transplanta al contexto de la teoría freudiana de los instintos. En respuesta a la crítica, Marcuse aducirá que el concepto de razón se inserta en la estructura instintiva en la medida en que Eros es idéntico a los impulsos que tienden a poner freno a la energía destructiva (Habermas, 1980).

Extendiendo a lo político el análisis de lo que es racional, nuestro autor defiende que todo el mundo sabe lo que es necesario y que las posibilidades de

realización de un proyecto racional son demostrables, aunque esta certeza es reprimida. Tal vez estas posibilidades solo puedan articularse inmediatamente a través de individuos aislados, pero en si mismo, está al alcance de cualquiera. Además subraya Marcuse, que nunca las transformaciones radicales han dado comienzo en la historia con movimientos de masas (Habermas, 1980). La racionalidad no podría existir en una organización como tal, sino tan solo en una organización que haya sido creada o que sea creada por los hombres que siguen a esa racionalidad. La solidaridad ha de fundamentarse a su vez en una estructura que pueda vincular eróticamente a los seres humanos, es decir, una sociedad sin clases. Ha de tener raíces en la propia estructura instintiva.

Una vez clasificado el concepto de razón y de sociedad racional. Su inserción en los instintos y su represión en la sociedad actual, a la vez que su posibilidad de realización, pasamos a exponer el papel del arte y de la estética en el pensamiento marcuseano en esta serie de entrevistas. Con Habermas de nuevo como interlocutor, nos encontramos con un Marcuse que defiende que el arte (usando un lenguaje hegeliano) lleva el concepto a la apariencia sensible. La realidad como algo a transformar deviene sensitivamente experimentada, sufrida, soñada. El arte y su lenguaje significan la ruptura con la realidad (cotidiana). Activa la subversión de la experiencia cotidiana. Subversión de la conciencia y del inconsciente (Habermas, 1980). El arte nos sitúa ante procesos de desublimación, en un terreno ficticio que en cualquier caso se colma en la realidad.

Un momento decisivo en la conversación Habermas/Marcuse para nuestro tema de la estética es cuando el primero le recuerda el cambio en las posiciones estéticas de Marcuse, con respecto al texto de los años 30, *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, donde prácticamente se abogaba por la abolición del arte, con la valoración positiva de la idea surrealista básica, la de que el arte ha de reitengrarse a la vida, o que el arte puede articularse en el proceso material de la vida. Sin embargo en *La dimensión estética* (1978) Habermas ve el cambio radical de posición cuando Marcuse establece: “El discurso acerca del final del arte pertenece hoy al arsenal ideológico y a las posibilidades de la contrarrevolución...el final del arte tendría como resultado, una administración cada vez más eficiente de las necesidades y las satisfacciones, del placer y la agresión. Marcuse reconoce que para su cambio de

posición resultó determinante la experiencia de que precisamente uno de los esfuerzos de la cultura del capitalismo tardío consiste en reintegrar el arte a la vida o reconciliar arte y vida bajo el signo de acabar con la forma estética, destruir la obra de arte. Por eso incide que, incluso en una sociedad libre, subsistirá el arte, porque el arte es una de las invariantes históricas (Habermas, 1980). Los conflictos que llegan a expresarse en el arte se sitúan por debajo del suelo de un orden social determinado. En este contexto defiende Marcuse la autonomía del arte, pero no a partir del arte burgués: todo arte, también el arte griego, presenta la ruptura con la realidad cotidiana. El arte posee su propia legalidad. Por tanto, esta autonomía del arte, precede en mucho a la sociedad burguesa. Según Marcuse, el arte es solo estatización de contenidos. Si se abandona la forma estética se abandona el propio arte.

Determinante para entender el último Marcuse con respecto a su posicionamiento estético, es cuando lo comparamos en un tema tan central como en el de la disolución de la obra de arte, con la postura de Benjamín y Adorno, los cuales según Habermas habían captado ese peculiar proceso de reflexión a través del cual el arte moderno aparece como tal arte porque tematiza la secuencia de su construcción, los propios medios de que se vale. Este proceso ha conducido a una disolución de las categorías de la obra de arte, que según Habermas (1980) , estaba en el centro de la teoría de Adorno, mientras en Marcuse se mantenía como categoría general la visión del arte como forma de representación de aquello que se desvía de la vida cotidiana, de la otredad que no se realiza. Marcuse acepta esta reflexión de Habermas y añade que del arte subrayaría su carácter crítico-comunicativo. Exactamente lo que cree que ha desaparecido con la denominada vanguardia (Habermas, 1980). Otra característica del modelo de arte que nuestro autor defiende es la escisión entre verdad teórica y estética. La verdad del arte no estaría en la forma como tal o en el contenido, sino en el contenido devenido forma, en la forma estética. La teoría traslada la realidad a su concepto, el arte es representación del concepto. Toda obra de arte es, con respecto a la realidad, poetización, imaginación, hallazgo. La representación del concepto en el arte no termina en la sensibilidad normal, sino en su transformación: en un nuevo ver, oír, que a su vez conducen a un nuevo conocer. A todo esto se añade en el arte el recuerdo como fuerza creativa, recuerdo de la felicidad pasada y de la pena pasada, como estímulo para la realización de la utopía concreta, como idea regulativa de una praxis

futura. La liberación del principio de realidad existente a través de la configuración de una dinámica en la que la lucha entre Eros y tanatos acaba alzándose con la victoria de Eros (Habermas, 1980). En la idea de lo bello descansaría la categoría del arte. Y en la conexión interna de Eros y belleza en la obra de arte, resulta la verdad del arte. Lo bello es una cualidad no del objeto del arte, sino de la forma estética en la que el objeto es representado. Complementa Marcuse esta reflexión con la validación de la filosofía del arte de Schelling, reivindicándola en el sentido de que las definiciones conceptuales son posibles. Los contenidos normativos estarían fundamentados en la naturaleza del Eros, en los datos del instinto, en su dinámica. Lo bello no se puede reconocer mediante una definición conceptual, se reconoce cuando se lee una de las grandes novelas o un gran poema. Es una dimensión diferente a la de la conceptualidad teórica y, sin embargo, es una dimensión del conocimiento (Habermas, 1980).

Al igual que con Marx o Schiller, nos detendremos en la figura de Schelling para recoger aquellos materiales relacionados con su filosofía del arte que nos hagan comprender mejor la apuesta de Marcuse por esta reflexión estética. Para ello nos valemos del estudio preliminar de Virginia López Domínguez para la edición de Tecnos de 1999 de la Filosofía del arte de Friedrich W. Schelling.

La filosofía del arte de Schelling viene recogida en un conjunto de conferencias pronunciadas en la universidad de Jena (1802-1803). Tras haber elaborado la filosofía de la naturaleza y sistematizado el idealismo trascendental, emprendió la labor de sintetizar en un pensamiento de lo absoluto, la filosofía de la identidad. Pero según el estudio de Virginia López no nos encontraremos con una estética romántica pues para Schelling existe la certeza de una síntesis plena gracias a la cual el pensar se cierra sobre sí en un sistema de reflexión absoluta, y ésta se da mediante la intuición intelectual y no dentro de los contornos indefinidos que crea el sentimiento (Schelling, 1999). La reflexión se desarrollaría a partir de la intuición intelectual totalmente a priori y la explicación resulta sistemática, elaborada siempre en función de la totalidad. El resultado de esto es la “ciencia del arte totalmente especulativa”. La construcción de su sistema de las bellas artes, obligó a Schiller a descender hasta el plano empírico. La auténtica obra de arte contiene y representa en si lo absoluto en su totalidad.

La filosofía del arte la define como el sistema entero de la filosofía visto desde la perspectiva estética. El sistema sería un panteísmo que toma como punto de partida lo absoluto. Que Schelling denomina “identidad”. El problema al que Schelling intenta dar solución mediante su sistema es el de la *escisión* (Schiller, 1999), aquí es donde vemos claramente el interés de Marcuse, y su propuesta a la irremediable separación originaria cuyo resultado es el mundo dividido en seres y cosas. Evitar la dispersión y recuperar la unidad perdida a través de un camino de síntesis, cuyo recorrido es la historia entera del universo y que, comenzando por la naturaleza, pasa por la cultura entera para culminar con el arte. Interpreta su filosofía en conjunto como una teoría de la reconciliación, la nostalgia de un pasado mejor. El tema de la escisión está en el centro de la reflexión sobre la modernidad que se inicia a partir de la ilustración, como oposición entre lo sensible y lo inteligible, lo teórico y lo práctico, la fe y la razón, la intuición y el concepto, la necesidad y la libertad, lo ideal y lo real. El alcance de la escisión desborda el ámbito estético y requiere un diagnóstico sociopolítico (otra conexión e influencia para Marcuse), el problema de la revitalización del arte se debe a la ausencia de una comunidad social, política y religiosamente bien integrada en la que el ciudadano pueda desarrollarse de forma armoniosa (Schelling, 1999). El arte se nutre de la vida pública y su destino último es la comunidad. Schelling presenta la escisión desde la perspectiva filosófica según el desarrollo que ha alcanzado en su época, como oposición entre naturaleza y espíritu. Siguiendo muy de cerca la *Crítica del juicio* de Kant, aunque se aparta al convertir la solución crítica y problemática en un principio metafísico que permite acceder a lo absoluto a través del arte. La actividad estética se vuelve mediadora entre la actividad teórica y la práctica. Así se concilian los dos ámbitos, espíritu y naturaleza, libertad y necesidad (Schelling, 1999). El producto artístico sería la prueba objetiva de que existe la intuición intelectual, la totalidad donde las diferencias se anulan. El arte se convierte en la tarea más elevada de la filosofía, y por eso Schelling recomienda una vuelta de la filosofía a la poesía, de la que surgió originariamente. Contra una racionalidad mecánica, puro intelecto, que en su afán de comprender el mundo, lo ha instrumentalizado y lo ha despojado de su vida interior (la conexión con la crítica a la razón instrumental de la escuela de Frankfurt en general y Marcuse en particular es evidente), deshumanizándolo y escindiéndolo. La relación entre el arte y la filosofía la plantea Schelling en su dialogo

Bruno. Donde ambas aparecen como incondicionadas, autónomas, puesto que ninguna merece su propio nombre si no se identifica con la otra. Existiría una verdad relativa, la que se refiere a las cosas temporales, sujetas a las leyes de la causalidad (Schelling, 1999). Frente a ellas tendríamos las ideas eternas e inmutables, los arquetipos (válido también para Marcuse, la impronta platónica en Schelling es sustituida en el autor berlinés por la naturaleza humana invariante, de la cual surgen los impulsos que determinan las pulsiones de vida y de muerte). Las cosas finitas solo resultan imperfectas desde la perspectiva del tiempo, pero desde el punto de vista de la eternidad su defecto desaparece al ser integradas en la armonía del todo. Puesto que la belleza es la mayor perfección que puede tener una cosa, no puede surgir de manera temporal y empírica. Una cosa es bella en la medida en que se sustrae del tiempo y se relaciona con su idea, con su arquetipo (Schelling, 1999). La verdad sin belleza se reduce a una verdad relativa (creemos que esta es la idea clave que recorre la historia de la estética desde Platón y que hasta Marcuse recoge, eso sí, desde una base materialista y biológica fundamentada como dijimos en la naturaleza humana). Queda demostrada la unidad suprema de la filosofía y la poesía sin que por ello pierdan su autonomía. El filósofo conoce las ideas en sí mismas, mientras que el poeta captaría su reflejo en las cosas. Queda definitivamente justificada la necesidad de una filosofía del arte. Otra idea interesante es la crítica de Schelling a la separación de la filosofía en disciplinas particulares y la constitución de una estética como reflexión sobre objetos finitos y concretos que se han dado históricamente, como son las obras de arte. La imposibilidad de división de la filosofía es de naturaleza metafísica y obedece al hecho de que en su radicalidad ella se ve enfrentada al ser, que es uno (Schelling, 1999). Ella solo puede tener un único objeto, la totalidad de lo real en su unidad, esto es, lo absoluto. El arte se presenta como el momento culminante tanto de la naturaleza, cuyo fin último es elevarse a la espiritualidad, como de la cultura. El arte puede armonizar los aspectos encontrados configurando la materia con la forma, pero en una unidad que irremisiblemente ha pasado por la escisión y que solo puede crearse a partir de la imaginación. La razón si es capaz de alcanzar la unidad primordial porque ella misma está por encima del tiempo (a través de la intuición intelectual). Al final de su reflexión Schelling inclinará la balanza del lado de la filosofía, otorgándole una clara superioridad frente al arte, ya que es la única ciencia de lo absoluto (Schelling, 1999). Un último

apunte de la reflexión estética de Schelling y de gran importancia por su relación con el concepto de la “autonomía del arte” que Marcuse en su *Dimensión estética* de 1978 va a sostener también., es la idea de que la obra de arte tiene finalidad en si misma, no constituyendo un fenómeno superficial que sirva al mero entretenimiento, tampoco depende de las circunstancias o de las intenciones que su autor persiga. La obra de arte constituye el lugar de la verdad y de la reconciliación entre libertad y necesidad, porque esencialmente es de naturaleza metafísica, en ella resplandece el ser de los objetos en su unidad, revelación de lo absoluto (Schelling, 1999). En el sistema del idealismo trascendental Schelling presentaba al artista como aquel que abre al filósofo el santuario de la auténtica realidad. La filosofía y la poesía cumplen en el mundo moderno igual misión que los misterios y la mitología en la antigüedad: la filosofía constituye un conocimiento esotérico y secreto que se objetiviza, se hace accesible al gran público, se vuelve exotérico, a través del arte. En definitiva, la solución al problema de la escisión rebasa con mucho el campo de lo estético. La visión Schellingiana de la literatura en su conjunto orgánico culminará en la idea de una mitología universal del futuro plasmada en una epopeya especulativa de un poema didáctico absoluto (Schelling, 1999). Dejamos aquí las reflexiones sobre la estética en Schiller y continuamos con las entrevistas recogidas por Gedisa a Marcuse y editadas póstumamente.

Para Habermas (1980), la estética sería aquella disciplina que nos enseña que sólo a partir de las obras de arte auténticas podemos aún hacer plausibles en general lo normativo. Aunque no la normatividad en general, corrige Marcuse, sino la normatividad de la libertad que pertenece a otro principio de realidad. La cuestión para Marcuse sería: ¿Dónde está la diferencia entre la verdad de una obra de arte auténtica y la verdad de la teoría marxiana?, responde nuestro autor indirectamente, que en el arte se alcanzaría una dimensión de profundidad que debería conducir también a una revalorización de los conceptos marxistas (Habermas, 1980). En definitiva, el arte preserva aquello que se ha perdido en la idea del socialismo. Los invariantes que no han de abolirse ni en el mejor socialismo, esto es, lo que resta de tragedia cuando ha sido eliminada la sociedad de clases y lo que resta de esperanza necesaria cuando ha sido eliminada la sociedad de clases.

Se cierra el dialogo Habermas-Marcuse con la conclusión de que se puede discutir acerca de la autenticidad de la obra de arte, y que se puede dar una

definición de lo auténtico en términos de la verdadera ruptura con el principio de realidad (Marcuse). La valoración del arte del último Marcuse coincide en el juicio sobre el final de la vanguardia, en el sentido de que ya no tiene nada que ver con el arte.

Con el título, “Imágenes de la feminidad”, nos encontramos una entrevista debate entre Marcuse y Silvia Bounscher y Mariane Schuller en la problemática de la mujer como eje central y tema importante en relación de aquella con el arte y la estética en la historia. Aquí Marcuse se apropia y reivindica el concepto de emoción de Schiller, que con un acento positivo se convierte en órgano de la búsqueda de la verdad y de la posesión de la misma. Enlazándolo con la reflexión sobre la mujer, descubre Marcuse en las llamadas cualidades femeninas las huellas de un principio de realidad enfrentado al capitalista (Habermas, 1980). El motor decisivo es el Eros actuante en las relaciones cotidianas de los hombres, el cual, en la medida en que está en contradicción con el dominio total del principio de rendimiento, constituye una fuerza revolucionaria subversiva. Además, incide en que la contraposición de la razón y la sensibilidad es una idea histórico-social y tras ella se esconde la exigencia de una manifestación más profunda de la sensibilidad contra el dominio de la razón burguesa. Para nuestro autor, ya en Schiller, la revolución no era sustituir a la razón por la sensibilidad sino la reconciliación de ambas (Habermas, 1980). Cierra Marcuse el debate de manera concluyente, su tesis es que las verdaderas necesidades son humanas y no masculinas o femeninas. Han de descubrirse y satisfacerse en el trabajo y en el goce común de hombres y mujeres.

2. 8.- Discusión

Este apartado lo vamos a dedicar a comparar el pensamiento estético de Marcuse con figuras destacadas asociadas a la estética marxista. Lo hacemos así porque no parece descabellado relacionar al autor berlinés con dicha escuela. Para ello hemos elaborado dos partes. En la primera, compararemos las líneas maestras de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, texto señero en Marcuse de los años treinta, con las reflexiones estéticas de pensadores de la importancia y semejanza de intereses como Bertol Brecht, Adorno, Benjamín y Georg Lukács. En la segunda parte de la discusión

haremos una comparativa entre las principales conclusiones del texto de Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, y el último Marcuse de *La dimensión estética*.

2.8.1- Marcuse y su relación con la izquierda estética del siglo XX (Brecht, Adorno, Benjamin y Lukács).

El concepto clave para entender la estética en Marcuse en su primera etapa, es el de cultura afirmativa, que nuestro autor calificaba de idealista y que no es sino la última expresión de los valores de la burguesía, de un arte y cultura que tuvo su génesis en Grecia, con la separación aristotélica entre lo necesario y útil por un lado y lo bello por otro (Marcuse, 1967). La teoría pura y lo bello comenzaban en occidente a separarse de lo funcional. El individuo no debía buscar la felicidad en el orden de la vida cotidiana, la filosofía tenía que trascender su facticidad. La cultura afirmativa y la estética que se deriva de ella tienen una fuerte impronta platónica. El alma humana se dividiría en una esfera superior y otra inferior, con una valoración negativa de la sensibilidad. El placer sensible se deriva a las actividades inferiores del hombre, la parte apetitiva. Marcuse (1967) tiene claro y así lo denuncia, que para el idealismo, lo verdadero, lo bueno y lo bello se encuentra más allá de las relaciones de vida existentes. Las “verdades supremas” estarían separadas por un abismo de sentido y esta superioridad también se refiere a un orden social superior. La historia del idealismo que perduró hasta el siglo XIX con su estética, ha sido pues la historia de la aceptación de lo existente. Toda la verdad, el bien y la belleza puede venir solo “desde arriba” por obra de la idea. Hay una clara despreocupación idealista por todos los procesos materiales de la vida (Marcuse, 1967).

Parece evidente que este primer acercamiento de Marcuse a una reflexión sobre el arte se hace desde bases materialistas, que contraponen a un idealismo que había copado toda la historia de la estética anterior. En este punto nos acercamos a otros autores para valorar su reflexión en cuanto a la percepción de la “cultura clásica”. Así tenemos a G. Lukács y seguiremos el manual de E. Lunn, *Marxismo y modernismo*, donde se realiza un análisis del posicionamiento de intelectuales de izquierda en relación al fenómeno del modernismo. Podría parecer que la postura de Marcuse en este

periodo (materialista y muy crítica con el papel de la cultura clásica, calificada de idealista y justificadora de lo existente) fuera la propia y única de una estética materialista de rasgos marxistas. Sin embargo, un marxista ortodoxo como Lukács (recordar que en los años treinta voceaba a los cuatro vientos que en la URSS se había implantado por fin el verdadero socialismo) defendía una estética marxista influida por el movimiento literario realista del siglo XIX. Además de una reivindicación del humanismo ético y estético tradicional, comprometido con la continuidad de la cultura europea clásica. Postulaba Lukács que el realismo era un modo literario en el que las grandes novelas realistas revelaban lo esencial y significativo en la transformación históricamente condicionada del carácter individual (Lunn, 1986). Aplicaba al realismo literario la crítica de Marx a la cosificación capitalista y toma como ejemplo y referente a Balzac, con su visión comprensiva y omnisciente en contraposición a las formas literarias modernistas surgidas desde el naturalismo, ligadas al subjetivismo irracional y a la decadencia burguesa que solo serviría para alimentar la ideología fascista (cuando para el primer Marcuse es todo lo contrario, es la cultura afirmativa que tuvo como culmen a la sociedad burguesa, la que ha preparado el terreno para la emergencia de los regímenes totalitarios fascistas). Lukács es crítico con el fenómeno modernista, para él todo arte grande presenta una “totalidad” social donde se superan las contradicciones meramente aparentes entre la experiencia inmediata y el desarrollo histórico (Lunn, 1986). Insistimos en la contraposición con el Marcuse de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* cuando constatamos como Lukács se esfuerza por rescatar lo esencial de la cultura clásica en su etapa contemporánea de declinación. Este autor esperaba que los campos interiores del arte y la filosofía proveyeran un escape a la deshumanización social que observaba en la civilización burguesa avanzada (Lunn, 1986). En 1917, cuando abrazó el marxismo y la revolución soviética, Lukács (pensamos que ingenuamente) lo interpretó con perspectivas tomadas del humanismo y el idealismo. El humanismo marxista de Lukács le permitió recobrar algunas de las direcciones esenciales del pensamiento de Marx ocultas por las acumulaciones de cientificismo y positivismo (Lunn, 1986). El proletariado podría realizar la herencia clásica del hombre completo en una nueva sociedad socialista. Aquí Lukács critica el capitalismo en gran medida desde la perspectiva de un humanismo y un idealismo estético y ético. Concebía la historia como la realización y la materialización de la totalidad de los atributos

humanos, con una visión del arte como conciliación de la opresión histórica. El arte es antropomórfico y está al servicio por tanto del hombre y como reflejo de lo mejor del mismo. Conservó Lukács la noción de la autonomía privilegiada del arte, concepto que en el Marcuse de los años treinta, cuando menos sería muy discutible. En definitiva con Lukács, creía en la inexorable marcha ascendente de la historia y alentaba una estética contemplativa cuyo ángulo crítico apuntaba hacia las obras de arte pesimistas (Lunn, 1986).

Contemporáneo a Lukács y Marcuse tenemos al dramaturgo Bertolt Brecht, al cual acudimos por su importancia dentro del movimiento de la estética marxista. Queremos saber su posición respecto a cuestiones tales como la cultura clásica y el arte y la posibilidad o no de la autonomía del arte. Brecht refutó que las formas modernistas de los expresionistas estuvieran ligadas de modo indisoluble a la decadencia ideológica burguesa. Subrayaba la necesidad del experimento artístico en todos los movimientos socialistas (Lunn, 1986). Para Brecht, las formas literarias tienen funciones sociales variables a través del tiempo. Lo que antes fue revelador a la técnica narrativa de Balzac puede no serlo ahora. Resulta evidente el distanciamiento de Brecht respecto a postulados de la estética clásica como los de la atemporalidad de las categorías estéticas y el posicionamiento en este punto muy distinto respecto a Lukács, pero más cercano al crítico con la cultura afirmativa. Continuamos con Brecht y rescatamos su idea de que las formas literarias son separables de sus usos clasistas y pueden transformarse para servir a otros propósitos más progresistas (Lunn, 1986). Fue la experiencia traumática de la primera guerra mundial lo que introdujo a Brecht en el mundo y provocó su alejamiento de la tradición. Se apartó de toda huella de emoción dramatizada, de espiritualidad cristiana, de idealismo sentimental. Veía el mundo natural como un ambiente hostil, cruelmente indiferente al sufrimiento humano. Después de 1928, con su estética de la producción, tenemos en Brecht un marxismo filtrado a través de lentes constructivistas que entendía el arte como un aspecto del trabajo material. Subrayaba las potencialidades positivistas de la época despersonalizada y urbana, en fuerte contraste con el inicial rechazo humanista clásico, además de una defensa de la política leninista en guerra con cualquier rasgo romántico (Lunn, 1986). Intenta liquidar la subjetividad aristocrática y romántica. Consideraba el humanismo burgués y el realismo clásico ligado a las condiciones culturales socialmente

individualistas anteriores a la revolución tecnológica. En lugar de la redondeada experiencia estética que interesaba a Lukács, Brecht se centraba en la función intelectualmente cognoscitiva y políticamente útil del arte. Concibió el marxismo como un método materialista y científico capaz de minar la cultura y la ética idealista. Para Brecht, tales actividades humanista tradicionales oscurecían la realidad colectiva de la producción social. Habría tratado de aplicar el análisis de la cosificación de Marx a la sociedad de masas del siglo XX: Veía toda vida humana como un proceso de continuo cambio histórico y no la realización de alguna “esencia”, como la concepción teleológica de Lukács (Lunn, 1986). Las obras de Brecht trataban de erradicar la noción de arte como una ilusión autónoma. Otra semejanza que vemos con el Marcuse de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. El arte no se ligaba solo a elementos “superestructurales”, sino con las fuerzas técnicas de la producción colectiva. Brecht (en clara alusión a la cultura clásica idealista) sospechaba de todo arte que “solo” liberara y se negara a ver algún uso social en tal aparente inutilidad. Su marxismo estaba matizado por el modernismo cubista. Brecht confiaba que la producción colectiva y tecnológica del cine podría asestar el golpe de gracia a la estética ilusionista, destruyendo la reverencia del arte como expresión personal (Lunn, 1986), aunque se negaba a romper con la Rusia soviética, subrayaba la necesidad de un marxismo crítico. Se dejó arrastrar de todas formas por el antihumanismo leninista, en las antípodas de cualquier proyecto humanista que tuviera como centro la belleza del arte como exponente máximo. En definitiva, Brecht creía que su marxismo era una respuesta a la experiencia confiada de las condiciones del capitalismo avanzado de occidente. Con una contribución a una estética y análisis marxista del modernismo, superando la influencia generalizada de los modos románticos e idealistas, y tendiendo hacia el lado de la ilustración francesa de la síntesis de Marx (Lunn, 1986). Nosotros antes de retomar de nuevo a Marcuse, solo decir que visto con la perspectiva histórica, y conociendo a Orwell y su *Rebelión en la granja* junto a su *1984*, vemos el peligro totalitario que se esconde en postulados estéticos que renieguen del sujeto racional, del papel del individuo concreto, de la belleza del arte “desinteresado”, de la autonomía del arte y de la atemporalidad de las categorías estéticas. Y conociendo a Brecht y su antihumanismo leninista, podemos entender mejor el cambio de Marcuse operado en su última obra, *La dimensión estética*.

Retomamos a Marcuse en su texto de los años treinta y lo seguimos en su análisis marxista de la época y del papel del arte y la cultura. Denuncia que los hombres han sido reducidos a un carácter puramente abstracto (Marcuse, 1967). El todo de la vida social, tanto la reproducción material como la reproducción ideal constituyen una unidad histórica, diferenciable y aprehensible. Continúa su crítica al idealismo de la cultura afirmativa que distingue entre cultura y civilización, donde aquella queda alejada del proceso social, produciéndose la separación del mundo anímico-espiritual, el cual se pretende más valioso y eternamente superior, y donde todo individuo “desde su interioridad” puede realizarse por sí mismo. Marcuse (1967) plantea como falacia la idea burguesa de que el campo de la cultura fuera un reino de unidad y de libertad aparentes donde iban a quedar apaciguadas y dominadas todas las valoraciones antagónicas de la existencia. De nuevo observamos un Marcuse muy influenciado en esta época (mediados de los años treinta) por el marxismo cuando afirma que los grupos sociales burgueses habían fundamentado en la razón humana universal su exigencia de una nueva libertad social, pero que la razón y la libertad no fueron más que allá de los intereses de aquellos grupos. Por eso, a las demandas acusadoras, la burguesía respondió con la cultura afirmativa (idealista) y al estabilizarse la burguesía en el poder, se puso al servicio de la represión (Marcuse, 1967). No dejamos de apreciar la influencia directa del Marx que critica la cultura como falsa ideología que solo sirve desde el ámbito superestructural como tapadera de una estructura clasista de poder económico y político, visión reduccionista del arte que nuestro autor con el paso del tiempo matizó e incluso podemos decir “que le dio la vuelta”. Pero estamos a mitad de los años treinta, y el régimen nazi gobierna Alemania. En esta triste circunstancia nuestro autor ve en el gran arte burgués un momento de verdad del cual ni él mismo es consciente, pues alimenta la esperanza de que la historia solo hubiera sido hasta entonces la prehistoria de una existencia venidera (Marcuse, 1967). Pero el problema para Marcuse es que la satisfacción verdadera de los individuos no se logra en una dinámica idealista, porque esta posterga siempre su realización. Solo oponiéndose a la cultura afirmativa puede lograrse esta satisfacción, y de nuevo reivindica la filosofía materialista como la única que se preocupa realmente por la felicidad y lucha por su realización en la historia. Este materialismo lo asocia nuestro autor con la ilustración, la cual recoge aquella exigencia de felicidad que ni el idealismo ni la cultura afirmativa

puede satisfacer (Marcuse, 1967). Coherente con su dicotomía idealismo-cultura afirmativa/ materialismo, critica que la unidad del autor que la cultura afirmativa reivindica, la pura humanidad de sus personajes, es algo irreal, es lo opuesto a aquello que sucede en la realidad social. La cultura debiera dignificar lo ya dado y no sustituirlo por algo nuevo. La cultura afirmativa elevaba al individuo sin liberarlo de su sometimiento real, pues su belleza es interna. Es un reino esencialmente del alma, base en la cultura afirmativa, y que según nuestro autor, es algo más que la totalidad de las fuerzas y mecanismos psíquicos, alude al ser no corporal del hombre en tanto substancia propiamente dicha del individuo (Marcuse, 1967). En el proceso social del trabajo, el alma no tiene participación alguna. La idea de alma parece referirse a círculos de la vida que escapan a la razón abstracta de la praxis burguesa. Para Marcuse (1967) la cultura afirmativa entiende por “alma” aquello precisamente que no es espíritu, inaccesible a la investigación empírica. Pero este concepto de alma no habría sido acuñado desde la filosofía. Para nuestro autor la idea de alma encontró su primera expresión positiva en la literatura del renacimiento. Siendo la cultura afirmativa de la época burguesa, la heredera de toda esta tradición idealista, que consideraba el alma, como único ámbito de la vida que aún no había sido incorporado al proceso social del trabajo, por tanto proporcionaría a los hombres superiores el sentimiento de su existencia interna (Marcuse, 1967). Desde su análisis materialista, Marcuse denunciará que la libertad del alma ha sido utilizada para disculpar la miseria. Ha estado al servicio de la entrega ideológica de la existencia a la economía del capitalismo. Aunque no deja de reconocer nuestro autor, que bien entendida, la libertad del alma presupone que en la tierra es posible una organización de la existencia social en la que la economía no fuera la que decidiera acerca de los individuos. Pero resulta paradójico como desde una presunta mirada materialista muy crítica con la cultura afirmativa de su tiempo, se tenga a la vez la perspicacia y la ambigüedad de afirmar que el alma funda una amplia comunidad interna de los hombres que se extiende a través de los siglos, (Esta propuesta se escapa del marxismo y anticipa al último Marcuse de la *Dimensión estética*) quien ve a través del alma, ve, más allá de las relaciones económicas, al hombre mismo (Marcuse, 1967). El alma se desarrolla a pesar de todas las miserias sociales, en el interior de los individuos: el ámbito vital más pequeño es lo suficientemente grande como para poder transformarse en un ámbito anímico infinito. Pero vuelve a ser crítico cuando plantea

que una de las tareas fundamentales de la educación cultural será la internalización del placer mediante su espiritualización. Con esta renuncia al intelecto el alma pudo convertirse en un factor útil de la técnica de dominio de las masas en la época de los estados autoritarios. La sociedad burguesa liberó a los individuos, pero solo en tanto personas que han de mantenerse disciplinadas. La libertad dependió desde un principio de la prohibición del placer. Para Marcuse (1967), solo cuando se suprime la vinculación con el ideal afirmativo, cuando se goce de una existencia sabia, sin racionalización alguna y sin el menor sentimiento puritano de culpa, cuando se libere a los sentidos de su atadura al alma, surgirá el brillo de otra cultura. Pero para la cultura afirmativa, los ámbitos carentes de alma no pertenecerían a la cultura, sólo en la mediación de la belleza ideal, en el arte, puede reproducirse la felicidad, en tanto valor cultural, en el todo de la vida social. En un mundo desgraciado, la felicidad tiene que ser siempre un consuelo. El goce de la felicidad estaría limitado al instante de un episodio. La cultura afirmativa eterniza el instante bello de la felicidad que nos ofrece, eterniza lo transitorio (Marcuse, 1967). Esta última reflexión, que en un principio parece que es crítica (por ofrecer un lenitivo, un narcótico que no es capaz de sustituir o realizarse en la auténtica realidad, siendo una falsa ilusión) puede ofrecer matices utópicos que sirven de crítica a lo dado. (Lo veremos más adelante en la *Dimensión estética*). A propósito del concepto de felicidad en la cultura afirmativa, nos detendremos ahora en la figura de Benjamin, del cual reseñaremos lo más significativo que nos pueda aportar en la temática tratada.

Según Lunn (1986), Benjamin se sintió influido por la literatura del París moderno. En la “obra de arte en la era de la reproducción mecánica” (1936) influido por Brecht, definió el concepto de “aureola” en el arte tradicional anterior al siglo XX y su decadencia bajo efecto de las nuevas tecnologías. Con la desaparición de aquella, la trayectoria histórica del arte pasaba de la religión a la política. En ese momento Benjamin consideraba la obra de arte autónoma como “ilusoria, mágica y aureolar” y por tanto contrarrevolucionaria. Basándose en la noción marxista de las “cabriolas tecnológicas” se opone a las atracciones alucinantes del esteticismo de fines del siglo XIX, sometiéndola a la poesía de Baudelaire al análisis materialista (Lunn, 1986). Benjamin interconectaba la estética modernista francesa y el materialismo marxista. La aspiración mesiánica judía ayudó a formar la noción antievolutiva del tiempo de

Benjamin. Con un marxismo muy “peculiar”, la colectividad consciente, autoemancipada, de la “clase” proletaria, se ve sustituida de modo pesimista por las “masas” manipulables y amorfas. Con un Baudelaire, que según Benjamin habría descubierto el síntoma principal de la época moderna, la desintegración de la aureola (complejo de experiencias inmensamente valiosas cuya desaparición estaría minando a la misma sociedad moderna). La mirada personal y única de Benjamin en relación con la estética marxista y su profunda heterodoxia (rayana en la “herejía”) lo apreciamos en su apuesta por la cábala, donde supuestamente encontró los medios necesarios para reforzar y extender metafísicamente la concepción del lenguaje que estaba aprehendiendo de la poesía simbolista (Lunn, 1987). Para Benjamin, la dimensión del tiempo apropiada para la comprensión de estas conexiones simbólicas, se encontraban en la “totalidad momentánea” de un “ahora” místico, los instantes fugaces del entendimiento verdadero. El lenguaje como el instrumento del propio Dios. El congelamiento del tiempo en una epifanía del “ahora” y la necesidad de un lenguaje personal encajaban con la poesía simbolista francesa. Benjamin aplicaba la enseñanza teológica a la práctica hermenéutica. Le atrajo el ataque feroz y violento de los dadaístas contra la lógica del significado. Defendió el alejamiento del estilo y la lógica discursiva a favor de la iluminación de los detalles como monadas que contienen al todo (Lunn, 1986); la noción de la construcción poética como el tema principal de la poesía. A través del lenguaje del arte los humanos son temporalmente capaces de contener las fuerzas místicas preindividualistas del caos primitivo. Benjamin presionaba por la eliminación de la subjetividad del autor. Su crítica procedió por líneas metafóricamente poéticas y su perspectiva después de la primera guerra mundial contenía matices políticos revolucionarios de naturaleza anarquista. Usaba los agentes marxistas de forma metafórica y desarrollaba un marxismo en forma simbolista, debilitando sus pretensiones de explicación científica. Cuando abrazó “la declinación de la aureola” y la politización del arte, buscó una estética de la muerte por la vía de la teoría de la cosificación y el fetichismo de las mercancías, explorando la disolución de la personalidad a través de la empatía del poeta con la materia inorgánica (Lunn, 1986). Consideraba las revoluciones y la “iluminación” profana como una ruptura del tiempo según el modelo de las intervenciones mesiánicas de la esperanza judía. Necesidad de detener el flujo mismo del tiempo. Su marxismo aparece como una “esperanza en el

pasado”, con un proletariado incapaz de realizar la utopía, ésta existía solo como una “negación” filosófica necesaria de lo existente. En su reflexión filosófica acudió a: 1) La poesía parisiense moderna (Baudelaire, Mallarme, Valery, Bretón) 2) Los medios nuevos (fotografía y cine) 3) El constructivismo de Moscú. La herencia simbolista del lenguaje y una teoría autorreflexiva y despersonalizada del mismo (Lunn, 1986). A su vez, una negación de la mediación de sus materiales con la teoría filosófica. Una atracción por Proust y el uso metafórico de la memoria y una inclinación hacia el surrealismo, con su esfuerzo por “politizar el arte”. Los surrealistas atacaron el ego “burgués” revelando un espacio de imágenes públicas dentro del individuo privado. Siguiendo al Dadaísmo y al cubismo, habrían destruido la ilusión de la autonomía del arte. Encontró en el surrealismo una “óptica materialista que se resistía a la cultura burguesa, donde la aureola de la tradición se eclipsaba como una necesidad histórica (Lunn, 1986). Los medios de reproducción de la prensa, la radio, el cine, etc contendrían la posibilidad de una nueva clase de experiencia que conduciría a un nuevo arte colectivo que podría liberarse del dominio del capital.

En las características esenciales de la reflexión estética de Benjamin con su declinación de la aureola apreciamos una cercanía a la crítica a la cultura afirmativa de Marcuse. Pero la distancia es grande respecto a la reflexión marcusiana en la *Dimensión estética*. Benjamin se sitúa en un irracionalismo mesiánico que consideramos antihumanista en el sentido clásico de un modelo de sujeto que tiene a la belleza como centro de su intuición estética y que nada tendría que ver con este evidente pesimismo antropológico.

Volvemos con Marcuse y nuestra comparativa que recordamos la situamos antes de la segunda guerra mundial. En este periodo, nuestro autor andaba enfrascado en la elaboración de *Razón y revolución*, pero antes y siguiendo con el texto clave que usamos como referencia, nos encontramos con una significativa esclarecedora reflexión sobre el arte y su relación con la belleza y el papel que juega esta configuración en la noción de felicidad. Para nuestro autor solo en el arte se logra el médium de la belleza, aquí es donde el anhelo queda colmado. En la obra de arte es posible repetir siempre este instante bello. La cultura afirmativa fue la forma histórica bajo la cual se conservaron por encima de la reproducción material de la existencia, las necesidades del hombre, donde el individuo experimentaba la liberación y se producía

una quiebra privada de la cosificación (Marcuse, 1967). El arte al mostrar la belleza como algo actual, tranquilizaba el anhelo de los rebeldes y contribuía a la gran función educativa de esta cultura: disciplinar al individuo. La cultura afirmativa reproduce y sublimiza con su idea, la personalidad, el aislamiento y el empobrecimiento social de los individuos. En este punto volvemos a la relación de Marcuse con el marxismo y su reflexión sobre el papel del arte, muy cercano a lo que Marx atribuía respecto a la religión como opio del pueblo. Incide pues en el carácter de “falsa ideología”, cortina de humo que encubriría la verdadera realidad y que en definitiva adormece el espíritu crítico de la población.

Culmina Marcuse (1967) su análisis crítico de la cultura afirmativa con el concepto de personalidad, depositario de este ideal cultural. Manteniendo la coherencia con el desvelamiento del verdadero papel de las instancias culturales, denuncia que si en el pasado la personalidad pertenecía al igual que el alma a la ideología de la liberación burguesa del individuo, a partir de Kant el concepto de personalidad, libertad e independencia se convierte en algo no “inteligible” que acepta las circunstancias vitales dadas. Aún así y como sucediera con muchos de los elementos de la cultura afirmativa, para este primer Marcuse la idea de personalidad contiene un momento progresista, que correspondería al método liberal de disciplina que exige que no haya dominio alguno sobre un determinado campo de la vida privada. Con todos estos mimbres no le resulta difícil a nuestro autor afirmar que el paso de una democracia parlamentaria a un estado autoritario es sólo una transformación dentro del orden existente y se realiza dentro de la cultura afirmativa (Marcuse, 1967). Esta es la terrible conclusión de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, que el producto de la herencia clásica en el arte y la estética ha servido para fundamentar y dar origen a los estados totalitarios. Y este es el motivo de nuestro presente trabajo, en la *Dimensión estética* (cuarenta años después) veremos y demostraremos que hay un cambio radical respecto al papel negativo de la cultura afirmativa-idealista que más adelante en las conclusiones analizaremos y explicaremos. Antes y siguiendo con esta discusión, no nos olvidamos de Adorno, que con su dialéctica de la ilustración nos recuerda a este primer Marcuse y su crítica a la cultura afirmativa. Vamos a reseñar, como con otros autores a lo largo de este trabajo, algunos apuntes sobre Adorno que puedan iluminar la reflexión sobre la estética marxista.

El análisis de Adorno se conectaba con las tradiciones musicales y filosóficas austriaco-alemanas y con la crisis de subjetividad registrada en el modernismo vienes de Freud y Schoenberg. Otra característica importante era su crítica a politizar el arte en el sentido brechtiano, ponerlo al servicio de valores de uso inmediato equivaldría a destruir el componente trascendente y progresista de éste (Lunn, 1986). La aureola mantenía viva la función primordial del arte como la negación de un mundo completamente instrumentalizado. En la separación radical del arte avanzado frente al arte de masas, sostenía Adorno, Schoenberg y la cinematografía norteamericana revelaban los “estigmas” del capitalismo del siglo XX. Además argumentaba que había características verdaderamente represivas ocultas detrás de las fachadas democráticas del arte “popular”. Adorno censuraba a la “industria de la cultura” por su ayuda a las direcciones presuntamente totalitarias de la sociedad capitalista moderna. Subrayaba la llamada “liquidación del individuo” en la sociedad occidental contemporánea (Lunn, 1986). Estaban desapareciendo los últimos espacios “negativos” y parcialmente autónomos, la forma de resistencia dentro de las cuales podrían crearse las obras de arte dotadas de espíritu crítico. Con este ambiente descrito por Adorno, resulta lógico que rechazara el supuesto de Benjamin acerca del sufrimiento directo de posibilidades utópicas trascendentes dentro del desarrollo de la sociedad capitalista. Según Adorno, Benjamin se había rendido a los mitos de la tecnología, eliminando el papel del sujeto activo, críticamente reflexivo en el proceso cognitivo. La declinación de la aureola significaba la alienación cosificada de tales objetos frente a sus creadores, la pérdida de la huella humana en ellos (Lunn, 1986).

El marxismo de Adorno descansaba en gran medida en la dialéctica hegeliana de las mediaciones entre sujeto y objeto, además de estar profundamente influido por “Historia y conciencia de clase”, aunque la validez de la teoría sería estrictamente independiente de las necesidades instrumentales del partido o de la clase trabajadora (Lunn, 1986). La posición filosófica de Adorno estaba arraigada en el sujeto racional individual, aunque contemplara al individuo históricamente y dentro de un todo social mediador. Usaba los métodos analíticos marxistas en formas despolitizadas y con escasa referencia a la clase trabajadora. Usó la racionalización técnica posliberal de la economía de Weimar para transferirlo al análisis de las sociedades industriales avanzadas como la Alemania Nazi y los Estados Unidos. Se oponía a todas las teorías

de la “identidad” que armonizaban falsamente las contradicciones existentes entre lo particular y el todo, lo individual y lo colectivo. Subrayaba el análisis freudiano de la dependencia masoquista de la autoridad. Otra distancia respecto a Benjamin es que este negaba papel alguno al sujeto racional en el proceso del conocimiento (Lunn, 1986). Cita la destrucción de la subjetividad individual como la amenaza más desastrosa para cualquier esperanza en un futuro diferente. Quizás a partir de su estancia en USA en 1938 se distanció de todos los supuestos idealistas que le quedaban acerca de la primacía del cultivo estético. Subraya los efectos homogeneizantes de la cultura “masiva” y la defensa de una ideología falsa de la igualdad. Que el progreso de la racionalidad tecnológica estaba provocando el retorno del barbarismo mítico como una característica primordial de la sociedad avanzada. Siguiendo con su visión del marxismo, eludía en gran medida la categoría de lucha de clases y desechaba la función central del proletariado en el cambio histórico (Lunn, 1986). En el marxismo de Adorno encontramos un abandono de la creencia en un progreso automático y un hincapié en la conciencia. La dialéctica la entiende como ausencia de identidad donde todas las partes de la totalidad se encuentran en una mediación perpetua. Apuntaba además la relatividad y contingencia provisional de toda búsqueda del conocimiento. Habría rechazado la afirmación marxiana fundamental del proletariado como el agente colectivo del cambio revolucionario. La noción marxiana de una derivación causal del poder a partir del control clasista de la producción quedaba minada por el espectro de un sistema interconectado y monolítico. Sólo la Avant-garde aislada conservaba un elemento de resistencia “negativa” y de genuina esperanza utópica (Lunn, 1986). Subrayaba a fines de los años treinta la eliminación casi total de la subjetividad burguesa y usaba la época relativamente individualista del siglo XIX para atacar las identidades administradas del presente. Adorno veía como la pasividad masoquista, la rendición del ego y la dependencia de la autoridad analizadas por Freud en las “masas” allanaron el camino para el eclipse casi total del sujeto individual.

El ataque de Adorno a las concepciones burguesas culminó con la *Dialéctica de la ilustración*, una dominación tecnológica de la naturaleza que parecía impregnar la historia de la ciencia, la filosofía y la vida económica de occidente. En contraposición, Adorno junto a Horkheimer apostaban por una razón sustantiva para formular juicios globales. La utopía de Adorno tenía las huellas de la fantasía y su

imaginación estética no interpretaba el arte en categorías marxianas seleccionadas (Lunn, 1986). En este autor encontramos una sociología de la música basada en Hegel, Marx, Freud y Benjamin. El microcosmos de la obra musical contenía en forma de miniatura altamente articulada, las contradicciones sociales de la época. Pero estas figuras no prometen la trascendencia social, sino que estructuran el proceso de una frustración incesante de la esperanza (Lunn, 1986). La subjetividad absoluta y la autonomía individual resultan ilusorias, porque el campo subjetivo se encuentra en el siglo XX en un avanzado estado de disolución. Que la belleza orgánica tiende a negar el sufrimiento, haciendo del arte una falsa ilusión y por eso tiene sentido la fealdad modernista que da expresión a los oprimidos. Adorno negó la noción de una subjetividad absoluta (en Kafka, el sueño de la individualidad se convierte en la realidad de pesadilla del mundo contemporáneo) al revés, en la sociedad que le ha tocado vivir descubre un fuerte elemento sadomasoquista, una identificación con la colectividad destructiva como la psicología masiva inducida por los líderes fascistas (Lunn, 1986). En un famoso artículo posterior, “poesía lírica y sociedad” (1951) Adorno se mostró más cercano a los esfuerzos de los simbolistas, defendió su inmersión poética lírica en el lenguaje como un esfuerzo para rescatar la subjetividad. En los años cincuenta defendió a poetas simbolistas tales como Valery, e incluso a Proust, Gide, Joyce y Beckett. Su insistencia en una autoliquidación técnica de la aureola dentro de la dialéctica inmanente de la obra de arte, un rechazo de la totalidad orgánica clásica, la subjetividad romántica o la reflexión realista, y su hincapié en la naturaleza fragmentaria, transitoria y relativista de la verdad (Lunn, 1986). Defiende a Beckett como continuación de la revelación iniciada por Kafka, de la atrofia de la personalidad en el mundo contemporáneo. La historia se excluye porque ha agotado el poder de la conciencia para concebir la historia. Adorno defendió a los aparente “herméticos” Kafka y Beckett como los verdaderos ejemplos de un arte crítico socialmente explosivo. La función del arte deriva de su ausencia de propósito frente a las demandas funcionales e inmediatas de producción, beneficio o acción política. Su preocupación por la fractura de la personalidad en el siglo XX. Su sensibilidad ante las penurias del ego en la época de las masas administradas (Lunn, 1986).

Con respecto a estos cuatro pensadores: Brecht, Lukács, Adorno, Benjamin y también aplicable al primer Marcuse que critica la “cultura afirmativa”,

nada mejor que responder como lo hace E.Lunn (1986) al finalizar su estudio sobre la relación entre el marxismo y el modernismo:

Cada uno de ellos dejó de advertir otra posibilidad: que la democracia capitalista liberal (muy diferente del fascismo) no solo podría sobrevivir a la depresión y la guerra mundial, sino también reconstruirse sobre bases más firmes y que su combinación singular de gran libertad política con una considerable desigualdad social y económica podría persistir durante largo tiempo. Tal perspectiva de los eventos de los años treinta hace que el terror apocalíptico y las esperanzas utópicas de nuestros cuatro pensadores aparezcan distantes de nuestra visión actual. (p.328)

2.8.2- Peter Bürger y Marcuse. Semejanzas y diferencias.

Continuando con la comparativa, damos un salto a lo que podríamos denominar el “segundo Marcuse” con su obra *La dimensión estética*, y establecemos un diálogo/debate para **una interpretación de la vanguardia y de la teoría marxista a través de la reflexión de Peter Bürger y Herbert Marcuse**

Nosotros planteamos que la vanguardia y la neovanguardia de los años sesenta están estrechamente ligadas al marxismo y al intento de subvertir el orden liberal-burgués dominante desde la caída del antiguo régimen. Por eso consideramos que a través de dos obras tan significativas como *La dimensión estética* de Herbert Marcuse (1898-1979) y *La teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1936), podemos hacernos una composición bastante significativa de cómo podemos interpretar el fenómeno de la vanguardia desde postulados marxistas-materialistas, a la vez que criticamos ciertos aspectos de dichos presupuestos. Intentaremos dilucidar que tipo de categorías son asumibles de dicho análisis (para eso nos acercamos al posicionamiento de Bürger) y, a su vez, nos situamos junto a Marcuse a la hora de denunciar rigideces y aporías que creemos evidentes en la ortodoxia marxista.

Nada más nos acercamos al prefacio de la “dimensión estética” nos topamos con toda una declaración de principios que a nosotros nos sugiere que Marcuse a última hora (la obra es de 1978) abandonó el marxismo, cuando afirmaba

categoricamente que el arte es autónomo respecto a las relaciones de producción prevalentes (Marcuse, 2007). Pulveriza la ortodoxia marxista en el plano estético. Está atacando claramente la línea de flotación del núcleo duro de la filosofía marxista, el arte como ideología (falsa) que planteara Marx, la sumisión de la superestructura a la infraestructura. Pues bien, resulta a todas luces evidente que Marcuse niega que tal sumisión exista en lo que él llama “arte auténtico”. Plantea que a lo largo de la historia hay normas que permanecen constantes y que nos permite discernir entre arte bueno y malo. Toda buena obra de arte para nuestro autor es revolucionaria en si misma, por su calidad intrínseca que la hace servir de contrapunto a una realidad siempre gris y manifiestamente mejorable. A través de la recepción de los artefactos artísticos los hambres, gracias entro otras, a la categoría de la belleza, pueden tomar conciencia de que otro mundo es posible.

Marcuse cuestiona de raíz la estética marxista cuando niega que haya una conexión determinada entre arte y base material. Tampoco sostiene que el único arte valido sea el de una clase social en ascenso, o en su defecto que una clase en declive deba crear un arte decadente (Marcuse, 2007). Otros dos postulados de la ortodoxia marxista, como son que el realismo es la forma correcta del arte y que el contenido revolucionario (lo que desde nuestro prisma no está muy alejado del panfleto) y la calidad artística van de la mano, son denunciados como reduccionistas y simplistas.

Si queremos conocer en contraposición a Marcuse una lectura cercana al marxismo aplicado a cuestiones estéticas, nada mejor que el comienzo de *La teoría de la vanguardia* de Peter Bürger y nos encontraremos allí con la defensa de la “historicidad de las categorías estéticas” (Bürger, 2000). O sea, cada obra, artefacto estético y hasta las mismas categorías de interpretación son hijas de su tiempo, un tiempo que vive determinado por las relaciones de producción y los modos de producción. Otra vez, la relación infraestructura-superestructura y el fenómeno estético poco más que como epifenómeno secundario de una serie de fuerzas y motivaciones ocultas de las cuales estos “fenómenos superestructurales” solo son la punta del iceberg o el reflejo inconsciente de relaciones de dominación. La tesis que Bürger (2000) defiende dice que la conexión que Marx puso de relieve entre el conocimiento de la validez general de una categoría, vale también para las objetivaciones artísticas. Bürger toma la categoría de medio artístico como pieza clave para descripción de las obras de

arte. En ese sentido sólo la vanguardia permite percibir el medio artístico en su generalidad, porque ya no lo elige desde un principio estilístico. Anteriormente la aplicación del medio artístico estaba limitada por el estilo de la época, un rasgo diferencial de las vanguardias es que no han desarrollado ningún estilo predominante (Bürger, 2000).

Ya tenemos pues el primer elemento diferenciador entre ambos autores en el análisis de la dimensión estética, historicidad-ahistoricidad. Si bien en muchas manifestaciones artísticas (por no decir la mayoría) apoyamos a Bürger en que el sello de su tiempo es incuestionable y no solo eso, que con el transcurrir del mismo vemos que dichos artefactos estéticos se petrifican hasta abocar en algo arcaico, no lo es menos, que todavía a día de hoy, muchas tragedias griegas (que ya sirvieran de inspiración a Shakespeare) nos conmuevan como algo vivo y “auténtico”. Que hay una especie de comunicación entre las grandes obras de todos los órdenes que podríamos calificar de universales y que apunta hacia el futuro, que no puede ser explicitado en toda su hondura por un tipo de análisis tan rígido como el de la historicidad de las categorías estéticas.

Bürger sigue a Marx cuando este critica la construcción progresiva de la historia como prehistoria del presente, se debía ir más allá con la noción de autocrítica del presente, distinguiendo ésta de cualquier crítica inmanente al sistema. Aplicado al ámbito artístico la categoría de autocrítica presenta la posibilidad de comprensiones objetivas de estadios anteriores. La tesis de Bürger (2000) afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Bürger para distinguir las causas de la posibilidad de la autocrítica, separa la institución arte del contenido de las obras concretas. Comprendiendo la historia del arte en la sociedad burguesa como la superación de la divergencia entre la institución y el contenido (Bürger, 2000). También establece en su análisis una distinción entre status institucional del arte y los contenidos realizados en las obras de arte. Sólo cuando los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente ser arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Esto se alcanza según Bürger a finales del siglo XIX con el esteticismo. La temática pierde importancia, así como la

pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia había sido verificar esta autocrítica.

Nos trasladamos de nuevo a Marcuse y nos encontramos con una encendida defensa de la subjetividad, que según nuestro autor queda enterrada en la teoría marxista con la noción de “consciencia de clase” (Marcuse, 2007). El marxismo habría ninguneado el potencial revolucionario de dicha subjetividad. Es una teoría reduccionista a la hora de entender al sujeto individual. Simplifica la idea de individuo al relacionarlo exclusivamente con la sociedad burguesa. Marcuse (2007) defiende que la “interioridad” de los sujetos escapa de la red de relaciones de intercambio y de los valores de cambio. Nosotros planteamos que a poco que se utiliza, o sea, cuando las relaciones sociales y económicas no son tan arcaicas o restrictivas para los individuos, se ha dado multitud de veces a lo largo de la historia y en distintas culturas la posibilidad de esa “interioridad”, que por tanto no es una categoría exclusiva burguesa, pudiendo arriesgarnos a afirmar que se trataría de un universal.

Marcuse (2007) afirma que la subjetividad liberadora se constituye en la historia interna de los individuos, que no es idéntica a su existencia social. No quiere tampoco nuestro autor que se reduzca la individualidad al campo de la psicología, no tiene por qué ser siempre fuerzas productivas, pero para todo ser humano, las pasiones, los deseos, las esperanzas (su mundo interior) constituyen aspectos decisivos que configuran la realidad de los sujetos.

Creemos que Marcuse liga la defensa de la subjetividad y el mundo interior de los sujetos con las posibilidades radicales del arte y su fuerza liberadora que trasciende su determinación social. La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón que desafía a la racionalidad e instituciones dominantes. Con la forma estética la realidad se sublima promoviendo el componente reconciliador del arte, abriendo una nueva dimensión, el renacer de la subjetividad rebelde, el arte “auténtico” es una fuerza disidente.

La transformación estética revela la esencia de la realidad en su apariencia. La obra de arte representa la realidad a la vez que la denuncia, una obra de arte es auténtica no en virtud de su contenido sino por el contenido convertido en forma. La forma estética libera el arte de la realidad, esta disociación origina, una contraconsciencia: la negación de la mentalidad realista y conformista. Las verdades

transhistóricas del arte descansan en su poder para quebrar el monopolio de la realidad establecida, enajenando a los individuos de su existencia funcional, comprometidos en la emancipación de la sensibilidad (Marcuse, 2007).

Siguiendo a Marcuse en la delimitación del ámbito estético, continúa con la afirmación de la capacidad de la forma estética para dar la palabra a las víctimas. La interacción entre la afirmación y la denuncia del arte, pertenece a la estructura interna de éste. Y sin olvidar la vieja influencia de Freud, afirma el compromiso del arte con Eros, en su lucha contra la superación instintiva y social (Marcuse, 2007). Otra de las características del arte es la de ser una fuerza productiva esencialmente autónoma, el arte pretende representar la esencia de una realidad dada. Marcuse en este ámbito vuelve a denunciar las dificultades de la estética marxista para habérselas con los problemas de la teoría del arte. La obra de arte no podría ser comprendida desde la perspectiva de la teoría social, pues la reificación de la teoría marxista minimiza la función cognitiva del arte como ideología. Para nuestro autor la ideología no siempre es falsa conciencia, porque el arte como ideología se opone a la sociedad dada. El arte aunque esté impregnado de pesimismo, no es contrarrevolucionario y sirve de advertencia a la “consciencia feliz” de la praxis vital (Marcuse, 2007).

La estética marxista presupone que todo arte está condicionado en cierto sentido por las relaciones de producción, pero como dijimos antes, ésta debe explicar por qué la tragedia griega y la épica medieval, pueden considerarse aún literatura grande. En su distancia con la estética marxista, Marcuse (2007) denuncia que la universalidad del arte no puede basarse en la visión del mundo de una determinada clase, puesto que el arte entreve un universal concreto, la humanidad, y en la estela de Freud critica a la teoría marxista, ya que no posee ninguna justificación para ignorar el metabolismo entre el ser humano y la naturaleza. Postula nuestro autor que la solidaridad resultaría débilmente cimentada si no estuviera enraizada en la estructura instintiva de los individuos y que el marxismo ha obviado el potencial político radical de esta dimensión (Marcuse, 2007).

Volviendo al análisis de la forma artística, afirma Marcuse (2007) que el criterio para juzgar el carácter progresista del arte se encuentra únicamente en la propia obra entendida como un todo. La forma estética revela dimensiones reprimidas de la realidad. Benjamín vio en las obras de Poe, Baudelaire, Proust y Valeri una

consciencia de crisis, esta literatura revela el dominio de Eros y Tanatos sobre cualquier control social. En términos de praxis política esa literatura era elitista y decadente. Pero era un instrumento válido para atacar una racionalidad de fines.

También Peter Bürger hace un análisis de la teoría del arte de benjamín, que resulta fundamental para entender lo mejor de la estética marxista así como vislumbrar la dimensión esencial de la vanguardia desde esta teoría, donde éste parte de la relación entre obra y receptor, que califica de aurática. Procede del rito del culto. Caracteriza también el arte desacralizado desde el renacimiento y depende de categorías como singularidad y autenticidad. Mediante la transformación de las técnicas de reproducción se ha de transformar el carácter completo del arte. La recepción de masas. El arte basado en el ritual es sustituido por el arte basado en la política (Bürger, 2007).

Para Bürger (2000), Benjamín ignora la emancipación del arte respecto de lo sagrado, que al mismo tiempo descubrió la pérdida del aura de las obras de vanguardia y que luego quiso fundamentarlas de modo materialista. La esperanza de emancipación queda directamente ligada a la técnica. Para Benjamín el efecto de las obras de arte está determinado por la institución en la que funcionan, además considera que los modos de recepción hay que fundamentarlos social e históricamente. Descubre la determinación formal del arte, que las periodicidades del desarrollo del arte se han de buscar en la institución arte y no en el contenido de las obras concretas. Bürger (2000) aprovecha para afirmar entonces, que el arte y la sociedad no están enfrentados como dos ámbitos mutuamente excluyentes. Son fenómenos sociales, determinados por el desarrollo de la totalidad de la sociedad (para nosotros esto último no se separa de la ortodoxia marxista y resulta evidente la tensión respecto al concepto de autonomía del arte y de “interioridad” del último Marcuse). En su análisis materialista defiende Bürger el desarrollo técnico para las artes plásticas (la fotografía) y la consiguiente decadencia de la función representativa en las artes plásticas. La completa diferenciación del subsistema, que nuestro autor observa, y que culmina con el esteticismo, debe verse según él, en relación con la tendencia burguesa hacia la progresiva división del trabajo (Bürger, 2000). También los artistas se convierten en especialistas. Se guía en su análisis por el concepto de disminución de la experiencia (entendida esta como conjunto

de percepciones y reflexiones asimiladas que pueden volverse a aplicar a la praxis vital). Entonces, la experiencia estética desarrollada en el esteticismo, sería la forma en la cual se manifiesta la disminución de la experiencia en el ámbito del arte. La ruptura con la sociedad constituye el núcleo de la obra del esteticismo. La intención de las vanguardias fue devolver a la práctica la experiencia estética que creó el esteticismo (Bürger, 2000).

Una de las claves de este trabajo gira alrededor del problema de la autonomía del arte. Por eso resulta esencial la dialéctica Marcuse-Bürger en esta cuestión para una clarificación de nuestra postura. Vamos primero a acercarnos a las posiciones de Peter Bürger en este tema. Para él la categoría de autonomía tiene el estigma de la deformación ideológica que no permite reconocer su relatividad social (Bürger, 2000). Además la considera simplemente una categoría de la sociedad burguesa, que oculta su real desarrollo histórico, llegados a este punto Bürger intenta una explicación materialista de la génesis de la categoría de autonomía. Es en la prolongación del medio de producción artesano, con posterioridad a la división social del trabajo, la razón según la cual su producto haya obtenido valor como algo singular. Condición previa para que el arte haya sido considerado autónomo. Para entender mejor los conceptos de autonomía hay que decir que este proceso incluye una capacidad de percepción de la realidad vinculada a finalidades de culto (Bürger, 2000).

Para Bürger resulta central con el problema de la autonomía, preguntar de que manera se relaciona la separación del arte de la praxis vital con la ocultación de las condiciones históricas de este acontecimiento. En la liberación del arte de su unión inmediata a lo sagrado estaría la clave de aquel proceso secular al que nuestro autor denomina “devenir autónomo del arte” (Bürger, 2000). La emancipación de lo estético coincidiría con la aparición de un ámbito de percepción de la realidad, donde la presión de la racionalidad de los fines ya no afecta.

Bürger retoma a Kant y Schiller para un acercamiento riguroso a la toma de conciencia por parte de la filosofía de la independencia del arte con respecto a otras esferas. En su crítica del juicio, Kant refleja la separación del arte de sus conexiones con la práctica vital. (Juicios del gusto) la propuesta kantiana también coloca la libertad del arte frente a las violencias de la sociedad burguesa en formación. Según Bürger (2000), Kant supera los intereses particulares de su propia clase, y explica lo estético por su independencia de lo teórico. Los juicios del gusto exigen validez

general, pero no una universalidad lógica según conceptos. Lo estético ocuparía un lugar privilegiado entre la razón y los sentidos. Otra figura que interesa a Bürger en su análisis histórico sería Schiller, que se ocuparía de la función social de lo estético, que el arte es capaz de cumplir una misión, la elevación de la humanidad. La revolución política no la podrían hacer hombres formados en la división del trabajo. La institución de una sociedad racional dependería de la realización previa de la humanidad por medio del arte.

En definitiva y con relación a la autonomía del arte, para Bürger esta es una categoría de la sociedad burguesa, que pretende descubrir el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme la racionalidad de los fines. Esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico socialmente condicionado. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital se transforma así en la falsa idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad (Bürger, 2000).

Siguiendo con nuestra dialéctica Bürger-Marcuse, éste último es más optimista con respecto a la posibilidad de un arte autónomo de toda instancia social y material, capaz de ofrecer una alternativa emancipatoria a la sociedad de clases y a la racionalidad de fines. El arte entre otras características, según Marcuse, crea un mundo ficticio más real que la propia realidad, posee su propio lenguaje (Marcuse, 2007). La influencia de Freud de nuevo presente cuando sugiere que la naturaleza revienta el marco social. Eros y Tanatos afirmando su propio poder en y contra la lucha de clases, más allá de la glorificación romántica y de la explicación sociológica.

Marcuse quiere demostrar que en la novela o el drama, es el destino personal el que configura el destino de los protagonistas, no como individualidades comprometidas en la lucha de clases, sino como enamorados, canallas, locos...La estética marxista pasa por alto el potencial crítico que se impone a través de la sublimación del contenido social. El arte lleva el testimonio de los límites innatos de libertad y gratificación a la inmersión humana en la naturaleza (Marcuse, 2007). La permanente no identidad entre sujeto y objeto. En virtud de sus verdades universales, el arte apela a una conciencia que es la de los seres humanos como especie. La estética marxista se enfrentaba a que las formas auténticas de creación cultural existen aunque no puedan asociarse a un determinado grupo social. Las estructuras económicas se

imponen, determinan el valor de uso (y con él el valor de cambio) y de las obras de arte, pero no lo que son y lo que afirman.

En el ámbito de la recepción, continúa Marcuse planteando que el sujeto hacia el cual se dirige el auténtico arte no coincide con el sujeto potencial de la práctica revolucionaria. El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres capaces de hacerlo. Si el pueblo está dominado por el sistema de necesidades imperante, sólo la ruptura con este sistema puede convertir al “pueblo” en un aliado contra la barbarie (Marcuse, 2007).

En conexión con Ortega (“la rebelión de las masas”) Marcuse postula que el elitismo puede tener hoy un contenido radical. Trabajar por la radicalización de la conciencia significa hacer explícita y consciente la discrepancia material e ideológica entre el escritor y el pueblo (Marcuse, 2007). Sostiene que es un tópico que la lucha política deba ir acompañada por una transformación de la conciencia. Porque tal sistema incluiría una sensibilidad emancipada de la explotación, y esta emancipación trasciende el campo de la propaganda. En su especificación de las cualidades del arte, Marcuse lo constituye como una fuerza productiva cualitativamente diferente del trabajo, la trascendencia esencial del arte, hace inevitable el conflicto entre éste y la praxis política.

Para nuestro autor la literatura marxista desprecia con frecuencia la disección del alma en la literatura burguesa, pues la subjetividad es una fuerza antagónica en la sociedad capitalista y la esfera privada puede servir de baluarte contra una sociedad que administra todas las dimensiones de la existencia humana. Solidaridad y comunidad no significan la absorción aniquiladora de lo individual, tiene su origen en las decisiones autónomas de los individuos (Marcuse, 2007).

2.8.2.1- La negación de la autonomía del arte en la vanguardia.

Bürger trata de pensar las diversas subcategorías del concepto de obra de arte haciendo una tipología histórica que pueda clarificar el concepto de autonomía del arte. Utiliza para ello tres elementos, la finalidad, la producción y la recepción. Con estos parámetros subdivide la historia del arte en tres fases, el arte sacro, el arte cortesano y el arte burgués, donde la producción y la recepción ya no están vinculadas a

la praxis vital (Bürger, 2000). Todo se realiza de modo individual. La separación de la praxis vital, se transforma ahora en su contenido. La recepción es recibida ahora por individuos aislados (la novela). Establece nuestro autor que el burgués se experimenta en el arte como “hombre” y que la separación del arte respecto a la praxis vital es el síntoma de la autonomía del arte burgués. Finalmente, con el esteticismo el propio arte se convierte en el contenido del arte.

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa, aunque no se pretenda tanto destruir el arte como reconducirlo a la praxis vital. Aquí Bürger se muestra bastante crítico, ya que el intento de las vanguardias por reintegrar el arte a los procesos de la vida eliminaría la condición de posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad por parte de aquel. En este punto crucial hay una convergencia total con el Marcuse de la *Dimensión estética*.

Otro frente de crítica por parte de las vanguardias era la categoría de producción individual, que negaban radicalmente y que vinculaban explícitamente a la sociedad burguesa, a su vez, el mismo mercado del arte donde se atribuía más valor a la firma que a la obra. Finalmente con respecto a la crítica de las vanguardias, estas también renegaban de la recepción individual, por tanto la superación de la oposición entre productores y receptores era una condición esencial en la lógica vanguardista de superar el arte como ámbito separado de la praxis vital (Bürger, 2000).

En definitiva, resulta evidente que los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo. Concluyendo Bürger si resultaba deseable una superación del Status de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual, otra concordancia con Marcuse.

¿Qué puede aportar Marcuse a la cuestión de la naturaleza y esencia del arte? En la obra que tenemos aquí de referencia, *La dimensión estética* nuestro autor se pregunta si el arte es capaz de representar la diferencia cualitativa. Intenta solventar la cuestión planteando que en el arte hay una autonomía abstracta e ilusoria, técnica sin contenido, forma sin materia y que depende del material cultural transmitido. Según Marcuse (2007) esta limitación de la autonomía estética constituye la condición bajo la

cual el arte puede convertirse en un factor social, donde éste participe sobre “lo que es” y sólo como fragmento de lo existente se pronuncie contra “lo que es”.

En su delimitación de lo estético, Marcuse plantea que la sublimación estética, libera y valida los sueños de felicidad y dolor de la infancia y de la madurez. El arte no se limita a reconocer el mal, también es una promesa de liberación, lucha contra la noción de un progreso ilusorio, contra la ciega confianza en una humanidad que se impondría con el tiempo, aquí Marcuse ciertamente es pesimista, en rigor es el mal quien triunfa, las auténticas obras de arte son conscientes de esto, el reino de la libertad se halla más allá de la mimesis (Marcuse, 2007). Otra dimensión que subraya es, la trascendente, donde su autonomía se confirma como la autonomía en contradicción, con el riesgo que si abandona esa libertad, sucumba ante aquella realidad a la que trata de apresar y denunciar (resulta evidente la similitud de intereses de esta propuesta sobre lo estético, con la defensa final de Bürger de la autonomía del arte respecto a la praxis vital defendida por las vanguardias)

Remata Marcuse, en la línea de su “hombre unidimensional”, de que estamos experimentando el poder de la totalidad de la unificación sobreimpuesta y administrada, el desastre no consistiría en la desintegración, más bien en la reproducción e integración de lo que es, en la cultura intelectual de nuestra sociedad, pues la forma estética debiera configurar aquello que en razón de su carácter otro es capaz de resistir a esa integración.

Y en esa dialéctica siempre presente en la historia de la filosofía, entre el reino de la necesidad y el reino de la posibilidad, Marcuse toma partido afirmando que la renuncia a la forma estética suprime la diferencia que media entre esencia y existencia, privando al arte de la forma propia merced a la cual es capaz de crear esa otra realidad dentro de la establecida, el universo de la esperanza (bella reflexión, que suscribo “interesadamente”) Por tanto, una verdadera contracultura debería insistir en la autonomía del arte (resulta esclarecedor su distanciamiento con respecto al proyecto histórico de las vanguardias), la obra de arte sólo alcanza relevancia política como producción autónoma porque las cualidades de la forma niegan las características de la sociedad represiva, tesis en las antípodas de la estética marxista vulgar, que la forma artística perfecta trasciende la tendencia política correcta.

Queremos subrayar otro elemento de la reflexión de Marcuse que me parece significativo, me refiero a su reivindicación de la memoria, nos dice nuestro autor que si la memoria se silenciara habría llegado sin duda el fin del arte, pues la memoria constituye el fundamento sobre el que siempre se ha originado el arte. La obra de arte no oculta lo que es, lo revela. La potencialidad de lo “otro” expresado en el arte, trasciende cualquier situación histórica determinada.

2.8.2.2- El papel de la belleza respecto a la configuración estética en Marcuse

La configuración estética obedece la ley de la belleza y la dialéctica de la afirmación y negación. La estética marxista ha rechazado drásticamente la idea de belleza. A su vez, el sistema establecido ha producido y vendido belleza en forma de pureza plástica y placentera. Perteneciente al dominio de Eros, la belleza representa el principio del placer, se alza contra el principio de dominación que prevalece en la realidad. La obra de arte es bella en la medida que opone su propio orden al de la realidad, un orden no represivo (Marcuse, 2007). La belleza pertenece a la imaginería de la liberación. La liberación de estímulos estéticos-sensuales se presenta como condición fundamental de la autonomización del arte.

El arte ha identificado lo que es y lo que puede ser, en y más allá de las condiciones sociales. Ha rescatado ese conocimiento de la esfera del concepto abstracto y lo ha incorporado al reino de la sensualidad. Preserva la memoria de las metas que no se alcanzaron, en calidad de idea regulativa en la desesperada lucha por la transformación del mundo, representa además el objetivo último de todas las revoluciones. La libertad y la felicidad del individuo.

2.8.2.3- La problemática de la categoría de obra de arte en Peter Bürger.

El empleo del concepto de obra de arte, referido a los productos de vanguardias, plantea problemas para Bürger, no tenía claro que la estética tuviera que renunciar al concepto de obra, pues los movimientos históricos de vanguardia desarrollan actividades cuya adecuada comprensión requiere el uso de la categoría de obra (Bürger, 2000). Además resulta claro que después de los movimientos de

vanguardia se han seguido produciendo obras de arte, por tanto la institución arte ha resistido el ataque de la vanguardia. El arte se halla pues desde hace tiempo en una fase postvanguardista, esto acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital. Para Bürger la intención vanguardista de unión de arte y praxis vital, es reconocido hoy como obra de arte. Esto viene a suponer, la restauración de la institución arte y de la categoría de obra, que la vanguardia es historia. Remata Bürger afirmando que la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas.

2.8.2.4- Consideraciones finales sobre las vanguardias y la pervivencia del arte más allá de éstas.

Bürger concluye su reflexión sobre los movimientos de vanguardia defendiendo que hay que entender a estos como una ruptura con el desarrollo del arte en la sociedad burguesa. Como nota exótica (según nuestro parecer) afirma que el joven Brecht consideraba el arte como fin en si mismo, conservando así una categoría central de la estética clásica.

Otra tesis final de nuestro autor es la que afirma que los movimientos de vanguardia han cambiado fundamentalmente el papel del compromiso político en el arte., que han aclarado el significado de la institución arte para el efecto de obras concretas, que el efecto social de una obra está determinada por la institución en la que funciona. Afirma que con la obra de vanguardia se supera la vieja dicotomía entre arte puro y arte político. Aunque la revolución de la praxis vital pretendida por los movimientos históricos de vanguardia se ha visto frustrada, su intención se puede conservar (Bürger, 2000)

La legítima convivencia de formas y estilos, la imposibilidad de que ninguno de ellos pueda alzarse, es consecuencia para el arte postvanguardista del fracaso de la intenciones de la vanguardia. El esteticismo es concebido como condición esencial en la lógica del desarrollo de los movimientos histórico de vanguardia, como el momento histórico en el que la autonomía institucional en el plano del contenido consigue triunfar. DESDE KANT Y SCHILLER, LA TEORÍA ESTÉTICA ES UNA TEORIA DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE.

Marcuse por su parte se despide afirmando que en el momento presente (su presente de finales de los setenta, pero asumible para nosotros con matices para hoy en día) los seres humanos administrados reproducen su propia represión y que por ese motivo la teoría revolucionaria adquiere un carácter abstracto. En esta situación la afinidad y oposición entre arte y praxis radical resulta sorprendentemente clara. Tiene claro que las instituciones de una sociedad socialista, podrían no resolver jamás la totalidad de los conflictos entre lo universal y lo particular, el socialismo no libera a Eros de Tanatos, ahí reside su límite (Marcuse, 2007). La auténtica utopía estaría basada en el recuerdo. Si el recuerdo de las cosas pasadas se convirtiese en una fuerza impulsora de la lucha por la transformación del mundo, se iniciaría una lucha por la revolución.

3. CONCLUSIONES

Con las conclusiones pretendemos sintetizar lo esencial de las reflexiones de Herbert Marcuse referentes al tema de la estética. Para llegar hasta aquí y como adelantábamos en la introducción, hemos seleccionado los textos de Marcuse que más relación directa tienen con el tema, de ellos hemos decantado las partes en las cuales nuestro autor reflexiona sobre el papel del arte, la belleza y todas aquellas cuestiones relacionadas con el ámbito estético. Dicho esto, la primera conclusión que sacamos es que Marcuse no realizó nunca un tratado sistemático sobre estética en toda su trayectoria. Su última obra, *La dimensión estética*, aún cuando fue la que más se acercó a tal consideración, no podríamos compararla con la sistematicidad o profundidad técnica de los grandes clásicos como la *Crítica del juicio* de Kant o las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller o la *Filosofía del arte* de Schelling. Marcuse interrelaciona más el tema estético con otros ámbitos del saber, como la filosofía política (la crítica a la marxismo ortodoxo que aparece en su obra *El marxismo soviético*) la psicología (la relación del arte con la biología en *Eros y civilización*) o la antropología (la apropiación de las categorías estéticas clásicas para un proyecto de nueva antropología). Si es verdad que la reflexión sobre la estética aparece diseminada durante toda su obra, ya que en toda ella subyace un proyecto de hombre nuevo en la tradición de la reflexión del “hombre completo” de Herder o Schelling pero llevado en un principio a la tradición marxista revolucionaria y más adelante a un

humanismo libertario. Y es que el interés en el hombre concreto lo tenemos en Marcuse desde el principio de su camino filosófico. Así en sus primeros escritos destacan dos elementos que siempre le acompañaron, el interés por un marxismo renovado y alejado de la ortodoxia y el cientificismo y por otro lado la influencia del concepto heideggeriano de Dasein, que nuestro autor recogiera de *Ser y tiempo* (aunque luego se apartara de la deriva filosófica de Heidegger).

Una segunda conclusión importante es que en el tema estético podemos diferenciar dos etapas bien diferenciadas en nuestro autor. Siendo la obra *Eros y civilización* quien determinaría dicha división. La primera etapa que se configuraría alrededor de las conclusiones que pudiéramos entresacar de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* se caracteriza por una crítica a la tradición estética clásica, esa que toma carta de naturaleza con la *Crítica del juicio* de Kant y las *Cartas* de Schiller. Toda la tradición idealista-romántica que según Marcuse había determinado el gran arte burgués hasta la llegada del modernismo. Su visión, como hemos comprobado en el receso del texto de los años treinta en muy crítica, con posiciones cercanas a la marxista tradicional, que ve en las categorías estéticas y en el arte en última instancia superestructuras que estarían al servicio de la clase dominante y que servirían para justificar el orden dado, al modo de un narcótico que tranquilizara y adormeciera las conciencias. Coherente con este argumento, nuestro primer Marcuse cuestiona además la autonomía del arte (historicidad de las categorías estéticas) y la autonomía del mismo sujeto racional en el orden burgués, además de negar la atemporalidad de las categorías estéticas. Pero la conclusión más llamativa de *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* es la función del arte como configurador de la sociedad burguesa que ha preparado el terreno para la llegada de los estados totalitarios. El potencial de la estética ha sido reducido en este texto a mero artefacto ideológico al servicio del Status quo.

Un cambio radical se operará a partir de *Eros y civilización*, y la figura clave para entenderlo será la de Freud, pero no a través de una lectura “ortodoxa” del psicólogo austriaco. El pesimismo antropológico de Freud no es compartido por Marcuse. Son las categorías freudianas de Eros y Tanatos las que Marcuse asumirá hasta el final de sus días y que determinarán su nueva propuesta estética. Todo el aparatage pulsional e instintivo del hombre se reduce a dos impulsos básicos, el instinto de vida (Eros) y el instinto de muerte (Tanatos). El mundo psíquico del hombre se

configura a través de la tensión dialéctica de estos dos principios. La originalidad de Marcuse en el planteamiento estético consistió en relacionar la categoría fundamental de la estética, la belleza, con el instinto de vida (Eros). Así volvía a defender la atemporalidad de las categorías estéticas, pero no las fundamentaba a través de la metafísica (como lo hacía toda la tradición), era desde la biología donde había que buscar su origen, en la invariabilidad de la naturaleza humana en su base instintiva. Este mundo primigenio es el que justificaría en última instancia el juicio estético y la validez universal y atemporal de sus categorías. Para nosotros este es el aporte principal de Marcuse. Pues, no podríamos decir que habláramos de una estética idealista, ya que como vemos, la fundamentación de la misma es de base materialista. Y si acudiéramos a la tradición marxista o a la vanguardia, no encontraremos en estas escuelas ninguna defensa de las categorías estéticas clásicas, ni mucho menos darle un papel tan preponderante a la noción de belleza. A estos matices de la estética idealista alemana, agregará Marcuse reflexiones del Psicoanálisis. Le interesa la investigación de éste de las raíces eróticas del arte. Nuestro autor enlazará la concepción estética de Kant y Schiller con las imágenes órficas y narcisistas de un orden no represivo, en el cual el hombre y la naturaleza aparezcan en armonía. En un mundo donde la razón teórica condena la existencia estética a causa de la represión, la dimensión estética debiera emerger como medio a través del cual la naturaleza llegue a la libertad. El sentido último de la reflexión estética en Marcuse es de carácter existencial y político. Antropológico podríamos incluso afirmar. Ayudar a liberar al hombre. Marcuse se encuentra en la tradición romántica del hombre escindido/hombre completo de Schelling y Herder. El hombre tendría un potencial afectivo y de posibilidades existenciales que no puede cumplir por culpa de una realidad que oprime dichas posibilidades, tenemos pues un problema básicamente político. El hombre debe aspirar a su completad, a dar lo mejor de si. Y en el arte es donde vemos reflejado dicho ideal. De ahí la defensa de la tradición clásica. El verdadero hombre está reflejado en el arte grande, es el mapa que indica donde está Ítaca. Por eso sabemos que estamos escindidos, si se acabara la belleza en el arte no tendríamos referentes críticos para valorar la realidad social. Marcuse siempre defendió hasta el final que aunque consiguiéramos llegar a una sociedad emancipada, siempre sería necesario el papel vigilante de un arte grande.

Una tercera conclusión importante para nuestro trabajo, la ruptura de Marcuse con el marxismo ortodoxo y con el leninismo. La crítica más esclarecedora en este campo la encontramos en el *Marxismo soviético*, texto de finales de los cincuenta donde se cuestiona críticamente el uso de la dialéctica como simple fórmula escolástica que solo le sirve al partido para justificar el status quo. Para Marcuse el logos de este uso de la dialéctica ya no era el de la liberación. El proceso dialéctico se había convertido en una reificación de la historia que niega el determinismo y practica el voluntarismo. Otra distinción significativa entre Marx y Engels aparece en esta obra, si para los primeros la ideología es una ilusión donde las clases dominantes se transforman en las ideas dominantes, en nuestro autor la ideología contendría las esperanzas, aspiraciones y sufrimientos eternos del hombre. Las imágenes de la felicidad, de la justicia y de la libertad se reflejan en la religión, la filosofía y el arte. La estética que propugna Marcuse se aleja de la ortodoxia soviética que pretendía que la revolución bolchevique había creado el vínculo histórico entre progreso social y la pérdida de vigencia del arte. La estética soviética proscribía la trascendencia del arte, mientras que para nuestro autor las imágenes artísticas han preservado la negación radical de la realidad establecida. Otra característica esencial aparece en el marxismo soviético respecto al posicionamiento estético de Marcuse, la idea de que el arte pondría al descubierto las fuerzas domeñadas y prescribía las imágenes de la liberación a través de la negación total, no sucumbiendo a la realidad.

La cuarta conclusión de envergadura de este trabajo emana del posicionamiento de Marcuse acerca de los movimientos políticos, sociales y filosóficos de los años sesenta y principios de los setenta. Nos referimos fundamentalmente al movimiento estudiantil y su oposición a la guerra del Vietnam, a mayo del 68, la contracultura, la nueva izquierda y la neovanguardia. En este periodo el autor berlinés insta a recuperar las promesas humanistas traicionadas, donde el radicalismo político debiera incluir el radicalismo moral, cuya base elemental es orgánica, ya que la moralidad en el ser humano es una disposición del organismo enraizada en el impulso erótico. Existe un fundamento instintivo para la solidaridad. En *Un ensayo para la liberación* promovería a su vez una ciencia y tecnologías libres, donde la técnica tendería a devenir arte y el arte tendería a formar la realidad. Aparecería un nuevo principio de realidad con la creación del ethos estético. La defensa de una nueva

sensibilidad para un mundo donde lo sensual, lo lúdico y lo bello formarían parte de la existencia, de la forma de la sociedad misma. Una nueva moralidad estética opuesta al puritanismo que insistiría en la libertad como en una necesidad biológica. Siguiendo a Kant, defiende que hay formas puras de la sensibilidad a priori, comunes a todos los seres humanos anteriores a toda racionalidad e ideología. Marcuse se distancia de la nueva izquierda con su defensa a ultranza de la autonomía del arte sin ningún tipo de instrumentalización respecto al discurso político. Coherente con este planteamiento y heredero de un viejo debate ya visto con la vanguardia y el modernismo a principios del siglo XX, la crítica al arte contemporáneo, el cual supondría una disolución de la estructura misma de la percepción. Hay en nuestro autor un cuestionamiento de las pretensiones de la neovanguardia y su propuesta de antiarte, para afirmar la vigencia del arte clásico, ya que el verdadero arte debe usar un lenguaje que comunique una verdad que no sea accesible al lenguaje ordinario. Marcuse reivindica lo mejor de la tradición filosófica con respecto a la forma del arte, la cual se fundamentaría esencialmente en el concepto de lo bello, interpretado a su vez como valor ético y cognoscitivo. La raíz de la estética se encontraría en la sensibilidad, siendo la forma estética la negación de la violencia. Con respecto a la relación estética y política, nuestro autor defiende que la noción de forma estética invierte el desarrollo del socialismo de científico en utópico. La nueva solidaridad socialista debiera ser autónoma y militar contra la centralidad burocrática comunista. En este periodo de los sesenta-setenta hemos encontrado además una reivindicación del idealismo como pensamiento implícito en el materialismo dialéctico. En el desarrollo de las necesidades superfluas vio Marx un nivel de progreso al llegar el cual el capitalismo estaría llegando a su fin. Marcuse ve obvio este parámetro a principios de los setenta, el peligro sería una posible deriva al fascismo. Finalmente de este periodo recogemos para nuestras conclusiones la crítica marcusiana al antintelectualismo que denuncia existe en la nueva izquierda revolucionaria, para nuestro autor este posicionamiento lo único que consigue es asentar el sistema, además de distorsionar y falsificar a la teoría marxista por culpa de su ritualización. La gente debe liberarse, pero no de manera espontánea, sino a través de la autoeducación. Resumiendo, a finales de los sesenta nuestro autor pretendía aunar lo mejor de la tradición marxista, la cual consideraba heredera histórica del idealismo alemán con materiales recogidos del psicoanálisis de Freud. Con esta síntesis la libertad se convierte

en un concepto regulador de la razón, la cual tendría su base en la sensibilidad humana. La emancipación de los sentidos haría de la libertad un objeto de los instintos vitales (Eros). Además, Marcuse se distanciaba del fuerte énfasis que la nueva izquierda da al potencial político de las artes, se aleja de esta postura cuando constata que en virtud de esas cualidades la obra de arte transforma el orden que prima en la realidad. El divorcio entre las artes y la realidad, su desublimación significaría un retorno al arte “inmediato”. Las nuevas formas “abiertas” o “formas libres” expresarían la negación del universo mismo en el que el arte se ha movido. La apuesta por el antintelectualismo de la nueva izquierda no es en realidad sino el acomodamiento a la cultura establecida.

La quinta y última conclusión de importancia para lo que consideramos lo esencial de la estética en Marcuse la obtenemos del análisis de su última obra, *La dimensión estética*, donde tendríamos la reivindicación de la estética para un proyecto de emancipación, depurada de la ortodoxia marxista, con elementos de la tradición clásica romántica e idealista y con el aporte de la apropiación para su fundamentación de las categorías freudianas de Eros y Tanatos, donde Marcuse reconocerá el potencial político del arte afirmando su autonomía frente al orden social. El arte se conforma como alternativa a la conciencia pragmática dominante. Por eso las cualidades radicales del arte trascienden su determinación social e impelen a la liberación. El arte aparece como el abanderado del reino de la libertad frente a la necesidad, creando una nueva forma de conciencia que consigue la reconciliación a la vez que da forma a una nueva función crítica, la cual pueda producir una transformación estética que revele la esencia de la realidad en su apariencia, las potencialidades reprimidas del ser humano. Es la forma estética la que libera al arte de la realidad, originando una “contraconciencia”, la negación de la mentalidad realista y conformista. El verdadero arte contendría una percepción del mundo incompatible con la existencia funcional de los individuos y comprometido con la emancipación de la sensibilidad. En Marcuse el arte se configura como expresión de Eros y está comprometido contra la represión instintiva y social. Con la sublimación estética, se liberarían y validarían los sueños de felicidad y dolor de la infancia y de la madurez. Los hombres y mujeres se deshinibirían de la vida cotidiana, produciéndose una subversión de la conciencia que intensificaría la experiencia hasta producir la ruptura con el pasado. En esta relación directa del arte con las estructuras biológicas del hombre, la belleza se presentaría como la abanderada del

principio del placer, aquel que se revela contra la dominación del principio de realidad (actuación). La liberación de estímulos estéticos-sensuales, se presenta como condiciones fundamentales de la autonomización del arte. Esto nos lleva a la segunda idea matriz de la *Dimensión estética*, la independencia del arte, éste posee su propio lenguaje con el cual ilumina la realidad mostrando un abanico de posibilidades para un mundo más racional que aquel que nos limita al reino de la necesidad. En virtud de sus verdades transhistóricas, el arte apelaría a una conciencia que es la de los seres humanos como especie. El arte por si solo no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres capaces de hacerlo. La trascendencia esencial del arte haría inevitable el conflicto entre este y la praxis política. Se aparta nuestro autor de la contracultura de su tiempo, insistiendo en la autonomía del arte, ya que las cualidades de la forma estética son las que niegan las características de la sociedad represiva, solo de esta forma podría alcanzar relevancia política. Es en la autonomía del arte donde se refleja la ausencia de libertad de los individuos.

Hemos acabado nuestro trabajo, hemos pretendido aquí recoger los materiales más ilustrativo y significativos de la reflexión de Marcuse sobre la Estética. Esperamos que haya servido para iluminar el tema. Nosotros quisiéramos cerrar nuestra reflexión dibujando la imagen que nos ha quedado finalmente de Herbert Marcuse. Un autor que comenzó su trayectoria muy ligado a un concepto de renovación del marxismo y que siempre hasta el final, ligó su quehacer filosófico a un proyecto de praxis política emancipatoria. Con el transcurrir del tiempo fue depurando y matizando su marxismo aportando materiales del psicoanálisis y apropiándose de categorías estéticas que estaban relacionadas con el idealismo-romántico que a su vez tenían su deuda con toda la tradición en este tema que se remontaba a los griegos. Nosotros nos quedamos con la visión de un Marcuse humanista, relacionado con la primera modernidad que se emanaba de la ilustración. Siempre preocupado por la libertad y felicidad de la persona concreta, en la línea del “hombre completo” de Herder y deudor además del análisis del “hombre escindido” de Schelling. Pensamos que esta confianza en las posibilidades de un sujeto racional y en la autonomía del arte al servicio de un proyecto revolucionario, lo alejan de escuelas filosóficas como la analítica, el estructuralismo de althusser, o la tan en boga posmodernidad con su apuesta por el relativismo así como en la desconfianza en la posibilidad de un sujeto autónomo capaz

de establecer un discurso crítico que tenga más grado de validez que la de un “chamán”, no creemos que Marcuse vaya en la línea de Lyotard. Queremos despedirnos acudiendo a una de las entrevistas últimas que se recogieron póstumamente en 1980, y que al ser interpelado nuestro autor de cómo resumiría en dos palabras su filosofía este respondió: “si tuviera que reducir mi sistema a dos o tres premisas irrenunciables diría que el ser humano ha venido al mundo para ser libre y feliz”.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península. S.A.
- Habermas, J. y otros (1980). *Conversaciones con Herbert Marcuse*. Barcelona: Gedisa S. A.
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa Libros, S.L.U.
- Lunn, E. (1986). *Marxismo y Modernismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Buenos aires: Sur.
- Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S. A.
- Marcuse, H. (1973). *Contrarrevolución y revuelta*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A.
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe, S. A.
- Marcuse, H. (1984). *El marxismo soviético*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Marcuse, H. (1995). *El hombre unidimensional*. Barcelona. Editorial Planeta De Agostini, S.A.
- Marcuse, H (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Marcuse, H (2010). *H. Marcuse y los orígenes de la teoría crítica. Contribuciones a una fenomenología del materialismo histórico (1928) y Sobre filosofía concreta (1929)*. Madrid: Plaza y Valdés. S.L.
- Marcuse, H (2011). *Entre hermenéutica y teoría crítica. Artículos 1929-31*. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- Schelling, F.W.J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.

Schiller, S. (1999). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos Editorial.