

***Rigel* ∞**
**Revista de Estética y Filosofía
del Arte**



II_nTÆ

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

N°VII, julio-agosto de 2019

**Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades**

– ISSN 2525-1945 –



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA)

Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)

Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Traducción y corrección del francés: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Claudia Vilela (Université Paris VII)

Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)
Viviana Inés Pascual (UNCA)

Comité Científico y Asesor

Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)
Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)
Diego Sánchez Meca (UNED, España)
Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)
Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)
Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)
José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)
José Francisco Zuñiga (Universidad de Granada, España)
Mariela Vargas (UNSa. – Argentina)
Peter Dews (University of Essex, Reino Unido)
Robert Holub (Ohio University, Estados Unidos)
Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)
Silvia Solas (UNLP, Argentina)
Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)

Indexada en: *Philosopher's Index*, ERIH PLUS, REDiB.

En directorio: LATINDEX, LATINRev, FLACSO.

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel

ISSN 2525-1945.

Facebook: Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700, San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Índice / Contents

¿Superación o permanencia del arte? De la *crítica de la ideología* a la defensa de la *forma* en la teoría estética de Herbert Marcuse.

Overcoming or permanence of art? From Critical Ideology to the defence of the form into Hebert Marcuse's the Aesthetic Theory

Matias Cristobo..... 5

Kant y la Revolución Francesa: un análisis sobre la relación entre el entusiasmo y la estética del sentimiento.

Kant and the French Revolution: an analysis of the relationship between enthusiasm and the aesthetics of feeling

Daniel Scheck 44

Normas para los autores 85



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Artículos

¿Superación o permanencia del arte? De la *crítica de la ideología* a la defensa de la *forma* en la teoría estética de Herbert Marcuse

Matías Cristobo **

Universidad Nacional de Córdoba
(matiascristobo77@hotmail.com)

Resumen:

Es posible constatar un cierto consenso general acerca de dos momentos que dejaría ver la teoría estética marcusiana. En primer lugar, el que corresponde al "joven" Marcuse, en el que sería posible vislumbrar la superación del arte en la realidad. La referencia fundamental es, aquí, el ensayo de 1937 titulado *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. En segundo lugar, el que se identifica con el "último" Marcuse, en el cual se defiende la imposibilidad de disolver al arte en la realidad, y cuyo fundamento lo constituye el ensayo de 1978 llamado *La dimensión estética*. Esta interpretación, sostenida por autores como Jürgen Habermas, Rolf Wiggershaus y José Francisco Ivars, nos arroja una visión estrictamente temporal del problema que no captura, a nuestro entender, el movimiento de la dialéctica que nos conduce desde lo real a lo conceptual y desde lo conceptual a lo real. De acuerdo con lo señalado, el objetivo del trabajo que presentamos se orienta a

* Doctor en Ciencia Política y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba.

Cómo citar este artículo:

MLA: Cristobo, Matías, "¿Superación o permanencia del arte? De la *crítica de la ideología* a la defensa de la *forma* en la teoría estética de Herbert Marcuse", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°7 (2019): Pp. 5-43.

APA: Cristobo, Matías, (2019) "¿Superación o permanencia del arte? De la *crítica de la ideología* a la defensa de la *forma* en la teoría estética de Herbert Marcuse", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°7 (2019): Pp. 5-43.

Chicago: Cristobo, Matías, (2019) "¿Superación o permanencia del arte? De la *crítica de la ideología* a la defensa de la *forma* en la teoría estética de Herbert Marcuse", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°7 (2019): Pp. 5-43.

clarificar la conexión interna en el tránsito desde la crítica al carácter afirmativo de la cultura hacia el sostenimiento de su autonomía y negatividad radical. Sostenemos la hipótesis de que ya en el primer momento señalado existe un momento de negatividad irreductible propio a la esfera artística, del mismo modo en que la realización del arte continúa como una fuerza latente en el último ensayo.

Palabras Clave: Marcuse-Teoría Crítica-Teoría Estética-Arte.

Overcoming or permanence of art? From Critical Ideology to the defence of the form into Hebert Marcuse's the Aesthetic Theory

Abstract:

It is possible to find a general consensus on two moments that would see Marcuse's aesthetic theory. First, which it corresponds to the "young" Marcuse, where it would be possible to envisage the supersession of art in reality. The fundamental reference is, here, the 1937 essay entitled "About the affirmative character of culture". Second, which it is identified with the "last" Marcuse, in which the impossibility of dissolving art in reality it defends, and whose basis is the 1978 essay called "The aesthetic dimension". This interpretation, by authors such as Jürgen Habermas, Rolf Wiggershaus and Jose Francisco Ivars, sustained throws us a strictly temporary vision problem that cannot capture, in our opinion, the movement of the dialectic which leads us from the real to the conceptual and from the conceptual to reality. According to the above, the purpose of the work presented aims to clarify the

internal connection to the transition from the criticism of the affirmative character of culture towards sustaining their autonomy and radical negativity. We maintain the hypothesis that already at first indicated there is a moment of irreducible negativity own artistic sphere, just as the realization of art continues as a latent force in the last test.

Keywords: Marcuse-Critical Theory- Aesthetic Theory-Art

Introducción

"No se trata de trazar una gran divisoria del pensamiento entre el pasado y el futuro, sino de realizar los pensamientos del pasado"

Karl Marx

"La idea utópica de una realidad estética debe ser mantenida a pesar de la burla, que hasta ahora irremediablemente la acompaña"

Herbert Marcuse

En una entrevista que Jürgen Habermas, Heinz Lubasz y Tilman Spengler le realizaron a Herbert Marcuse en 1977 se pone de relieve la centralidad de la reflexión estética en la totalidad de su pensamiento. En efecto, desde los primeros escritos de la década del treinta del siglo pasado hasta el final de su vida, Marcuse concibió a la estética como una dimensión capaz de iluminar la teoría marxiana de la sociedad y la teoría freudiana del sujeto, desde su singular apropiación y con

miras en el objetivo de la transformación social. En la entrevista mencionada Habermas aporta elementos para intentar mostrar, cuanto menos, un desplazamiento en la teoría estética de Marcuse: desde su primer gran ensayo titulado *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, publicado en el año 1937, hasta el traducido como *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*[†], que apareciera en 1978. Este desplazamiento tendría que ver con el tránsito desde una posición que estimaría posible la "superación" del arte a través de su "realización" hacia una concepción que, por medio de la defensa irrestricta de su autonomía, mantendría el carácter inerradicable del arte bajo cualquier tipo de formación histórica.

Pero en el preciso momento del diálogo en que Habermas consigna el núcleo conceptual de la primera posición y se dispone a señalar lo sustancial de la última, Marcuse lo interrumpe diciendo: "Sí, aquí lo he *debilitado* fuertemente" (Marcuse en Habermas, 2015: 50, las cursivas son nuestras)[‡]. "Debilitar" la primera concepción no significa simplemente hacerla desaparecer, ni un mero abandono de antiguas posiciones, sino desplazarse desde un polo hacia el otro en el movimiento dialéctico en el que siempre Marcuse ha comprendido el arte. Como evidencia de lo anterior, Marcuse sostiene en otro pasaje que "si yo debiera escribir hoy el ensayo de los años treinta, debilitaría el carácter afirmativo del arte y acentuaría más su carácter crítico comunicativo" (Marcuse en Habermas, 2015: 52). Si en el

[†] El título en castellano de esta obra refleja parcialmente el de su versión en inglés: *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, pero el contenido de la obra se ve mucho mejor representado por el título del original alemán: *Die Permanenz der Kunst. Wider einer bestimmte marxistische Ästhetik: Ein Essay* (*La permanencia del arte. Contra una determinada estética marxista. Un ensayo*). Como se expondrá más adelante, la permanencia del arte es una tesis central en el pensamiento estético de Marcuse.

[‡] En la traducción al castellano de la misma entrevista publicada en el trabajo de Habermas *Perfiles Filosófico-Políticos*, el pasaje citado dice como sigue: "Sí, me he desdicho un tanto de eso" (1984: 265). Decidimos optar por la primera traducción ya que se aproxima al desplazamiento que pretendemos marcar.

viejo ensayo se define al gran arte burgués como *afirmación* de un mundo injusto y falso y, al mismo tiempo, *negación* de este mundo, el acento está puesto indudablemente en la denuncia de su carácter afirmativo. Mientras que en el pequeño libro de finales de la década del setenta, si el arte posee aún algún valor, él está contenido en su aspecto negativo frente a la realidad dada.

La razón del movimiento que Marcuse lleva a cabo se debe a que si la posibilidad de superar el arte mediante su realización suponía una integración entre arte y vida, esto es exactamente lo que ha sucedido en la realidad del capitalismo tardío, pero de un modo represivo. Es decir, la fusión entre arte y vida, que tiempo atrás pudo significar la concreción de la *promesa de felicidad* anunciada a los individuos, actualmente se ha transformado en un testimonio más de la anulación del elemento trascendente que inherentemente debe poseer la crítica: en una prueba de la integración social y la administración total. Sin embargo, resulta llamativo que Habermas no repare en un aspecto central del diagnóstico -y que Marcuse tampoco lo haga notar-: la posible fusión entre arte y vida contiene una diferencia fundamental en la teoría estética marcusiana, frecuentemente pasada por alto: para ponerlo en términos benjaminianos -y volveremos sobre ello-, la *estetización de la política* o la *politización de la estética*. Ostensiblemente, el capitalismo tardío ordena a la estética el embellecimiento de lo dado, la ornamentación del tráfico mercantil, la celebración de lo existente. Mientras que la segunda posibilidad, que es a la que Marcuse comienza a apuntar en el ensayo de 1937, pretende una transformación radical de la sociedad, lo que podríamos llamar un nuevo *modo de producción estético de lo social*.

Por otra parte, en su estudio introductorio a la versión castellana de *La dimensión estética*, José Francisco Ivars va todavía más lejos y profundiza el hiato aparente entre los dos polos de la producción de Marcuse. Ya no sólo existiría un

simple "desplazamiento" o una "revisión" de las primeras posiciones, sino un vuelco radical: dado el fracaso de los movimientos de protesta de finales de los años sesenta, sumado a la eficaz asimilación de los contenidos artísticos por la cultura del capitalismo tardío, Marcuse dejaría "constancia de la irremediable frustración de sus proyectos iniciales" (Ivars, 2007: 34). Las antiguas ideas relativas a la "transformación estética de la realidad" o la "realización del arte" habrían sido abandonadas, y su lugar ocupado por la comprensión de la obra de arte como el último reducto de una consciencia autónoma, que ya no se identificaría con la consciencia de ningún sujeto o clase social. En la interpretación de Ivars, que no deja de ser parcialmente cierta en cuanto al resultado, todo ocurre como si el cambio de perspectiva en Marcuse se debiera a una estricta sustitución de posiciones -en lo concerniente a la siempre conflictiva relación entre arte y praxis política- producida por la observación de los hechos históricos.

Sostener que Marcuse en su último escrito "deja constancia del fracaso de sus proyectos iniciales" es poco productivo por dos razones. En primer lugar, porque se corre el riesgo de determinar los cambios en las posturas teórico políticas como el mero efecto de motivaciones personales. Y, en segundo lugar pero muy cercano a lo anterior, porque anula la posibilidad mucho más rica de comprender los desplazamientos teóricos como movimientos dados al interior de la producción conceptual de un autor. Si nos limitásemos a una constatación superficial de lo que nos sugieren tanto la lectura de Habermas como la de Ivars, llegaríamos a la conclusión de que en la estética marcusiana existen dos momentos claramente diferenciables: el que corresponde al "joven" Marcuse, en el que se vislumbra la superación del arte en la realidad, y el sostenido por el "último" Marcuse, en el cual se defiende la imposibilidad de disolver a aquel en esta. Semejante interpretación nos arrojaría una visión estrictamente *temporal* del

problema, cuando lo verdaderamente central consiste en determinar el movimiento de la dialéctica que nos conduce desde lo real a lo conceptual, y viceversa. En el pensamiento de Marcuse, sólo por atenernos a nuestro caso, la temporalidad histórica adquiere pleno sentido únicamente a través de su entrelazamiento con el desarrollo lógico teórico.

Lo expresado hasta aquí no nos autoriza a rechazar de plano las interpretaciones precedentes que traban una relación de oposición entre los dos ensayos de Marcuse, sino a sostener la hipótesis de que ya en el primero de ellos existe un momento de negatividad irreductible propio de la esfera artística, del mismo modo en que la realización del arte continúa como una fuerza latente en el último ensayo. Desde la perspectiva de la transformación social, incluso la realización del arte no podría acabar con él, al igual que la autonomía radical que le es atribuida pugna todavía por su realización. Sin embargo, aunque estamos afirmando que ambos ensayos arrojan luz el uno sobre el otro, no lo hacen de una manera "lineal". Debemos, aquí, añadir una hipótesis suplementaria relativa a los "modelos" que funcionan como marcos metateóricos, debido a que en el primero de los escritos opera estructuralmente el modelo de la "crítica de las ideologías" de Marx; mientras que en el segundo la defensa de la "forma estética" y la "autonomía del arte" responden, más bien, a la teoría de Adorno.

En suma, pretendemos comprender el devenir desde la inicial posición estética de Marcuse hacia la última en un doble registro: a partir del propio contenido conceptual y, a la par, a través de la variación de la dialéctica consustancial a cada una de ellas.

Superación y pérdida de objeto del arte: la crítica al carácter afirmativo de la cultura

La "cultura afirmativa", según entiende Marcuse, es la forma que ha adoptado la cultura en el período burgués comprendido, fundamentalmente, entre los siglos XVIII y XIX. En sus rasgos generales, consiste en la formación de un mundo espiritual, como dominio del alma, distinto al mundo material constituido por las relaciones necesarias para la reproducción de la vida. De este modo, se crea una oposición entre la "cultura" y la "civilización", en la cual la primera se eleva sobre la segunda al contener los valores fundamentales de la humanidad: solidaridad, igualdad, belleza y libertad. El factor decisivo de este reino "ánimico-espiritual", al que Marcuse atribuye como característica esencial su obligatoriedad general y su superioridad con respecto al campo de la lucha por la existencia, es que "pertenece" al individuo, en el sentido de que puede desarrollarse libremente dentro de él de manera independiente con respecto a sus determinaciones externas.

Sin embargo, la cultura afirmativa no irrumpe intempestivamente en la historia, sino que ya estaba contenida en la separación establecida por el pensamiento antiguo entre lo "funcional y necesario", propio del mundo material y cargado de transitoriedad y no libertad, y lo "bello y placentero" en tanto representación de las verdades eternas del mundo ideal. Consecuentemente, lo bueno, bello y verdadero se sitúa más allá de la vida concreta de los hombres, fundando la división ontológica del mundo antiguo. Pero aunque pueda ser comprendida como un fruto de esta temprana separación, la cultura afirmativa sólo puede constituirse como tal en la época burguesa. La razón proviene del hecho de que, por su misma división ontológica, los valores de lo bueno, bello y verdadero poseían un carácter particular -de "clase"- en la antigüedad; mientras que lo definitorio de la nueva conformación radica en su validez y obligatoriedad universal: "Sólo cuando se pretende esto, se crea el concepto de cultura, que

constituye un elemento fundamental de la *praxis* y de la concepción del mundo burguesas" (Marcuse, 1970: 47). Prácticamente convertida en un sustituto de la religión, la "cultura", ahora, debe bendecir "desde arriba" a la "civilización".

La revolución burguesa no transformó la situación que obliga a la mayoría de los individuos a tener que pasar su vida consiguiendo los medios para subsistir, aunque sí disolvió el carácter *socialmente* superior de los valores, proclamando a todos los hombres iguales. Pero, precisamente por esto, transforma la buena conciencia del mundo antiguo, su visión particular, en una universalidad abstracta. La posición social que afectaba directamente el modo de acceso a lo bueno, bello y verdadero ahora es mediatizada por la abstracción del mercado generando, paradójicamente, una relación de inmediatez con Dios y con los valores supremos. La promesa de satisfacción terrenal, debida en gran medida a la creciente posibilidad de producción y distribución de los bienes materiales, es rota por la nueva clase ascendiente. La "traición" de la burguesía a los grupos sociales oprimidos, el congelamiento de su impulso revolucionario, detuvo el paso de la igualdad abstracta de los hombres a la igualdad concreta general. El resultado del rompimiento de la promesa que anunciaba libertad, igualdad, dignidad y felicidad para todos es su sublimación como "ideal"[§].

En este estado de cosas el arte juega un papel crucial: permite la introyección de la belleza y la bondad en la forma de valores culturales que, al poder realizar cada individuo en su interioridad, crean "(...) en el campo de la cultura un reino de unidad y de libertad aparentes en el que han de quedar dominadas y apaciguadas las relaciones antagónicas de la existencia. La cultura

[§] Esta tensión es observable de modo ejemplar en la filosofía política de Kant, cuando al momento de referirse al derecho político exime al Estado de cualquier responsabilidad sobre la felicidad de sus miembros, limitando su función al aseguramiento de una libertad negativa ante la ley, desentendiéndose de las desigualdades materiales. Véase su "Acerca de la relación entre la teoría y la praxis en el Derecho Político (Contra Hobbes)" (1793), recogido en *Teoría y Praxis* (2008).

afirma y oculta las nuevas condiciones sociales de vida" (Marcuse, 1970: 50-51, las cursivas son nuestras). La cultura afirmativa, en pocas palabras, es la forma que asume la reunión de la escisión producida entre el mundo ideal de los valores supremos del hombre y el mundo material de la desigualdad de las relaciones económicas. No obstante, en este ensayo lo sustancial es el carácter ambivalente de la tarea que realiza la cultura burguesa: "afirma" y "oculta", pero también revela la posibilidad de una existencia diferente.

En su historia de la Escuela de Fráncfort, Rolf Wiggershaus sostiene que el escrito de Marcuse que aquí estamos tratando recurre al tópico de la crítica de la religión de Marx en dos aspectos necesariamente interrelacionados. En primer lugar, lo bueno, bello y verdadero contribuiría a soportar el desgarramiento en la existencia social de los sujetos; actuaría como un bálsamo destinado a calmar el dolor físico y espiritual provocado por la mala organización del trabajo. En segundo lugar, los valores idealizados expresarían, aunque de un modo deformado, la insatisfacción con el mundo y la necesidad de llevarlos a cabo en la historia. También aquí Marcuse seguiría de cerca a Marx en cuanto a la posibilidad de *superación* de la filosofía a través de su *realización*. Escribe Wiggershaus: "De esta manera, estos ideales eran ambiguos, podían tener un efecto tranquilizante, pero también intranquilizante, servir para conformarse con la realidad, pero también servir como recordatorio de lo que podría ser" (2011: 278).

En la interpretación de Wiggershaus el doble filo de la cultura afirmativa es presentado como una "ambigüedad", cuando en verdad la ambivalencia que denota se refiere a su constitución dialéctica. Lo anterior se revela, igualmente, en el empleo de la expresión "*en lugar de*" (2011: 278): no es que lo bueno, bello y verdadero *en lugar de* fungir para volver soportable una existencia injusta presione, *también*, para su realización. Antes bien, los valores de la burguesía contienen

ambos momentos en su núcleo. Habermas ha captado esto como una aplicación del concepto marxiano de ideología al arte -del cual, por otra parte, pensamos que Marcuse no se desprendió del todo a lo largo de sus escritos sobre estética, incluido el último-. La cultura afirmativa se constituiría, entonces, como una categoría dialéctica cuyo contenido consiste en que "(...) las potencialidades de experiencia emancipadora son neutralizadas y separadas, así como también conservadas, de tal manera que permanecen en capacidad de ser recordadas" (Habermas, 2015: 52).

La precisión anterior permite acercarse más convenientemente al modo en que Marcuse elabora su concepción de la cultura y el arte burgueses: como *afirmación* del mundo, *negación* del mismo y posible *superación*. El modelo marxiano de la "crítica de la religión" o de la "crítica de las ideologías" puede verse en funcionamiento, desde luego, en diversos escritos de "juventud" del propio Marx: por ejemplo en *Sobre la cuestión judía* (1987a [1843]) y en su tan breve como célebre *En torno a la crítica de la filosofía del Derecho de Hegel* (1987b [1843-1844]). Pero teniendo en cuenta la forma condensada en la que se manifiesta esta dialéctica, y pretendiendo iluminar del modo más adecuado la recuperación del modelo que pone en práctica Marcuse, la Tesis IV sobre Feuerbach (1845-1846) resulta esclarecedora. Recordémosla:

Feuerbach parte del hecho de la autoenajenación religiosa, del desdoblamiento del mundo en un mundo religioso, imaginado, y en un mundo real. Su obra consiste en resolver el mundo religioso en su fundamento mundano. Pero se le escapa que, coronada esta obra, queda por hacer lo principal. El hecho de que el fundamento mundano se separe de sí mismo y se fije en un reino independiente, en las nubes, sólo puede explicarse precisamente por el propio desacuerdo de este fundamento mundano, por la contradicción con sí mismo. Así, pues, ese mismo debe comprenderse en primer lugar en su contradicción y revolucionarlo prácticamente después por la eliminación de la contradicción. Así, por ejemplo, *después de haber descubierto en la familia terrenal el secreto de la sagrada familia, aquella debe ser teóricamente criticada y prácticamente subvertida* (Marx en Mondolfo, 2006: 22, las cursivas son nuestras).

Para decirlo con Étienne Balibar, el movimiento por el cual la “escisión de la existencia real” conduce a una “proyección y autonomización de un reflejo fantástico” (2006: 54), sólo puede ser anulado por la revolución práctica de las condiciones que producen dicha escisión^{**}. Es tiempo ahora de mostrar la dialéctica de la cultura y el arte. La *afirmación* que promueve la cultura en el período histórico señalado por Marcuse es, en principio, una forma eficaz de disciplinamiento de las masas obtenida a través de la legitimación de las desigualdades existentes. Es, en palabras de Marcuse, la *respuesta* que la burguesía brindó a las clases oprimidas: “A la penuria del individuo aislado responde con la humanidad universal, a la miseria corporal, con la belleza del alma, a la servidumbre externa, con la libertad interna, al egoísmo brutal, con el reino de la virtud del deber” (Marcuse, 1970: 52). Desde un punto de vista histórico, la sublimada idea presente en la cultura y el arte de que el mundo podría ser un mejor lugar, contiene la transfiguración de la expectativa que la burguesía anuló al prometerle al proletariado (o a la humanidad entera) una igualdad y felicidad concretas.

En la serie de dualidades propia del desgarramiento del mundo que Marcuse describe (sensibilidad/razón, necesidad/belleza, materialidad/idealidad, trabajo/placer, etc.), una resulta particularmente determinante por sus efectos: la oposición entre cuerpo y alma. El alma del individuo es el reducto en el cual se conservan y desarrollan todos aquellos valores supremos que son negados en el ámbito de la reproducción de la existencia: “El ideal cultural recogió el anhelo de

^{**} El trabajo *La democracia contra el Estado* (1998) de Miguel Abensour presenta una estupenda discusión acerca de cómo Marx hace suyas determinadas ideas de Feuerbach para construir su propio método interpretativo.

una vida mejor" (Marcuse, 1970: 64). La cultura representa el repliegue de la bondad, la belleza y la verdad en la interioridad de los hombres. Sólo en el medio del arte los deseos del hombre han podido tener lugar y desarrollarse. La felicidad no ha podido atravesar la frontera que separa el alma de la realidad externa.

La cultura afirmativa requiere que el goce de la felicidad tenga lugar en la idealidad y al mismo tiempo que este goce no se concrete, puesto que el ideal debe ser mantenido en su abstracción para no penetrar en la realidad concreta. Así el arte cumple su papel ideológico: debe presentarnos una realidad bella, ya que el ideal tiene vedado hacerlo; debe permitirnos ser felices al menos cuando gozamos estéticamente. La belleza eternamente encerrada en una obra de arte nos permite tener la felicidad al alcance de la mano, también eternamente. Enriquecer una realidad empobrecida: ese es el "milagro" que Marcuse atribuye a la cultura afirmativa. Pero cuando la cultura afirma la superioridad de los valores más nobles sobre la realidad, en su mismo impulso contiene la *negación* de esta realidad y se denuncia a sí misma. En efecto, aunque de un modo "ideológico" o "aparente" ella ofrezca una felicidad "animizada", y por lo tanto espuria, no por eso deja de recordar que en algún lugar existió y que es posible realizarla. El "idealismo burgués" "contiene no sólo la justificación de la forma actual de la existencia, sino también el dolor que provoca su presencia; no sólo tranquiliza ante lo que es, sino que también recuerda aquello que podría ser" (Marcuse, 1970: 52). De una manera sin lugar a dudas paradójica, el gran arte burgués se alejó tan extremadamente de lo cotidiano que su belleza podía corresponderse sólo con un mundo enteramente otro.

Es decir, en el seno de la vida burguesa existía una fuerza que presionaba para alcanzar y, a la vez, anticipaba, la imagen de una futura reunión del hombre con el hombre; y ese elemento era el arte. Junto al consuelo y la resignación, en su

absoluta enajenación con respecto al mundo cotidiano, resplandecía el brillo de otra cultura. La felicidad permitida apaciguaba el "anhelo de los rebeldes" pero también desestabilizaba el orden de las cosas. El arte "(...) contiene, en su exageración, una verdad superior: un mundo de este tipo sólo puede ser cambiado haciéndolo desaparecer" (Marcuse, 1970: 53). La consecuencia que se desprende de lo anterior, en primer lugar, es que los valores burgueses han sustituido a la transformación social al tiempo en que esos valores contienen el imperativo de su realización. Pero más importante aún, y aquí encontramos una de las claves fundamentales del ensayo de Marcuse, es que este imperativo no puede cumplirse en el medio de la idealidad de la cultura, sino en el de la *praxis* material.

Theodor Adorno criticó ferozmente^{††} el escrito de Marcuse, entre otros motivos, por no haberse ceñido al estudio del *concepto* de cultura afirmativa y tratar sobre el *contenido* de la cultura. Al proceder de este modo, según Adorno, Marcuse tenía como punto de referencia la estética clasicista idealista y no observaba cómo en el propio desarrollo inmanente del arte, incluso en este período clásico y luego en la modernidad radical, la apariencia de belleza proporcionada por las obras artísticas se desmoronaba. El efecto que se derivaría es señalado concisamente por Wiggershaus: Marcuse no admitiría la formación de una creciente conciencia crítica producida *por y en* la cultura misma, porque, ya sea a través de su forma "burguesa idealista" o "fascista heroica", esta debería ser superada *tout court*. Independientemente de las exageraciones -más sustanciales en Adorno, más elementales en Wiggershaus- acerca de un cierto rechazo visceral que Marcuse mostraría con respecto a la cultura, que podrían conducir erróneamente a una falsa interpretación en términos de simple filisteísmo, el

^{††} Véase el trabajo de Esteban Juárez "La promesse du bonheur en los inicios de la teoría crítica. Adorno, Marcuse y una controversia sobre estética materialista" (2015).

meollo del problema continúa presente en la idea de una posible realización y superación del arte. Porque el "lugar intermedio" de la cultura podría bastar como "consciencia crítica" del mundo, incluso prestaría un invaluable servicio para su transformación, pero esta transformación no puede llevarse a cabo en su propio medio; se localiza fuera de él, en la revolución práctica de las condiciones sociales que producen una forma determinada de arte, cualquiera sea esta.

Para volver al paralelo con la teoría de Marx, que elegimos ejemplificar a través de su Tesis IV sobre Feuerbach, se *concede* a la religión una función crítica de la sociedad, pero la solución de las miserias del mundo no puede continuar buscándose en la consciencia religiosa: debe dirigirse hacia el fundamento mundano que produce esa consciencia. Esto vale palabra por palabra para el ensayo de Marcuse. Por la misma lógica dialéctica del "modelo" de la crítica de la religión, desde la perspectiva de la *transformación* del mundo, Marcuse *no puede* detenerse en el desarrollo inmanente de una consciencia crítica en el devenir del arte -por ejemplo, la destrucción de la "bella apariencia" que propone el arte moderno-; está forzado a concentrarse en la revolución de las condiciones prácticas, en destruir el elemento que origina la falsa representación del mundo, y no a persistir en el análisis de este reflejo distorsionado (la religión, en el caso de Marx; el arte, en el suyo). Casi podría escribirse: "el arte debe ser teóricamente criticado y prácticamente subvertido".

Las críticas de Adorno a Marcuse aciertan en un punto medular, esto es, que el tratamiento del arte no puede realizarse como a un *todo* indiferenciado y no mediado ya por las contradicciones sociales y su tensión con la praxis, pero el problema está en que es el mismo funcionamiento "metateórico" del "modelo", conjuntamente con el interés por la superación del arte a través de su realización, el que conduce a Marcuse a una salida de la cultura. La discusión con Kautsky

sobre el carácter regresivo que puede representar la “universalización de la cultura” existente, al igual que la intención de poner la cultura al servicio de las clases oprimidas, es un fiel testimonio de que el foco está puesto en *trascender* esta realidad:

(...) la superación real de la cultura afirmativa tiene que parecer utópica: esta superación está más allá de la sociedad a la que la cultura había estado hasta ahora vinculada. En la medida en que la cultura ha sido incorporada al pensamiento occidental como cultura afirmativa, la superación y eliminación del carácter afirmativo provocará la eliminación de la cultura en tanto tal. En la medida en que la cultura ha dado forma a los anhelos e instintos del hombre que no obstante poder ser satisfechos, permanecen de hecho insatisfechos, la cultura perderá su objeto (Marcuse, 1970: 76).

Pero lejos de encontrar su final en la historia, la cultura se transformará con la transformación de la realidad. Si la belleza y el goce ya no están confinados al campo artístico, sino que se han vuelto parte del mundo, no sabemos qué forma podría asumir el arte, privado de su objeto. Probablemente cese de ser el embellecimiento de un orden opresivo y su elemento sea la gratitud hacia una realidad reconciliada.

Imágenes de la superación de la cultura: la reunión de lo escindido

El ensayo de 1937 vislumbra la pérdida de objeto del arte, pero allí se detiene, en el imperativo de su superación a través de su realización, sin que el corolario de tal movimiento sea suficientemente clarificado. El tono dominante del ensayo consistía en mostrar cómo la cultura, ya sea en su período “burgués” o en su actual forma “fascista heroica”, militaba contra la transformación social. Por otra parte, si hasta ahora el momento de negatividad contenido en la “alta cultura” y el arte permanecía inequívocamente subsumido en la totalidad positiva de la cultura

afirmativa, en su posterior escrito sobre teoría estética^{##} Marcuse reconstruye exhaustivamente los "servicios" que la dimensión estética podría prestar a la transformación del mundo.

No deja de ser llamativo el hecho de que el campo estético, anteriormente visto como una instancia que debía ser superada, se transforme aquí en el campo de batalla decisivo para la reconstrucción de la sociedad. Pero esta contradicción es sólo aparente. El análisis marcusiano de la estética, comprendida en su doble acepción de "perteneciente a los sentidos" y "actividad relativa a la belleza", consiste en un detenido examen sobre el momento de negatividad presente en el arte del que ya hemos hablado. Con la salvedad de que esta negatividad abandona su antiguo carácter abstracto y difuso relativo a la anticipación de otro modo de existencia. Marcuse nos propone en este caso un análisis materialista de la estética que nace de la *praxis* concreta e intenta retornar a ella como un nuevo *modo de producción estético de lo social*.

Es como si aquel interrogante sobre la *promesa de felicidad* contenida en el arte debiera ser respondido de un modo concreto, prestando atención a las formas sociales en las cuales podría plasmarse. Resulta evidente que una interpretación de este tipo deja de lado la comprensión de la estética como el terreno de los "altos valores" y la "belleza desinteresada" y, en cambio, conduce a la pregunta por su incidencia en los modos materiales de producción. Es evidente, además, que en este examen la cultura ha perdido su carácter afirmativo y, por tanto, el problema no es meramente "cultural": se transforma en un problema *social*. Si la cultura se ha formado a través la historia en una relación de oposición con la civilización, es esta misma división la que debe ser comprendida. Marcuse intentará reunir lo que se ha mantenido escindido históricamente como consecuencia de la *praxis* material y la

^{##} Nos referimos al Capítulo IX de *Eros y civilización* (1955) titulado "La dimensión estética".

dinámica de la lucha de clases.

El primer paso en esta reconstrucción es traer a escena la serie de dualidades que produjo el desgarramiento en la existencia social de los individuos. En efecto, como ya mencionamos, desde la antigüedad se creó una división entre el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos, la razón y la sensibilidad, lo bello y lo necesario, la idealidad y la materialidad, el placer y el trabajo, lo puro y lo impuro, lo libre y lo necesario. Pero estas divisiones no son neutrales, por el contrario, muestran el predominio de los primeros términos sobre los segundos. Para Marcuse este proceso alude al dominio de las "facultades superiores" sobre las "facultades inferiores" del hombre. Él encuentra en la definición kantiana de la estética como una "tercera facultad", que media entre la razón y la sensualidad, la posibilidad de reconciliar lo escindido. Pues es en la estética en donde el intelecto y la razón, tanto como la naturaleza y la libertad, se relacionan no violentamente, más allá del *principio de realidad* establecido.

Sin embargo, según Marcuse será Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética* (1795) quien extraiga las consecuencias más radicales del pensamiento kantiano al intentar rehabilitar el mundo de los sentidos como fuente de conocimiento. La estética implicaría un restablecimiento de los sentidos frente a la "tiranía de la razón" que predomina hasta Kant. Según nuestro autor, la represión de la estética en la filosofía refleja el desprecio por el proceso cognitivo sensual (y por lo tanto corporal) y es precisamente esta dimensión sensorial la que se encuentra atrofiada debido a la fuerza empleada para desarrollar el trabajo socialmente necesario. Pero aquí la estética es más que una teoría del arte: debe estimular un *principio de realidad* divergente. En este punto es donde la doble raíz etimológica de la *sensualidad* cobra pleno significado en la teoría. Perteneciente a los sentidos, por una parte, pero también gratificación instintiva no reprimida

(*principio de placer*). Escribe Marcuse:

Si la «perfección» del sentido de conocimiento es definida como belleza, esta definición conserva todavía su conexión interior con la gratificación instintiva, y el placer estético es todavía placer. Pero el origen sensual es «reprimido», y la gratificación se encuentra en la forma pura del objeto. Se sanciona la verdad no conceptual de los contenidos como valor estético, y la libertad del principio de la realidad se otorga al «libre juego» de la imaginación creadora. En ella se reconoce una realidad con medidas muy diferentes. Mas, como esta otra realidad «libre» es atribuida al arte y su experimentación a la actitud estética, es una realidad no comprometida y no se relaciona con la existencia humana en la forma ordinaria de vida; es «irreal» (1983: 173).

¿Cómo puede la estética penetrar en la realidad de la vida? Pregunta cuya respuesta permite acercarnos a dos cuestiones interrelacionadas. En principio, debemos decir que la rehabilitación de los sentidos frente a la razón superaría la misma escisión entre intelecto y sensibilidad en tanto impulsos independientes, mediante el tercer “impulso del juego”. El resultado de esta fusión produciría la liberación de las potencialidades humanas, la combinación de trabajo y placer, orden y belleza: un nuevo principio de realidad no represivo. Pero si la cultura, así transformada, debe materializarse en la realidad ya no podríamos hablar estrictamente de “cultura” en su sentido habitual, sino que se transforma en un problema político por excelencia. Un nuevo principio de realidad entraña un nuevo ordenamiento de la *polis*.

Esto último nos conduce a la segunda cuestión que es necesario desarrollar, ya que la presuposición de la libertad que inscribe el impulso del juego en la realidad no puede ser un pobre “esteticismo”. Es necesario insistir en esto, la transformación de la realidad no es algo puramente imaginado, que acontece o bien en la interioridad de los individuos o bien de modo trascendental, adviene con la desaparición de las necesidades reprimidas y el trabajo *enajenado*. Por esta razón hicimos mención en la introducción de nuestro trabajo a la alternativa ya célebre lanzada por Benjamin: *estetización de la política o politización de la estética*. No

cabe ninguna duda de que Marcuse está pensando en esta segunda posibilidad, porque no existe la más mínima intención de embellecer lo dado, sino una construcción de lo "real" de acuerdo con las leyes de la belleza: "(...) aquí la función estética es concebida como un principio que gobierna toda la existencia humana y sólo puede hacerlo si llega a ser «universal». La cultura estética presupone «una revolución total en las formas de percepción y sentimiento», y tal revolución sólo llega a ser posible si la civilización ha alcanzado su más alta madurez física e intelectual" (Marcuse, 1983: 176).

Estamos en condiciones de volver a nuestra inquietud inicial sobre cómo sería posible superar al arte realizándolo. El impulso del juego permitiría abandonar la instrumentalidad de la razón orientada a las formas represivas del trabajo material y el mundo moral. Pero, y aquí nos acercamos al problema, también cancelaría los valores artísticos como una manifestación ajena a la realidad. La represión de los sentidos se entiende perfectamente bien con la represión de la razón, por lo cual la liberación sensorial inevitablemente conduciría a una desublimación del intelecto. Esta dialéctica produciría que la belleza y los altos valores, incipientemente desterrados al goce puro, retornen "(...) a la estructura orgánica de la existencia humana de la cual fueron separados, y la reunión puede transformar esta misma estructura" (Marcuse, 1983: 181-182).

Marcuse publica en el año 1964 su obra seguramente más reconocida, *El hombre unidimensional*. En ella analiza las tendencias más avanzadas de las sociedades del capitalismo tardío (fundamentalmente la norteamericana) y llega a la conclusión de que el propio desarrollo tecnológico, llevado a su límite, contiene un potencial liberador. La extrema cosificación que la técnica ejerce sobre todos los ámbitos de la vida puede destruir, mediante la revolución de sus fines rectores, la forma reificada a partir de la tecnificación total del sistema de producción. La nueva

posibilidad radica en el hecho de que el tiempo de trabajo socialmente necesario sería cada vez menor en vistas de la satisfacción de las necesidades humanas, con lo cual se abriría un creciente espacio de libertad. En un conjunto de escritos posteriores de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta^{§§} Marcuse vuelve a la teoría estética desde esta tesis y profundiza sobre la posible fusión entre arte y técnica.

Las ideas que en *Eros y civilización* aparecían como una reivindicación filosófica de la estética en la configuración de la realidad, mediadas por la reapropiación de la teoría de los instintos del psicoanálisis freudiano, a partir de los trabajos que acabamos de citar encuentran su fundamento en un diagnóstico "sociológico" de las potencialidades contenidas en las sociedades del presente. Ciertamente, una teoría estética cada vez más consustanciada con los procesos de producción material. Ya no sólo la fusión entre arte y técnica sería algo "deseable", sino una posibilidad *detenida y negada* en las sociedades existentes. En la medida en que el progreso tecnológico sea puesto al servicio de la reducción del tiempo de trabajo socialmente necesario, la misma forma del trabajo y del ocio perdería su carácter represivo y reorientaría libremente las posibilidades brindadas por la técnica. Las consignas de una "*sociedad como obra de arte*" o "*el arte como forma de la realidad*" designan la construcción de "lo real" de acuerdo con las leyes de la belleza, pero refieren también a una nueva reunión de lo antiguamente cercano y desgarrado luego en la historia: la técnica como transformación de lo *real* y el arte como transformación *imaginaria*.

Leemos en Marcuse: "Esto significaría la *Aufhebung* del arte: el fin de la escisión entre lo estético y lo real, pero también el fin de la unificación mercantil de

^{§§} Nos referimos, aquí, a los siguientes trabajos: *La sociedad como obra de arte* (1968) [1967], *La nueva sensibilidad* (1969a) y *El arte como forma de la realidad* (2004) [1970].

negocios y belleza, explotación y placer" (1969: 38). Tal como señalamos más arriba, esta tesis sobre la posible realización del arte sería desplazada por la de su negatividad radical y la imposibilidad de eliminarlo de la historia. Dicho tránsito requiere de una serie de consideraciones teóricas que encuentran su base en un análisis histórico.

El arte como elemento trascendente en la sociedad bidimensional

La negatividad radical que Marcuse prescribirá a la dimensión estética hacia el final de su vida tiene que ver, en un sentido fundamental, con la caducidad del modo en que se estructuraba la totalidad social en la fase de la cultura afirmativa. En efecto, recordemos que esta se caracterizaba por la oposición entre el mundo material y el mundo espiritual, entre la "civilización" y la "cultura". Pero la situación se modificará sustancialmente en el período correspondiente al capitalismo altamente desarrollado del siglo XX. La cultura ya no se opondrá a la civilización, todo lo contrario: el ámbito que fuera designado como "mundo espiritual" o de los "valores" será asimilado completamente por los imperativos de la reproducción material de la sociedad. Más aún, la cultura dejará de ser comprendida como una mera "ideología" que recubre exteriormente la realidad opresiva y comenzará a ser pensada en relación co-constitutiva con la propia "base material" del sistema.

Marcuse describe extensamente esta nueva conformación totalitaria en *El hombre unidimensional*, con la subsiguiente pérdida del potencial crítico anteriormente vinculado tanto a sujetos sociales (el proletariado), como a las dimensiones del conocimiento y del arte. Pero el punto de partida necesario para comprender la "unidimensionalidad" de las sociedades del capitalismo avanzado, se remonta al carácter antagonista de la realidad de la etapa correspondiente a la cultura

afirmativa, a la pérdida del mundo "bidimensional". En *Contrarrevolución y revuelta* (1972) Marcuse se refiere concretamente a ello a raíz de su polémica con las ideas dispersadas por la "Revolución Cultural". Sería muy interesante mostrar cómo el cierre del universo social y del discurso comienza con el intento de los fascismos por destruir la cultura del período burgués. Prueba de ello es que el intento de eliminar la cultura "burguesa" se une indisolublemente con la liquidación del individuo en beneficio de la grandeza de la comunidad, cuando precisamente la esfera de la individualidad permanecía en reserva y era el ámbito en el que se realizaba la cultura afirmativa, previamente a la necesidad de la "movilización total"^{***}.

Sea como fuese, lo decisivo, en primera instancia, es reconocer que la cultura burguesa ya no es la misma que dominó hasta comienzos del siglo XX. Para ello es necesario reafirmar la distinción entre "cultura material" y "cultura intelectual", porque es esta misma distinción la que contiene la clave de la dinámica social que se ha transformado. Para Marcuse, los rasgos definitorios de la cultura material burguesa "clásica" consistían en una ética orientada a la obtención del lucro, un sistema patriarcal dominante y una educación de tipo autoritaria. Mientras que la cultura intelectual se edificaba en torno al rechazo a los valores recién descriptos, rechazo que se veía transfigurado artísticamente en obras de

^{***} Marcuse siempre destacará el florecimiento de la individualidad en la modernidad como un "momento progresista" del período liberal. Porque, pasando por alto sus diferencias, y para decirlo groseramente, los fascismos, el capitalismo y el comunismo han atentado contra el individuo. De ello se deriva el énfasis puesto en la idea del nacimiento de una "subjetividad rebelde" como sede de la posible transformación de las necesidades humanas. Dimensión, por lo demás, no suficientemente tenida en cuenta por el marxismo. No nos parece, como piensa Ivars, que este anclaje en la subjetividad se deba a un enfoque individualista en la teoría de Marcuse. Ante todo, la individualidad es tanto una premisa del cambio cualitativo como su resultado, ya que el impulso universalista de una sociedad comunista no la suprime, sino que la incluye como un momento necesario en su desarrollo. Puede consultarse en este caso el ensayo de Marcuse que lleva por nombre "La tolerancia Pura" (1969b).

tinte idealista y en las que la represión era sublimada mediante la ilusión provocada por la "bella apariencia".

La realidad de las sociedades capitalistas altamente desarrolladas se ha modificado de manera estructural con respecto a su antecesora: su cultura material ya no se fundamenta en el ascetismo como medio de acumulación, debido a que luego del keynesianismo lo determinante comienza a ser el acto del consumo de mercancías. Del mismo modo en que la educación asume plenamente los mandatos de la racionalidad instrumental y declina la estructura familiar organizada en torno a la figura del "padre". Pero la cultura intelectual ya no se opondrá a esta organización: todas las manifestaciones contrarias al orden prevaleciente pueden ser perfectamente asimiladas como valores de consumo; es más, para decirlo con esa espantosa y reveladora palabra empleada contemporáneamente, se transforman en "nichos" disponibles para extender el mercado de mercancías. En suma, "la ideología se aparta de la superestructura (...) y se incorpora a los bienes y servicios de la sociedad de consumo que mantienen la falsa sensación de una buena vida" (Marcuse, 1973: 97).

Inclusive, al poco tiempo de que Adorno lanzara como una piedra su *dictum* acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, Marcuse sostendrá que en realidad no es el horror el que atenta contra el arte en sus formas tradicionales, sino la unidimensionalidad de la sociedad. Es la pérdida de los encuentros conflictivos del individuo con la totalidad, de la alta cultura con los negocios, lo que anulará el potencial crítico del arte. Según Marcuse, la quintaesencia del arte consistía en relacionarse antagónicamente con la realidad, y en su constitución como *forma bella* residía su contenido trascendente, su denuncia del mundo falso y malo. Siendo un producto social, podía volverse contra esa misma sociedad. Pero si antes hemos sostenido que el "milagro" de la cultura

afirmativa había sido el de enriquecer una pobre realidad, el "milagro" de la cultura de las sociedades de consumo es integrar represivamente los elementos antagonistas del arte en la realidad.

Es ineludible captar este proceso por medio de una noción central y recurrente en el pensamiento de Marcuse, la "desublimación represiva" de la cultura. Si la práctica artística, como nos indicaría una lectura un tanto simplificada de la teoría de Freud, consiste en una sublimación de los "impulsos primarios" vinculados a lo erótico, contiene una gratificación instintiva que no ha podido realizarse en la sociedad. Pero precisamente en esta no realización sobrevive su contenido utópico: la belleza de la obra de arte llevaba inscripta una *promesa de felicidad*, cierto que como ilusión no por eso dejaba de ser el "recuerdo de aquello que podría ser". Si en la cultura afirmativa penetraron aquellos valores e ideales que no encontraron sitio en la vida concreta, y este fue el modo en que la burguesía respondió a las masas al no universalizar la riqueza crecientemente producida, la desublimación de la cultura significa una reversión del proceso. Porque la nueva forma capitalista exige el consumo de mercancías para autopropulsarse, aquella antigua limitación en el acceso a los bienes se ve superada. Del mismo modo sucede en el caso de los bienes materiales como en el de los bienes culturales. Sin que la sociedad cese de ser una sociedad de clases, los bienes materiales y culturales, merced al progreso técnico, se han vuelto accesibles.

Sin embargo, la creciente disponibilidad material y simbólica continúa desarrollándose en un medio orientado hacia fines destructivos, teniendo por efecto que la desublimación de la cultura, en tanto anulación de su carácter clasista, se revela represiva. Para decirlo en menos palabras, la cultura se ha *realizado*, pero de un modo *falso*. No se trata aquí de ningún "elitismo" que considere que en el paso desde el acceso reservado a una minoría hasta su

accesibilidad universal, la alta cultura o el arte se banalicen. El problema es completamente otro y más desafiante: la integración del arte a la realidad cotidiana de las masas ha anulado su factor desestabilizador del orden de las cosas. Apareciendo de modo sublimado se alejaba de la realidad y, así, se revelaba como su otro. La desublimación de la cultura es inseparable de la unidimensionalidad de la sociedad:

(...) el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia. Antes del advenimiento de esta reconciliación cultural, la literatura y el arte eran esencialmente alienación que sostenía y protegía la contradicción: la conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas. Eran una fuerza racional cognoscitiva que revelaba una dimensión del hombre y la naturaleza que era reprimida y rechazada en la realidad (Marcuse, 1993: 91).

La distancia entre la realidad y aquello que la realidad podría llegar a ser es captada por el arte. Pero no en lo que el arte muestra, dice o permite oír de manera *inmediata*, sino a través de una configuración en la que las imágenes, palabras o sonidos aparecen reordenados: la *forma estética*. Pues bien, en este punto se encuentran la teoría social y la teoría estética, debido a que la Revolución Cultural, junto a otras tendencias "antiartísticas", a través de su ataque a la idea de forma y al arte no inmediatamente político, cerraría aún más el universo del discurso. La rebelión contra la forma estética denotaría la glorificación de lo existente, en la medida en que suprime una valiosa forma de extrañamiento frente a la realidad, la única alienación "deseable".

Examinamos antes la desintegración de la cultura burguesa que tuvo lugar con el desarrollo inmanente de las tendencias del capitalismo, esto es, la completa integración de la cultura material y la cultura intelectual. Si se tiene por cierto lo anterior, la Revolución Cultural, en su intento de acabar con la cultura burguesa, podría coincidir paradójicamente con las fuerzas conservadoras que impiden un

cambio cualitativo. El "fin del arte" propuesto puede perfectamente ocultar su reverso: la identificación plena de los individuos con la sociedad represiva. Sería el mundo unidimensional consumado, la igualación total entre lo que *es* y lo que *podría ser*. Para Marcuse, por el contrario, en la forma estética aún puede mostrarse la realidad desgarrada, la tensión entre lo que es y debe ser: la negación del mundo. Precisamente en el período de la cultura burguesa pudo desarrollarse la conciencia antiburguesa, y este es el antagonismo que debe ser salvado. Ahora, ¿significa esto una defensa del arte burgués? De ningún modo: representa la defensa de su carácter negativo, en el sentido de mantenerse distanciado *de* y enfrentado *a* la realidad, no sólo en los siglos XVIII y XIX, sino a lo largo de la historia.

La defensa irrestricta de la forma estética será la respuesta que Marcuse brinde, por un lado, a la integración del arte a la realidad de la dominación y, por otro, a su intento de desublimación en forma de protesta directa. El punto de inflexión que el momento negativo del arte alcance en los dos últimos escritos importantes de Marcuse sobre estética inequívocamente se refiere a estas tendencias.

Permanencia del arte: la defensa irrestricta de la *forma estética* como momento de la negatividad

Regresemos por un momento al diálogo que Habermas, Lubasz y Spengler mantuvieron con Marcuse. Señalamos ya que Habermas se refiere a los ensayos *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* y *La dimensión estética* con el propósito de intentar mostrar el salto desde la primera posición marcusiana acerca de la posible "superación" o "supresión" del arte hacia la última, en la cual la idea de la

"muerte del arte" podría resultar contrarrevolucionaria o ser incluso abiertamente reaccionaria. Entonces pregunta:

Habermas: ¿Qué experiencias lo han llevado a revisar sus tesis más tempranas?

Marcuse: Por ejemplo, la experiencia de que justamente uno de los esfuerzos de la cultura del capitalismo tardío consiste en integrar el arte de nuevo en la vida o de conciliar arte y vida; en las tendencias a destruir la forma estética y las obras maestras, consignas que se aproximan mucho a aquellas que condujeron a la quema de libros. Esto me ha conducido a pensar que incluso en una sociedad libre el arte ha de permanecer, aunque no sabemos en qué forma, porque él pertenece a formas históricas invariables (Habermas, 2015: 50).

Sólo a primera vista la respuesta de Marcuse puede parecer una lisa y llana sustitución de posiciones, porque detrás de esta sustitución debe leerse la mutación histórica a la que acabamos de referirnos en el punto anterior. La clave se encuentra en la tesis de la *desublimación de la cultura*. Marcuse reformula su teoría en virtud de los intentos de neutralización del potencial subversivo del arte. Pretende salvarlo tanto de su integración al *establishment* como de su destrucción por los activistas radicales. Pues en la tentativa de la desublimación de la cultura se solapan peligrosamente las posiciones "regresivas" y "progresivas": la realidad de la dominación y la protesta directa. La permanencia del arte será la respuesta precisa a ambas tendencias.

Pero esta permanencia es objetable, debido a que se adecuaba perfectamente al arte autónomo del período burgués y no así a otro tipo de sociedades, ante lo cual Marcuse sostendrá su autonomía como una lucha perenne contra el *principio de realidad* prevaleciente. Enfrentado a la tesis de que ha sido el propio desarrollo inmanente del arte el que contribuyó a la disolución de las obras a través de su tematización y, por lo tanto, de su carácter afirmativo, Marcuse revalidará su inicial concepción dialéctica de la cultura: "Si yo debiera escribir hoy el ensayo de los años treinta, debilitaría el carácter afirmativo del arte y acentuaría más su carácter crítico

comunicativo. Y precisamente este ha sido sacrificado, según mi opinión, en la así llamada vanguardia" (Marcuse en Habermas, 2015: 52). Como leemos, esta dialéctica no ha cambiado o, mejor, en la realidad del capitalismo tardío se ha deslizado desde su carácter afirmativo a su carácter negativo. Es necesario insistir en el hecho de que Marcuse no abandonará por completo la idea de un modo de producción estético de lo social, pero ahora es la realidad unidimensional la que necesita imperiosamente recuperar, por así decirlo, el "carácter negativo de la cultura".

El diagnóstico efectuado sobre las sociedades contemporáneas encontrará su retraducción en el campo de la problemática estética. Según nuestro autor, Lucien Goldmann ha dado en el blanco al cuestionarse sobre el lugar del arte en relación con la expresión de la consciencia. En otros términos, si en una sociedad antagónica, bidimensional, el arte puede expresar la consciencia de los grupos oprimidos, ¿cómo se altera esta función de representación en un momento en el cual la integración social es total? Es decir, ¿a qué "sujeto" o "consciencia" debe apelar el arte cuando ya no existen fuerzas negativas en la propia realidad? Marcuse se pliega a la respuesta brindada por Adorno consistente en la defensa radical de la autonomía del arte. La contrapartida estética del proceso de integración social total es la enajenación absoluta del arte. Nuevamente, este distanciamiento extremo respecto de la realidad representa una suerte de salvoconducto frente a los intereses de los poderes dominantes y, quizás más relevante aún, de la estética marxista ortodoxa. En la actual situación, para decirlo "adornianamente", el todo es lo que debe negarse. No es ya una "parte" de la sociedad (la "cultura burguesa", por caso), sino el entero edificio el que tiene que ser derribado.

La centralidad que adquirirá la categoría de *forma* vuelve explícita la

intención de recuperar la dialéctica perdida en la dinámica social, su carácter antagónico. Ello indicará no tanto la extensión del principio del arte autónomo burgués a todas las sociedades, más bien la separación fundante entre el *principio del placer* y el *principio de realidad* inmanente a la actividad artística. Prácticamente todo el desarrollo final de la teoría estética de Marcuse es una consecuencia de la afirmación anterior. Sin embargo, la radicalización del potencial negativo de la dimensión estética no responde sólo a su último escrito; ya puede ser fechado hacia 1972, en *Contradicción y Revuelta*. En esta época convergen una serie de motivos teórico prácticos: la aparición póstuma de la *Teoría estética* de Adorno en 1970, la plena expansión del capitalismo altamente desarrollado, la derrota de los movimientos estudiantiles y el antiintelectualismo sostenido por la Revolución Cultural y los activistas radicales. *La dimensión estética* sólo terminará de modelar un desplazamiento que ya había sido puesto en marcha y que no por eso dejará de recoger preocupaciones iniciales de Marcuse.

Mencionamos más arriba que la desublimación de la cultura, su "pasaje al acto", constituye el intento de deshacer la forma estética. ¿En qué consiste realmente esta forma? Según Marcuse es el proceso por el cual los datos de la realidad -las palabras, sonidos e imágenes que componen el material heredado de la tradición- se transforman en una totalidad autónoma. La forma estética es el trabajo de reordenamiento de estos elementos; precisamente, la creación de un orden nuevo gracias al estilo. El aspecto fundamental de la forma viene dado por su relación particular con la realidad. Parte de ella, que le proporciona el material, pero en la creación de su producto se enfrenta a la realidad como algo diferente -y *opuesto*-. Aquí yace la dialéctica de la forma que revela una autonomía en contradicción, pues la obra es un producto social y, al mismo tiempo, deja ver una ordenación de los elementos no represiva, guiada por los imperativos de la belleza

y no los de la realidad inmediata. Las palabras, sonidos e imágenes son liberados de su utilización en el mundo de la vida y abren un nuevo campo de posibilidades. Pero esta dialéctica también refiere a su función política, debido a que el goce de la belleza tranquiliza ante lo que es, nos reconcilia aunque más no sea mientras dura el instante de la contemplación; al tiempo que señala la necesidad de alcanzar una realidad no opresiva a través de la rememoración de aquello que fue y que podría volver a ser: "La configuración estética obedece a la ley de la belleza y la dialéctica de la afirmación y negación, de la consolación y el dolor constituye la dialéctica de lo bello (Marcuse, 2007: 103).

El extrañamiento frente a la realidad, la enajenación con respecto al mundo cotidiano de los individuos será, justamente, uno de los principales blancos de las críticas de la Revolución Cultural y de cierto marxismo. Se denuncia el carácter "ilusorio" del arte, la no representación de la situación en la cual viven las masas, su alejamiento de las condiciones sociales de producción, en suma: es considerado una mera "ideología". Las nuevas tendencias exigen su involucramiento directo en las luchas concretas, reclaman a los artistas su conversión al papel de agentes revolucionarios. En una palabra, lo que está en juego es la relación entre arte y praxis política. Marcuse no sólo se mostrará en total desacuerdo con las posiciones que sostienen la función políticamente inmediata del arte, sino que incluso, si el arte posee alguna utilidad, esta se revela en su rechazo radical de lo inmediato. Ciertamente, el distanciamiento del arte de los procesos materiales de producción, la falta de correspondencia con la "base económica", no pone al descubierto su carácter ideológico; por el contrario, representa su propia "condición de posibilidad", para decirlo con una expresión actual.

Para Marcuse el arte es una *fuerza productiva* negativa y autónoma. Por ello el alejamiento de la realidad es el signo fundamental del potencial crítico que

detenta. Pero todavía no hemos respondido a la pregunta sobre su función política, que para Marcuse continúa siendo una cuestión central. Y esta se liga a la posibilidad de que el arte, en su lejanía, dispute el monopolio de la definición de lo que se considera "lo real". El orden de la belleza se opone al orden de la realidad, del mismo modo en que el principio del placer se opone al principio de realidad. Así, el antiarte representa la pura "inmanencia", mientras que el arte auténtico *debe ser "trascendencia"*. Si el arte ha de contribuir a la transformación social, lo hará a través de la liberación de los sentidos, la razón y la sensibilidad dominantes. En el acto de sublimación estética hallamos nuevamente la clave. En efecto, en este proceso los materiales heredados de la tradición se reordenan, los datos inmediatos de la realidad son modelados conforme al estilo que el artista les imprime guiado por los criterios de la belleza. Consecuentemente, a la sublimación estética corresponde una desublimación en los modos en los cuales es experimentada la realidad concreta: "(...) se impide la socialización del yo y el *ello*, los objetos pulsionales y las emociones, la racionalidad y la imaginación por medio de una sociedad represiva y se lucha a favor de la autonomía -aunque en el mundo ficticio-. Pero el encuentro con ese mundo ficticio reestructura la consciencia y ofrece una representación sensible a una experiencia opuesta a la sociedad" (Marcuse, 2007: 89-90). El movimiento dialéctico se completa con el proceso de resublimación, mediante el cual los individuos tienen la posibilidad de percibir el mundo petrificado en el que viven bajo un principio de realidad antagónico al que reina en la vida: la música, la poesía y las imágenes de una existencia libre. Así, el sistema de las necesidades puede verse modificado, y la energía destructiva (*Tanatos*) ser puesta al servicio de fines humanos (*Eros*). Forma estética, autonomía del arte y verdad coinciden también en esta dialéctica.

Sin embargo, a pesar de la marcada insistencia en el potencial subversivo de

la experiencia estética, para Marcuse el arte no puede de ningún modo ser reducido a su función política. No sólo porque no puede disolverse en la praxis emancipatoria, lo cual significaría "instrumentalizarlo", sino más profundamente porque en él persiste un resto de negatividad que nunca ha de agotarse en la experiencia concreta. Aquí Marcuse recoge y desarrolla más exhaustivamente la conclusión final del ensayo de 1937 en lo relativo a los límites que no podría franquear la superación del arte. Incluso la realización de la cultura, con la consecuente pérdida de su carácter afirmativo, no eliminaría la "consciencia desventurada" de la transitoriedad de la vida humana. Como tampoco sería posible alcanzar un estado de plenitud mientras persista el reino de la necesidad. Ambos límites se ven reflejados en las figuras tan hondamente contrastantes de una cultura que quizás fuese "(...) un baile sobre un volcán, una risa en la tristeza, un juego con la muerte" (Marcuse, 1970: 78). El mismo límite "existencial" y "trágico" está presente en el ensayo de 1978: "Lo que está hecho no puede deshacerse; lo que ya sucedió no puede recuperarse. La historia es culpa, pero no redención: Eros y Tanatos son tanto amantes como adversarios (...) La «eternidad de la alegría» se erige sobre la muerte de los individuos" (Marcuse, 2007: 107-108).

Seguramente sí aparecen dos nuevos elementos, el uno derivado del otro. En primer término, en su discusión con el marxismo ortodoxo, Marcuse sostendrá que los conflictos que son representados en el arte no pueden ser subsumidos en el conflicto entre clases. Esto se explica fácilmente por el hecho de la perduración del contenido de verdad de las obras que han trascendido su medio histórico. Pero lo central es que esta relativa independencia del arte, ya no sólo de su propio marco social sino de todo marco, se funda ahora en una universalidad que se eleva sobre cualquier particularidad, conformando una suerte de "memoria de la especie". Existiría, así, una "esencia transhistórica del arte", cuya universalidad

consiste en su identificación con la "humanidad" sin más. La lucha de Eros y Tanatos no puede reducirse a la lucha de clases, porque en aquella se manifiestan fuerzas metasociales.

Entonces, para retomar los términos de la discusión, ¿cómo se mantiene fiel el arte al objetivo de la transformación social? La respuesta de Marcuse hacia el final de su vida conserva un utopismo que, aunque se ha desgranado con el paso del tiempo, sigue presente. La relación entre arte y praxis radical, en virtud de lo expuesto, puede definirse mediante una afinidad y una oposición. Tanto el arte como la tarea revolucionaria encuentran su origen en las relaciones sociales dadas, al tiempo que buscan trascenderlas para liberarse de ellas. Comparten, de igual forma, el mismo límite existencial y cierta condición "trágica": aún en el caso de la convergencia entre arte y técnica en una sociedad emancipada el primero no desaparecería, ni tampoco el socialismo acabaría con los conflictos propios de la relación de los hombres entre sí y de ellos con la naturaleza, debido a que entre la historia de la humanidad y la dinámica de la lucha de clases rige igualmente un principio de no identidad. Pero aunque el arte coincida con la praxis política en la búsqueda de la felicidad y la libertad de los individuos conserva su propia verdad, mantiene su autonomía frente a la realidad y la política y frente a la realidad de la política. El arte, volcado hacia el pasado en la forma del recuerdo o hacia el futuro como expectativa, muestra veladamente aquello que alguna vez podría realizarse en la vida.

Conclusión

Pasando por alto la arbitrariedad inherente a todo acto clasificatorio, sería posible establecer tres momentos en el pensamiento estético de Herbert Marcuse

que no necesariamente se inscriben en una secuencia temporal. El primero de ellos se vincula al ensayo de los años treinta, en el que es posible determinar claramente una dialéctica de la superación del arte, en los precisos términos conferidos por el modelo de la crítica de las ideologías de Marx: afirmación, negación y transformación del mundo desde sus premisas materiales. Este ensayo, más allá de su valor intrínseco, es sumamente sintomático por motivos derivados. Por una parte, en relación con el propio "modelo" que está puesto en funcionamiento - remarquemos que la "crítica de las ideologías" que Marcuse debe a Marx corresponde a un mundo "bidimensional", lo cual significa que en la "realidad" existían fuerzas contradictorias: la cultura material y la cultura intelectual, el proletariado y la burguesía, etc.-, debemos decir que ya comienza a mostrar su desfasaje con respecto al desarrollo del siglo XX. En efecto, el modelo teórico pertenece al siglo XIX y a la realidad del siglo XIX, y Marcuse entrevé en los ataques a la cultura burguesa el final del mundo bidimensional. De modo que, en conexión con lo anterior, el viejo ensayo pone al descubierto el desfasaje "metodológico" del modelo al tiempo que contiene la anticipación de la necesidad de reformular la dialéctica del arte.

El segundo momento estará marcado por la exploración de las posibilidades de superación del arte a través de su realización. Este momento se abre a comienzos de los años cincuenta con la sección destinada a la estética presente en *Eros y civilización*. En esta obra Marcuse intentará reconciliar razón y sensibilidad, intelecto y sentidos, mediante el sensualismo asociado a la idea de "lo bello". Pero a partir de dicha reunión comenzará a tomar fuerza una diferencia sustancial en torno a la oposición entre estetización de la política o politización de la estética, llevando a lo más alto el impulso utópico marcusiano plasmado en diversas intervenciones políticas y en ensayos breves producidos durante la década del

sesenta. La politización de la estética, según Marcuse, no implicaría su subordinación al proceso social; por el contrario, la sociedad debía proporcionar al arte las posibilidades materiales e intelectuales para incorporar su verdad a aquel proceso. Debía, en suma, materializar de este modo la forma del arte. Sin embargo, las ideas utópicas sobre la realización del arte coexistieron con el diagnóstico extremadamente desalentador sobre su integración absoluta y represiva al orden establecido. La cultura a la que Marcuse ha instado a realizarse lo ha hecho, pero de un modo falso, represivo. En *El hombre unidimensional* se percibe ya la negación absoluta y la expresión dirigida a ningún sujeto ni consciencia que el arte asumirá en los dos últimos escritos significativos de Marcuse, *Contrarrevolución y Revuelta* y *La dimensión estética*.

El último momento es el que responde a la defensa de la autonomía radical del arte y a la insistencia en la forma estética como su elemento definitorio. La distancia entre el arte y la realidad, que en 1937 aparece como el fruto de la división social del trabajo, aquí se transforma en una división ontológica. La propia pérdida de relaciones antagónicas en la "realidad" será la que presione para que la falta de libertad y su negación sean buscadas en el arte. Si la integración ha sido total, si la existencia es pura positividad, el arte aún conserva una dialéctica que se manifiesta en la lucha entre fuerzas afirmativas y negativas. Él mantiene un elemento dinamizador que puede haber sido aplacado en las fuerzas actantes de la historia. Precisamente la forma estética, en su trabajo con los materiales, es realidad y rebelión contra la realidad. No obstante, la defensa de la forma no significa un abandono literal de la primera posición de Marcuse, porque detrás del "trabajo de la forma" se esconde la vieja dialéctica. La forma es afirmativa en tanto la belleza creada por su orden representa una función conciliadora, y es negativa al dar testimonio de lo que *ya no* o *todavía no* es. Pero sí es necesario notar que el

esfuerzo por distanciar al arte de la realidad describe el movimiento pendular desde la crítica al carácter afirmativo de la cultura hacia su momento negativo. Pensándolo mejor, este movimiento significa volver un paso atrás en la dialéctica de arte, es decir, reconstruir el momento negativo que ha sido pulverizado. Sin negación no podría haber negación de la negación. En cierto sentido, aquello que constituía el núcleo de la cultura afirmativa burguesa debe ser recuperado: la promesa, aún siendo ella ilusoria, de otra verdad posible. Frente al terreno perdido, teniendo ante la vista el camino que condujo desde un mundo contradictorio a un mundo sin fisuras, debe retrocederse: ya no se plantea la superación de la unidad dialéctica entre afirmación y negación de la realidad, es necesario salvar el momento negativo de aquella unidad. El arte es trascendencia en los últimos escritos de Marcuse, el rechazo del mundo que era preciso superar ahora es puesto en el centro del análisis.

La reducción de la dimensión estética a ella misma, una suerte de movimiento de contracción, contrariamente a ser un "escape" o un refugio en la ilusión es la que revitaliza el compromiso con la liberación. Si la historia acabó con la lucha de fuerzas que afirman y niegan la sociedad, Marcuse responde eternizando el momento de alienación artístico que señaló como su quintaesencia. En algún sentido, su *culpa*, producida por la separación entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, persistirá más allá de una sociedad materialmente diferente. En sus destellos más utópicos Marcuse siempre señaló al arte en contacto con la tragedia de la vida humana, de igual modo que si aún esperamos algo distinto de la vida seguramente se relacionará con el arte. Es conocida la tesis de Walter Benjamin acerca de los servicios que el materialismo histórico debía tomar de la teología. Quizás para Marcuse, hacia el final de su vida, el enano haya estado representado por la estética.

Bibliografía

- Abensour, Miguel. (1998). *La democracia contra el Estado*. Buenos Aires: Colihue.
- Arese, Laura. (2015). "Notas sobre la Dimensión Estética de Herbert Marcuse", en *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, Buenos Aires. ISSN: 1852-4710. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/notas-sobre-la-dimension-estetica-de-herbert-marcuse>.
- Balibar, Étienne. (2006). *La filosofía de Marx*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, Walter. (2007). "Sobre el concepto de la historia", en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar.
- Habermas, Jürgen. (1984). *Perfiles Filosófico-Políticos*. Madrid: Taurus.
- Ivars, José Francisco. (2007). "Introducción", en *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, MARCUSE, Herbert. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Juárez, Esteban. (2015). "La promesse du bonheur en los inicios de la teoría crítica. Adorno, Marcuse y una controversia sobre estética materialista", en *Eikasia. Revista de filosofía*, Oviedo. ISSN: 1885-5679. Disponible en <http://revistadefilosofia.com/67-13.pdf>.
- Kant, Immanuel. (2012). *Teoría y Praxis*. Buenos Aires: Prometeo.
- Marcuse, Herbert. (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (2004). *El arte como forma de la realidad*. Disponible en <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>.
- _____ (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- _____ (1983). *Eros y Civilización*. Madrid: Sarpe.
- _____ (1973). *Contrarrevolución y revuelta*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1970). *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- _____ (1969a). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1969b). "La tolerancia pura", en *Crítica de la Tolerancia Pura*, WOLFF, Robert, MOORE, Barrington jr. y MARCUSE, Herbert. Boston: Beacon Press.
- _____ (1968). "La sociedad como obra de arte", en *Convivium. Revista de filosofía*. Barcelona: Universidad de Barcelona, N° 26, pp. 71-79. ISSN: 0010-

8235. Disponible en
<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76339/98938>.

- Marx, Karl. (2006). "Tesis sobre Feuerbach", en *Feuerbach y Marx. La dialéctica y el concepto marxista de la historia*, MONDOLFO, Rodolfo. Buenos Aires: Claridad.
- _____ (1987a). "Sobre la Cuestión judía", en *Marx. Escritos de Juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1987b). "En torno a la crítica de la filosofía del Derecho en Hegel", en *Marx. Escritos de Juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wiggershaus, Rolf. (2011). *La Escuela de Fráncfort*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Recibido: 23/03/2019

Aprobado: 08/05/2019

Kant y la Revolución Francesa: un análisis sobre la relación entre el entusiasmo y la estética del sentimiento

Daniel Omar Scheck*
(CEIFICSOH-UNComahue; IPEHCS-Conicet)
(scheckdaniel@yahoo.com.ar)

Resumen: Las reflexiones que hace Kant sobre la Revolución Francesa, en la Segunda Parte de *El conflicto de las Facultades*, parecen contradecir su posición general respecto al derecho del pueblo a rebelarse contra el soberano. Las sospechas de inconsistencia interna han generado un profundo y extenso debate que se continúa hasta la actualidad. En el presente trabajo se ofrece una lectura alternativa desde la "estética del sentimiento" de la *Crítica del Juicio*. En tal sentido, se sostiene, primeramente, que el entusiasmo de los espectadores se corresponde con un tipo particular de juicio estético, vinculado al sentimiento de lo sublime. En segundo lugar, que el propio Kant experimenta ese entusiasmo, en tanto espectador reflexivo y afectado por ese acontecimiento histórico-político. Por último, dado que el entusiasmo es una forma de lo sublime, se afirma que el juicio de Kant no sólo tiene una dimensión estética, sino también ciertas implicancias morales.

Palabras clave: espectadores, afección sublime, Revolución Francesa, signo

* Doctor en Filosofía. Profesor regular y exclusivo del Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue (Neuquén Capital). Investigador del Centro de Investigación en Filosofía de las Ciencias Sociales y Humanidades (CEIFICSOH-UNComahue) y del Instituto Patagónico de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales (IPEHCS-Conicet).

Cómo citar este artículo:

MLA: Scheck, Daniel, "Kant y la Revolución Francesa: un análisis sobre la relación entre el entusiasmo y la estética del sentimiento", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°7 (2019): Pp. 44-84.

APA: Scheck, Daniel, (2019) "Kant y la Revolución Francesa: un análisis sobre la relación entre el entusiasmo y la estética del sentimiento", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°7 (2019): Pp. 44-84.

Chicago: Scheck, Daniel, (2019) "Kant y la Revolución Francesa: un análisis sobre la relación entre el entusiasmo y la estética del sentimiento", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°7 (2019): Pp. 44-84.

histórico, causa moral.

Kant and the French Revolution: an analysis of the relationship between enthusiasm and the aesthetics of feeling

Abstract: *Kant's reflections on the French Revolution, in the Second Part of The Contest of Faculties, seem to contradict their general position regarding the right of the people to rebel against the sovereign. The suspicions of internal inconsistency have generated a deep and broad discussion that continues until today. This paper offers a reading alternative from the "aesthetics of the feeling" of the Critique of the Power of Judgment. To this respect, it is argued, firstly, that the enthusiasm of the spectators corresponds with a particular type of aesthetic judgment, linked to the feeling of the sublime. In the second place, it is claimed that Kant himself experienced this enthusiasm, as a reflexive spectator, affected by this historic and politic event. Third, given that the enthusiasm is a form of the sublime, it is stated that the judgment of Kant not only has an aesthetic dimension, but also certain moral implications.*

Key words: *spectators, sublime affection, French Revolution, historical sign, moral cause.*

Introducción

Las reflexiones de Kant sobre la Revolución Francesa han provocado cierto desconcierto y un extenso debate que se continúa hasta la actualidad. El problema surge ante lo siguiente: por un lado, desde una posición expresada en varias de sus obras, Kant condena claramente los métodos revolucionarios, censura la desobediencia civil y rechaza abiertamente el derecho a rebelarse contra la autoridad.¹ Pero al mismo tiempo, en la Segunda Parte de *El conflicto de las Facultades*,² afirma concretamente que la Revolución Francesa, más allá de las miserias y atrocidades que acumula, ha provocado en el ánimo de todos los espectadores “una simpatía rayana en el entusiasmo” que amenaza con extenderse al resto de la humanidad. Ese entusiasmo, en tanto sentimiento compartido por todos aquellos que no están comprometidos directamente en el juego, no sólo puede interpretarse como una experiencia que anuncia un cambio en la manera de pensar, sino también como un signo histórico que revela la capacidad del género humano para progresar moralmente hacia lo mejor.

Ante ese acontecimiento histórico, el pensamiento kantiano amenaza con disociarse y colapsar en una doble inconsistencia interna; a saber: entre lo que

¹ Puntualmente, Kant aborda estos temas en las siguientes obras: *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?*, de 1784 (Ak. VIII: 33-42); *En torno al tópico: “eso vale para la teoría, pero no sirve para la práctica”*, más conocido como *Teoría y Práctica*, de 1793 (Ak. VIII: 273-314); *Hacia la Paz Perpetua*, de 1795 (Ak. VIII: 341-386); *Metafísica de las Costumbres*, de 1797 (Ak. VI: 203-495); y *Replanteamiento sobre la cuestión de si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor*, Segunda Parte de *El conflicto de las Facultades*, de 1798 (Ak. VII: 77-94). Entre paréntesis aparece el volumen y las páginas de la edición de la Academia Prusiana de Ciencias. Existen varias traducciones al español de cada texto, en la Bibliografía del presente trabajo se mencionan algunas de ellas.

² Cf. *Erneuerte Frage: Ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren sei*, en *Der Streit der Fakultäten* (1798), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band VII, Berlin, Walter de Gruyter, 1917: 77-94. Las citas que aparecen corresponden a la traducción mencionada en la Bibliografía. Se indica, en segundo lugar, la paginación de la edición de la Academia porque no siempre sigo la traducción.

sostiene a nivel teórico general y lo que dice frente a este caso particular, por un lado; y entre las miserias y atrocidades que denuncia en la Revolución y las consecuencias moralmente auspiciosas que extrae a pesar de ello, por el otro. Más allá del contraste, los especialistas tratan de salvar a Kant de las acusaciones de incoherencia, afrontando el desafío de encontrar los argumentos precisos para mostrar que sus reflexiones sobre la Revolución no son inconsistentes con el resto de su sistema. Así, aunque Kant niegue la "resistencia legítima del pueblo", afirmando que "no hay ningún derecho a sedición", y "aún menos de rebelión" (Kant 1996: 151; *Ak.* VI: 320), y aunque desapruuebe los métodos y los vaivenes revolucionarios; paradójicamente, aparece como un reconocido "simpatizante" de la Revolución. Tanto es así que lo describen como un "amigo de los revolucionarios" (Reiss 1956) y un "ferviente defensor" de su causa (Korsgaard 1996, 2008), mientras otros dicen que fue un "notable Jacobino" (Axinn 1971) o incluso un "viejo Jacobino" (Gooch 1920; Beck 1971).

En los intentos por disolver las sospechas de inconsistencia interna se impone una línea interpretativa que explica las reflexiones de Kant sobre la Revolución Francesa haciendo foco en su propia concepción teleológica de la historia. De esa manera se pretende, por un lado, evitar el conflicto con el núcleo duro de su doctrina del derecho y a la vez sortear las restricciones y el rigorismo de su teoría moral formal. Por otra parte, se busca mostrar que su desconfianza en el pasado, sus reservas acerca del presente, y sus reproches a los métodos revolucionarios, pueden adquirir un sentido diferente si se los interpreta desde el punto de vista del futuro de la especie en su conjunto. Desde esta perspectiva, sólo podremos comprender el significado integral de su simpatía por el proceso revolucionario francés si tenemos claro cuál es el objetivo final que Kant le asigna al devenir

histórico de la humanidad en su conjunto.

El problema es que se han ofrecido diferentes versiones respecto al sentido último que tendría la historia humana para Kant. Más allá de algunas diferencias puntuales, la mayoría de esas versiones puede agruparse en tres formas de interpretar el relato teleológico kantiano. En la primera parte del trabajo intentaré mostrar que esas interpretaciones determinan, a su vez, tres maneras distintas de asignar un valor específico a sus reflexiones sobre la Revolución. A saber: o bien (i) ese acontecimiento adquiere un significado positivo porque revela el deseo del pueblo por sujetarse libremente, en el futuro, a leyes administradas de acuerdo a los principios del derecho; o bien (ii) el sentido de la historia es principalmente político y sólo quienes perciban la totalidad de la escena podrán interpretar el significado de ese acto particular, de ahí que se imponga el criterio del espectador, único capaz de vislumbrar sus derivaciones posteriores; o bien (iii) la simpatía por ese acontecimiento, inaceptable desde el punto de vista jurídico, se justifica porque el entusiasmo que provoca es moral, pues representa un hito en el progreso de la especie hacia lo mejor, aunque nunca podrá erigirse en ley o imperativo.³

³ Existen numerosas lecturas de la paradójica posición de Kant. Conviene aclarar que en ninguna de ellas se afirma algo contrario a lo que Kant rechaza de un modo explícito, sino que tratan de darle un sentido específico y un encuadre acotado dentro del sistema. A lo largo del presente trabajo se analizan, o al menos se mencionan, varias de ellas, todas incluidas en la Bibliografía, a las cuales pueden añadirse las siguientes: Dupre, Louis, 1998, "Kant's theory of history and progress", *The Review of Metaphysics*, N° 51, Vol. 4: 813-828; Flikschuh, Katrin, 2008, "Reason, Right, and Revolution: Kant and Locke", *Philosophy & Public Affairs*, N° 36, N° 4: 375-404; Hill, Thomas E. (Jr.), 1997, "A Kantian Perspective on Political Violence", *The Journal of Ethics*, N°1: 105-140; Hill, Thomas E., 2002, "Questions About Kant's Opposition to Revolution", *The Journal of Value Inquiry*, Volume 36, Issue 2-3: 283-298; Insole, Christopher J., 2008, "Two Conceptions of Liberalism. Theology, Creation, and Politics in the Thought of Immanuel Kant and Edmund Burke", *Journal of Religious Ethics*, N° 36, Vol. 3: 447-489; Neculau, Radu, 2008, "The Sublimity of Violence: Kant and the Aesthetic Response to the French Revolution", *Symposium (Canadian Journal of Continental Philosophy / Revue canadienne de philosophie continentale)*, Vol. 12, Iss. 1: 29-43; Terra, Ricardo R., 1989, "Kant: entusiasmo y revolução", *Revista USP*, N° 1: 37-43. Además de estos artículos, pueden mencionarse algunos libros en los que se dedican, al menos, unos párrafos al tema; a saber: Clewis,

El principal desafío del presente trabajo consiste en ofrecer una lectura alternativa a las anteriores, aunque no necesariamente en pugna con ellas. En tal sentido, en la segunda parte propongo interpretar las reflexiones de Kant sobre la Revolución Francesa a la luz de la "estética del sentimiento". Más puntualmente, argumentaré que lo expresado en *El conflicto de las Facultades* se corresponde con un tipo particular de juicio estético y reflexionante que, con ciertas salvedades, se ajusta a lo descrito en la "Analítica de lo sublime" de la tercera *Crítica*.⁴ En consecuencia, sostendré que el entusiasmo atribuido por Kant a los espectadores es, en rigor, una manifestación de su propia disposición espiritual [*Geistesstimmung*] o estado de ánimo [*Gemütszustand*]. Por ende, el desconcierto que genera su reacción no hace más que traslucir la propia conmoción de Kant, que nada dice sobre el derecho a rebelión o resistencia en general. Ese estado anímico, por su parte, pretende ser comunicado en un juicio dirigido al resto de la humanidad, apelando a un sentimiento compartido por todos los espectadores, sin socavar los cimientos de su teoría moral ni contradecir su doctrina del derecho -ni mucho menos desmentir su rechazo a los crímenes y las atrocidades que se cometieron en nombre, o en contra, de la Revolución.

En última instancia, considero que al examinar la oscilación de su pensamiento desde esta perspectiva, se obtiene una respuesta más completa y satisfactoria a la pregunta de qué sintió y cómo se vio afectado por la Revolución y

Robert R., 2009, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, New York, Cambridge University Press; Galston, William A., 1975, *Kant and the Problem of History*, Chicago, The University of Chicago Press; Gooch, Peabody G., 1920, *Germany and the French Revolution*, London, Longmans, Green, and Co; Williams, Howard, 1983, *Kant's Political Philosophy*, Oxford UK, Basil-Blackwell; Yovel, Yirmiahu, 1980, *Kant and the Philosophy of History*, New Jersey, Princeton University Press.

⁴ Cf. *Kritik der Urtheilskraft*, en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band V, Berlin, Walter de Gruyter, 1968: 165-485. Las citas que aparecen corresponden a la traducción mencionada en la Bibliografía. Se indica, en segundo lugar, la paginación de la edición de la Academia porque no siempre sigo la traducción.

qué consecuencias tienen sus afirmaciones hacia el interior de su propia teoría. Por otra parte, conviene aclarar que la interpretación propuesta no pretende minimizar ni “estilizar” ese acontecimiento; ni mucho menos eludir su valor, contenido o implicancias históricas o políticas. Sino más bien analizar otra faceta de lo sucedido, vinculada con sus efectos sobre el sentimiento y el ánimo de los espectadores. Todos los afectados por la Revolución Francesa, como lo atestigua Kant, se sienten obligados a reflexionar, no sólo acerca de sus implicancias como acontecimiento de ruptura, sino también sobre la propia posición en el contexto histórico y político desde el cual formulan el juicio.

El derecho a rebelión y la excepción que no confirma la regla. El entusiasmo y el derecho a rebelión

El párrafo puntual que sintetiza el juicio de Kant acerca de la Revolución Francesa, y que ha generado extensas discusiones sobre su concordancia o inconsistencia con el resto de su pensamiento, es el siguiente:

La revolución de un pueblo pletórico de espíritu, que estamos presenciando en nuestros días, puede triunfar o fracasar, puede acumular miserias y atrocidades en tal medida que cualquier hombre sensato nunca se decidiese a repetir un experimento tan costoso, aunque pudiera llevarlo a cabo por segunda vez con fundadas esperanzas de éxito y, sin embargo, esa revolución, digo yo, encuentra en el ánimo de todos los espectadores [*in den Gemüthern aller Zuschauer*] (que no están comprometidos en el juego) una simpatía rayana en el entusiasmo, cuya manifestación [*Äußerung*] lleva aparejado un riesgo, que no puede tener otra causa sino la de una disposición moral en el género humano [*eine moralische Anlage im Menschengeschlecht*]. (Kant 1994: 88; *Ak. VII*: 85).

Este hecho o acontecimiento [*Begebenheit*] no provoca entusiasmo por las acciones u omisiones de sus actores, sean éstas buenas o malas, sino por la "manera de pensar" [*Denkungsart*] que se delata públicamente [*öffentlich*] en los espectadores y que, a pesar de los peligros o sanciones que podría acarrearles, les hace tomar parte por uno de los bandos en pugna. No obstante, este partidismo es tan general y desinteresado, que revela un "carácter moral de la especie humana, cuando menos en la disposición, que no sólo permite esperar el progreso hacia lo mejor [*Fortschreiten zum Besseren*], sino que ya lo entraña, por cuanto la capacidad para tal progreso basta por el momento" (*Ibídem*).

De esta manera, en la búsqueda de una experiencia [*Erfahrung*] que muestre de facto la capacidad del género humano para progresar hacia lo mejor, Kant hace referencia a la Revolución Francesa, en cuanto indicio causal y hecho que señala de un modo indeterminado, en relación al tiempo [*unbestimmt in Ansehung der Zeit hinweise*], ese progreso. En tal sentido, si bien la Revolución en sí misma no es causa del progreso, se instituye como un "signo histórico" [*Geschichtszeichen*], de esa tendencia hacia el progreso del género humano en su conjunto; es decir, no como individuos separados unos de otros, sino desde la perspectiva de los diversos pueblos y Estados en que se encuentran agrupados.

En un principio, y en varios sentidos diferentes, estas afirmaciones parecen contrastar con otras del propio Kant, incluso expresadas en este mismo texto. En el último párrafo de la Segunda Parte de *El conflicto de las Facultades* sostiene, por ejemplo, que el único orden de cosas en el cual se puede esperar el progreso hacia lo mejor es uno en el que las modificaciones no se den de "abajo hacia arriba", sino de "arriba hacia abajo". Para que esto suceda, el Estado debería reformarse de cuando en cuando, "ensayando la evolución en lugar de la revolución" (Kant 1994:

98-9; Ak. VII: 92-3). Mucho antes de que aconteciera la Revolución, en la *Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?*, de 1784, ya desconfiaba profundamente de los resultados conseguidos por las revoluciones en general. En tal sentido afirmaba que, si bien "mediante una revolución acaso se logre derrocar un despotismo personal y la opresión generada por la codicia o la ambición, nunca se logrará establecer una auténtica reforma del modo de pensar" (Kant 2004/b: 85; Ak. VIII: 36).

Luego de la Revolución Francesa, en el texto conocido como *Teoría y praxis*, de 1793, insiste en que a los súbditos sólo les corresponde el derecho a protestar, la libertad de pluma, pero nunca a rebelarse o resistirse a la autoridad. Básicamente, porque sería contradictorio legislar sobre el derecho a rebelión de los ciudadanos; pero además, porque tal derecho no podría permanecer en secreto, sino que debería proclamarse públicamente y explicitarse el modo en que debería usarse. De ser así, se necesitaría que interceda un tercer poder, además de los súbditos y el soberano, otro poder públicamente constituido, un segundo jefe de Estado por ejemplo, que defienda los derechos del pueblo frente al otro jefe de Estado, y que además estipule cuándo es lícito rebelarse (cf., Kant 2004/b: 224-5; Ak. VIII: 302-3).

En *La paz perpetua*, libro escrito por Kant en 1795 luego de que fuera firmada la "paz de Basilea", insiste en la idea de que sublevarse contra el soberano es una acción ilegítima, pues no puede concebirse que los ciudadanos ejerzan coacción sobre quien gobierna. Una legislación en tal sentido, supondría "dar al pueblo un poder legal sobre el soberano. Pero entonces el soberano no sería soberano, y si se pusiera como condición la doble soberanía, resultaría entonces imposible instaurar el Estado" (Kant 1998: 244; Ak. VIII: 382). Sin embargo, y esto realmente genera un

problema al interior de la teoría de Kant que aquí sólo será mencionado, si un movimiento revolucionario triunfa sobre una "mala constitución" o sobre la "opresión de un tirano", y logra instituir otra constitución conforme al derecho, nadie puede forzar al pueblo a volver a la constitución anterior. Por su parte, al soberano, que luego de la revolución se ha convertido en súbdito, le está vedada una nueva sublevación para restablecer el régimen anterior, pero a la vez queda libre de toda culpa por lo que hiciera en el antiguo gobierno (*Ibídem*).

Esta misma idea reaparece en la "Observación general" de la "Doctrina del Derecho" –primera parte de la *Metafísica de las costumbres*, de 1798–; donde sostiene que el monarca destronado, si sobrevive a la revolución, "no puede ser demandado por su actuación anterior, pero todavía menos se le puede castigar" (Kant 1996: 155; Ak. VI: 323). En un párrafo que antecede al que contiene las líneas citadas, aparece el rechazo más claro y contundente a las revoluciones junto con su negativa a aceptar el derecho del pueblo a sublevarse. Contra la "autoridad legisladora del estado", afirma Kant, "no hay resistencia legítima del pueblo"; y agrega, "no hay ningún derecho de sedición (*seditio*), aún menos de rebelión (*rebellio*), ni mucho menos existe el derecho de atentar contra su persona" (*Ibídem*: 151; Ak. VI: 320). La resistencia activa del pueblo no está permitida, y cualquier cambio en una constitución política defectuosa sólo puede ser introducido por el soberano mismo, "mediante reforma", pero nunca por una revolución de los súbditos.

Tres intentos por disolver las sospechas de inconsistencia

El reiterado rechazo kantiano a aceptar el derecho del pueblo a rebelarse contra el soberano contrasta con sus expresiones aprobatorias respecto a la

Revolución Francesa. Entre los especialistas, esto ha generado una serie de interpretaciones que intentan despejar las sospechas de inconsistencia o incoherencia interna. Como anticipé en la introducción, considero que estas lecturas pueden agruparse en tres perspectivas principales:

-(i) En su doctrina del derecho, nos recuerda Reiss, Kant sólo admite para los ciudadanos la posibilidad de criticar en público, la libertad de pluma, pero nunca acepta la rebelión, aún si el gobierno es ejercido por un tirano. Según Reiss, el “gran temor” de Kant a la anarquía, explica su rechazo a la desobediencia, incluso la de quienes intentan derrocar un poder injusto y despótico (1956: 190). No obstante, cuando una forma despótica de gobierno suprime todas las libertades del hombre, estamos ante la única excepción posible a su negativa, “la única indicación inequívoca”; esto es, “cuando el hombre no es respetado como hombre” (*Ibídem*: 191).⁵ Aunque Reiss advierte que eso no es del todo claro para el caso francés, de modo que la reacción de Kant debería explicarse de otra manera.

Una opción es buscarle un sentido en el marco de su concepción “historicista” de la historia; en la cual se filtran, según entiende Reiss, sus convicciones éticas y políticas. Sumariamente, esto implica que el objetivo de la historia permanece oculto para los individuos particulares, mientras que su fin no está en el presente, sino que se extiende hacia el futuro. Sólo en ese marco tiene sentido el comentario positivo de Kant sobre la Revolución Francesa, “como un evento en la historia que nunca podrá ser olvidado” (*Ibídem*: 183). Es decir, ese acontecimiento es significativo para la historia en vistas al futuro de la especie, en su conjunto, y no

⁵ De un modo más tajante, aunque sin referirse puntualmente a la Revolución Francesa, Schwarz sostiene que existen excepciones en Kant, que su rechazo a la resistencia no es absoluto. Al menos, cuando “el Estado me obligue a hacer una falsa declaración”, o bien si “me ordena defraudar o incluso matar a otros”; en tales casos, la resistencia en calidad de rechazo a esas órdenes es un deber (Schwarz 1964: 130).

como experiencia particular de los individuos aislados. Los acontecimientos deben interpretarse como parte de un desarrollo progresivo de la racionalidad humana. Esto es, como parte de un plan oculto por el cual la naturaleza opera en la historia para lograr que la "vida política" del hombre se ordene de acuerdo a los principios de la razón. La historia debería ocuparse por recoger el "significado moral de los eventos en la experiencia", aunque la propia experiencia no ofrezca ninguno por sí misma. El relato histórico, por su parte, debería mostrar los progresos en la educación del hombre "hacia una libertad bajo ley" (*Ibídem*: 187).

La Revolución Francesa sería significativa, entonces, no tanto por su magnitud, sino más bien porque exterioriza el modo en que los espectadores piensan el carácter moral de la humanidad. Según Reiss: "la Revolución Francesa fue un evento semejante pues revela el deseo del hombre de ser gobernado por leyes administradas de acuerdo a los principios del Derecho" (*Ibídem*). Claro que eso no describe un estado de cosas en el presente, sino un deber hacia el futuro. Algo que sólo podrá darse bajo una constitución republicana. Sin embargo, para que tal cosa suceda, la ley debe ser obedecida, los propósitos republicanos deben ser invocados públicamente y, de ser necesario, también las críticas al gobierno deben ser públicas y ajustarse a los principios del derecho. Por ende, si acontece un verdadero conflicto entre el deber de obedecer al gobierno y el deber de proporcionarnos una constitución de tipo republicano contra la orden expresa del gobierno, Kant "considerará al primero como un deber incondicional y al último como meramente condicional" (*Ibídem*: 189). Así, nuevamente nos encontramos casi en el mismo punto desde el cual partimos.⁶

⁶ Particularmente en el análisis de Reiss, aunque también es posible que suceda en las lecturas de otros autores, existe cierta tendencia a confundir distintos niveles en la argumentación kantiana. Por un lado, como luego se verá que denuncia Nicholson, no se establece una clara diferencia entre la

-(ii) Otra forma de enfrentar el problema, y evitar posibles inconsistencias, es mostrar que su reacción frente a la Revolución debería interpretarse en un sentido teleológico aún más fuerte. Es decir, como un acontecimiento significativo sólo desde la mirada de los espectadores, por sobre la de los protagonistas, porque ven la "historia como un todo", tomando como norte el progreso de la especie en su conjunto. Desde esa perspectiva puede distinguirse entre "el principio a partir del cual se actúa y el principio que rige el juicio" (Arendt 2003: 92); para el caso, aunque Kant condene las acciones, su juicio en tanto espectador sería favorable. En la lectura que hace Arendt, el principio de acción que guía a los revolucionarios sigue siendo reprochable, mientras que la adhesión de Kant a la Revolución Francesa no es más que la de un mero espectador. Su opinión es la que emite el observador, que no participa directamente de las acciones, y que por eso mismo puede comprender el "sentido último de los acontecimientos". Esta interpretación luego tiene una suerte de continuación en Beiner, quien sostiene que "sólo el espectador discierne el significado de un hecho político, y al hacerlo le da dignidad a quienes participan en él" (Beiner 1987: 181).

En un sentido similar, Lyotard afirma que sólo los espectadores pueden recibir con entusiasmo ese acontecimiento "historicopolítico"; no así los actores, los que participan directamente de la escena, porque están dominados por las pasiones, por las emociones, por el interés de conseguir el fin perseguido. Tal como lo entiende Lyotard, el entusiasmo constituye una suerte de presentación de la idea

negativa de Kant para admitir *a priori* un derecho a rebelión, con sus reflexiones dedicadas a examinar un proceso revolucionario que *de hecho* está ocurriendo. Por otro, en un sentido quizá más profundo, se confunde el nivel nouménico con el fenoménico del pensamiento kantiano; esto es, entre la definición y los alcances teóricos de un concepto y los problemas que se derivan de su aplicación práctica al análisis de un acontecimiento histórico particular. En este punto, quisiera agradecer al Profesor Rodolfo Arango, quien me advirtió sobre esta posible confusión, en varios de los intérpretes de Kant, luego de leer una versión preliminar del presente trabajo.

de una sociedad civil republicana y cosmopolita. Es una manifestación pública de un cambio en el modo de pensar frente a los acontecimientos de la Revolución Francesa. El entusiasmo de los espectadores es una experiencia que alude a un "más allá" de la experiencia; es una presentación de la idea de moralidad aunque ésta nunca pueda ser presentada. Es, en suma, un "signo histórico" del progreso de la especie: "Ese signo sólo indica una causalidad libre, pero sin embargo tiene valor de prueba en la enunciación que afirma el progreso, puesto que es menester que la humanidad espectadora haya progresado ya en la cultura para poder dar ese signo, <esto es, por> «su manera de concebir» la Revolución. Ese signo es el progreso en su estado presente" (Lyotard 1999: 196). También el propio pensamiento de Kant, al poder reflejar ese signo, sería un componente del signo y, por tanto, del progreso.

-(iii) Otros autores intentan explicar las expresiones de Kant enfocándose primordialmente en su teoría moral. En tales casos, las implicancias morales de sus afirmaciones se suman al valor que tienen desde el punto de vista del progreso y la teleología de la historia. Esta tendencia se torna explícita en lecturas como las de Beck, quien comienza por mostrar las razones por las que resultaría inconcebible un derecho a rebelión para Kant. En este sentido, afirma que no existe un derecho constitucional a la revolución porque tal derecho sería contradictorio al permitir la derogación de la misma constitución; es decir, nunca podría admitir una ley que permita la ilegalidad (Beck 1971: 413 y ss.). Además, porque las revoluciones se gestan en secreto, y eso implica una clara violación al principio trascendental de publicidad presentado en *La paz perpetua*. Por último, Beck nos recuerda que Kant tampoco puede apelar a una justificación utilitarista, pues no puede afirmar que una revolución es aceptable en razón de que el pueblo fue más feliz luego de su

ocurrencia. Por lo anterior, según Beck, sólo en términos teleológicos puede explicarse la “simpatía” de Kant por la Revolución Francesa”.

A saber, dado que la historia universal es una teodicea, la realización de un plan secreto de la naturaleza, la insociable sociabilidad, la rivalidad entre tribus, las revoluciones (todas cosas jurídica y moralmente malas), son los mecanismos por los que la naturaleza lleva a cabo su plan oculto para la humanidad. Aunque esos mecanismos sean reprochables, el propósito final del mundo es moral, y la Revolución Francesa puede verse como una evidencia del progreso moral del hombre para los espectadores. En tanto espectador, Kant “tiene un entusiasmo moral por la Revolución” (*Ibídem*: 422). Pero ese entusiasmo, al menos interpretado de esa manera, nos pone nuevamente en una posición paradójica: pues no tiene su razón de ser en argumentos eudaimonistas, pero tampoco puede justificarse plenamente desde su sistema moral formal.

Otra manera de afrontar el desafío, en un sentido similar aunque divergente, puede entreverse en la lectura de Nicholson; quien denuncia la acumulación de varios errores en el análisis del problema. Entre otros, que Kant nunca elogia a la Revolución Francesa en tanto revolución; sino que escribe “como un espectador que se dirige a otros espectadores” (1976: 226). Pero además, “Kant sólo aparece como inconsistente si se confunden dos niveles de argumentación” (*Ibídem*): (1) si una revolución es correcta o incorrecta *a priori*, (2) y lo que ocurre cuando de hecho acontece una revolución. Respecto a (1), *a priori*, todo derecho a la revolución está equivocado, tanto si la revolución es liberal como si es reaccionaria. Ese principio no puede ser afectado por ésta o aquella revolución en particular. Sin embargo, retrospectivamente, (2) puede admitirse que una revolución particular constituye un paso en el desarrollo moral de la humanidad, lo cual no implica

justificarla, sino "simplemente reconocer que el bien puede surgir del mal" (*Ibídem*: 227). Aunque, claro, esto se ajusta mejor a una "conciencia moral ordinaria" que a su teoría moral formal.⁷

Una lectura diferente es la de Korsgaard, quien ofrece una respuesta desde una perspectiva moral, aunque apartándose de la interpretación teleológica. Para ella, la reacción de Kant frente a la Revolución Francesa se encuadra dentro de una "categoría de casos en los que una buena persona hace algo terrible: casos en los cuales juzga que, por razones morales, debe tomar la ley en sus propias manos" (2008: 234). Podría pensarse que el entusiasmo de Kant por la Revolución es un entusiasmo por el futuro de la moralidad, pero ese no es el punto que quiere defender Korsgaard. En la Revolución Francesa Kant encuentra evidencia de que la libertad es real, y que puede tener efectos reales en el mundo. Pero además, porque la actitud revolucionaria es una forma de escapar a la real antinomia, al choque que se produce, entre nuestras capacidades morales y la vida cotidiana. Korsgaard sostiene que "cuando nos enfrentamos a la opresión, a la intimidación y a la injusticia desgarradora, la libertad puede aparecer como una incapacidad y la autonomía como una indefensión aterradora" (*Ibídem*: 261). La Revolución no nos enseña nada nuevo, sino algo que ya sabemos: que el hombre tiene el control de su auto-control, que puede tomar la ley moral en sus manos y pelear por ella, y

⁷ Puede profundizarse aún más en esta línea y sugerir que, desde el punto de vista del "progreso moral" de la humanidad, aunque Kant rechace algunas de las acciones cometidas por los revolucionarios, y aunque sostenga que el peor de todos los crímenes es asesinar al soberano, el resultado global del proceso puede contribuir con el avance de la especie. En consecuencia, cada vez que las autoridades están en apuros, "existe una oportunidad para hacer un progreso moral" (Axinn 1971: 430). La única autoridad que debe mantenerse a salvo es la de la ley moral, mientras que la estabilidad del gobierno está supeditada al progreso.

que una buena persona y una persona libre son una y la misma.⁸

El entusiasmo como forma de lo sublime. La Revolución desde el punto de vista del juicio estético

La reconstrucción de la discusión que presenté en el apartado anterior no pretende ser exhaustiva ni prescriptiva. No obstante, si bien es cierto que existen numerosos análisis de la paradójica posición de Kant, en gran parte de ellos la dimensión estética del problema se encuentra poco tematizada o directamente ausente.⁹ A mi entender, y a diferencia de las lecturas enunciadas, en esos pasajes puntuales de *El conflicto de las Facultades*, la correlación que establece Kant entre el entusiasmo y la Revolución se ajusta en gran medida a su propia teoría de los juicios estéticos sobre lo sublime. Sin embargo, esa correspondencia no es completa ni total, ya que se trata de un juicio estético muy particular, y hasta excepcional en varios sentidos.

⁸ Otra perspectiva, difícil de encuadrar en alguno de los tres grupos en los que organicé la discusión, es la de Callender (2011). Este autor sostiene que se comete un error al confundir el rechazo de Kant frente a "una revolución" [*eine Revolution*], en general, con su entusiasmo y simpatía puntual ante "una revolución del pueblo" [*eine Revolution des Volks*], como la francesa. La lectura de Callender se apoya en el concepto de "revoluciones reformativas" o "de restructuración" [*Revolutionen der Umbildung*], a las que Kant hace alusión en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, de 1784 (Ak. VIII: 15-32); pero sobre todo en la noción de "una revolución del pueblo" [*eine Revolution des Volks*] de Johann B. Erhard, expuesta en *Das Recht des Volks zu einer Revolution*, de 1795.

⁹ Las lecturas de Lyotard (1987; 1999) y Clewis (2009) son dos claras excepciones a dicha ausencia. Aunque el primero estructura su análisis en torno al valor histórico-político del entusiasmo, mientras el segundo subraya la dimensión práctica de esa afección. Más allá de estos autores, entiendo que la sospecha de inconsistencia se profundiza toda vez que los intérpretes tienden a ignorar o, por el contrario, a sobredimensionar los alcances del entusiasmo descrito por Kant. Cuando ocurre esto último, se ven obligados a multiplicar sus argumentos para intentar explicar algo a lo cual se le otorga una trascendencia que no tiene en el propio sistema kantiano. En tal sentido, un objetivo secundario del presente trabajo es el de tratar de circunscribir los alcances e implicancias de esa afección, acotando el análisis a los aspectos estéticos que se derivan de su aplicación a este acontecimiento histórico en particular.

Su excepcionalidad se hace patente en los siguientes caracteres; a saber:

a) es un juicio estético que no refiere al sentimiento de la belleza, ni está asociado al gusto y los productos del arte;

b) está ligado al "sentimiento espiritual" [*Geistesgefühl*]¹⁰ de lo sublime, que surge principalmente frente a fenómenos de la naturaleza, aunque tales cosas no son lo sublime propiamente dicho;

c) el entusiasmo es un tipo de "afección" vinculada a lo sublime, un sentimiento descarriado y degradado en cierto sentido, pero nunca una pasión desenfrenada ni una emoción hipócrita;

d)- esta afección en particular, por último, no es suscitada por el arte ni la naturaleza, sino que está motivada por un acontecimiento histórico producto de las acciones humanas.

Por lo anterior, y en primer lugar, sostengo que Kant, aún sin hacer referencia directa a lo bello o a lo sublime, está emitiendo un juicio estético-reflexionante cuando dice que la Revolución Francesa ha provocado una "simpatía rayana en el entusiasmo" en los sujetos ubicados en la sala de la historia. En esos juicios se expresa la experiencia del espectador, sin decir nada acerca de los objetos; *i. e.*: se describe su estado anímico al verse afectado por cierto espectáculo. Los juicios estético-reflexionantes suponen una conexión, efectuada por la imaginación, entre lo dado a los sentidos y el sentimiento de placer. Por esto mismo, no producen conocimiento sobre lo intuido; no nos dicen nada que nos sirva para determinarlo,

¹⁰ Tanto en el opúsculo titulado "La filosofía como un sistema" -la frustrada primera versión de la introducción de la *Crítica del Juicio*-, como en la segunda versión, la que efectivamente acompañó el texto editado por Kant, se utiliza esta expresión en referencia a lo sublime. De hecho, según lo expresado por el propio Kant en la última sección de la primera versión de la introducción, la "Análítica de lo sublime" podría haberse titulado: *Kritik des Geistesgefühls oder der Beurtheilung des Erhabenen*; esto es, "Crítica del sentimiento espiritual o del enjuiciamiento de lo sublime" (Kant 1991: 70; Ak. XX: 251).

ni mucho menos para establecer leyes o principios constitutivos acerca de ello.

En segundo término, entiendo que la propia posición de Kant resulta clave para respaldar mi lectura. Kant está juzgando como espectador, como alguien que no está implicado en el juego. Su posición puede compararse, aunque con ciertas restricciones, a la de quien contempla desde tierra firme cómo se debate un barco en medio de la tormenta, con el mar embravecido y a punto de zozobrar (Kant 2004: 166; *Ak. VII*: 238).¹¹ Hay una distancia que media entre el acontecimiento y su potencia y magnitud, virtualmente destructivas, y el sujeto que juzga. Esa distancia permite el juicio estético, permite establecer la conexión que provoca la sensación placentera.

En tercer lugar, sostengo que, al centrarse en los efectos que la Revolución ha provocado sobre el ánimo y el sentimiento de los sujetos, Kant está afirmando que la reflexión sobre ese espectáculo no sólo tiene una dimensión estética, sino también ciertas implicancias morales. El entusiasmo, como toda otra afección, es reprobable en algún sentido y no puede ser aceptado de un modo a-crítico, ni ser asumido sin paliativos; no obstante, sigue siendo sublime, ya que “el verdadero entusiasmo siempre se refiere a lo ideal y a lo puramente moral, como es el caso del concepto de derecho, y no puede mezclarse con el egoísmo” (Kant 1994: 89; *Ak. VII*: 86).

En consecuencia, considero que el análisis de sus expresiones sobre la Revolución Francesa debería incorporar la perspectiva que ofrece la “Analítica de lo sublime” de la *Crítica del Juicio*. En los apartados subsiguientes examinaré algunas cuestiones puntuales para sustentar esta lectura. El desafío consiste en mostrar la

¹¹ Cf. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), en *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band VII, Berlin, Walter de Gruyter, 1917: 117-333. Las citas que aparecen corresponden a la traducción mencionada en la Bibliografía. Se indica, en segundo lugar, la paginación de la edición de la Academia porque no siempre sigo la traducción.

conexión entre los juicios estéticos y el entusiasmo experimentado por los espectadores frente a la Revolución; el derrotero presupone revisar las particularidades del sentimiento de lo sublime, las exigencias que recaen sobre el espectador y el vínculo entre lo sublime y el entusiasmo.

¿Qué se entiende por juicio estético?

Respecto a los juicios estéticos, conviene comenzar aclarando que sólo son reflexionantes [*reflektirenden*] aquellos en los que participa la facultad de juzgar. Existen otros juicios estéticos, en los que se establece una conexión directa entre una intuición y el sentimiento de placer, sin participación de esa facultad. Tales juicios se denominan “juicios estéticos de los sentidos” [*Sinnenurtele*], y no suscitan placer [*Lust*] sino agrado [*Angenehme*], no apelan a conceptos ni principios, y son privados y particulares, sin pretensión alguna de universalidad.¹² Por el contrario, en los juicios estéticos de la facultad de juzgar, a partir de ciertos principios o leyes, se reflexiona sobre una representación dada en busca de un concepto que le sirva de fundamento. Así, los juicios reflexionantes estéticos se distinguen tanto de los juicios determinantes como de los juicios reflexionantes teleológicos, ya que no son juicios empíricos, lógicos, o de conocimiento.¹³ Es decir, en ellos nada se indica

¹² Cf., sobre todo, el parágrafo VIII de la primera Introducción a la *Crítica del Juicio* [Ak. XX: 221 y ss.].

¹³ En rigor, además de los juicios estéticos, la *Crítica del Juicio*, en su segunda parte, se ocupa de los juicios teleológicos –se titula: “Crítica de la facultad de juzgar teleológica”. Estos juicios también dependen de la facultad de juzgar reflexionante, y no de la determinante, aunque a diferencia de los juicios estéticos, los juicios teleológicos son juicios de conocimiento. Son juicios de reflexión porque sólo indican una relación de las cosas con nuestra facultad de juzgar, sin implicar una conexión lógica determinada. El juicio teleológico se distingue del juicio estético porque “presupone un concepto del objeto y juzga acerca de la posibilidad de éste según una ley de vinculación de causas y efectos” (Kant 1991: 54; Ak. XX: 234); une un concepto determinado de un fin con la representación del objeto.

acerca la índole del objeto, pues la representación es remitida por la imaginación [*Einbildungskraft*] al sujeto y al sentimiento de placer o displacer experimentado por éste.

Por otra parte, existen dos tipos de juicios estéticos y reflexionantes, pues no sólo se refieren a lo bello, en tanto juicios de gusto, sino también al “sentimiento espiritual” de lo sublime. En cuanto al gusto, al juzgar algo como bello, no se remite la representación al objeto, sino al sujeto, y el placer que produce tal representación “no puede expresar más que la acomodación [*Angemessenheit*] del objeto a las facultades de conocimiento que están en juego en la facultad de juzgar reflexionante” (Kant 1991: 100; *Ak.* V: 189). En lo bello, entonces, se produce una sensación placentera al coincidir “indeliberadamente” [*unabsichtlich*] la imaginación con los conceptos del entendimiento a partir de una representación dada. Por consiguiente, en cada uno de nuestros juicios sobre lo bello, debe cumplirse y actualizarse el principio trascendental de la facultad de juzgar, el cual postula que existe cierta conformidad a fin [*Zweckmäßigkeit*] [*Affinität*], o idoneidad [*Tauglichkeit*] o afinidad [*Affinität*], de las formas de la naturaleza con nuestras facultades.

Los juicios estéticos reflexionantes formulados por la facultad de juzgar presuponen, entonces, que “la forma de un objeto dado en la intuición empírica está constituida de tal suerte que la *aprehensión* de lo múltiple de aquél en la imaginación coincide con la representación de un concepto del entendimiento” (*Ibídem*: 42-3; *Ak.* XX: 220-1). Lo dado a los sentidos es aprehendido por la imaginación y referido al entendimiento para que esta facultad realice una síntesis de lo múltiple bajo un concepto indeterminado de un objeto. Es decir, el entendimiento comprende lo múltiple de la representación y lo subsume bajo un

concepto, aunque sin determinar alguno en particular, ya que sólo se trata de un juicio de reflexión y no de conocimiento.

De esta manera, el objeto es percibido como conforme a fin para la facultad de juzgar, en la medida en que la imaginación y el entendimiento concuerdan entre sí en la reflexión sobre lo dado a los sentidos. La idoneidad de la forma del objeto con las facultades de conocimiento provoca, a su vez, una sensación placentera que depende del sentimiento de placer o displacer, y no de los sentidos. Este sentimiento, si bien sólo tiene valor subjetivo, debe presuponerse *a priori* y compartido por todo el que juzgue sobre ese mismo objeto. Si todo lo anterior acontece, el sujeto experimenta un estado de ánimo [*Gemüthszustand*] en el cual quiere permanecer, una complacencia que surge del juego libre y desinteresado de sus facultades, una contemplación que se reproduce a sí misma y que al mismo tiempo estimula la propia capacidad receptiva.

¿Qué tipo de juicio estético es el de lo sublime?

Lo sublime difiere sustancialmente del sentimiento de lo bello porque no existe afinidad entre el objeto y las facultades receptoras del sujeto. Por eso, se pierde el placer directo y positivo, la sensación serena y apacible, la contemplación tranquila y sosegada, y la calma general que experimentamos al juzgar algo como bello. Es decir, los juicios sobre lo sublime dejan de ser juicios de gusto, pero aún pueden calificarse de estéticos y reflexionantes.¹⁴

¹⁴ Kant aborda la cuestión de lo sublime, puntual y específicamente, sólo en dos de sus obras: en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), de su período precrítico; y en la *Crítica del Juicio* (1790), del período crítico. No obstante, de un modo tangencial, pueden encontrarse alusiones a lo sublime, la sublimidad, o formas degradadas de este sentimiento, como el entusiasmo, en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), en la *Crítica de la*

La ruptura con respecto al gusto y la belleza ocurre por lo siguiente: en primer lugar, porque en el juicio estético sobre lo sublime la imaginación no aprehende algo múltiple sino algo infinito, absolutamente grande y poderoso, inconmensurable, más allá de toda medida de los sentidos. Esa representación, en tanto mera aprehensión, es referida por la imaginación directamente a la razón -sin pasar por el "moldeo" del entendimiento-, para que pueda subsumir lo dado bajo sus ideas, ya que no existe concepto que le corresponda. En segundo lugar, dado que lo sublime va asociado a representaciones de objetos informes, caóticos y desordenados, se clausura la presunción de idoneidad formal del objeto con las facultades del sujeto. Al romperse el acuerdo entre la imaginación y el entendimiento también desaparece la sensación placentera que surge de esa concordancia, y por ende tampoco podrá exigirse un asentimiento universal sobre lo juzgado. En tercer lugar, al romperse el acuerdo, las facultades receptivas quedan como suspendidas por un instante. La inadecuación entre lo dado y lo propio provoca una conmoción [*Bewegung*], no una contemplación apacible. Lo intuitivo ejerce violencia sobre la sensibilidad y la imaginación, el entendimiento se muestra incapaz de moldear lo dado a los sentidos y por esto es remitido directamente a la razón. Por último, el placer que se asocia a lo sublime es una "complacencia indirecta", no es algo que "simplemente gusta" como lo bello. Contrariamente, en un primer momento disgusta, displace, produce un rechazo.

En suma, el placer ya no está asociado a la representación del objeto, como

razón práctica (1788), en *El conflicto de las Facultades* (1798) y la *Antropología en sentido pragmático* (1798). Asimismo, puede hallarse alguna referencia a lo sublime en *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793). En un trabajo previo, analicé de un modo particular la relación que puede establecerse en el sistema kantiano entre la ética y la estética a partir de lo sublime [Cf. "La doble naturaleza de lo sublime kantiano: entre el sacrificio estético y el placer moral", en *Methodus. Revista Internacional de Filosofía Moderna*, N° 4, Marzo 2010: 47-103, Santiago de Chile].

ocurre con lo bello; ni estriba en el juego libre y armonioso de las facultades del sujeto. Tampoco es directo ni positivo, ya que está mediado por sensaciones negativas y desagradables que lo preceden. Esto provoca un desplazamiento en el planteo de Kant, un giro que subraya y destaca la dimensión intelectual-moral del placer asociado a lo sublime en detrimento de su valor empírico-sensual. Ese desplazamiento se explica por lo siguiente: primeramente, porque el objeto absolutamente grande y poderoso dado en una intuición provoca un desacuerdo y un displacer que paralizan las facultades receptivas del sujeto. En términos kantianos: es "un sentimiento de privación de la libertad de la imaginación", que es forzada por la razón más allá de su uso empírico, y "con ello adquiere una ampliación y un poder que son más grandes que los que ella sacrifica, pero cuyo fundamento le está oculto a ella misma, a cambio de lo cual siente el sacrificio [*Aufopferung*] o la privación [*Beraubung*] y siente, a la vez, la causa a la que está sometida" (*Ibídem*: 182; *Ak. V*: 269).

En segundo lugar, para superar el displacer, el desajuste, y la parálisis inicial, la reflexión debe apartarse de lo sensible para desplazarse hacia lo suprasensible, supeditando la sensación displacentera al fundamento racional. Más allá del primer encuentro con el objeto, que provoca en el espectador una "estupefacción, rayana en el terror", cierto horror, y hasta un "estremecimiento sagrado" (*Ibídem*); existe un momento posterior, y superador, a partir del cual el sujeto logra transformar el placer negativo en positivo. Por su parte, la transición del displacer al placer está mediada por un movimiento de conmoción espiritual; esto genera un impedimento momentáneo de las energías vitales y una incesante alternancia entre repulsión y atracción hacia el mismo objeto.

En síntesis, lo dado aparece como inadecuado a los fines de la sensibilidad,

pero acorde a las exigencias de la razón. Según Kant: "el displacer se presenta como conforme a fin con respecto a la necesaria ampliación de la imaginación para que concuerde con lo que es ilimitado en nuestra facultad de razón" y, en consecuencia, "el objeto es admitido [*aufgenommen*] como sublime con un placer que sólo es posible por medio de un displacer" (*Ibídem*: 173; *Ak. V*: 260). Se exige un sacrificio, entonces, de lo sensible en favor de lo racional; lo cual confirma el desplazamiento que he señalado hacia el terreno de la ética, emparentando el sentimiento de lo sublime con el sentimiento de respeto por la ley moral. En ambos, "la complacencia es negativa vista desde el lado estético (en relación con la sensibilidad), es decir, contraria a este interés, pero es positiva y asociada a interés si se considera desde el lado intelectual [*intellektuellen*]. De ahí se sigue que el bien intelectual conforme a fin en sí mismo [*an sich selbst zweckmäßige*] (el bien moral), juzgado estéticamente, tiene que ser representado no tanto como bello cuanto como sublime, de manera que despierte más el sentimiento de respeto [*Gefühl der Achtung*] (que desdeña los atractivos) que el amor e íntima inclinación" (*Ibídem*: 184; *Ak. V*: 271).¹⁵

Así, cierto carácter paradójico de lo sublime kantiano se revela en cada línea: surge ante objetos que nos provocan rechazo y fascinación al mismo tiempo; representa un sacrificio y una privación pero a la vez una ampliación de los alcances de nuestras facultades; provoca un placer muy peculiar que está

¹⁵ En este punto, considero que resulta pertinente introducir dos comentarios acerca del sentido que tiene el término "intelectual": en primer lugar, cuando Kant habla de una perspectiva, un lado, o una finalidad "intelectual", al menos en el contexto del "Comentario general sobre la exposición de los juicios estéticos reflexionantes" (entre el §29 y el §30), se refiere a lo "racional"; tal como ocurre en el caso del fragmento citado. En segundo lugar, el "placer intelectual" es sinónimo de "placer moral", o racional-práctico podría agregarse. Es un tipo de placer que implica ciertos sacrificios y privaciones para la sensibilidad; este aspecto lo acerca notablemente a la clase de placer asociada a lo sublime, al tiempo que lo distancia del que suscita lo bello.

condicionado por una sensación de pesar; pero además, y esto es quizá lo más desconcertante, establece una afinidad formal única e inusual entre lo dado a los sentidos y los fines de la razón que tiene como base la ruptura con el principio trascendental que fundamenta los juicios de gusto.

¿Qué exigencias se le hacen al espectador para el caso de lo sublime?

En la formulación que hace Kant de lo sublime, así como en las de otros autores que durante el siglo XVIII escribieron sobre el tema, se estipula una serie de condiciones que deben darse para que acontezca este sentimiento (idea, o emoción, según el caso).¹⁶ En líneas generales, los teóricos de lo sublime estipulan que sólo algunos fenómenos naturales y sólo un grupo muy restringido de obras y autores son buenos candidatos para provocar esta experiencia, por un lado; y que sólo ciertos sujetos, y desde cierta posición específica, son capaces de acceder a ella, por otro.

¹⁶ En un trabajo anterior, argumenté que durante la modernidad existió un período, comprendido entre el último cuarto del siglo XVII y la década final del XVIII, en el cual se discutió intensamente la cuestión de lo sublime. Asimismo, expuse algunas de las razones por las que considero que el tema de lo sublime se volvió central en ese contexto, y la manera en que un grupo de autores menos reconocidos influyó en el pensamiento de Burke, Kant y Schiller [Cf., "Lo sublime en la modernidad. De la retórica a la ética", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Volumen XXXV, N° 1, Otoño 2009, CIF, Bs. As.: 35-83]. Asimismo, en otro artículo, analicé puntualmente la histórica tensión entre lo bello y lo sublime, que se remonta al tratado original de Longino y que, en alguna medida, se sucede hasta la actualidad [Cf. "Lo sublime y la reunificación del sujeto a partir del sentimiento: la estética más allá de las restricciones de lo bello", en *Signos Filosóficos*, N° 29, UAM, México DF, Enero-Junio 2013]. En una investigación de reciente aparición, Robert Doran (2015) analiza las teorías de lo sublime desde Longino hasta Kant, deteniéndose en las de John Dennis, Nicolas Boileau y Edmund Burke. Una de las principales, y más notables, tesis de Doran, es que los aspectos característicos y centrales de lo sublime moderno ya se encontraban en la formulación de Longino. En cuanto a los autores del siglo XVII y XVIII, traza un recorrido que culmina en Kant, al cual le dedica varios capítulos, pero también se preocupa por mostrar que sus principales contribuciones tienen un precedente en teorías previas.

En cuanto a las exigencias que puntualmente recaen sobre el propio sujeto, en un trabajo anterior pude establecer que generalmente se considera al espectador como el único capaz de experimentar como sublime algo que en un principio es meramente aterrador y peligroso.¹⁷ Asimismo, y más allá de las diferencias específicas entre una y otra teoría, creo que en todas también se prescriben para el espectador, al menos, los cuatro requisitos que mencionaré a continuación.

Primero, demandan cierta separación entre sujeto y objeto. Si se trata de un fenómeno natural peligroso y potencialmente destructivo, debe mediar una separación física; a lo cual se suma, para ciertos temas o lugares comunes de la época, la distancia estética que interpone la composición artística. Segundo, ya sea por su tamaño, poder, o aspecto horripilante, el objeto debe provocar, en un principio, cierta sensación desconcertante y displacentera; en otras palabras, es necesario que ponga en jaque la propia capacidad de resistencia y muestre la inferioridad y fragilidad del sujeto. Tercero, el espectador no debe huir ni claudicar frente a tales cosas, sino soportar y superar esas sensaciones primarias negativas. Por último, sólo el sentimiento positivo y placentero, que sobreviene como consecuencia de la cesación de un dolor o la superación del desagrado inicial,

¹⁷ Cf., "El espectador y lo sublime: condiciones estéticas y exigencias éticas en Addison, Burke y Kant", en *Boletín de Estética*, N° 22, Diciembre 2012: 35-71, CIF, Buenos Aires. En dicho trabajo se analizaron las condiciones y exigencias que establece Kant para el sujeto que pretende acceder a lo sublime. En tal sentido, sostuve que la situación de espectador es la única posición subjetiva que permite experimentar este tipo de sentimiento. Asimismo, se mostró que autores como Addison y Burke constituyen un antecedente a la formulación kantiana, no sólo porque postularon exigencias similares para el sujeto en tanto espectador, sino también porque entrevistaron y trataron los problemas que se derivan de ellas. También se afirmó que, más allá del precedente y la continuidad temática respecto a sus antecesores, la teoría de Kant marca un quiebre y una ruptura a partir de una suerte de "giro ético" que introduce en su concepción de lo sublime.

puede calificarse como sublime.¹⁸

Para el caso de la formulación que hace Kant de lo sublime en el contexto del sistema crítico, y dado que se trata de un “sentimiento espiritual”, el acento está puesto claramente en los propios sujetos, en la posición que deben ocupar frente al objeto y en los procesos internos que se suceden y le permiten sobreponerse al impacto inicial. Por su parte, las características de los objetos, antes naturales que artísticos, quedan relegadas a un plano secundario. Aunque conviene aclarar que se requiere un estímulo, un fenómeno o acontecimiento, que desestabilice el conjunto de las facultades receptivas para que ocurra lo sublime.

En la teoría de Kant, además de cumplir con las exigencias enunciadas, para experimentar lo sublime el espectador debe lograr una superación de los obstáculos que sus propias limitaciones le plantean, sobreponerse a la sensación displacentera inicial y hasta conseguir cierto rédito moral. Ante semejante desafío, y teniendo en mente el caso de la Revolución Francesa, cabe preguntarse: ¿cómo es que el sujeto logra transvalorar el dolor, el sacrificio y las privaciones en una suerte de placer intelectual?, ¿qué posición debería ocupar el espectador para afrontar el reto?, ¿quiénes estarían en condiciones de superarlo?

Existen algunas cuestiones que resultan claves para responder estas preguntas. En primer lugar, respecto a los objetos propuestos por Kant como ejemplos de cosas que suscitan el sentimiento de lo sublime, además de la imagen del naufragio con espectador –ya mencionado, y que bien podría servir para

¹⁸ El análisis de las implicancias políticas y morales de lo sublime frente a la Revolución Francesa, con referencias al tema de la posición de espectador y a los sentimientos estéticos en ese marco, también es abordado en un reciente trabajo de Fabricio Castro, aunque enfocándose en la obra de Burke [Cf. Castro, Fabricio (2018), “El gobierno sublime y el gobierno amable. Un cruce entre la teoría estética y política en la obra de Edmund Burke”, en *POSTData* 23, N°2, Oct./2018-Mar./2019: 421-451].

establecer un paralelo con la Revolución Francesa-, aparecen reiteradamente ciertos fenómenos naturales, como las nubes tempestuosas, los volcanes y los huracanes, con todo su potencial destructivo, o el océano en cólera y los profundos abismos. Todas estas cosas, siempre y cuando podamos contemplarlas desde una posición de seguridad, resultan mucho más atractivas cuanto más temibles sean, tanto que terminan por ampliar y exaltar las fuerzas del alma [*Seelenstärke*]. Estos espectáculos nos hacen conscientes de nuestra impotencia física frente a la naturaleza, aunque al mismo tiempo descubren una capacidad de juzgarnos independientes y a la vez superiores a ella. Así, "la humanidad en nuestra persona no sufre humillación a pesar de que el hombre deba sucumbir necesariamente ante aquel poder" (*Ibídem*: 175; *Ak. V*: 261).

En segundo lugar, pero en referencia al arte, en la *Antropología* sostiene que, para evitar el asco o el disgusto, todo lo eventualmente sublime debe ser representado como bello. En palabras de Kant, "lo sublime no es, pues, un objeto de gusto, sino el sentimiento de conmoverse [*Gefühl der Rührung*]; pero la expresión artística de lo sublime en la descripción y el revestimiento [*Beschreibung und Bekleidung*] puede y debe ser bella; porque, de otro modo, sería salvaje, ruda y repelente, y así, contraria al gusto" (Kant 2004: 172; *Ak. VII*: 243). Son pocos los ejemplos de Kant, ya que considera que lo sublime "no debe mostrarse en los productos del arte", aunque en el mismo apartado introduce dos excepciones bien conocidas, las pirámides de Egipto y la Iglesia de San Pedro en Roma [§26 de la *Crítica del Juicio*]; a las cuáles se agrega, aunque recién en la *Antropología*, la descripción que hace Milton de la muerte en el Libro II del *Paraíso Perdido*.¹⁹ A

¹⁹ Como es sabido, Kant no introduce demasiados ejemplos en su exposición, menos aún para el caso de objetos artísticos capaces de provocar lo sublime. No obstante, además de las pirámides y la iglesia de San Pedro, en el §28 de la tercera *Crítica*, establece un paralelo entre lo sublime y los

partir de lo anterior puede aseverarse, entonces, que ni el objeto natural ni las representaciones artísticas son lo propiamente sublime, que en la propia conmoción se despliega el sentimiento, y que nada tiene que ver con el gusto o el disgusto. En el marco del presente trabajo, me pregunto si algo similar podría decirse para el caso de los acontecimientos históricos.

En tercer lugar, dado que lo propiamente sublime es algo que sucede y se agota en el sujeto mismo, cabe retomar el problema de las condiciones y exigencias que son necesarias para sortear tamaño desafío. En principio, el espectador, frente al “vasto océano agitado por la tempestad”, si careciese de ideas y de un fundamento racional superior, vería sólo un panorama horrendo, algo potencialmente destructivo de lo cual conviene huir. Para que un espectáculo tal sea experimentado como sublime el sujeto debe resistir y superar el dolor y el sacrificio inicial; no evitarlo, sino atravesarlo y transvalorarlo. ¿Es posible lograr tal cosa frente al desafío propuesto por una Revolución cargada de “miserias y atrocidades”? En otras palabras, ¿qué espectador será capaz de soportar la sensación de pesar, sin huir ni desmoronarse, para acceder a las instancias superiores del sentimiento y al placer propio de lo sublime?

Por último, conviene mencionar algo que tal vez sea muy atinente para comprender la propia posición de Kant frente a la Revolución: si bien en teoría todos estamos en condiciones de transformar el pesar en placer; en la práctica,

sentimientos religiosos (Ak. V: 263 y ss.); y luego, en el “Comentario general...”, menciona un pasaje del *Antiguo Testamento* (Éxodo 20, 4), como el “más sublime” de la ley judía (Ak. V: 274). Ciertos ejemplos presentes en las *Observaciones* no se reiteran, lamentablemente, en los períodos posteriores; entre otros, la arquitectura noble de un arsenal o la magnífica de un castillo, sumadas a la descripción que hace Albrecht von Haller de la eternidad (Ak. II: 210); a los que pueden agregarse algunos pasajes de Homero o Virgilio, y la tragedia en general (Ak. II: 212). Además, claro, de los versos del *Paraíso Perdido* de Milton o los *Pensamientos nocturnos* de Edward Young (Ak. II: 211, al pie).

advierte Kant, "sin previo desarrollo de ideas morales, lo que preparados por la cultura calificamos de sublime produciría un efecto meramente aterrador al hombre rústico" (Kant 1991: 178; *Ak.* V: 265). En rigor, el juicio sobre lo sublime debe cultivarse, incluso más que el juicio de gusto; lo cual no significa que sea un mero producto cultural o convencional. Por el contrario, se asienta en algo que es común a toda la humanidad; esto es, la propensión que tenemos a desarrollar las ideas prácticas. En consecuencia, sólo se podrá exigir que otros coincidan con nuestro juicio bajo el presupuesto subjetivo del "sentimiento moral del hombre", el cual fundamenta también la pretensión de universalidad y comunicabilidad de lo sublime.

En suma, el juicio sobre lo sublime exige un espectador reflexivo, consciente de su propia posición, de las limitaciones y falencias de sus facultades receptivas, y de su fragilidad e inferioridad física frente al mundo y sus obstáculos. Esa reflexión, en última instancia, se sustenta en el poder ilimitado de la razón, ya que sólo es posible merced a la propensión y el desarrollo de las ideas morales que debe presuponerse en todo hombre preparado por la cultura. Pero además, el espectador culto y conmovido, al cual Kant le exige que sacrifique sus capacidades receptivas y se prive de toda complacencia directa e inmediata, debe ser capaz de soportar ese dolor, resistir la tentación de huir, e incluso salir airoso y fortalecido de la situación.

Definitivamente, ya no se trata tan sólo de preservar el cuerpo y la mente del potencial destructivo del océano, el Infierno de Milton o una revolución, como la francesa; sino también de conservar nuestra integridad moral ante la magnitud y el poder que representan. Tampoco se reduce a sentirse satisfecho porque uno no está comprometido en las desgracias que afectan a otros, ni siquiera a sentir el

sufriendo ajeno como propio. El sentimiento de lo sublime supone una clara conciencia, tanto del padecimiento de otros como de la propia posición. Pero además, nos obliga a soportar el dolor, directo e inmediato, que experimentamos al descubrirnos finitos y limitados frente al mundo que nos rodea.

¿En qué medida es sublime el entusiasmo?

En los apartados anteriores enfoqué mi análisis en lo que se entiende por juicio estético, en general, en las diferencias entre el juicio de gusto y el juicio sobre lo sublime, en particular, en las implicancias éticas de este sentimiento, y en las exigencias que recaen sobre el espectador. Ahora intentaré dar cuenta de lo que Kant concibe por entusiasmo y su vinculación con lo sublime, dado que ese sería uno de los efectos de la Revolución Francesa sobre el ánimo de los espectadores. En tal sentido, considero que la definición más clara y puntual del entusiasmo se encuentra en el "Comentario general..." de la tercera *Crítica*. Allí se afirma que:

La idea del bien, acompañada por afecto [*Affekt*], se llama entusiasmo. En tal medida parece ser sublime este estado de ánimo [*Gemütszustand*], que comúnmente se concede que sin él nada grande puede ser llevado a cabo. Ahora bien, todo afecto es ciego, ya en la elección de su fin ya, cuando éste es dado por la razón, en la ejecución del mismo, pues el <afecto> es la conmoción del ánimo [*Bewegung des Gemüts*] que nos vuelve impotentes para llevar a cabo una deliberación libre sobre los principios y determinarse por ellos. Por consiguiente, de ningún modo puede merecer la complacencia [*Wohlgefallen*] de la razón. Estéticamente, sin embargo, es sublime el entusiasmo, porque tensiona las capacidades [*Kräfte*] a partir de ideas, lo cual produce en el ánimo efectos mucho más poderosos y duraderos que los estímulos provenientes de las representaciones de los sentidos. (*Ibidem*: 184-5; Ak. V: 272).

Todos los afectos de tipo enérgico o valeroso, *animi strenui*, son estéticamente sublimes; porque nos vuelven conscientes de nuestras capacidades para vencer cualquier tipo de resistencia, como es el caso de la ira [Zorn] o la desesperación [Rührungen] [Verzweiflung]. No sucede tal cosa con cierto tipo de emociones [Rührungen], que nos llevan a la sensiblería [Empfindelei]: como un dolor fingido e inconsolable, la falsa humildad, o el arrepentimiento hipócrita. Ninguna de tales emociones colabora con la extensión de nuestras fuerzas ni nos ayudan, más allá de nuestra fragilidad, a vencer las inclinaciones.

Pero tampoco los movimientos tempestuosos del ánimo, que tensan al extremo la imaginación, son sublimes *per se*; sino sólo aquellos que “dejan tras de sí una disposición del ánimo [Gemüthsstimmung] que tenga, aun cuando sólo sea indirectamente, influjo en la conciencia de su vigor y resolución para aquello que trae consigo una conformidad a fin intelectual pura (lo suprasensible)” (*Ibidem*: 186; Ak. V: 273). Resulta importante recalcar que el entusiasmo es un afecto [Affekt], y no una pasión [Leidenschaft]; y que además no debe confundirse con la exaltación o el fanatismo [Schwärmerei].²⁰ Las afecciones se refieren al sentimiento, mientras que las pasiones son inclinaciones que “dificultan o hacen imposible toda determinabilidad de la voluntad por principios” (*Ibidem*: 184; Ak. V: 272, al pie). Ninguna pasión debe calificarse como sublime, advierte Kant, ya que mientras en las afecciones la libertad del ánimo se encuentra obstaculizada, en las pasiones directamente queda suprimida.

Asimismo, conviene decir que en el entusiasmo, en tanto afección, la imaginación sólo pierde el freno; en la exaltación, como pasión crónicamente

²⁰ La relación, y las diferencias, entre afecciones y pasiones, y entre el entusiasmo y la exaltación, también es abordada por Kant, al menos de un modo tangencial, en la segunda *Crítica* (Cf., Ak. V: 84-86, en particular) y en la *Antropología* (Cf., Ak. VII: §75, puntualmente).

arraigada, la imaginación se aparta de toda regla. Por esto, el entusiasmo es una "contingencia pasajera, que a veces puede adueñarse del más sano entendimiento; la segunda, una enfermedad que lo arruina" (*Ibídem*: 187; *Ak. V*: 275). En suma, sólo podrán considerarse sublimes aquellos afectos y emociones que, siempre y en todo momento, guarden alguna "relación con el modo de pensar [*Denkungsart*]; es decir, con las máximas que procuren supremacía a lo intelectual y a las ideas de la razón por sobre la sensibilidad" (*Ibídem*: 186; *Ak. V*: 274).

¿Cuáles son las implicancias de sostener que los espectadores experimentaron cierto entusiasmo ante la Revolución Francesa?

Un elemento clave de la concepción kantiana de lo sublime, y sustancial para los propósitos del presente trabajo, es la vinculación entre el sentimiento y la razón. En la conmoción que acontece en lo sublime, se establece una conexión directa, única e inusual, entre algo dado a los sentidos y la razón; es decir, entre una intuición y una idea. En palabras de Kant: "en el enjuiciamiento de una cosa como sublime, aquella facultad <la imaginación> se refiere a la razón, para concordar subjetivamente con sus ideas (sin determinar cuáles), es decir, para suscitar un estado del ánimo [*Gemütsstimmung*] que sea conforme y compatible con aquél que provocaría el influjo de ideas determinadas (prácticas) en el sentimiento [*Gefhül*]" (*Ibídem*: 169; *Ak. V*: 256).

Para el caso del entusiasmo frente a la Revolución Francesa, en tanto afección derivada de lo sublime, debería existir una conexión y concordancia similar. El "verdadero entusiasmo", afirma Kant, "siempre se refiere a lo ideal y a lo puramente moral, como es el caso del concepto de derecho, y no puede mezclarse con el

egoísmo" (Kant 1994: 89; *Ak. VII*: 86). Si esto es así, el entusiasmo frente a ese hecho histórico, que en los espectadores se presenta como totalmente desinteresado y universal, debería tener un fundamento moral (*Ibídem*: 91; *Ak. VII*: 87). Ese fundamento, claro está, no puede buscarse en los vaivenes revolucionarios, en las masacres, las matanzas y las miserias humanas, sino en el propio sentimiento compartido por los espectadores. Ese sentimiento, por su parte, es una experiencia que nunca podrá olvidarse en la historia humana, porque ha revelado una capacidad de mejora en el género. Es un signo del progreso del hombre, y en tanto signo es ya parte de ese progreso; más aún, si los espectadores han logrado interpretarlo de ese modo, significa también que ya están ellos mismos caminando hacia lo mejor, abriendo la perspectiva de un tiempo indefinido para todos los pueblos de la tierra.

¿Cuál sería, en definitiva, la finalidad práctica, el principio de razón, al que se ciñe el entusiasmo de los espectadores ante la Revolución Francesa?, ¿qué idea se esconde tras esa experiencia, tan costosa y aterradora, la cual nos permite trastocar el dolor y la angustia en un sentimiento de elevación y superación? La idea que subyace, la causa moral del sentimiento, es doble según Kant: por un lado, la del derecho que tiene todo pueblo a no ser obstaculizado por poder alguno a la hora de darse a sí mismo la mejor constitución civil que le parezca oportuna; por otro, la del fin (que es un deber al mismo tiempo), que tiene un pueblo para que aquella constitución sea justa y moralmente buena en sí, en la medida que evite por principios la guerra ofensiva. Lo cual, sostiene Kant, sólo podrá lograrse en una constitución de tipo republicana, que ponga trabas progresivas a la guerra y que, al menos de un modo negativo, asegure que el progreso del hombre hacia lo mejor ya no podrá ser perturbado ni obstaculizado.

Reflexiones finales

La interpretación que hace Kant de la Revolución resulta inequívoca en al menos un sentido puntual: es un "signo histórico" que demuestra la capacidad del hombre para comenzar a progresar moralmente hacia lo mejor. El problema surge cuando se intenta ajustar esa lectura al marco general de su teoría. Una opción es pensar que Kant pretende erigirse como un observador "externo" al acontecimiento; esto es, como un juez universal, impasible, neutral e imparcial, que desde una tercera posición juzga tanto el espectáculo como a los actores, y a la vez puede anticipar sus efectos sobre los espectadores y las implicancias futuras del acontecimiento.

Otra posibilidad, una versión estética -en sentido no kantiano-, de la fábula epistémica del observador externo, sería concebir al propio Kant como un espectador que juzga lo histórico-político como meramente artístico; es decir, como una suerte de crítico de teatro que contempla con "agrado", desde cierta distancia, el desarrollo de una obra, el desempeño de los actores y sus efectos sobre los espectadores. Una tercera posibilidad sería pensarlo simplemente como un conservador que se dejó llevar, que se encegueció momentáneamente; pero que en rigor sólo defiende y acepta las transformaciones paulatinas, los cambios que van desde arriba hacia abajo, por evolución, y nunca por revolución.

Aquí se intentó mostrar que su reacción no es neutral, ni superficial, ni mucho menos extemporánea; sino propia de alguien que se siente afectado por un espectáculo ante el cual nadie puede permanecer impasible, intentando sobrellevar un cúmulo de sensaciones que nadie quisiera perpetuar. Ese acontecimiento ha

provocado en Kant un quiebre en su "manera de pensar", un cambio en su "disposición anímica", y una conmoción que puso en jaque todo el andamiaje de su doctrina. Ese acontecimiento está exigiendo al máximo las capacidades del sujeto trascendental, pero también las del propio Kant, en tanto individuo afectado por un caso particular.

Esta interpretación ayudaría a explicar la tensión que se suscita, no sólo al interior de la teoría kantiana, sino también en el propio Kant en cuanto espectador. Un espectador conmovido, que se siente obligado a reflexionar sobre lo que ocurre, pero también sobre sí mismo y sobre su propia posición histórica. Así, podemos ubicar a Kant en la posición del hombre culto que, sin huir ni desvanecerse, pretende comunicar y compartir sus sentimientos frente al naufragio que contempla. La sala de la historia, desde la que emite el juicio, establece la distancia y cumple con las exigencias de integridad moral propias de su teoría sobre lo sublime. Sin embargo, creo que esa posición no ofrece la total inmunidad que tendría quien observa desde la orilla un potencial naufragio. Contrariamente, Kant es consciente de lo inestable de su situación; de ahí que su entusiasmo por los ideales revolucionarios no impida el abierto rechazo ante sus métodos, porque aún persiste la posibilidad de que se extiendan más allá del territorio francés.

En tanto espectador, ha logrado soportar y superar las privaciones y los sacrificios que representa un espectáculo semejante. Así, aunque como sujeto individual fue humillado, la humanidad en su persona se ha fortalecido al descubrir un poder muy superior al que lo somete, el poder ilimitado de la razón y sus ideas. Resulta importante destacar que tampoco se está jactando de los infortunios ajenos ni de las desgracias que acometieron al pueblo francés. No se regodea en el dolor de otros, ni obtiene un placer directo y positivo ante tal acontecimiento. La

complacencia que siente es indirecta, y tiene su asiento en una idea que descubre tras esa mezcla de miserias y atrocidades.

En suma, Kant estaría describiendo y comunicando cómo se vio él mismo afectado, a la vez que suponiendo que ese sentimiento es compartido por otros en su misma posición, y todo ello de un modo ajustado y acorde con las exigencias y condiciones que él mismo establece para tales experiencias en la tercera *Crítica*. Desde esa perspectiva, entonces, Kant estaría juzgando a la Revolución como un acontecimiento único y singular, y con un tipo de juicio que no es determinante ni constitutivo, sino reflexionante y regulativo. Es decir, a partir del entusiasmo ante este suceso histórico puntual, ninguna conclusión debería extenderse hacia el pensamiento kantiano en general, ni mucho menos instituir este juicio como si fuera de una universalidad determinante. Contrariamente, el juicio de Kant apela a un tipo particular de universalidad, implícita y consensual. Por lo anterior, su postura frente a la Revolución no implicaría una inconsistencia, ni muchos menos una contradicción, respecto a su rechazo general al derecho a la rebelión o resistencia, y su condena a los métodos revolucionarios de reforma constitucional.

Por otra parte, entiendo que Kant es absolutamente consciente de las implicancias morales que se derivan de atribuir un sentimiento como el entusiasmo a los sujetos ubicados en la sala de la historia. Puesto que se trata de una forma de lo sublime, la experiencia que el espectador tiene frente a ese acontecimiento debe ser tal que lo haga consciente de su propia dignidad y libertad como ser provisto de razón. En este caso, ya no tenemos un sujeto subyugado por el poder y la magnitud de un fenómeno natural, sino por un acontecimiento que la propia humanidad ha sido capaz de producir. Por un lado, ese espectáculo ha confirmado la fragilidad, la inconsistencia, la finitud y las miserias de la propia especie. Pero por

otro, también ha dejado entrever motivos no egoístas, posibilidades hasta entonces insospechadas, capacidades no ejercidas para superar los obstáculos que la propia humanidad pone para al progreso y la mejoría del hombre. En rigor, conviene recordar, no existe nada sublime por fuera de los propios sujetos; sino que, subrepticamente, atribuimos a las cosas algo que en realidad reside en nosotros mismos. En el caso de la Revolución, se descubre un motivo para un sentimiento sublime compartido por la humanidad frente a un acontecimiento que el propio hombre ha provocado y del cual se hace responsable y consciente al juzgarlo con un entusiasmo que amenaza con extenderse al resto de la especie.

Bibliografía

- Ankersmit, Frank (2005), *Sublime Historical Experience*, Stanford, Stanford University Press.
- Arendt, Hannah (2003), *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, traducción de Carmen Corral, Barcelona, Paidós.
- Aullón de Haro, Pedro (2006), *La sublimidad y lo sublime*, Madrid, Verbum.
- Axinn, Sidney (1971), "Kant, Authority, and the French Revolution", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 32, No. 3: 423-432.
- Beck, Lewis W. (1971), "Kant and the Right of Revolution", en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 32, No. 3: 411-422.
- Beiner, Ronald (1987), *El juicio político*, traducción de Juan José Utrilla, México, FCE.
- Bozal, Valeriano (2000), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor. La balsa de Medusa, Tomo I y II.
- Callender, Lenval (2011), *Kant and Revolution*, UK, Arima Publishing.
- Cassirer, Heinrich Walter (1970), *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, New York, Barnes & Noble.

- Clewis, Robert R. (2009), *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, New York, Cambridge University Press.
- Crowther, Paul (1989), *The Kantian Sublime. From Morality to Art*, New York, Oxford University Press.
- Doran, Robert (2015), *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Goodreau, John R. (1998), *The Role of the Sublime in Kant's Moral Metaphysics*, Washington, The Council for Research in Values and Philosophy.
- Kant, Immanuel (1968), *Kants Werke. Akademie-Textausgabe*, Band II, V, VII, y XX, Berlin, Walter de Gruyter.
- _____ (1991), *Crítica de la facultad de juzgar*, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Editores.
- _____ (1994), *Replanteamiento sobre la cuestión de si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor*, traducción, introducción y notas de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos.
- _____ (1996), *La metafísica de las Costumbres*, traducción y notas de Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho, Barcelona, Tecnos-Altaya.
- _____ (1998), *La paz perpetua*, traducción de F. Rivera Pastor, México, Porrúa.
- _____ (2004/a), *Antropología en sentido pragmático*, traducción de José Gaos, Madrid, Alianza.
- _____ (2004/b), *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, edición y traducción de Roberto R. Aramayo, Madrid, Alianza.
- _____ (2005), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción, introducción y notas de Dulce María Granja Castro, México, FCE, edición bilingüe.
- Kirwan, James (2005), *Sublimity. The Non-Rational and the Irrational in the History of Aesthetics*, New York, Routledge.
- Korsgaard, Christine (1996), *Creating the Kingdom of Ends*, New York, Cambridge University Press.
- _____ (2008), *The Constitution of Agency Essays on Practical Reason and Moral Psychology*, New York, Oxford University Press.
- -Lyotard, Jean-Francois (1987), *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto Bixio, Barcelona, Gedisa.
- _____ (1999), *La Diferencia [Le Différend]*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.

- Monk, Samuel H. (1960), *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Michigan, Ann Arbor.
- Nicholson, Peter (1976), "Kant on the Duty Never to Resist the Sovereign", *Ethics*, Vol. 86, No. 3: 214-230.
- -Reiss, Hans S. (1956), "Kant and the Right of Rebellion", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 17, No. 2: 179-192
- Saint Girons, Baldine (2008), *Lo sublime*, traducción de Juan Antonio Méndez, Madrid, Visor.
- Schwarz, Wolfgang (1964), "The Right of Resistance", *Ethics*, Vol. 74, No. 2: 126-134.
- _____ (1977), "The Ambiguities of 'Resistance': A Reply to Peter Nicholson", *Ethics*, Vol. 87, No. 3: 255-259.
- Shaw, Philip (2006), *The Sublime*, Routledge, New York.

Recibido: 25/10/2019
Aprobado: 30/11/2019



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

Normas para los autores

La presentación de un trabajo en *Rigel* implica:

Que no ha sido publicado antes ni paralelamente en ningún otro medio escrito, ni ha sido puesto en consideración en otra publicación.

La editorial de la revista se compromete a entregar un dictamen sobre la evaluación del trabajo recibido antes del término de tres meses.

Que todos y cada uno de los trabajos presentados a publicación serán revisados y evaluados por un sistema de arbitraje doble ciego: dos pares académicos en el área disciplinar correspondiente y por un tercero en el caso de empate. Todos los evaluadores son ajenos a la Revista *Rigel*.

Los trabajos pueden ser rechazados, aceptados o aceptados con modificaciones. Todos los trabajos que deban realizar modificaciones de contenido serán revisados.

La Revista *Rigel* se reserva el derecho de hacer modificaciones formales a los trabajos aprobados para su publicación con la sola finalidad de homogeneizar el formato del número de la revista.

La preparación de los trabajos:

La Revista *Rigel* recibe trabajos preferentemente en español pero también acepta trabajos en francés, portugués, italiano e inglés. Todos los trabajos deben presentarse en formato Word y enviados de modo adjunto por e-mail a la dirección: revistarigel@hotmail.com de acuerdo con los siguientes requisitos formales según las siguientes categorías:

Artículos y Traducciones:

Número de páginas: un máximo de 30 páginas y un mínimo de 12, incluyendo las notas a pie de página y la bibliografía.

Características de la página: tamaño A4, márgenes superior e inferior de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm.

Tipo, tamaño y espaciado de la letra: fuente *Times New Roman*, 12 puntos y espaciado de 1,5 a lo largo del cuerpo del texto. En el caso de las citas que excedan las 50 palabras deberán centrarse separadas del texto, con un interlineado sencillo en 11 puntos. El interlineado anterior y



posterior a la cita debe ser de 1,5.

Modo de citar y organizar la bibliografía: el manuscrito debe seguir las normas APA (nombre, año: número de página, ej: Eagleton, 2006:68) en el caso de los artículos. En el caso de las traducciones se deben respetar las formas de citación del original. La bibliografía debe ubicarse al final del artículo en orden alfabético de la siguiente manera:

Libros completos:

Apellido, Nombre/iniciales (comp./ed./dir. si es el caso) (año de la edición utilizada) [año de publicación original]. *Título*, trad. N. Apellido (de ser necesario), ciudad de publicación, país (de ser necesario): editorial.

Capítulos de libro:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del capítulo", en N. Apellido (comp./ed./dir.) *Título del libro*, lugar: editorial, páginas del capítulo.

Artículos de revistas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del artículo", *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas del artículo.

Reseñas:

Apellido, Nombre/inicial (año). Reseña de *Título de la obra reseñada* de N. Apellido, en *Nombre de la revista*, vol., nº, páginas de la reseña.

Tesis sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). *Título de la tesis*, tesis de licenciatura/maestría/doctorado, Facultad, Universidad, Link (si existiese).

Presentación en congreso publicada en actas:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título de la ponencia", en N. Apellido (comp./ed.) *Título de la publicación*, lugar: editorial, páginas de la ponencia.

Presentación en congreso sin publicar:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título de la presentación", ponencia presentada en *Nombre del evento*, lugar de realización, fecha de realización.

Publicaciones y documentos online:

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del artículo", *nombre de la publicación online*, vol., nº (si corresponde), páginas (si corresponde). Disponible en [www.dirección_exacta_donde_se_encuentra](#) (última consulta: dd/mm/aa).

Ó

Apellido, Nombre/iniciales (año). "Título del documento", disponible en



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

www.dirección_exacta_donde_se_encuentra (última consulta: dd/mm/aa).

La página de inicio del trabajo presentado debe seguir el siguiente orden: el título del artículo centrado en negrita, el autor o autores, su filiación académica, los agradecimientos (si corresponden) y el e-mail del autor. Además, se debe especificar si el autor es estudiante de grado, posgrado, becario, docente o investigador. En caso de las traducciones se deben agregar los datos no sólo del autor del artículo, sino además los de el/los traductores. También, se debe indicar los datos de la edición original empleados para la traducción,

Las notas van a pie de página y numeradas por numerales arábigos y en fuente *Times New Roman* 11 puntos y espaciado simple. En el caso que la traducción incluya notas al final se debe respetar el original.

Los números de llamada a las notas de pie de página deben ser puestos después de todo signo de puntuación (por ejemplo, es correcto escribir: "(...) como dice Platón".1 y no: "(...) como dice Platón1.")

El trabajo debe contar con un resumen tanto en inglés como en español y en el idioma original del artículo. El título de la colaboración también debe estar en inglés, español y el idioma de origen. Los resúmenes no deben superar las 130 palabras y una lista de 3 a 5 palabras claves no mencionadas en el título. También deberán estar en inglés, español y el idioma de origen.

No se aceptarán originales incompletos o que no cumplan con todos estos requisitos.

Reseñas:

La preparación de reseñas de libros:

Deben seguirse los mismos criterios formales descritos arriba, pero se limitan sus números de páginas según la siguiente clasificación.

Reseñas cortas: máximo 3 páginas y mínimo 2. Deben hacer una alusión general al contenido del libro. Su carácter será descriptivo e informativo.

Reseñas largas: máximo 8 y mínimo 6. En este caso el autor debe llevar a cabo una nota crítica de la obra. Se permite la inclusión de subtítulos. Su carácter será descriptivo e informativo pero además deberá incluir una valoración crítica de los contenidos.

Entrevistas y Conferencias:



Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel

A instancias de los intereses de Revista *Rigel* se publicarán entrevistas y/o conferencias, de destacados académicos e investigadores que sean relevantes y contribuyan a las discusiones en el campo disciplinar de la filosofía, el arte y la estética. Tendrán una extensión mínima de 3.000 y una máxima de 6.000 palabras. Deberán cumplir las pautas formales arriba indicadas.

- **Contactos**

- **Revista Rigel:** revistarigel@hotmail.com
- **Director:** naim_garnica@hotmail.com
- **Editor Responsable:** horaciotarragona@hotmail.com