



Herbert Marcuse
**Escritos sobre
estética y política**

ennegativo **ediciones**

Herbert Marcuse
Escritos sobre
estética y política

ennegativo **ediciones**



POLITÉCNICO COLOMBIANO
Jaime Isaza Cadavid

Herbert Marcuse
**Escritos sobre
estética y política**

Traducción:
**Leandro Sánchez Marín y
J. Sebastian David Giraldo**

ennegativo **ediciones**



POLITÉCNICO COLOMBIANO
Jaime Isaza Cadavid

Marcuse, Herbert

Escritos sobre estética y política

Traducción: Leandro Sánchez Marín y J. Sebastian David Giraldo

ISBN: 978-628-01-4133-6

Ennegativo Ediciones

Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid

Facultad de Ciencias y Educación

Medellín, 2024

219pp. 13.97x21,59

Esta obra cuenta con el permiso del Patrimonio Literario de Herbert Marcuse, cuyo responsable es Harold Marcuse, su permiso se requiere para cualquier publicación posterior. El material complementario del trabajo inédito de Herbert Marcuse, ahora en los Archivos de la Biblioteca de la Universidad Goethe en Frankfurt/Main, ha sido publicado por Routledge Publishers, Inglaterra, en una serie de seis volúmenes editada por Douglas Kellner, y en una serie alemana editada por Peter-Erwin Jansen publicada por zu Klampen Verlag, Alemania. Todos los derechos de publicación adicional son retenidos por el propietario.

Nota editorial

La publicación de este trabajo ha sido posible gracias al permiso de los familiares de Herbert Marcuse. Agradecemos especialmente a Harold Marcuse por su generosa disposición. Las notas que aparecen bajo la forma (*N. de los Ed.*) pertenecen a Douglas Kellner y Clayton Pierce, editores de los *Collected Papers* de Marcuse, las que se referencian (*N. de los T.*) pertenecen a los traductores. Este trabajo de traducción de las obras de Marcuse está dedicado a la memoria de Jairo Escobar Moncada.

Índice

Las inquietudes estéticas de Herbert Marcuse por Leandro Sánchez Marín.....	11
El arte en la sociedad unidimensional.....	25
La sociedad como una obra de arte.....	43
El arte como forma de la realidad.....	55
Conferencias de Jerusalén.....	75
El arte y la transvaloración de los valores.....	105
Sobre la música.....	115
Poesía lírica después de Auschwitz.....	125
Sobre Marcel Proust.....	137
Sobre el conflicto generacional.....	143
Mal marxismo.....	153
<i>Para una crítica de la violencia</i> de Walter Benjamin.....	163
Sobre Angela Davis.....	171
Sobre <i>La dimensión estética: una conversación</i> entre Herbert Marcuse y Larry Hartwick.....	187
La filosofía del arte y la política: un diálogo entre Richard Kearney y Herbert Marcuse.....	199

Las inquietudes estéticas de Herbert Marcuse

Leandro Sánchez Marín
Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid
Universidad de Antioquia

Me parece que el arte es siempre la presentación del mundo tal como sería si fuera retomado por la libertad humana.

—Jean-Paul Sartre
Sartre por Sartre. Entrevistas.

El itinerario intelectual de Herbert Marcuse comienza y termina con algunas inquietudes estéticas. Su disertación de 1922 bajo la dirección de Philipp Witkop, *Der deutsche Künstlerroman* (La novela de artista alemana), según Alfred Schmidt, presenta al arte como una “fuerza productiva histórica, como la dimensión estética de la liberación del individuo respecto de las limitaciones sociales”¹. De otro lado, en 1977 Marcuse publica su último libro en vida, el cual recibió el título de *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, el cual luego se volvió a publicar en 1978 bajo el nombre *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*.

¹ SCHMIDT, Alfred. „Herbert Marcuse. Versuch einer Vergegenwärtigung seiner sozialphilosophischen und politischen Ideen“ en: Institut für Sozialforschung (Hrsg.). *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*. Frankfurt: Suhrkamp 1992, p. 13.

Respecto de la obra de 1922, Marcuse se orienta, entre otros, a partir de Wilhelm Dilthey y Georg Lukács. Del primero toma las consideraciones sobre el concepto de vida y del segundo el concepto de totalidad, entre otros. Marcuse cree que es precisamente la vida la que debe entenderse como una totalidad donde tanto las condiciones objetivas de existencia como la subjetividad se encuentran vinculadas en función de la configuración del carácter, argumentando que la existencia social está vinculada a un entorno que ofrece o limita las condiciones para su desarrollo y a la biografía particular de los individuos. Este último elemento también es resaltado por Marcuse, en la misma disertación, a través de su exposición de la estética de Hegel y Schiller, asunto sobre el cual volverá cuando exponga algunas consideraciones estéticas en relación con el principio de realidad en su obra *Eros y civilización*. De hecho, entre los intereses de Marcuse en 1922 estaba un aspecto hegeliano de gran relevancia, a saber, la idea de que la obra del artista es parte integral de la sociedad solo cuando la sociedad ha alcanzado un punto específico en su desarrollo, de modo que la idea y la realidad convergen² y, en otra dirección, también reconocía que “la contradicción entre el mundo de la idea y la realidad empírica, el arte y la vida burguesa”³ era una contradicción dolorosamente percibida y expresada por los románticos. Por ello, para Marcuse, la mayoría de las novelas de artista “contienen una dimensión crítica contra la creciente industrialización y mecanización de la vida económica y cultural, como un

² MILES, Malcolm. *Herbert Marcuse. An Aesthetics of Liberation*. London: Pluto Press, 2012, p. 34; MILES, Malcolm. *Art Rebellion. The Aesthetics of Social Transformation*. London: Bloomsbury Academic, 2023, p. 54.

³ LÖWY, Michael. “Marcuse and Benjamin. The Romantic Dimension” en: *Telos*, 44, 1980, pp. 25-26.

proceso que destruye o margina todos los valores espirituales”⁴. De todo esto se deriva que la vida está estrechamente vinculada a la posibilidad de una transformación. Construir la vida como una obra de arte es una de las cuestiones más interesantes que Marcuse logra captar en su estudio sobre la *Künstlerroman*:

Está claro que esta forma de vida tiene, en lo más profundo, una base estética: el equilibrio perfecto entre lo interior y lo exterior, el espíritu y la sensualidad, la esencia y la actividad, transforma la existencia de cada individuo... en belleza, en obra de arte⁵.

El fenómeno artístico que explora Marcuse en el contexto de sus primeras reflexiones filosóficas es entonces tierra fértil para señalar la relación entre sensibilidad y libertad, entre estética y política. De ahí que en los años posteriores, Marcuse desarrolle una teoría crítica en función de la emancipación de los sentidos y la razón. Así, la *Künstlerroman*, puede ser entendida como una subdivisión del género de la novela, el cual Marcuse consideró como la principal forma literaria de la sociedad burguesa en el siglo XIX y principios del XX. Además de ello, Marcuse identifica dos tipos de novela de artista: la romántica y la realista-objetiva: “en su forma romántica el artista huye de la realidad; en su forma realista, el artista busca cambiar la realidad y renovarse”⁶. A diferencia de la novela de formación (*Bildungsroman*), en la que el protagonista se integra en la sociedad a través de una mayor conciencia de sí mismo, se entiende que la novela de artista gira en torno a la alienación del artista respecto de la sociedad en general

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ MARCUSE, Herbert. *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978, p. 81.

⁶ MILES, Malcolm. *Op. Cit.*, 2012, p. 37.

y sus esfuerzos por integrarse en ella o vivir con esa alienación⁷. La tensión entre individuo y sociedad, que se puede encontrar de manera potencialmente creativa en la novela en general, es más evidente en la novela de artista, donde el artista o escritor “está especialmente fuera de las normas sociales”⁸.

En un interesante estudio de Sabrina Krone podemos encontrar un rasgo característico de la *Künstlerroman* que ratifica la idea según la cual este género literario es relevante en términos de un significado social y político:

El género de la *Künstlerroman* es especialmente adecuado para la popularización de la estética: la novela en sí es un género popular incluso en formas que no pueden clasificarse como novelas triviales... Como forma de prosa narrativa, es más fácil de recibir que las formas líricas; debido a su propósito como descripción de la historia de una persona, tiene una trama que puede diseñarse para ser emocionante y así despertar el interés del lector; como prosa extensa puede formar, ofrece espacio para excesos, discusiones teóricas y reflexiones por parte del narrador o de los personajes⁹.

Más allá de que el interés de Krone no sea explícitamente la relación entre estética y política, no es exagerado interpretar que la popularización de la estética, en relación con la posibilidad de discutir y reflexionar sobre la subjetividad, abre la puerta, al mismo tiempo, para la reflexión política. No en vano para Schiller, que es uno de los poetas que más destaca Marcuse, se debe “exigir a la comprensión filosófica que se ocupe de la más perfecta de las obras de

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ KRONE, Sabrina. *Popularisierung der Ästhetik um 1800 – Das Gespräch im Künstlerroman*. Berlin: Frank & Timme, 2016, p. 12.

arte, la construcción de una auténtica libertad política”¹⁰. En Marcuse la relación entre estética y política recibe una atención de primer orden.

Él sugiere que la vida social es una de las tentativas desarrolladas en la *Künstlerroman* y que ello no solo se da por un mero impulso artístico, pues también encuentra una amplia resonancia política debido a la forma de expresión de esta tendencia:

La disertación de Marcuse señala que la actividad política radical *fue* también una de las formas de existencia social (además de la vida teatral, la bohemia y el estilo de vida del maestro artesano) experimentadas en la búsqueda de la novela de artista de una solución al problema de la alienación estética y el logro de la comunidad y la solidaridad¹¹.

No es gratuito entonces que la relación entre la *Künstlerroman* y la *Bildungsroman* (novela de formación), tenga su punto central en la posibilidad de emancipación que ofrece todo proceso de reconocimiento y apropiación de las capacidades del individuo en función de la madurez tanto sensible como intelectual. Ello contra la enajenación que se presenta como realidad del mundo que lucha contra la idealidad de la propia construcción de una vida de acuerdo con la autonomía, quizás por ello es por lo que también se ha tomado esta obra de Marcuse como “principalmente un trabajo de teoría social [...] desde cualquier punto de vista es una contribución a una teoría sociológica

¹⁰ SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado, 2018, p. 9.

¹¹ REITZ, Charles. *Art, Alienation, and the Humanities. A Critical Engagement with Herbert Marcuse*. New York: State University of New York Press, 2000, pp. 35-36.

general de la estética”¹², pues en ambas tendencias literarias de la novela, la transformación del individuo amplía el horizonte de su experiencia y cualifica su significado. El arte (*Kunst*) y la formación (*Bildung*) van de la mano en medio de este proceso emancipatorio, pues la libertad es el centro de gravedad sobre el cual ambas cuestiones adquieren su verdadero sentido. Charles Reitz sirve de apoyo para profundizar en este punto:

Marcuse sostiene que para ciertas figuras literarias importantes —Goethe, Keller y Mann— la *Künstlerroman* tiende inherentemente hacia la *Bildungsroman* [novela de formación]. Busca una forma de vida artística madura y viable. La formación, aquí, implica claramente el paso de la ingenuidad juvenil y el exceso subjetivo, a una edad adulta activa y práctica, un proceso de sazonomiento y autoperfección estética. La *Bildungsroman* como tal nunca se ocupa del diseño curricular o de los métodos de instrucción o de la escolarización en el sentido más estricto. Más bien aborda los problemas de la formación del carácter y cuestiones tales como la armonización de la sensualidad y el intelecto y los conflictos entre la autoconciencia individual y el potencial social de cada uno¹³.

Más de medio siglo después de la confección de su disertación de 1922, Marcuse elabora su ensayo *La dimensión estética*. El propósito central de esta obra es demostrar el carácter revolucionario del arte más allá de las relaciones sociales en las cuales se desarrolla. Para él, la forma estética es en sí misma política y no necesita contar de manera necesaria con una identificación estricta respecto de alguna tendencia de clase, pues esto, lejos de afianzar su carácter político, la empobrece y la convierte en mera ideología.

¹² SCHOOLMAN, Morton. *The Imaginary Witness. The Critical Theory of Herbert Marcuse*. New York: The Free Press, 1980, p. 327.

¹³ REITZ, Charles, *Op. Cit.*, p. 32.

Marcuse apunta contra lo que llama “ortodoxia marxista”. Según él, esta es una corriente que cae en el empobrecimiento de la estética respecto de la creación e interpretación artística. Sin embargo, es de notar que aquí Marcuse nos habla de ortodoxia en un sentido restringido y relacionado específicamente con el arte, pues una famosa definición sobre la ortodoxia en el marxismo, de manera general, ya había sido ofrecida por Lukács en *Historia y conciencia de clase*, y dicha definición no parece estar muy distante de lo que piensa Marcuse respecto de una apropiación acertada del marxismo. Según Lukács, la ortodoxia marxista no tiene nada que ver con:

exponer e interpretar escolásticamente frases y proposiciones de viejas obras en parte ya “rebasadas” por la investigación moderna, como si fueran palabras de la Biblia, y el no buscar sino en ellas el manantial de la verdad, en vez de entregarse “sin prejuicios” a la investigación de “hechos”¹⁴.

Ahora bien, Lukács considera que la auténtica ortodoxia marxista se encuentra en una cuestión metódica. Para él, la dialéctica es la forma a través de la cual deben explorarse los objetos de estudio. Partir de una actitud prejuiciada bloquea las verdaderas pretensiones del marxismo y nubla la vista del investigador, pues:

marxismo ortodoxo no significa reconocimiento acrítico de los resultados de la investigación marxiana, ni “fe” en tal o cual tesis, ni interpretación de una escritura “sagrada”... ortodoxia es la convicción científica de que en el marxismo dialéctico se ha descubierto el método de investigación correcto¹⁵.

¹⁴ LUKÁCS, Georg. *Historia y conciencia de clase I*. Madrid: Sarpe, 1984, p. 73.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 73-74.

De manera similar, Marcuse entiende que la dialéctica no consiste en una osificación del pensamiento, más bien es una tendencia que lo renueva críticamente a la luz del devenir histórico: “la auténtica dialéctica jamás admite una fase dada del ser como instancia de la verdad o falsedad de una teoría y de la acción fundada en ella”¹⁶ y “en la medida en que la realidad es histórica, es dialéctica, puede y debe ser captada mediante el método dialéctico”¹⁷. Marcuse es directo al señalar que el campo de análisis en el cual desarrolla sus ideas en *La dimensión estética* está estrechamente relacionado con la literatura, aunque también sugiere que, en vez de que esto constituya una barrera para poder establecer la validez de su crítica, lo que encuentra acertado para este campo del arte puede extenderse sin problema al ámbito de otras disciplinas artísticas. En su pretensión por demostrar el carácter revolucionario de la forma estética, Marcuse encuentra al menos dos sentidos en los cuales puede ser entendida esta tesis: por un lado, el arte es revolucionario cuando produce un cambio radical en la técnica y el estilo, aunque ello no coincida necesariamente con la “calidad” o con la “autenticidad y verdad” de la obra de arte¹⁸. Por otro lado, el arte es revolucionario cuando, precisamente en función de la transformación estética, “representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación)”¹⁹.

¹⁶ MARCUSE, Herbert. *Entre hermenéutica y teoría crítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2011, p. 46.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

Otra tesis que Marcuse expone de manera insistente es que “la verdad del arte consiste precisamente en [que] el mundo en realidad es como aparece en la obra de arte”²⁰. Por ello, piensa Marcuse, el arte no es revolucionario porque se ofrezca únicamente para la clase obrera o porque sea hecho para la revolución. El arte no necesita de esta identificación, su compromiso no está al servicio de fines ideológicos, más bien está comprometido consigo mismo. Se defiende como forma y es verdaderamente revolucionario cuando no es creado, o simplemente impulsado, a partir de fines políticos. En este sentido, el arte es transhistórico porque trasciende lo dado y no se agota en el instante. La dimensión estética es la que aparece aquí como criterio de verdad y la relación de la obra de arte con la praxis, su potencial político, está condicionado por tres características opuestas a la de la ideología de la inmediatez: el potencial político del arte reside entonces en que es: 1) indirecto, 2) mediado y 3) huidizo. Estos tres rasgos son importantes para tener en cuenta que entre más se politiza el arte de forma inmediata, más pierde este su potencial revolucionario y subversivo, pues, de esta manera, “reduce el poder de extrañamiento y los trascendentes objetivos radicales de cambio”²¹. De ahí que la forma estética se diferencie de otras formas precisamente en este carácter no inmediato. Al respecto, Lukács dice lo siguiente:

la forma estética no es de una generalidad tal que pueda y tenga que abarcar indiferentemente una multiplicidad de contenidos como puede y tiene que hacerlo la forma de la ciencia — en la cual la forma particular ligada íntimamente a un contenido particular es precisamente la inmediatez que hay que superar —, sino que llega precisamente a ser estética por el hecho de aparecer siempre como la forma específica de un determinado contenido, la peculiaridad

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

de las distintas artes y los distintos géneros tiene que tratarse también como cuestión de forma²².

Una forma incorrecta de entender el potencial político del arte sería introducir como determinante de la forma estética el rígido esquema de la base y la superestructura que, a juicio de Marcuse, ha sido uno de los presupuestos más errados de la mala ortodoxia marxista. Este esquema acepta la idea según la cual las condiciones materiales de existencia definen de manera absoluta las producciones espirituales de los individuos, entendiéndolo con ello una relación causal y mecánica donde todo está determinado por la base material sobre la cual solo puede producirse, en este caso arte, como mero reflejo de ella. Si las condiciones materiales son burguesas, necesariamente el arte producido en este contexto será burgués, pero si las condiciones materiales apelan a un terreno proletario de existencia, entonces el arte producido bajo estas condiciones será proletario. Parece todo un despropósito convertir la famosa analogía de Marx en un asunto tan esquemático; en palabras del propio Marx, este exceso de esquematismo sería igual a "pretender hacer que el amor derive del álgebra"²³.

El problema de esta comprensión vulgar del marxismo es que deja de lado a la subjetividad, privilegiando la fuerza de la objetividad material y negando cualquier margen de maniobra creativa a los individuos que, de esta manera, encuentran anulada su libertad. Pero, si seguimos a Schiller, debemos establecer que "toda mejora en política debe partir del ennoblecimiento del carácter"²⁴, es decir, de la importancia de la subjetividad en el proceso de emancipación que lucha contra la enajenación. De hecho, para

²² LUKÁCS, Georg. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966, p. 262.

²³ MARX, Karl. *Escorpión y Félix*. Barcelona: Tusquets, 1971, p. 27.

²⁴ SCHILLER, Friedrich. *Op. Cit.*, p. 43.

Marcuse, una de las nociones más importantes de Schiller es la de “impulso de juego”, pues la entiende “como categoría central de una estética con potencial emancipador”²⁵.

Si el arte encuentra límites estrictos respecto de su capacidad creativa y entiende que entre sus posibilidades solo está ser un resultado de la relación mecánica entre la base material de la sociedad y la superestructura ideológica, entonces, la gran desgracia del ser humano es que su personalidad queda abolida²⁶. Esta desgracia se ve aumentada en el contexto de las sociedades industrializadas del rendimiento laboral, pues allí la actividad humana ya no encuentra espacio para su despliegue creativo. Ya despojado de su personalidad, el ser humano se convierte en un hecho que se repite una y otra vez en función de la reproducción del rígido esquema de la base y la superestructura:

Eternamente encadenado a un pequeño fragmento aislado del todo, el hombre mismo se convierte en un fragmento: ya solo oye el monótono ruido del engranaje que hace girar, jamás desarrollará la armonía de su ser, y en lugar de imprimir a su naturaleza la marca de la humanidad, se convierte en un mero reflejo de su oficio y de sus conocimientos²⁷.

En este contexto de enajenación, Marcuse puede notar que las sociedades contemporáneas se ajustan cada vez más a una racionalidad que, lejos de ofrecer a los individuos las condiciones suficientes para el goce de su vida y el desarrollo a plenitud de sus capacidades, las estanca en

²⁵ THOMPSON, Michael. “The Radical Implications of Hölderlin’s Aesthetic Rationalism” en: Krier, D. & Worrell, M. (Eds.). *Capital in the Mirror. Critical Social Theory and the Aesthetic Dimension*. New York: State University of New York Press, 2020, p. 208.

²⁶ SCHILLER, Friedrich. *Op. Cit.*, p. 60; MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifiesto del Partido Comunista*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1971, p. 52.

²⁷ SCHILLER, Friedrich. *Op. Cit.*, p. 28.

una actividad repetitiva y necesaria, donde la libertad queda reducida al tiempo de regeneración donde el cuerpo y el espíritu deben prepararse para enfrentar nuevamente las angustias que se desprenden de una experiencia empobrecida; ello porque nuestra relación con el mundo sigue estando determinada por un deseo de control y dominio que, según Hartmut Rosa²⁸, Marcuse señaló de manera crítica bajo la figura del prometeísmo. Parece que ante este escenario la dimensión estética sigue siendo un espacio de resistencia y negación de lo dado en función de establecer un entorno de valores y propósitos totalmente diferente.

En su carácter político, el arte insiste en la obligación de rechazar las formas inmediatas de la competencia, la eficacia y el rendimiento, y con ello señala constantemente “la necesidad de explorar nuevas formas de vivir en nuestro cuerpo y mente, y en comunidad con los demás”²⁹. Siguiendo a Marcuse también se puede decir que “el arte conserva su función cognoscitiva crítica: la representación de una verdad todavía trascendente y el mantenimiento de la imagen de la libertad frente a una realidad que la niega”³⁰ o que “el arte, como instrumento de oposición, depende de la fuerza alienante de la creación estética: del poder de permanecer extraña, antagónica, trascendente a la normalidad”³¹.

²⁸ ROSA, Hartmut. *¡Aceleremos la resonancia!* Barcelona: Ned Ediciones, 2023, p. 50.

²⁹ MANDARA, Luca. “Marcuse and the Social Networkers” en: Hines, T., Jansen, P-E., Kirsch, R. & Maley, T. (Eds.). *The Dialectics of Liberation in Dark Times. Marcuse’s Thought in the Neoliberal Era*. London: Palgrave Macmillan, 2023, p. 82.

³⁰ MARCUSE, Herbert. *El marxismo soviético*. Madrid: Alianza Editorial, 1975, p. 134.

³¹ MARCUSE, Herbert. *Guerra, tecnología y fascismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001, p. 243.

Otras consideraciones sobre la forma estética, coinciden en señalar, e incluso amplían, el sentido subversivo y conurbante que Marcuse se esforzó en conceptualizar. Según Juliane Rebentisch, “la experiencia estética la realiza solo quien no permanece indiferente ante el arte”³². Y, por ello, de la experiencia estética se puede esperar que no lleve a la conformidad con lo dado o a la resignación frente a las fuerzas del sistema, de acuerdo con Buck-Morss:

Lo que cuenta es que la experiencia estética nos enseñe algo nuevo acerca de nuestro mundo, que nos saque de la complacencia moral y la resignación política y que nos llame la atención por la irresistible falta de imaginación social que caracteriza a tanta producción cultural en todas sus formas³³.

La anterior argumentación de Buck-Morss encuentra un parecido de familia con la idea de Marcuse donde el valor de la experiencia estética está relacionado con la verdad, aunque no en un sentido afirmativo, sino como indagación crítica, pues “la experiencia estética es un acontecimiento negativo porque es una experiencia de la negación”³⁴.

Así, no solo el rechazo de lo dado abre la posibilidad de pensar en otras formas de experiencia diferentes a las de la ideología dominante, sino que también revela un contenido de verdad en oposición a la falsedad de la totalidad racionalizada del capitalismo. Marcuse cree que una cierta libertad de expresión persiste en la dimensión estética y que ella “le permite al escritor y al artista llamar a los hombres y las cosas por su nombre: nombrar lo que de otra

³² REBENTISCH, Juliane. *Teoría del arte contemporáneo. Una introducción*. Valencia: Universitat de València. 2021, p. 39.

³³ BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004, p. 82.

³⁴ MENKE, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1997, p. 47.

manera es innumerable”³⁵. Otro interprete contemporáneo de la teoría crítica ratifica esta observación al notar el carácter epistemológico de la estética en Marcuse, pues considera que para él “la estética no era solo la teoría del arte, sino también la teoría del conocimiento sensorial y la experiencia física transmitida en interacción con la imaginación”³⁶. Reflexionar no solo sobre la relación entre estética y política, sino entre estas dos mismas dimensiones y la vinculación que tienen con la verdad, con la dimensión epistemológica, es un asunto que Marcuse ha dejado pendiente para la continuación de su itinerario intelectual.

³⁵ MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Editorial Ariel, 2005, p. 276.

³⁶ SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. „Ein Gemälde von Cézanne ist auch auf dem Klosett ein Gemälde von Cézanne. Kunst, Alltagskultur und ready-made bei Marcuse“ en: Winter, R. & Zima, P. (Hrsg.). *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015, p. 159.

El arte en la sociedad unidimensional*

A manera de introducción personal, me gustaría decir algunas palabras acerca de cómo llegué a sentir la necesidad de ocuparme del fenómeno del arte. Utilizo el término “arte” en todo el sentido general que abarca la literatura y la música, así como las artes visuales. De manera similar, por “lenguaje” (de arte, lenguaje artístico) me refiero a la imagen, la escultura y el tono musical, así como a la palabra.

Ha ocurrido una especie de desesperanza o desesperación. Desesperación al darme cuenta de que todo lenguaje, todo lenguaje prosaico, y en particular el lenguaje tradicional, de alguna manera parece estar muerto. Parece ser incapaz de comunicar lo que está sucediendo hoy y es arcaico y obsoleto en comparación con algunos de los logros y la fuerza del lenguaje artístico y poético, especialmente

* “Art in the One-Dimensional Society” se presentó por primera vez como una conferencia en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, el 8 de marzo de 1967. Se encontró una transcripción de las notas de Marcuse en sus archivos junto con un manuscrito en el que escribió las notas en forma de ensayo; tiene algunas correcciones, la mayoría de las cuales, pero no todas, se incluyeron en las versiones publicadas. Por lo tanto, hemos incorporado las ediciones de Marcuse que quedaron fuera de la versión publicada. El texto se publicó por primera vez en mayo de 1967 en *Arts Magazine*, 41, 7, pp. 26–31, y luego se reimprimió en un volumen editado por Lee Baxandall: *Radical Perspectives in the Arts*. Harmondsworth: Penguin, 1972, pp. 53–67 que utilizamos, haciendo algunas correcciones sugeridas en el manuscrito original de Marcuse (*N. de los Ed.*)

en el contexto de la oposición contra esta sociedad entre los jóvenes protestantes y rebeldes de nuestro tiempo. Cuando vi y participé en su manifestación contra la guerra en Vietnam, cuando los escuché cantar las canciones de Bob Dylan, de alguna manera sentí, y es muy difícil de definir, que este es realmente el único lenguaje revolucionario que queda hoy.

Ahora, esto puede sonar romántico —y a menudo me culpo por ser demasiado romántico en la evaluación del poder liberador y radical del arte—. Recuerdo la popular declaración hecha hace mucho tiempo sobre la inutilidad y quizás incluso sobre el crimen del arte: que el Partenón no valía las lágrimas y la sangre de un solo esclavo griego. Igualmente inútil es la afirmación contraria de que solo el Partenón justificaba la sociedad de esclavos. Ahora, ¿cuál de las dos afirmaciones es correcta? Si observo la civilización y cultura occidentales de hoy, la masacre y la brutalidad en que está involucrada, me parece que la primera afirmación es probablemente más correcta que la segunda. Aun así, la supervivencia del arte puede convertirse en el único eslabón débil que hoy en día conecta el presente con la esperanza para el futuro.

En muchas de las discusiones que he tenido, surgió la pregunta sobre la supervivencia del arte en nuestros tiempos. La posibilidad misma del arte, la verdad del arte fue cuestionada. Y se cuestionó debido al carácter totalitario de nuestra “sociedad del bienestar” que absorbe fácilmente todas las actividades no conformistas y, en virtud de este hecho, invalida el arte como comunicación y representación de un mundo distinto al del Establecimiento. Me gustaría discutir aquí si esta afirmación es realmente correcta, si la sociedad cerrada, la sociedad omnipresente y abrumadora en la que vivimos hoy, si esta es realmente la razón

de la agonía del arte en nuestro tiempo. Y discutir esta pregunta implica una cuestión más amplia sobre el elemento histórico en todo el arte. Si observamos este elemento histórico en el arte, deberíamos decir que la crisis actual del arte es sólo una parte de la crisis general de la oposición política y moral a nuestra sociedad, de su incapacidad para definir, nombrar y comunicar los objetivos. De la oposición a una sociedad que, después de todo, entrega los bienes. Entrega los bienes más grandes y quizás incluso mejores que nunca antes y exige, para la entrega de estos bienes, el sacrificio constante de vidas humanas; muerte, mutilación, esclavitud. Pero ocurren lo suficientemente lejos como para que realmente no nos afecte mucho a la mayoría de nosotros.

Los conceptos y las palabras tradicionales usadas para designar una sociedad mejor, es decir, una sociedad libre — y el arte tiene algo que ver con la libertad —, parecen no tener ningún significado hoy en día. Son inadecuados para transmitir lo que el hombre y las cosas son hoy, e inadecuados para transmitir lo que el hombre y las cosas pueden ser y deben ser. Estos conceptos tradicionales pertenecen a un lenguaje que aún es el de una era pretecnológica y pretotalitaria en la que ya no vivimos. No contienen la experiencia de los años treinta, cuarenta y sesenta, y su propia racionalidad en sí misma parece ser una mezcla del nuevo lenguaje que puede ser capaz de comunicar el horror de lo que es y la promesa de lo que puede ser. Así, desde los años treinta, vemos la búsqueda intensificada y metódica de un nuevo lenguaje, de un lenguaje poético como lenguaje revolucionario, de un lenguaje artístico como lenguaje revolucionario. Esto implica el concepto de la *imaginación* como una facultad cognitiva, capaz de trascender y romper el hechizo del Establecimiento.

En este sentido, la tesis surrealista, tal como se desarrolló durante este período, eleva el lenguaje poético al rango de ser el único idioma que no sucumbe al lenguaje generalizado que habla el Establecimiento, un “metalenguaje” de la negación total. Una negación total que trasciende incluso la propia acción revolucionaria. En otras palabras, el arte puede cumplir su función revolucionaria interna solo si no se convierte en parte de cualquier Establecimiento, incluido el Establecimiento revolucionario. Creo que esto se presenta más claramente en una declaración de Benjamin Péret, hecha en 1943:

[...] el poeta —no hablo de los bufones, de cualquier tipo— solamente puede ser reconocido como tal en tanto se opone con un inconformismo total al mundo en el que vive. Se subleva contra todos, incluidos los revolucionarios, quienes, situándose en el terreno de la política, arbitrariamente aislada del conjunto del movimiento cultural, preconizan la sumisión de la cultura al cumplimiento de la revolución social¹.

En contraste, los surrealistas proclaman la sumisión de la revolución social a la verdad de la imaginación poética. Sin embargo, esta tesis surrealista es poco dialéctica en la medida en que minimiza la medida en que el lenguaje poético mismo está infestado e infectado con la falsedad y el engaño generales; no permanece puro. Y el surrealismo hace mucho que se ha convertido en un producto vendible. Y, sin embargo, el arte, a pesar de esta infección y absorción, continúa. El lenguaje de la imaginación sigue siendo un lenguaje de desafío, de acusación y protesta. Al leer un artículo en *Ramparts* sobre la “Cruzada de los niños”² y Bob

¹ PÉRET, Benjamin. “Tiene la palabra Péret” en: *El deshonor de los poetas*. Barcelona: Ediciones Anagal-Nómada, 2006, p. 57 (*N. de los T.*)

² La cruzada infantil o Cruzada de los niños se refiere a un conjunto de ocho acontecimientos reales y ficticios sucedidos en 1212, tras la cuarta Cruzada, que algunos historiadores integran como sucesos posteriores

Dylan, encontré las siguientes líneas de un poema de Arthur O'Shaughnessy. No tenía la menor idea de quién era Arthur O'Shaughnessy. Me han dicho que es un poeta bastante malo y, para mi horror, he visto que el mismo poema de O'Shaughnessy está citado en el *Libro Azul* de la John Birch Society³. Sin embargo, y eso puede mostrarles lo poco que sé sobre el arte, me encantan estos versos. Creo que dicen algo y que ese algo es importante y no me avergonzaré de repetirlos.

Un hombre con un sueño, en el placer.
Saldrá y conquistará una corona;
Y tres con el ritmo de una nueva canción.
Pueden arrollar un imperio hacia abajo.

Aparte de los méritos poéticos de estos versos —al menos riman—⁴, son simplemente falsos, incorrectos. Porque lo que realmente sucedió fue que las Cruzadas de los niños, desde la Edad Media, con guitarras o sin guitarras, siempre han sido pisoteadas por los imperios, y no al revés, como quieren decir estos versos. Pero, aun así, a pesar

a esta, sucesos que combinan algunos o todos de los siguientes elementos: visiones de un muchacho alemán o francés, la intención de convertir pacíficamente musulmanes a la cristiandad, niños que marchan hacia el sur de Italia y también la venta de niños como esclavos. Existen muchos testimonios contradictorios y los hechos reales son aún objeto de debate entre los historiadores (*N. de los T.*)

³ John Birch Society (JBS) es una asociación conservadora de Estados Unidos, su origen lo tiene en Indianápolis, Indiana en 1958. Fundada por Robert W. Welch, Jr. durante el periodo histórico norteamericano conocido como el Peligro Rojo, toma su nombre de John Birch, ministro baptista, capellán militar muerto en acción de guerra. La organización defiende el anticomunismo, el gobierno limitado, una república constitucional y la libertad personal. Ha sido definida como una organización de derecha radical (*N. de los T.*)

⁴ La rima es en inglés: *One man with a dream, at Pleasure / Shall go forth and conquer a crown; / And three with a new song's measure / Can trample an empire down* (*N. de los T.*)

de este hecho, los poemas y las canciones persisten; las artes persisten, e incluso parecen asumir una nueva Forma y función: es decir, quieren ser consciente y metódicamente arte sin sentido, destructivo, desordenado y negativo. Y hoy, en un mundo en el que el sentido y el orden, lo “positivo”, deben imponerse con todos los medios de represión disponibles, estas artes asumen por sí mismas una posición política: una posición de protesta, negación y rechazo.

Este contenido político objetivo del arte puede afirmarse, incluso allí donde, en lugar de una Forma de interrupción, negación y sin sentido, se reviven las formas clásicas y tradicionales; por ejemplo, en la celebración del amor y la libertad legítimos en la poesía de la Resistencia francesa, la poesía que Péret rechaza. Parece que hoy en día, los elementos entran en el arte — ahora más que nunca en el arte — que generalmente se consideran extraños y ajenos al arte, que el arte en sí mismo en su propio proceso y procedimiento interno tiende hacia la dimensión política, sin renunciar a la forma del arte en sí misma. En este proceso dinámico, la dimensión estética está perdiendo su apariencia de independencia, de neutralidad. O bien, la situación histórica del arte ha cambiado de tal manera que la pureza, incluso la posibilidad del arte *como arte* se vuelve cuestionable. El artista está obligado a formular y comunicar una verdad que parece ser incompatible con la Forma artística e inaccesible para esta. Dije que el arte de hoy responde a la crisis de nuestra sociedad. No sólo están en juego ciertos aspectos y Formas del sistema de vida establecido, sino el sistema en su conjunto, y el surgimiento de necesidades y satisfacciones cualitativamente diferentes, de nuevas metas. La construcción de un entorno cualitativamente nuevo, técnico y natural, por un tipo esencialmente nuevo de ser humano parece necesaria para que la era de la barbarie avanzada y la brutalidad no continúe indefinidamente.

Esto significa que el arte debe encontrar el lenguaje y las imágenes capaces de comunicar esta necesidad *como propia*. ¿Cómo podemos imaginar que las nuevas relaciones entre los hombres y las cosas puedan surgir si los hombres continúan viendo las imágenes y hablando el lenguaje de la represión, la explotación y la mistificación? El nuevo sistema de necesidades y objetivos pertenece al ámbito de la experiencia posible: podemos definirlo en términos de la negación del sistema establecido, es decir, las formas de vida, un sistema de necesidades y satisfacciones en el que las pulsiones agresivas, represivas y de explotación están subyugadas a la energía sensible y tranquilizadora de las pulsiones de vida.

Ahora, ¿cuál puede ser el papel del arte en el desarrollo y la realización de la idea de tal universo? La negación determinada de la realidad establecida sería un universo “estético”, “estético” en el sentido dual de pertenecer a la sensibilidad y pertenecer al arte, es decir, la capacidad de recibir la impresión de la Forma: la forma bella y placentera como el modo posible de existencia de los hombres y las cosas. Creo que la imagen y la realización imaginativa de tal universo es el fin del arte, que el lenguaje del arte habla en tal universo sin poder llegar a él, y que el derecho y la verdad del arte fueron definidos y validados por la misma irrealidad, la inexistencia de su objetivo. En otras palabras, el arte podría realizarse solo con la ilusión restante y creando ilusiones. Pero —y creo que es el significado de la situación actual del arte— hoy el arte, por primera vez en la historia, se enfrenta a la posibilidad de modos de realización completamente nuevos. O el lugar del arte en el mundo está cambiando y el arte actual se está convirtiendo en un factor potencial en la construcción de una nueva realidad, una perspectiva que significaría la cancelación y la trascendencia del arte en la realización de su propio fin.

Para aclarar lo que quiero decir, quiero discutir primero en qué sentido el arte es una facultad cognitiva con una verdad propia y en qué sentido el lenguaje del arte descubre una verdad oculta y reprimida. Me gustaría proponerles que el arte en un sentido extremo habla el lenguaje del descubrimiento.

El arte —principalmente, pero no exclusivamente, las artes visuales— descubre que hay *cosas*; cosas y no meros fragmentos y partes de la materia que deben manejarse y usarse arbitrariamente, sino “cosas en sí mismas”; cosas que “quieren” algo, que sufren y que se prestan al dominio de la Forma, es decir, cosas que son inherentemente “estéticas”. Así, el arte descubre y libera el dominio de la Forma sensual, el placer de la sensibilidad, en contra de lo falso, lo deforme y lo feo en la percepción, que es represivo de la verdad y el poder de la sensibilidad, de la dimensión sensual como dimensión erótica. Cito a uno de los grandes “formalistas” rusos que escribió en el momento de la Revolución bolchevique:

El arte existe para dar la sensación de vida, para sentir el objeto, para experimentar que una piedra es una piedra. El objetivo del arte es la sensación del objeto como visión y no como objeto familiar. El arte ‘singulariza el objeto’; oscurece las formas familiares, y aumenta la dificultad y la duración de la percepción. En el arte, el acto de percepción es un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto; lo que ya está allí no tiene importancia para el arte⁵.

⁵ En la versión de las notas de la conferencia del texto, Marcuse indica que el autor es V. Chklovski en un texto de 1917 citado en *Théories de la littérature*, editado por Roman Jakobson. Mientras que el nombre del autor formalista ruso se escribe de varias maneras en diferentes idiomas, la referencia estándar es a Viktor Shklovsky, el fundador de OPOJAZ (Sociedad para el estudio del lenguaje poético), que ayudó a desarrollar

El proceso artístico es, por lo tanto, la “liberación del objeto del automatismo de la percepción” que distorsiona y restringe lo que son las cosas y lo que puede ser. En consecuencia, podemos decir que el arte descubre y crea una nueva inmediatez, que surge solo con la destrucción de lo viejo. La nueva inmediatez se logra en un proceso de recolección: imágenes, conceptos, ideas desde hace mucho tiempo “conocidas” encuentran, en la obra de arte, su representación y verificación sensoriales.

Parece que el arte como cognición y recuerdo depende en gran medida del poder estético del *silencio*: el silencio de la imagen y la estatua; el silencio que impregna la tragedia; el silencio en el que se oye la música. El silencio como medio de comunicación, la ruptura con lo familiar; el silencio no sólo en un lugar o tiempo reservado para la contemplación, sino como una dimensión completa que está ahí sin ser utilizada. El ruido es en todas partes el compañero de la agresión organizada. El Eros narcisista, etapa primaria de toda energía erótica y estética, busca sobre todo la tranquilidad. Esta es la tranquilidad en la que los sentidos pueden percibir y escuchar lo que se suprime en los asuntos cotidianos y la diversión diaria, en la que realmente podemos ver, oír y sentir lo que somos y lo que son las cosas.

Estas proposiciones pueden indicar en qué medida la dimensión estética es una dimensión potencial de la realidad en sí misma y no solo del arte en contraste con la realidad. O podemos decir que el arte tiende hacia su propia realización. El arte está comprometido con la sensibilidad: en las formas artísticas, las necesidades biológicas, pulsionales y reprimidas encuentran su representación, se con-

los métodos de técnica lingüística y estilo del formalismo ruso (N. de los Ed.)

vierten en “objetivadas” en el proyecto de una realidad diferente. La “estética” es una categoría existencial y sociológica, y como tal, no se aplica al arte “desde afuera”, sino que pertenece al arte como arte.

Pero entonces surge la pregunta: ¿por qué el contenido biológico y existencial de la “estética” se ha sublimado en el reino irreal e ilusorio del arte en lugar de en la transformación de la *realidad*? ¿Hay alguna verdad en la proposición vulgar de que el arte, como una rama especial de la actividad creativa, divorciada de la producción social material, pertenece a lo que Marx llamó la “prehistoria” de la humanidad⁶, es decir, la historia del hombre antes de su liberación en una sociedad libre? ¿Y es esta la razón por la que toda una dimensión de la realidad sigue siendo “imaginaria”, una “ilusión”? Y es tentador hacer una pregunta relacionada: ¿ha llegado el momento de liberar al arte de su confinamiento al mero arte, a una ilusión? ¿Ha llegado el momento de unir la dimensión estética y política, preparando el terreno en el pensamiento y la acción para hacer de la sociedad una obra de arte? ¿Y acaso, en este sentido, la noción de “fin del arte” está históricamente justificada? ¿Los logros de la civilización tecnológica no indican la posible transformación del arte en técnica y de la técnica en arte? ¿En el sentido muy completo de una experimentación controlada con la naturaleza y la sociedad para dar a la naturaleza y la sociedad su Forma estética, es decir, la Forma de un universo pacificado y armonioso?

Sin duda, el “arte político” es un concepto monstruoso, y el arte por sí mismo nunca podría lograr esta transformación, pero podría liberar la percepción y la sensibilidad necesarias para la transformación. Y, una vez que ocurre un

⁶ MARX, Karl. “Contribución a la crítica de la *Filosofía del Derecho* de Hegel. Introducción” en: *Escritos de juventud sobre el Derecho. Textos 1837-1847*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008, p. 100 (N. de los T.)

cambio social, el arte, Forma de la imaginación, podría guiar la construcción de la nueva sociedad. Y en la medida en que los valores estéticos son los valores no agresivos por excelencia, el arte como tecnología y técnica implicaría el surgimiento de una nueva racionalidad en la construcción de una sociedad libre, es decir, en el surgimiento de nuevos modos y objetivos del progreso técnico en sí mismo. Aquí, sin embargo, me gustaría insertar una advertencia. Cualquier intento de explicar las categorías estéticas en términos de su aplicación a la sociedad, a la construcción del entorno social, sugiere casi inevitablemente la estafa de las campañas de embellecimiento o el horror del realismo soviético. Debemos recordar: la realización del arte como principio de reconstrucción social presupone un cambio social fundamental. Lo que está en juego no es el embellecimiento de lo que es, sino la reorientación total de la vida en una nueva sociedad.

Hablé del poder cognitivo del arte en este contexto, del arte como expresión y comunicación de un modo específico de percepción, conocimiento, comprensión e incluso ciencia, del arte como una verdad específica aplicable a la realidad. En otras palabras, retomé el cliché conocido del parentesco entre verdad y belleza. Al discutir este cliché me permito hacer la siguiente pregunta.

¿Por qué la definición tradicional del arte en términos de belleza, tanto del arte, como del gran arte, no es evidentemente bella en ningún sentido? ¿Es posible que lo bello prepare la mente para la verdad, o el parentesco entre verdad y belleza está destinado a denotar la armonía entre sensibilidad y comprensión, entre sensualidad y razón? Pero luego recordamos que la sensualidad y la razón, la receptividad de la belleza y la actividad del conocimiento parecen ser opuestos en lugar de semejantes. El conocimiento de la verdad es doloroso y feo en la mayoría de los

casos y la verdad, a su vez, puede llamarse bella solo de una manera altamente desensualizada, sublimada, por ejemplo, si hablamos de la belleza de una solución matemática. ¿O tal vez la belleza deba ser el medio sensual para una verdad que no sea realizada, es decir, la armonía entre el hombre y la naturaleza, la materia y el espíritu, la libertad y el goce, que de hecho sería el final de la prehistoria del hombre? Hegel en su *Estética* tiene una visión de un estado del mundo en el que tanto las personas como las cosas, tanto orgánicas como inorgánicas, participan de una organización racional de la vida, en la que la agresión se apoya en la armonía entre lo general y lo particular. ¿No es esta también la visión de la sociedad como una obra de arte, la realización histórica del arte?

Esta imagen del arte como técnica para propiciar o guiar la construcción de la sociedad exige la interacción de la ciencia, la técnica y la imaginación para construir y sostener un nuevo sistema de vida. La técnica como arte, como construcción de lo bello, no como objetos o lugares hermosos, sino como la Forma de una totalidad de la vida, la sociedad y la naturaleza. Lo bello como Forma de tal totalidad nunca puede ser natural, inmediato; debe ser creado y mediado por la razón y la imaginación en el sentido más preciso. Por lo tanto, es el resultado de una técnica, pero de una técnica que es lo opuesto a la tecnología y la técnica que dominan las sociedades represivas de hoy, es decir, una técnica liberada del poder destructivo que experimenta a los hombres y las cosas, el espíritu y la materia como meras cosas para dividir, combinar, transformar y consumir. En cambio, el arte —técnica— liberaría las potencialidades de la materia que protegen y mejoran la vida; estaría gobernado por un principio de realidad que subyuga, en la escala social, la energía agresiva a la energía de las pulsiones de vida. ¿En virtud de qué cualidad puede la

belleza contrarrestar el poder destructivo de la agresión pulsional y desarrollar una sensibilidad erótica?

La belleza parece estar en una posición a medio camino entre objetivos no sublimados y sublimados; no está relacionada con el impulso no sublimado; más bien son las manifestaciones sensuales de algo distinto de lo sensual. Y eso, creo, es la definición tradicional de belleza en términos de *Forma*.

¿Qué hace realmente la forma? La forma ensambla, determina y otorga orden a la materia para darle un fin. Fin en un sentido literal, es decir, establecer límites definidos dentro de los cuales la fuerza de la materia descansa dentro de los límites de la realización y el cumplimiento. La materia así formada puede ser orgánica o no orgánica, Forma de una cara, Forma de una vida, Forma de una piedra o una mesa, pero también Forma de una obra de arte. Tal Forma es bella en la medida en que encarna esta llegada al descanso de la violencia, el desorden y la fuerza. Tal Forma es el orden, incluso la supresión, pero al servicio de la sensibilidad y la alegría.

Ahora, si la Forma en este sentido es esencial para el arte, y si lo bello es un elemento esencial de la Forma del arte, se seguirá que el arte era falso, engañoso y contraproducente en su misma estructura; el arte es de hecho una ilusión: se presenta como lo que *no* es. Así, el arte agrada; proporciona gratificación sustitutiva en una realidad miserable. El cliché de la gratificación sustitutiva contiene más que un mero núcleo de verdad. No pretendo aquí ocuparme de la psique del artista; sugiero que la estructura del arte en sí misma es vicaria. Y esta estructura vicaria dio forma a la relación del arte con el receptor, con el consumidor. Precisamente las obras de arte más auténticas atestiguan este objetivo indirecto del arte. El gran artista puede

capturar todo el dolor, el horror y la desesperación de la realidad; todo esto se vuelve bello, incluso gratificante por la gracia de la forma artística en sí misma. Y es solo en esta transfiguración que el arte mantiene vivo el dolor y el horror y la desesperación; los mantiene vivos como bellos, satisfactorios para la eternidad. Así, una *catarsis*, una purificación realmente ocurre en el arte que apacigua la furia de la rebelión y la acusación y que convierte lo negativo en afirmativo. El repertorio mágico del artista detiene el horror y la alegría: la transformación del dolor en placer y entretenimiento; transformación del momento fugaz en un valor perdurable, almacenado en el gran tesoro de la cultura que pasará a la clandestinidad en tiempos de guerra para volver a surgir cuando termine la matanza.

El arte no puede prescindir de esta transfiguración y afirmación. No puede romper la catarsis mágica de la Forma; no puede sublimar el horror y la alegría. Esa pintura que no representa nada o solo una pieza de algo sigue siendo una pintura, enmarcada, aunque no tenga marco, mercadería potencial para el mercado. Tampoco la desublimación ayudaría. Tal desublimación en el arte puede borrar la diferencia entre el metalenguaje del arte y el lenguaje ordinario. Puede capturar y puede enorgullecerse de captar los acontecimientos del dormitorio y el baño, pero el impacto ya se ha desgastado y también se ha comprado y absorbido. De una forma u otra, en el trazado de las líneas, en el ritmo, en el contrabando de elementos trascendentes de la belleza, la forma artística se afirma y niega la negación. El arte parece condenado a seguir siendo arte, cultura para un mundo y en un mundo de terror. El antiarte más salvaje permanece ante la imposible tarea de embellecer, de formar el terror. Me parece que la Cabeza de Medusa es el símbolo eterno y adecuado del arte: el terror como belleza; el terror atrapado en la gratificante forma del magnífico objeto.

¿Es la situación del arte hoy diferente? ¿Se ha vuelto el arte incapaz de crear y enfrentarse a la cabeza de Medusa? Es decir, ¿casi incapaz de enfrentarse a sí mismo? Se ha dicho que es imposible escribir poemas después de Auschwitz⁷; la magnitud del terror de hoy desafía a todas las Formas, incluso a la Forma de lo informe.

Pero mi pregunta es: ¿el terror de la realidad ha impedido alguna vez la creación de arte? La escultura y la arquitectura griegas convivieron pacíficamente con el horror de la sociedad de esclavos. Los grandes romances del amor y la aventura en la Edad Media coincidieron con la matanza de los albigenses y la tortura de la Inquisición; y los paisajes pacíficos pintados por los impresionistas coexistieron con la realidad representada en *Germinal* y *La Débâcle* de Zola. Ahora, si esto es cierto, y si no es la magnitud del terror lo que explica la inutilidad del arte actual, ¿es el carácter totalitario y unidimensional de nuestra sociedad el responsable de la nueva situación del arte? Aquí también tenemos que sospechar. Los *elementos* de la Forma artística han sido siempre los mismos que los de la realidad establecida. Los colores del pintor, los materiales del escultor son elementos de este universo común. ¿Por qué el artista de hoy parece incapaz de encontrar la forma transfiguradora y transubstanciadora que se apodera de las cosas y las libera de su atadura en una realidad fea y destructiva? Una vez más, tenemos que dirigir nuestra atención al carácter histórico del arte. El arte como tal, no solo sus diversos estilos y formas, es un fenómeno histórico. Y la historia tal vez ahora se está poniendo al día con el arte, o el arte se está poniendo al día con la historia. El lugar histórico y la función del arte están cambiando. Lo *real*, la *realidad*, se está convirtiendo en el dominio potencial del arte, y el arte se

⁷ Cfr. ADORNO, Theodor. "La crítica de la cultura y la sociedad" en: *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Editorial Sarpe, 1984, p. 248 (N. de los T.)

está convirtiendo en una técnica en un sentido literal y “práctico”: hacer y rehacer cosas en lugar de pintar cuadros; experimentar con el potencial de las palabras y los sonidos en lugar de escribir poemas o componer música⁸. ¿Es posible que estas creaciones prefiguren la posibilidad de que la Forma artística se convierta en un “principio de realidad”: la autotranscendencia del arte sobre la base de los logros de la ciencia y la tecnología sobre los logros del arte mismo?

Si podemos hacer todo con la naturaleza y la sociedad, si podemos hacer todo con el hombre y las cosas, ¿por qué no podemos convertirlos en el sujeto-objeto en un mundo pacificado, en un entorno estético no agresivo? Sí, y también sabemos cómo. Los instrumentos y los materiales están ahí para la construcción de un entorno tal, social y natural, en el que las pulsiones de vida no sublimadas redireccionarían el desarrollo de las necesidades y las facultades humanas, redirigirían el progreso técnico. Estas condiciones previas están ahí para la creación de lo bello no como adornos, no como superficie de lo feo, no como pieza de museo, sino como expresión y objetivo de un nuevo tipo de hombre: como necesidad biológica en un nuevo sistema de vida. Con este posible cambio en el lugar del arte y en su función, el arte que se trasciende a sí mismo se convertiría en un factor en la reconstrucción de la naturaleza y la sociedad, en la reconstrucción de la *polis*, en un factor político. No arte político, no política como arte, sino arte como

⁸ En la versión manuscrita del texto, Marcuse sugiere la inserción de algunos comentarios escritos a mano (*N. de los Ed.*): “El arte como hacer y rehacer ‘cosas’, jugar con las posibilidades de la materia. Ya no podemos preguntar, frente a un cuadro, al escuchar una pieza de música, etc.: ‘¿Qué diablos es esto? ¿Qué dice, representar?’ Porque se supone que redefine lo que es: liberar la percepción del rango y la forma de los objetos que conforman nuestro universo represivo”.

arquitectura de una sociedad libre. Frente a esta posibilidad técnica de una sociedad libre, las sociedades represivas establecidas movilizan, para su defensa, la agresividad en una escala sin precedentes. Su tremendo poder y productividad obstaculizan los caminos de la liberación y la realización del arte.

La situación actual del arte es, en mi opinión, tal vez más claramente expresada en la demanda de Thomas Mann de que se debe revocar la Novena Sinfonía⁹. Uno debe revocar la Novena Sinfonía no solo porque sea incorrecta y falsa — no podemos y no debemos cantar una oda a la alegría, ni siquiera como promesa —, sino también porque está ahí y es verdadera por derecho propio. Se encuentra en nuestro universo como la justificación de esa “ilusión” que ya no es justificable.

Sin embargo, la revocación de una obra de arte sería otra obra de arte. En lo que respecta a la revocación de la Novena Sinfonía, creo que Stockhausen lo ha logrado¹⁰. Si la revocación del gran arte del pasado solo puede ser otra

⁹ Cfr. MANN, Thomas. *Dr. Faustus*. Barcelona: Edhasa Editorial, 2006, p. 662 (N. de los T.)

¹⁰ Marcuse respetó mucho al compositor de vanguardia Karlheinz Stockhausen. En la colección privada de Marcuse hay un archivo de Stockhausen con una descripción de “Semaine Stockhausen” en París, 28 de mayo a 4 de junio, un poema del 14 de junio de 1969 de Stockhausen, así como una entrevista con Stockhausen en la revista inglesa *Circuit 7*, 1969, pp. 135–144. Si bien no está claro en la referencia de Marcuse, o en el material recopilado, exactamente qué obras de Stockhausen Marcuse está elogiando tan extravagantemente o por qué, en un pasaje de *Contrarrevolución y revuelta* se sugiere una respuesta: “De acuerdo con Adorno, el arte responde a una enajenación total del carácter total de la represión y la administración. La música altamente intelectual, constructivista y al mismo tiempo espontáneamente amorfa de John Cage, Stockhausen, Pierre Boulez podría ser el ejemplo extremo” MARCUSE, Herbert. *Contrarrevolución y revuelta*. México: Joaquín Mortiz, 1973, p. 128 (N. de los Ed.)

obra de arte, tenemos el proceso del arte desde una forma a otra, de un estilo a otro, de una ilusión a otra.

Pero tal vez algo realmente sucede en este proceso. Si el desarrollo de la conciencia y del inconsciente nos lleva a ver las cosas que no vemos o no se nos permite ver, hablar y escuchar un idioma que no oímos y no hablamos y no se nos permite escuchar y hablar, y si este desarrollo afecta ahora a la propia Forma del arte, entonces el arte, con toda su afirmación, funcionará como parte del poder liberador de lo negativo y ayudará a liberar el inconsciente mutilado y la conciencia mutilada que solidifica el Establecimiento represivo. Creo que el arte de hoy realiza esta tarea de manera más consciente y metódica que antes.

El resto no depende del artista. La realización, el cambio real que liberaría a los hombres y las cosas, sigue siendo la tarea de la acción política; el artista no participa en ellas como artista. Pero esta extraña actividad hoy en día está quizás relacionada con la situación del arte, y quizás incluso en relación con el logro del arte.

La sociedad como una obra de arte*

La función del arte, una de las funciones del arte, consiste en llevar la paz espiritual (*geistigen*) a la humanidad. Creo que no se puede caracterizar el estado de conciencia en el arte contemporáneo mejor que diciendo: cada vez más personas se están volviendo conscientes de que la paz *espiritual* no es suficiente porque nunca ha evitado ni podría evitar una verdadera lucha, y tal vez una de las funciones del arte de hoy también contribuyan a la paz real, una función que no se puede imponer al arte, sino que debe estar en la esencia misma del arte. Si uno quiere analizar la función contemporánea del arte, debe regresar a su mayor crisis en el período anterior a la Primera Guerra Mundial. Creo que esta crisis fue más que el reemplazo de un estilo dominante con otras formas, por ejemplo, la disolución del arte objeto, de la figura, etc. Esta crisis fue una rebelión contra toda la función tradicional del arte, una rebelión contra el significado tradicional del arte, comenzando con el cubismo y el

* "Society as a Work of Art" se presentó por primera vez en alemán en el Tercer Humanismusgespräch de Salzburgo (Conversación sobre el humanismo) en agosto de 1967; fue publicado, junto con un artículo de Herbert Read, "Kunst als zweite Welt", en la revista austriaca *Neues Forum* XIV / 167-8 (863-866). Se publica aquí por primera vez en inglés en una traducción de John Abromeit. Si bien el texto de Marcuse es similar a algunos pasajes publicados más tarde en *Un ensayo sobre la liberación*, la versión aquí proporciona el primer esbozo sistemático de los aspectos de la teoría estética en los que Marcuse trabajaría durante las últimas dos décadas de su vida y una presentación más completa de su incipiente teoría estética (*N. de los Ed.*)

futurismo, luego el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo hasta las formas del presente.

Para transmitir la amplitud y profundidad de esta rebelión, me gustaría recordar una declaración de Franz Marc de 1914: “establecimos un ‘No’ en oposición a siglos enteros; ante el desdén del asombro de nuestros contemporáneos, tomamos un camino lateral que casi no parece ser un camino y declaramos: este es el camino real para el desarrollo de la humanidad”¹. Siguiendo a Raoul Hausmann, en 1919, este “No” era opuesto al arte representativo de Europa, porque este arte representaba al mundo como un mundo de cosas que debían ser dominados y poseídos por los hombres y, por lo tanto, falsificados². La consecuencia: la tarea del arte en esta situación es complementar y corregir esta imagen falsa: retratar la verdad, pero de una manera que sea posible solo por y para el arte.

El arte tradicional, se dice, se mantuvo impotente y ajeno a la vida real. Era una simple apariencia. Por esta razón, el arte sigue siendo un privilegio: algo para la iglesia, el museo o el coleccionista. El carácter artificial de este arte y la verdad que contiene aparecen en lo bello como su forma estilística esencial, que transforma el mundo de los objetos a través de la apariencia. Al hacerlo, de hecho, representa una verdad oculta y reprimida, aunque una verdad que retiene el carácter de semblanza.

La rebelión contra el arte tradicional tuvo éxito, [primero] porque este arte era *conformista*; permaneció bajo el

¹ Franz Moritz Wilhelm Marc (1880-1916), fue un pintor representante del expresionismo alemán del siglo XX (*N. de los T.*)

² Raoul Hausmann (1886-1971) fue un artista y escritor austríaco. Con el seudónimo *Der Dadasophe* ejerció un destacado papel como dadaísta creando collages experimentales, poesía sonora y también realizando críticas institucionales en Alemania durante los años transcurridos entre las dos guerras mundiales (*N. de los T.*)

hechizo de un mundo moldeado por la dominación. Tuvo éxito, en segundo lugar, porque este hechizo hizo y tuvo que hacer que la verdad fuera accesible al arte para que *se viera bella*. Esta doble objeción contra el arte tradicional aporta un elemento fuertemente político al arte: “político” en el sentido más amplio, como postura de oposición del arte al *statu quo*. Además, una nueva función cognitiva del arte está contenida en esta postura de oposición; el arte está llamado a representar la verdad. Cito a Franz Marc una vez más: “buscamos el lado interno, el lado espiritual de la naturaleza”.

Raoul Hausmann va un paso más allá y caracteriza el arte con una declaración altamente significativa, que posteriormente es adoptada por los formalistas: “el arte es una *crítica de la cognición* pintada o moldeada”. Esta declaración contiene una demanda de una nueva óptica, una nueva percepción, una nueva conciencia, un nuevo lenguaje que traería consigo la disolución de la forma de percepción existente y sus objetos.

Esta es una ruptura radical; nuevas posibilidades de representar personas y cosas están en juego. Pero ¿no debe esta función radical del arte permanecer vinculada a un mundo de apariencia precisamente porque se realizaría solo en el arte, solo como una obra de arte? La rebelión es muy consciente de esta contradicción. El arte ya no debería ser impotente con respecto a la vida, sino que debería ayudar a darle forma, y, sin embargo, seguir siendo arte, es decir, apariencia. La primera salida de esta contradicción fue revelada por las grandes revoluciones europeas de 1918; había una demanda de la subordinación del arte a la política. Solo recordemos el llamado culto del proletariado y la manifestación final desastrosa de esta tendencia en el “realismo socialista”. Uno reconoce rápidamente que esta salida no era una salida en absoluto.

Una nueva antítesis decisiva surgió en los años veinte y principios de los treinta con el surrealismo: no la subordinación del arte a la política, sino la subordinación de la política al arte, a la imaginación creativa. Cito de un ensayo de 1943 del surrealista Benjamin Péret:

[...] el poeta —no hablo de los bufones, de cualquier tipo— solamente puede ser reconocido como tal en tanto se opone con un inconformismo total al mundo en el que vive. Se subleva contra todos, incluidos los revolucionarios, quienes, situándose en el terreno de la política, arbitrariamente aislada del conjunto del movimiento cultural, preconizan la sumisión de la cultura al cumplimiento de la revolución social³.

¿Por qué hay una demanda contraria de la subordinación de los movimientos políticos y sociales a la imaginación artística? Porque esta imaginación crea, según el surrealismo, nuevos objetos tanto en lenguaje como en imágenes: un entorno en el que los humanos y la naturaleza se liberan de la reificación y la dominación. Como resultado, deja de ser meramente imaginación; crea un nuevo mundo. El poder de conocer, ver, escuchar, que es limitado, reprimido y falsificado en la realidad, se convierte en el arte en el poder de la verdad y la liberación.

De esta manera el arte es rescatado en su doble función antagónica. Como producto de la imaginación, es [simple] apariencia, pero la verdad y la realidad que pueden aparecer aparecen en esta apariencia y el arte es capaz de destruir la realidad falsa del *statu quo*.

Esto en cuanto a la tesis de los surrealistas. Pero una nueva aporía es inmediatamente evidente aquí. Se supone

³ PÉRET, Benjamin. "Tiene la palabra Péret" en: *El deshonor de los poetas*. Barcelona: Ediciones Anagal-Nómada, 2006, p. 57 (N. de los T.)

que el arte cumple la función de disolver y transformar la realidad *como arte*, como escritura, imagen, sonido. Como tal, sigue siendo una segunda realidad, una cultura *no material*. ¿Cómo puede convertirse en una fuerza material, una fuerza de cambio real, sin negarse a sí misma como arte?

La forma del arte es esencialmente diferente de la forma de la realidad; el arte es realidad estilizada, incluso negativa, realidad negada. De hecho, la verdad del arte no es la verdad del pensamiento conceptual, de la filosofía o la ciencia, que transforma la realidad. La sensibilidad, entendida tanto interna como externamente (*die innere und äußere Sinnlichkeit*), es el elemento del arte, de la estética. Es receptivo en lugar de positivo.

Hay una manera de ir de una dimensión a la otra: ¿una realidad material del arte, que no solo mantiene, sino que, y por primera vez, realiza el arte como forma? Algo en la sociedad debe encontrarse con el arte a medias, para que tal realización del arte sea posible. Pero no de una manera que subordine el arte al proceso social; no de una manera que someta el arte a cualquier interés que surja de la dominación social; no de una manera que obligue al arte a someterse a la heteronomía, incluso del tipo socialmente necesario, sino, en cambio, solo de una manera en que la sociedad crea las posibilidades materiales e intelectuales para que la verdad del arte se incorpore en el proceso social en sí mismo y para que la forma del arte se materialice.

¿Por qué ha habido una insistencia en lo bello (*das Schöne*) como la cualidad esencial del arte en la filosofía del arte hasta ahora, cuando es tan obvio que gran parte de arte no es bello en absoluto? La definición filosófica de lo bello es la apariencia sensual de la idea. Como tal, la be-

lleza parece estar a medio camino entre las esferas pulsionales sublimadas y no sublimadas. El objeto sexual inmediato no necesita ser bello, mientras que, en el otro extremo, el objeto más sublimado puede considerarse bello solo en un sentido muy abstracto. Lo bello pertenece a la esfera de la sublimación no represiva, como la libre formación de la materia prima de los sentidos y, por lo tanto, la encarnación sensual (*Versinnlichung*) de la mera idea.

La belleza como orden no represivo

En este sentido, lo bello existe en una unidad inseparable con el orden, pero el orden en su único sentido *no represivo*; en el sentido, por ejemplo, en el que Baudelaire usa la palabra “*ordre*” en su “*Invitation au voyage*”, junto con “*luxé*” y “*volupté*”⁴. La contención de la violencia de la materia prima, también en su forma humana, el orden de la pacificación, en este sentido, lo bello es la forma en el arte. Toda obra de arte es consumada en este sentido, autosuficiente, significativa y, como tal, te perturba, te consuela y te reconcilia con la vida.

Esto también se aplica a las obras más radicales del arte abstracto no objetivo. Incluso estas obras son imágenes o esculturas, tienen un marco como borde y límite. Si no tienen un marco, tienen su espacio, sus superficies. Todas son potencialmente piezas de museo.

En realidad, en la literatura, no hay obras auténticas con “ *finales felices*”. Todos están llenos de infelicidad, violencia, sufrimiento y desesperación. Pero estos elementos negativos están superados (*aufgehoben*) en la forma de la obra en sí misma, a través del estilo, la estructura, el orden y la consumación de la obra de arte. El bien no prevalece, en

⁴ Cfr. BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Bosch, 1975 (N. de los T.)

absoluto, pero su derrota es significativa y necesaria dentro de la obra en su conjunto. El orden estético es la justicia. Es en este sentido, quiera o no ser, un orden *moral* y, como tal, implica catarsis, lo que Aristóteles consideró la esencia de la tragedia. El arte purifica, elimina lo que está y permanece sin conciliar, injusto y sin sentido en la vida.

La rebelión en el período actual se ha dirigido desde el principio contra esta falsa e ilusoria (*scheinhaft*) transfiguración de la falta de sentido en algo significativo en el arte. Al hacerlo, apunta a la existencia misma del arte. Es la respuesta del arte a las condiciones y situaciones objetivas, sociales e históricas; la rebelión contra el arte representativo de Europa es solo un aspecto del período capitalista tardío, en el que las contradicciones en la sociedad se han manifestado en dos guerras mundiales, una serie de revoluciones y un aumento de la destrucción productiva.

En la conciencia del artista de vanguardia, el arte se convierte en este período en *un fondo decorativo más o menos hermoso y agradable en un mundo de terror*. Esta función de lujo del arte debe ser destruida. La protesta del artista se convierte en un análisis apasionado, socialmente crítico. Cito un escrito de Otto Freundlich, en el que este artista de vanguardia se dirige a la burguesía de su tiempo:

Durante demasiado tiempo ha presionado al mundo en sus moldes para hornear, gourmet, panadero y pastelero. Pero usted mismo no es dulce, se supone que todo sabe bien solo para usted, por lo que sus mesas pueden desbordarse, para sus estómagos insaciables. Uno debe conocerlo, amante de los dulces, lo amargado que está cuando la masa no es tan flexible como le gustaría a su codicioso paladar. Porque, por un lado, tiene una lata para hornear y, por otro lado, la espada, la daga, los cánones, el veneno,

el gas y los mártires están preparados para obligar a la masa recalcitrante a someterse⁵.

No hay una demostración más terrible de la verdad de la que habló Freundlich aquí, en 1918, que su propia vida. Cito el índice de la antología de la que se tomó este pasaje:

Freundlich, Otto. Nacido en 1878, gaseado en 1943 en el campo de concentración de Maidanek; escultor, pintor, ilustrador alemán, miembro del Grupo de Noviembre en Berlín; fue a París en 1924, deportado como judío en 1943.

Desde entonces, la incompatibilidad esencial entre el arte y la sociedad se ha intensificado y encontrado expresión, por ejemplo, en la afirmación de que es imposible escribir poesía después de Auschwitz⁶. En contra de esto, se ha dicho: si el arte no es capaz de resistir bien esta situación, entonces no es arte en absoluto y no puede tener ninguna otra función. Creo que hay arte hoy que, de hecho, ha resistido. En literatura me gustaría mencionar a Samuel Beckett; él no es el único para quien ya no hay ninguna justicia o significado inmanente. Esto demuestra la transformación radical en la función del arte.

Arte y sociedad de consumo

Mi hipótesis de trabajo es la siguiente: no es el terror de la realidad lo que parece hacer imposible el arte, sino el ca-

⁵ Otto Freundlich (1878-1943) fue un pintor y escultor alemán. Estudió odontología, antes de decidir convertirse en artista. En 1909 viajó a París, donde conoció a Picasso. Adscrito por un tiempo al cubismo, se pasó al arte abstracto en 1919, siendo miembro de los grupos Cercle et Carré y Abstraction-Création, así como de la agrupación artística de signo político Novembergruppe (*N. de los T.*)

⁶ Cfr. ADORNO, Theodor. "La crítica de la cultura y la sociedad" en: *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Editorial Sarpe, 1984, p. 248 (*N. de los T.*)

rácter específico de lo que he llamado sociedad unidimensional y el nivel de su productividad. Indica el fin del arte tradicional y la posibilidad de que cumpla con la superación (*Aufhebung*).

El gran arte nunca ha tenido ningún problema coexistiendo con los horrores de la realidad. Solo pensemos en contradicciones como las siguientes: el Partenón y una sociedad basada en la esclavitud; romances medievales y la matanza de los albigenses; Racine y las hambrunas masivas de su tiempo; los hermosos paisajes de los impresionistas y la realidad tal como se retratan durante el mismo tiempo en el *Germinal* de Zola.

En su forma bella el arte también ha conservado su contenido trascendente. Aquí, en la forma bella, se encuentra el elemento crítico de la reconciliación estética, la imagen de los poderes para ser liberados y pacificados. Esta otra dimensión trascendente del arte, que se opone antagónicamente a la realidad, es neutralizada y ocupada por la sociedad represiva misma.

En la llamada sociedad de consumo, el arte se convierte en un artículo de consumo masivo y parece perder su función trascendente, crítica y antagónica. En esta sociedad, la conciencia y la pulsión de una existencia alternativa se atrofian o parecen impotentes. El progreso cuantitativo absorbe la diferencia cualitativa entre la libertad posible y las libertades prevalecientes.

Todos los diseños de la imaginación creativa parecen transformarse hoy en posibilidades de carácter técnico (*technische*). Pero el orden prevaleciente se moviliza contra su realización, porque el contenido y las formas de libertad posibles hoy en día, dentro del poder de la imaginación

creativa, no son reconciliables con los fundamentos morales y materiales del orden prevaleciente. Así, hoy en día, la imaginación creativa, como experimentación sistemática con posibilidades humanas y materiales, se ha convertido en una fuerza social para la *transformación de la realidad*, y el entorno social se ha convertido en el material y el espacio potencial para el arte.

La convergencia de la tecnología y el arte no es algo fabricado; más bien, ya es evidente en el desarrollo del proceso material de producción. Es algo antiguo, esta afinidad entre técnica y arte: la creación de cosas basadas en la razón y la creación de cosas basadas en la imaginación. Pero la antigua afinidad entre técnica y arte se ha desgarrado en el proceso histórico; la técnica seguía siendo la transformación del mundo de la vida real, pero el arte estaba condenado a la formación y transformación imaginaria. Las dos dimensiones se separaron: en el mundo social real el dominio de la técnica y la tecnología como medio de dominación, y en el mundo estético, la apariencia ilusoria.

Hoy podemos prever la posible unidad de ambas dimensiones: *la sociedad como una obra de arte*. Esta tendencia parece inherente a la propia sociedad, especialmente en el creciente predominio de la tecnología en el proceso material de producción, en la reducción de la fuerza de trabajo humana en este proceso y en la reducción de la necesidad de la abnegación, el trabajo alienado en la lucha por la existencia. Esta tendencia conduce intrínsecamente a la experimentación sistemática con las posibilidades técnicas de trabajo y ocio, sin fatiga, sin alienación y sin explotación.

Esto significaría experimentar con posibilidades de liberar y pacificar la existencia humana, la idea de una convergencia no solo de tecnología y arte, sino también de trabajo

y juego; la idea de una posible formación artística del mundo de la vida.

El arte crea en oposición a la naturaleza: en oposición a la falsa, violada y fea naturaleza, pero también en oposición a la "segunda naturaleza" de la sociedad. El técnico como artista, la sociedad como obra de arte: esto será posible cuando el arte y la tecnología se liberen de su servidumbre a una sociedad represiva, cuando ya no se modelen a sí mismos sobre esta sociedad y su razón, es decir, solo durante y después de una transformación radical de la sociedad en su conjunto.

La idea utópica de una realidad estética debe defenderse incluso ante el ridículo, que necesariamente debe evocar hoy. Porque puede indicar la diferencia cualitativa entre la libertad y el orden prevaleciente. La estética es más que meramente "estética". Es la razón de la sensibilidad, la forma de los sentidos tal como está impregnada por la razón y, como tal, la posible forma de existencia humana. La forma bella como forma de vida es posible solo como la totalidad de una posible sociedad libre y no solo en privado, en una parte particular o en el museo.

Como posibilidad contemporánea, la superación histórica del arte significa la fusión de la producción material e intelectual, *la penetración mutua del trabajo socialmente necesario y creativo*, de la practicidad y la belleza, del valor de uso y del valor de cambio. Este tipo de unidad no es posible como embellecedor sistemático de la fealdad, como fachada decorativa de la brutalidad, sino solo como una forma de vida general, que las personas libres en una sociedad libre pueden proveer para sí mismas.

No se puede decir nada concreto en anticipación de tal forma, excepto que está contenida como una posibilidad

dentro de la dinámica de la sociedad actual. En cualquier caso, tal superación del arte no se lograría con el arte mismo, sino que sería el resultado de un proceso social en todas sus dimensiones: económica, política, psicológica, intelectual.

Porque el arte en sí mismo nunca puede volverse político sin destruirse a sí mismo, sin violar su propia esencia, sin abdicar de sí mismo. Los contenidos y la forma del arte nunca son los de la acción directa, siempre son solo el lenguaje, las imágenes y los sonidos de un mundo que aún no existe. El arte puede preservar la esperanza y la memoria de un mundo así solo cuando *permanece en sí mismo*. Hoy eso significa: ya no es el gran arte representativo, reconciliador y purificador del pasado, que ya no es rival para la realidad contemporánea y está condenado al museo, sino el intransigente *rechazo de la ilusión*, el repudio del pacto con el *statu quo*, la liberación de la conciencia, la imaginación, la percepción y el lenguaje de su mutilación en el orden prevaeciente.

El arte como forma de la realidad*

Las observaciones que aquí presento son observaciones hechas por un filósofo, lo que significa que son muy especulativas y, espero, muy objetables. Quiero hacer antes de comenzar solo una observación bastante técnica: cuando uso el término arte, lo digo en el sentido genérico y no me limito a las artes visuales, sino que incluye la literatura y la música. Como se anunció el tema “El arte como forma de realidad”, la discusión de él debe comenzar con la noción del fin del arte.

La tesis del fin del arte se ha convertido en un eslogan familiar: los radicales lo toman como un tópico; rechazan o “suspenden” el arte como parte de la cultura burguesa, al igual que rechazan o suspenden su literatura o su filosofía. Este veredicto se extiende fácilmente a toda la teoría, a toda la inteligencia (no importa cuán “creativa”) que no

* “Art as Form of Reality” se presentó en 1969 en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en una serie de conferencias sobre el futuro del arte. Fue publicado en 1970 en un volumen *On the Future of Art*, ed. Edward F. Fry. Nueva York: Viking Press, 1970, pp. 123–134 con el título “Art as a Form of Reality”. Se reimprimió en *New Left Review* 74. Londres: julio-agosto de 1972, pp. 51–58 con el título, más coherente con la posición de Marcuse, “Art as Form of Reality”. Aquí publicamos la versión *New Left Review*, en la que los editores agregaron subtítulos que no se encuentran en el original de Marcuse que resaltan algunos de los temas del ensayo (*N. de los Ed.*) [Además de esta versión publicada en la revista *New Left Review*, hemos integrado aquí algunos pasajes que se han conservado en la transcripción de la grabación de la conferencia de Marcuse por parte de la Solomon R. Guggenheim Foundation, incluida la discusión al final de esta con algunos de los asistentes (*N. de los T.*)]

genere acción y práctica, que no ayude notablemente a cambiar el mundo, que no rompa —ya sea solo por un corto tiempo— con el universo de la contaminación mental y física en que vivimos. La música lo hace, con canto y danza: la música que activa el cuerpo; las canciones que ya no cantan, sino que lloran y gritan. Para medir el camino recorrido en los últimos treinta años, se pueden comparar el tono y el texto “tradicional” de las canciones de la Guerra Civil Española con las canciones de protesta y desafío de hoy. O comparar el teatro “clásico” de Brecht con el *Living Theatre* actual¹. Somos testigos no solo del ataque político, sino también, y principalmente, del arte contra el arte en todas sus formas, sobre el arte como la Forma misma. La distancia y la disociación del arte de la realidad son negadas, rechazadas y destruidas; si el arte sigue siendo algo, debe ser real, parte integrante de la vida, pero de una vida que es en sí misma la negación consciente del modo de vida establecido, con todas sus instituciones, con toda su cultura material e intelectual, toda la moralidad inmoral, su exigencia y su comportamiento clandestino, su trabajo y su diversión.

Ha surgido (o resurgido) una doble realidad, la de los que dicen “no” y la de los que dicen “sí”. Quienes se dedican a cualquier esfuerzo artístico que aún sea “válido”, se niegan a decir “sí” a la realidad y al arte. Sin embargo, la negativa en sí misma es también una realidad: muy reales son los jóvenes que ya no tienen paciencia, que, con sus

¹ *Living Theatre* es una compañía de teatro estadounidense, creada en 1947 en la Ciudad de Nueva York. Es el grupo de teatro experimental más antiguo que existe en Estados Unidos. A lo largo de su historia fue liderado por sus fundadores, la actriz Judith Malina, que había estudiado teatro con Erwin Piscator con quien aprende las teorías de Brecht y de Meyerhold, y el pintor y poeta Julian Beck; luego de la muerte de Beck en 1985, el miembro de la compañía Hanon Reznikov se convirtió en co-director junto con Malina (*N. de los T.*)

propios cuerpos y mentes, han experimentado los horrores y las comodidades opresivas de la realidad dada; son reales los guetos y sus portavoces; reales son las fuerzas de liberación en todo el mundo, oriente y occidente; primero, segundo y tercer mundos. Pero el significado de esta realidad para aquellos que la experimentan ya no se puede comunicar en el lenguaje y las imágenes establecidas, en las formas de expresión disponibles, sin importar cuán nuevas, cuán radicales puedan ser.

El dominio de las formas

Lo que está en juego es la visión, la experiencia de una realidad tan fundamentalmente diferente, tan antagónica a la realidad prevaleciente que cualquier comunicación a través de los medios establecidos parece reducir esta diferencia, para viciar esta experiencia. Esta irreconciliabilidad con el mismo medio de comunicación también se extiende a las formas del arte en sí mismas, al *Arte como Forma*². Desde la posición de la rebelión y el rechazo de hoy, el Arte mismo aparece como parte y fuerza de la tradición que perpetúa lo que *es* y evita la realización de lo que puede y debe ser. El arte lo hace precisamente en la forma en que es la Forma, porque la Forma artística (por muy *anti*-arte que se esfuerce en ser) detiene lo que está en movimiento, le da límite, marco y lugar en el universo prevaleciente de experiencia y aspiraciones, le da un valor *en* este universo, lo convierte en un objeto entre otros. Esto significa que, en este universo, la obra de arte, así como la del anti-arte, se convierte en valor de *cambio*, mercancía: y es precisamente

² Usaré el término Arte (en mayúsculas) para incluir no solo las artes visuales, sino también la literatura y la música. Usaré el término Forma (en mayúsculas) para lo que define Arte como Arte, es decir, como esencialmente (ontológicamente) diferente no solo de la realidad (cotidiana), sino también de otras manifestaciones de la cultura intelectual como la ciencia y la filosofía.

la *Forma Mercancía*, como la forma de realidad, la que es el objetivo de la rebelión de hoy.

Es cierto que la comercialización de Arte no es nueva, ni siquiera de fecha muy reciente. Es tan antigua como la sociedad burguesa. El proceso cobra impulso con la reproducibilidad casi ilimitada de la obra de arte, en virtud de la cual la *oeuvre* se vuelve susceptible de imitación y repetición incluso en sus logros más sublimes y excelentes. En su análisis magistral de este proceso, Walter Benjamin ha demostrado que hay una cosa que milita contra toda reproducción, a saber, el "aura" de la *oeuvre*, la única situación histórica en la que se crea la obra de arte, en la que habla, y que define su función y significado. Tan pronto como la *oeuvre* abandona su propio momento histórico, que es irrepetible e irredimible, su verdad "original" se falsifica o (con más cautela) se modifica: adquiere un significado diferente, respondiendo (afirmativa o negativamente) a la diferente situación histórica. Debido a los nuevos instrumentos y técnicas, a las nuevas formas de percepción y pensamiento, la *oeuvre* original ahora puede ser interpretada, instrumentada, "traducida", y así volverse más rica, más compleja, refinada, más llena de significado. Sin embargo, el hecho es que ya no es lo que *era* para el artista y su público y audiencia. Sin embargo, a través de todos estos cambios, algo sigue siendo idénticamente igual: la propia *oeuvre*, a la que se producen todas estas modificaciones. La obra de arte más "actualizada" sigue siendo la obra de arte particular, la única obra de arte actualizada. ¿Qué tipo de entidad es la que sigue siendo la "sustancia" idéntica de todas sus modificaciones?

No es la "trama": la tragedia de Sófocles comparte la "historia" de Edipo con muchas otras expresiones literarias; no es el "objeto" de una pintura, que se repite innumerables veces (como categoría general: retrato de un

hombre sentado, de pie; paisaje montañoso, etc.); no es el material, la materia prima de la que está hecha la obra. Lo que constituye la identidad única y duradera de una *oeuvre*, y lo que convierte a una *obra* en una obra de *arte*, esta entidad es la Forma. En virtud de la Forma, y solo la Forma, el contenido logra esa singularidad que lo convierte en el contenido de una obra de arte particular y de ninguna otra. La manera en que se cuenta la historia; la estructura y selectividad del verso y la prosa; lo que *no* se dice, *no* está representado y, sin embargo, está presente; las interrelaciones de líneas, colores y puntos: estos son algunos aspectos de la Forma que eliminan, disocian, alienan la obra de la realidad dada y la hacen entrar en su propia realidad: el reino de las formas.

El reino de las formas: es una realidad *histórica*, una secuencia irreversible de estilos, sujetos, técnicas, reglas, cada una inseparablemente relacionada con su sociedad, y repetible solo como imitación. Sin embargo, en toda su diversidad casi infinita, no son más que variaciones de *una Forma* que distingue el Arte de cualquier otro producto de la actividad humana. Desde que el arte abandonó el escenario mágico, desde que dejó de ser “práctico”, para ser una “técnica” entre otras, es decir, desde que se convirtió en una rama separada de la división social del trabajo, asumió una Forma propia, común a todas las artes.

Esta Forma correspondía a la nueva función del Arte en la sociedad: proporcionar el “día de fiesta”, la elevación, la ruptura en la terrible rutina de la vida, presentar algo “superior”, “más profundo”, quizás “más verdadero” y mejor, algo satisfactorio. No necesita satisfacerse en el trabajo diario y divertido, y por lo tanto placentero. (Estoy hablando de la función histórica social, “objetiva” del Arte; no estoy hablando de lo que el Arte es para el artista, no de sus intenciones y objetivos, que son de un orden muy diferente).

El arte como forma de la realidad

En otras, más brutales palabras: el Arte no es (o no se supone que sea) un valor de uso que debe consumirse en el curso de las actuaciones diarias de los hombres; su utilidad es de tipo trascendente, utilidad para el alma o la mente que no entra en el comportamiento normal de los hombres y no cambia realmente, excepto precisamente por ese corto período de elevación, el día de culto festivo: en la iglesia, en el museo, la sala de conciertos, el teatro, ante los monumentos y ruinas del gran pasado. Después de la pausa, la vida real continúa: negocios como siempre.

La estética clásica

Con estas características, el Arte se convierte en una fuerza *en* la sociedad (dada), pero no *de* la sociedad (dada). Producida en y para la realidad establecida, dotándola de lo bello y lo sublime, elevación y placer, el Arte también se disocia de esta realidad y la enfrenta con otra cosa: lo bello y lo sublime, el placer y la verdad que el Arte presenta no son simplemente los que se obtienen en la sociedad actual. No importa cuánto Arte se pueda determinar, moldear, dirigir según los valores prevalecientes, los estándares de gusto y comportamiento, los límites de la experiencia, siempre es más y más que el embellecimiento y la sublimación, la recreación y la validación de lo que es. Incluso la *oeuvre* más realista construye una realidad propia: sus hombres y mujeres, sus objetos, su paisaje, su música revelan lo que permanece sin decir, lo que no se ve, ni se escucha en la vida cotidiana. El Arte es “alienante”.

Como parte de la cultura *establecida*, el Arte es *afirmativo*, manteniendo esta cultura; como *alienación* de la realidad establecida, el Arte es una fuerza *negadora*. La *historia del Arte* puede entenderse como la *armonización de este antagonismo*. El material, las cosas y los datos del Arte (palabras, sonidos, líneas y colores, pero también pensamientos,

emociones, imágenes) están ordenados, interrelacionados, definidos y “contenidos” en la *oeuvre* de tal manera que constituyen un todo estructurado: cerrado, en su apariencia externa, entre las dos cubiertas de un libro, en un marco, en un lugar específico; su presentación toma un tiempo específico, antes y después de lo cual es la *otra* realidad, la vida cotidiana. En su efecto sobre el receptor, la *oeuvre misma* puede durar y repetirse; pero seguirá siendo, como repetición, un todo autocontenido, un objeto mental o sensual claramente separado y distinto de las cosas (reales). Las leyes o reglas que gobiernan la organización de los elementos en la *oeuvre* como un todo unificado parecen tener una variedad infinita, pero la tradición estética clásica les ha dado un denominador común: se supone que están guiados por la idea de lo *bello*.

Esta idea central de la estética clásica invoca tanto la sensibilidad como la racionalidad del hombre, principio de placer y principio de realidad: la obra de arte es apelar a los sentidos, satisfacer necesidades sensuales, pero de una manera altamente sublimada. El arte es tener una función reconciliadora, tranquilizadora y cognitiva, ser bella y verdadera. Lo bello debía conducir a la verdad: *en* lo bello, se suponía que aparecía una verdad que no era así, y no podía aparecer en ninguna otra forma. La armonización de lo bello y lo verdadero: lo que se suponía que formaba la unidad esencial de la obra de arte ha resultado ser una *unificación de opuestos* cada vez más imposible, ya que lo verdadero ha aparecido como cada vez más incompatible con lo bello. La vida, la condición humana, ha militado cada vez más contra la sublimación de la realidad en la Forma de Arte.

Esta sublimación no es primordialmente —y tal vez para nada!— un proceso en la psique del artista, sino una condición ontológica, perteneciente a la *Forma* del Arte en sí misma. Requiere una organización del material en la

unidad y la estabilidad duradera de la *oeuvre*, y esta organización “sucumbe” como lo fue a la idea de lo Bello. Es como si esta idea se impusiera sobre el material a través de la energía creativa del artista (aunque de ninguna manera como su intención consciente). El resultado es más evidente en aquellas obras que son la imputable acusación “directa” de la realidad. El artista acusa, pero la acusación anestesia el terror. Por lo tanto, la brutalidad, la estupidez y el horror de la guerra están presentes en la obra de Goya, pero como imágenes, están atrapados en la dinámica de la transfiguración estética, pueden admirarse, al lado de los gloriosos retratos del rey que presidió el horror. La Forma contradice el contenido y triunfa sobre el contenido: al precio de su anestesia. La respuesta inmediata, no sublimada (fisiológica y psicológica): vómitos, llanto, furia, da paso a la experiencia estética: la respuesta pertinente a la obra de arte.

El carácter de esta sublimación estética, esencial para el Arte e inseparable de su historia como parte de la cultura afirmativa, ha encontrado su formulación quizás más llamativa en el concepto de *interesseloses Wohlgefallen*³ de Kant: deleite, placer divorciado de todo interés, deseo, inclinación. El objeto estético existe, por así decirlo, sin un sujeto en particular, o más bien sin ninguna relación con un sujeto que no sea el de la contemplación pura: ojo puro, oído puro, mente pura. Solo en esta purificación de la experiencia ordinaria y sus objetos, solo en esta transfiguración de la realidad emerge el universo estético y el objeto estético como placentero, bello y sublime. En otras palabras y más brutales: la condición previa para el Arte es una mirada radical a la realidad y una mirada alejada de ella,

³ “Satisfacción desinteresada” KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, § 2, p. 103 (N. de los T.)

una represión de su inmediatez y de su respuesta inmediata. Es la propia *oeuvre* la que es y la que logra esta represión; y como represión estética, es “satisfactoria”, agradable. En este sentido, el Arte es en sí mismo un “final feliz”; la desesperación se vuelve sublime; el dolor bello.

La presentación artística de la Crucifixión a lo largo de los siglos sigue siendo el mejor ejemplo de esta transfiguración estética. Nietzsche vio en la Cruz “la más subterránea conjura habida nunca, contra la salud, la belleza, la buena constitución, la valentía, el espíritu, la *bondad* de alma, *contra la vida misma*”⁴. La cruz como objeto estético denuncia la fuerza represiva en la belleza y el espíritu del Arte: “una conspiración contra la vida misma”. La fórmula de Nietzsche puede servir para dilucidar el ímpetu y el alcance de la rebelión de hoy contra el Arte como parte integrante de la cultura burguesa afirmativa, una rebelión provocada por el ahora intolerable y brutal conflicto entre lo potencial y lo real, entre las posibilidades muy reales de la liberación, y de hecho todos los esfuerzos, aunque conspirativos, por los poderes existentes, para prevenir esta liberación. Parece que la sublimación estética se acerca a sus límites históricos, que el compromiso del Arte con el Ideal, lo bello y lo sublime, y con ello la función “festiva” del Arte, ahora ofende la condición humana. También parece que la función cognitiva del Arte ya no puede obedecer a la “ley de la belleza” armonizadora: la contradicción entre forma y contenido rompe la Forma tradicional del Arte.

La rebelión contra el arte

La rebelión contra la Forma misma del Arte tiene una larga historia. En el apogeo de la estética clásica, es una parte

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *El Anticristo*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, § 62, p. 121 (*N. de los T.*)

integral del programa romántico; su primer clamor desesperado es la acusación de Georg Büchner de que todo arte idealista muestra un “ignominioso desprecio de la naturaleza humana”⁵. La protesta continúa en los renovados esfuerzos por “salvar” el Arte al destruir las formas familiares y dominantes de la percepción, la apariencia familiar del objeto, la cosa, porque es parte de una experiencia falsa y mutilada. El desarrollo del Arte hacia el arte no objetivo, el arte minimalista, el anti-arte fue un camino hacia la liberación del *Sujeto*, preparándolo para un nuevo mundo de objetos en lugar de aceptar y sublimar, embellecer lo existente, liberando la mente y el cuerpo para una nueva sensibilidad y sensualidad que ya no puede tolerar una experiencia mutilada y una sensibilidad mutilada.

El siguiente paso es el “arte viviente” (¿una *contradictio in adjecto*?), Arte en movimiento, como movimiento. En su propio desarrollo interno, en su lucha contra sus propias ilusiones, el Arte se une a la lucha contra los poderes existentes, mentales y físicos, la lucha contra la dominación y la represión, es decir, el Arte, en virtud de su propia dinámica interna, se convierte en una *fuerza política*. Se niega a ser para el museo o el mausoleo, para las exhibiciones de una aristocracia que ya no existe, para las fiestas del alma y la elevación de las masas: quiere ser *real*. Hoy en día, el Arte ingresa a las fuerzas de la rebelión solo cuando está *desublimado*: una Forma viva que da palabra, imagen y sonido a lo Innombrable, a la mentira y su desacreditación, al horror y a la liberación de ella, al cuerpo y su sensibilidad como fuente y asiento de toda “estética”, como el soporte del alma y su cultura, como la primera “percepción” del espíritu, *Geist*⁶. El Arte viviente, anti-arte en toda su

⁵ BÜCHNER, Georg. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1992, p. 143 (N. de los T.)

⁶ “Alguna vez leí una cita del bailarín francés Maurice Béjart: ‘Cuando uno se ocupa de su cuerpo, tiene posibilidad alguna de darse cuenta de

variedad, ¿es contraproducente su objetivo? Todos estos frenéticos esfuerzos para producir la ausencia de Forma, para sustituir lo real por el objeto estético, para ridicularizarse a sí mismo y al cliente burgués, ¿no son tantas actividades de frustración, que ya forman parte de la industria cultural y la cultura de los museos? Creo que el objetivo del “nuevo acto” es contraproducente porque conserva, y debe conservar, sin importar cuán mínimamente, la Forma del Arte como diferente del no-arte, y es la Forma del Arte la que frustra la intención de reducir o incluso anular esta diferencia, para hacer que el Arte sea “real”, “vivo”.

El Arte no puede convertirse en realidad, no puede realizarse sin anularse como Arte en *todas* sus formas, incluso en sus formas más destructivas, mínimas, más “vivas”. La brecha que separa el Arte de la realidad, la otredad esencial del Arte, su carácter “ilusorio”, puede reducirse solo en la medida en que la *realidad misma* tiende hacia el Arte como Forma propia de la realidad, es decir, en el curso de una revolución. Con el surgimiento de una sociedad libre. En este proceso, el artista participaría, como *artista* más que como *activista* político, porque la tradición del Arte no puede simplemente dejarse atrás o descartarse; lo que ha logrado, mostrado y revelado en formas auténticas, contiene una verdad *más allá* de la realización o solución inmediata, tal vez más allá de cualquier realización y solución.

El anti-arte de hoy está condenado a seguir siendo Arte, no importa cuán “anti” se esfuerce por ser. Incapaz de salvar la brecha entre el Arte y la realidad, de escapar de las cadenas de la Forma del Arte, la rebelión contra la “forma”

que también posee un espíritu y una mente’. Y luego, agrega la inversión de la famosa proposición de Descartes: ‘*Je danse, donc je suis*’. El arte como forma de la realidad está prefigurado en esta formulación extrema”.

solo logra una pérdida de calidad artística; destrucción ilusoria, superación ilusoria de la alienación. Las *oeuvres* auténticas, la verdadera vanguardia de nuestro tiempo, lejos de oscurecer esta distancia, lejos de *minimizar* la alienación, la *amplían* y endurecen su incompatibilidad con la realidad dada en una medida que desafía cualquier aplicación (de comportamiento). Cumplen de esta manera la función cognitiva del Arte (que es su función radical, "política" inherente), es decir, para nombrar lo Innombrable, para confrontar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida. Cuanto mayor sea el terrible conflicto entre lo que es y lo que puede ser, más se alejará la obra de arte de la inmediatez de la vida real, el pensamiento y el comportamiento, incluso el pensamiento y el comportamiento político. Creo que las auténticas vanguardias de hoy no son las que intentan desesperadamente producir la ausencia de la Forma y la unión con la vida real, sino las que no rechazan las exigencias de la Forma, que encuentran la nueva palabra, imagen y sonido que es capaz de "comprender" la realidad como solo el Arte puede comprenderla y negarla. Esta nueva Forma auténtica ha emergido en el trabajo (ya "clásico") de Schönberg, de Berg y de Webern; de Kafka y Joyce; de Picasso; continúa hoy en logros como el de *Spirale* de Stockhausen y las novelas de Samuel Beckett. Ellos invalidan la noción del "fin del arte".

Más allá de la división del trabajo establecida

En contraste, el "arte vivo", y especialmente el "teatro vivo" de hoy, elimina la Forma del extrañamiento: al eliminar la distancia entre los actores, el público y el "exterior", establece una familiaridad e identificación con los actores y su mensaje que atrae rápidamente la negación, la rebelión en el universo cotidiano, como un elemento agradable y comprensible de este universo. La participación de la audiencia es espuria y el resultado de arreglos previos;

el cambio en la conciencia y el comportamiento es en sí mismo parte del juego: la ilusión se fortalece en lugar de destruirse.

Hay una frase de Marx: “obligar a estas relaciones [sociales] anquilosadas a danzar, cantándoles su propia melodía”⁷. La danza dará vida al mundo muerto y lo convertirá en un mundo humano. Pero hoy en día, “su propia melodía” parece que ya no se puede transmitir, excepto en formas de extrañeza y disociación extrema de toda inmediatez, en las formas más conscientes y deliberadas del Arte. Creo que el “arte vivo”, la “realización” del Arte, solo puede ser el evento de una sociedad cualitativamente diferente en la que un nuevo tipo de hombres y mujeres, que ya no son sujeto ni objeto de explotación, puede desarrollarse en su vida y trabajar la visión de las posibilidades *estéticas* suprimidas de los hombres y las cosas: estética no en cuanto a la propiedad específica de ciertos objetos (el *objet d'art*), sino como formas y modos de existencia correspondientes a la razón y la sensibilidad de los individuos libres, lo que Marx llamó “la apropiación *sensible*”⁸ del mundo. La realización del Arte, el “nuevo arte” es concebible solo como el proceso de construcción del universo de una sociedad libre, en otras palabras: el Arte como Forma de realidad.

El Arte como Forma de realidad: es imposible evitar las asociaciones horribles provocadas por esta noción, tales como programas gigantescos de embellecimiento, oficinas de corporaciones artísticas, fábricas de estética, parques industriales. Estas asociaciones pertenecen a la práctica de la

⁷ MARX, Karl. “Contribución a la crítica de la *Filosofía del Derecho* de Hegel. Introducción” en: *Escritos de juventud sobre el Derecho. Textos 1837-1847*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008, p. 98 (N. de los T.)

⁸ MARX, Karl. *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 143 (N. de los T.)

represión. El Arte como Forma de realidad significa, no el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad totalmente diferente y opuesta. La visión estética es parte de la *revolución*; es una visión de Marx: "El animal forma (*formiert*) únicamente según la necesidad... el hombre crea también según las leyes de la belleza"⁹.

Es imposible concretar el Arte como Forma de realidad: sería entonces la creatividad, una creación tanto en el sentido material como intelectual, una coyuntura de la técnica y las artes en la reconstrucción total del medio ambiente, una coyuntura de la ciudad y la nación. La industria y la naturaleza, después de todo, se han liberado de los horrores de la explotación comercial y el embellecimiento, por lo que el arte ya no puede servir como un estímulo para los negocios. Evidentemente, la posibilidad misma de crear un ambiente así depende de la transformación total de la sociedad existente: un nuevo modo y nuevos objetivos de producción, un nuevo tipo de ser humano como productor, el fin del juego de roles, de la división social del trabajo establecida, del obrar y del placer.

¿Implicaría tal realización del Arte la "invalidación" de las artes tradicionales? En otras palabras, ¿implicaría la "atrofia" de la capacidad de comprenderlas y disfrutarlas, la atrofia de la facultad intelectual y los órganos sensoriales para experimentar las artes del pasado? Sugiero una respuesta negativa. El Arte es trascendente en un sentido que lo distingue y lo separa de cualquier realidad "cotidiana" que podamos prever. No importa cuán libre sea, la sociedad será infligida por la necesidad, la necesidad del trabajo, la lucha contra la muerte y la enfermedad, la escasez. Por lo tanto, las artes conservarán formas de expresión que les sean propias, y solo a ellas: de una belleza y una verdad

⁹ *Ibid.*, p. 113 (N. de los T.)

antagónicas a las de la realidad. Hay, incluso en los versos más “imposibles” del drama tradicional, incluso en las arias de ópera y duetos más imposibles, algún elemento de rebelión que todavía es “válido”. Hay en ellos cierta fidelidad a las pasiones de uno, otra “libertad de expresión” que desafía el sentido común, el lenguaje y la conducta, lo que pone en evidencia y contradice las formas de vida establecidas. Es en virtud de esta “otredad” que lo bello en las artes tradicionales conservaría su verdad.

Y esta otredad no podía ni sería cancelada por el desarrollo social. Por el contrario: lo que se cancelaría es lo *opuesto*, es decir, la falsa, conformista y cómoda recepción – ¡y creación! – del Arte, la integración espuria con el Establecimiento, su armonización y sublimación de las condiciones represivas. Entonces, quizás por primera vez, los hombres podrían *gozar* del dolor infinito de Beethoven y Mahler porque se supera y conserva en la realidad de la libertad. Quizás por primera vez los hombres *vean* con los ojos de Corot, de Cézanne, de Monet, porque la percepción de estos artistas ha ayudado a formar esta realidad.

Herbert Marcuse: respuestas al público

Bueno, ya ve, no lo creo, porque la experiencia no muy rica que tuve con el *Living Theatre* ciertamente no apunta en esta dirección. Creo que el *Living Theatre* no logra lo que quiere lograr, a saber, precisamente la ruptura con el universo familiar y establecido de la experiencia y las artes. Solo puedo darles brevemente el informe sobre una situación que me impresionó mucho mientras los regentes de la Universidad de California visitaban nuestro campus. El *Living Theatre* vino especialmente para este propósito, con el fin de protestar contra los regentes [¿sociales?] presentes, e hizo lo suyo frente al edificio en el que se reunían los re-

gentes, con el efecto de que durante un intermedio, los regentes salieron al balcón y los miraron y aplaudieron salvajemente lo que vieron. Así que aparentemente no logró su cometido.

Sí, creo que traté de apuntar, en mi artículo aquí, en la misma dirección, es decir, sugiriendo que hay algo en la forma del arte mismo que excluye cualquier elemento liberador que podamos esperar del arte, porque la forma del arte necesariamente estabiliza y armoniza, por radical que sea. Incluso la pintura más radical, aparentemente sin forma alguna, si es que se la ve, está en algún lugar específico de la pared, o lo que sea. Incluso la escultura antiarte más radical tiene su lugar específico, es en sí misma un todo específico, es decir, un todo unificado. Entonces, esta forma de arte milita en contra, permítanme decir, la traducción del arte a la realidad. Ahora bien, un papel de la imaginación sería precisamente encontrar nuevas formas que, en sí mismas, no tengan este mecanismo incorporado para excluir lo que intentan lograr. Y sigo creyendo que los grafitis en las paredes de la Sorbona de París acaso se conviertan en el documento literario y político más importante de nuestro tiempo, porque esa es precisamente la formulación más telescópica, condensada y explosiva de la nueva inspiración. Cito no solo el siguiente, "todo el poder a la imaginación", sino también el que se condensa aún mejor: "¿Qué está en juego aquí? Es decir, seamos realistas; exijamos lo imposible". Estas dos, creo, son realmente las formulaciones más vanguardistas y radicales de la situación actual.

No he distinguido entre arte y anti-arte. Dije que, por lo que puedo ver, el antiarte, por antiarte que sea, sigue siendo arte, porque por sí mismo es incapaz de cerrar la brecha entre la dimensión artística y la real. Incluso la obra

de arte más anti-inflamatoria permanece — solo puedo repetir lo que dije— como una obra o un intento o un esfuerzo específico en un lugar y momento específicos. No tiene por qué ser necesariamente el museo. Puede estar en la calle, sea lo que sea, pero lo que conserva es la alteridad, la diferencia y la disociación de la realidad. Ningún anti-arte puede salvar esta brecha.

Sí, hay una diferencia tremenda. Por ejemplo, no sé en qué sentido usa el término “no arte”. Por ejemplo, los negocios no son arte. Entonces eso es muy diferente del anti-arte. El anti-arte permanece en la dimensión artística. El no arte no lo hace.

En mi larga experiencia, descubrí que me estoy volviendo cada vez más alérgico a los museos, que de alguna manera me parece que esto está demasiado integrado a la realidad existente, contra la que de alguna manera milita la misión y el mensaje del arte, pero bien puede resultar, como indiqué, como intenté señalar al final de mi artículo, que en el futuro, el museo tenga un nuevo lugar, precisamente en la medida en que la alteridad del arte permanezca. Creo que el gran arte clásico y romántico, tengo que admitirlo, y creo que muchos de ustedes compartirán esta experiencia: que gran parte de este arte es mental y físicamente intolerable hoy. Y esto también lo compartirán conmigo: muchas de esas cosas que al menos admiré y adoré en mi juventud, simplemente me parecen absolutamente ridículas hoy. Incluso tales figuras sublimes como las de mi propio origen —Goethe y Schiller, por ejemplo— ya no puedo soportarlas más, y luego, de repente, al leerlas, encuentro algunos versos o algunas líneas que ponen todo el asunto bajo una luz completamente diferente y su pura belleza me recuerda algo que no es posible que se pierda, un estado de la historia en el que los órganos, para este tipo de, permítanme decir con seguridad, belleza o sublimidad

de otro mundo, en el que los órganos para él ya no existen, en realidad están atrofiados; tal sociedad en gran medida, en mi opinión, sería una sociedad bárbara. Entonces, en este contexto, el museo bien puede seguir existiendo e incluso viviendo.

En efecto, una pintura, y esto no solo es cierto para una pintura, no puede comunicar lo que se podría comunicar en el grafiti, precisamente porque la pintura —de nuevo es lo mismo— sigue siendo un cuadro. Y el grafiti nunca pretende ser artístico; eran simplemente consignas de acción y eso, de una vez por todas, separa hasta el arte más radical del radicalismo activo de este movimiento.

Si se encuentra, realmente, brutalidad dentro del movimiento del futuro, algo anda mal. La brutalidad en su totalidad pertenece a la vieja y no a la nueva sociedad y la sensibilidad que posiblemente podamos imaginar como perteneciente a la nueva sociedad es, de hecho, incompatible con cualquier tipo de brutalidad. Pero eso no significa que el movimiento, en sí mismo, deba convertirse simplemente en una protesta inofensiva, incluso podría convertirse en una protesta inofensiva. La brutalidad se dejará, o al menos debería dejarse de lado por completo. La respuesta a la brutalidad ciertamente no es más brutalidad, sino la fuerza de defensa contra la fuerza de la agresión, es decir, la fuerza física en ambos casos, pero una fuerza física que instintivamente, así como en sus objetivos, tenga una estructura muy diferente.

Si caminaras inofensivamente por la calle y alguien te ataca violentamente, movilizas la fuerza que tú mismo tengas para deshacerte del agresor. En ambos casos se utiliza la violencia física: en un caso claramente en defensa y para la protección de la vida; en el otro caso, claramente al servicio de la agresión y destrucción de la vida. Ahora creo

que se puede traducir la misma diferencia, con relativa facilidad, a cualquier contexto más amplio.

En lo que respecta a la rebelión en el campus, yo haría la misma distinción. Me parece relativamente fácil distinguir la fuerza física utilizada por una policía fuertemente armada y, si la hay, la fuerza física utilizada por estudiantes desarmados.

Conferencias de Jerusalén*

Fundación Van Leer de Jerusalén
Martes 21 de diciembre de 1971

Presidente de la fundación:

Buenas tardes. Quiero, en nombre de todos nosotros, es decir, en nombre del Instituto Van Leer y sus invitados, en nombre de los habitantes de Jerusalén, los israelíes y cualquier otra persona que esté presente, dar la bienvenida a

* Marcuse fue invitado en el verano de 1971 para dar algunas conferencias en la Fundación Van Leer de Jerusalén que estaba conectada con la Universidad Hebrea. Marcuse señaló que nunca había estado en Israel y que estaría acompañado por su esposa Inge, que había estado allí en la década de 1930 y tenía algunos familiares en ese lugar. Marcuse intercambió algunas cartas con amigos y acordó una visita de dos semanas que se centraría en sus dos presentaciones en la Universidad Hebrea e implicaría el contacto con algunos grupos israelíes y palestinos. Las fechas de sus conferencias se fijaron para el 21 y 23 de diciembre y tratarían principalmente sobre estética. Marcuse deja claro en sus comentarios iniciales que le dijeron que diera una conferencia sobre un tema filosófico y que eligió la estética, pero advirtió que esto conduciría inevitablemente a la política. La lección en dos partes proporciona una buena visión general de su estética en desarrollo y de cómo estaba realmente conectada con sus posiciones políticas. Existe una transcripción en forma de nota de conferencia en sus documentos privados junto con un mecanografiado que parece estar preparado para una posible publicación. Por razones no claras, las conferencias nunca se publicaron. La versión publicada aquí se presenta ligeramente editada respecto de la transcripción corrigiendo errores de transcripción obvios (*N. de los Ed.*)

nuestro invitado, el profesor Marcuse. Al ver que la multitud es tan densa, ¡demostrará sus poderes como domador de multitudes esta noche!

Creo que realmente no necesita una presentación, pero debido a cualquier pequeña duda que quede y supongo que, para salvar mi propio ego como presidente, diré algunas palabras para presentarlo.

Saben, estoy seguro, que geográficamente ya ha tenido una vida rica. Ha pasado por Berlín, Friburgo, Nueva York, es decir, la Universidad de Columbia, Harvard, Brandeis y la Universidad de California. Su odisea intelectual lo lleva al menos desde Hegel, a Marx, a Freud, a Nietzsche, y creo que incluso a los surrealistas.

Él es, como podrán ver y experimentar esta noche, un hombre amable y agradable que a veces se considera peli-groso. Y supongo que la razón por la que se lo considera así es porque predica —un término que suena como si fuera el de Nietzsche— el gran rechazo, es decir, que para que podamos alcanzar el mundo bueno, supone que todos esperemos rechazar el presente. Y él tiene una esperanza que me pareció —tal vez usted no estará de acuerdo— tener un tinte de una vieja esperanza mística: en el caso del hombre, el hombre futuro, en quien la mente y el corazón, o la poesía y la ciencia, ya no serán diferentes; un caso de una cultura que ya no se dividirá entre una mitad superior, ya sea el arte o en cualquier otro aspecto, y una mitad inferior, algo brutal y sin sentido; en que la parte inferior des-humanizada no tendrá que demostrar su poder atacando la mitad aristocrática que se separa de ella. Aquí hay algo de agrado o al menos apreciación del antiarte del arte dadaísta que conocemos, de la esperanza de algo que es sensual y aterrador y el tipo de antítesis que precede a un amanecer verdadero o quizás sintético.

Él puede caracterizarse de muchas maneras, como saben. Pueden considerarlo como una especie de subdimensión, como todos nosotros, de una sociedad unidimensional; mirarlo como un destructor con la ropa de una oveja y un lobo a la vez: como un profeta momentáneo a quien los revolucionarios, los verdaderos revolucionarios, rechazarán o como un verdadero profeta. Creo que esta noche predicará el tipo de combinación de moralidad y estética que recuerda a Platón y a Confucio, pero sin su amor por la jerarquía. Y el hecho de que estemos presentes aquí ahora significa, como mínimo, que este Herbert Marcuse es lo que los franceses solían llamar una *idée force*. Y creo que estamos aquí para sentir y apreciar la fuerza de sus ideas: el profesor Marcuse.

Profesor Marcuse:

Bueno, ya han escuchado, tengo muchos, muchos lados y muchas, muchas cosas. Lo único que quiero enfatizar es que soy muy suave y me temo que probarán mi dulzura esta noche y podría decirles por qué.

Cuando fui invitado por la Fundación Van Leer, por lo cual estoy muy agradecido, me sugirieron que seleccionara un tema estrictamente filosófico y no político. Por supuesto que cumplí. Estaba feliz de cumplir en vista de la mala reputación que tengo y, por lo tanto, seleccioné lo que se anunció bajo el título, ciertamente suave: "Una filosofía de la estética". Pero lo que sucedió es lo que siempre me sucede, que una vez que veo un poco más cerca un problema filosófico resulta estar cargado de contenido social y político y creo que es mi tarea, precisamente también como filósofo, no olvidar este contenido, no simplemente descartarlo como no perteneciente al tema, sino más bien para mostrar cómo le pertenece.

Ahora, un muy buen ejemplo de esta conexión interna entre problemas en apariencia puramente filosóficos y sociales es la estética misma y, en el ámbito de la estética, el importante cambio de significado que sufrió el término es lo que resumiré aquí muy brevemente, a saber, un cambio de significado desde algo que pertenece a los sentidos, a la percepción sensorial, a la sensibilidad, a algo que pertenece al arte; o un cambio de significado de una condición más bien fisiológica a una artística. Ahora, creo que este cambio de significado, que parece pertenecer estrictamente a la historia de la filosofía, en sí mismo pertenece a la historia social, es decir, este cambio de significado refleja un aspecto y un modo de represión social, a saber, las afirmaciones y las potencialidades de los sentidos humanos, la realización de la sensibilidad humana: ambas están relegadas al reino de las artes; es decir, a la ficción, la poesía, la ilusión. En el trabajo del arte y principalmente en la obra de arte, el hombre puede encontrar esa promesa, esa esperanza, esa verdad, que se le niega en la realidad. En la dimensión del arte, el hombre puede expresar las pasiones, los deseos y los anhelos que tiene que restringir y reprimir al precio de su vida o felicidad en la vida real. Y en virtud de esta transformación, de esta transfiguración, el arte asume un carácter afirmativo, un carácter afirmativo que dirá que el arte deja la condición miserable del hombre, su condición material en la realidad, intacta e inalterada. Aún más, el arte apoya la represión social al brindar consuelo ilusorio, realización ilusoria, armonía ilusoria. Ahora es precisamente esta relación aparentemente muy abstracta entre el arte y la sociedad la que explota hoy y se convierte en un factor poderoso en un movimiento político, en un movimiento radicalmente político.

Estoy hablando de la llamada revolución cultural en Occidente, que tiene muy poco que ver con la revolución cultural china, principalmente en los países industrializados

técnicamente avanzados de Occidente, y es en esta oposición radical que toda la tradición del arte es rechazada. No solo se rechaza toda la tradición del arte: la forma estética en sí misma se rechaza, se rechaza como ilusión, y con ella, toda la llamada cultura burguesa que está históricamente conectada con este arte ilusorio, también se rechaza. Y en lugar del tradicional arte ilusorio que se considera como un apoyo y afirmación de una realidad miserable, la oposición quiere un arte vivo, antiarte, un arte que se convierta en una fuerza en la lucha por un cambio social radical, un arte que pueda funcionar como un vehículo de liberación más que como la doncella de la represión.

Y esta politización del arte también deshacería la sublimación de los sentidos, de la sensibilidad que se expresa en la forma estética. Lo que uno pide es un arte desublimatorio y desublimado, un arte que libera en lugar de restringir y reprimir los impulsos vitales del hombre, su energía erótica, la misma que ha sido reprimida a lo largo de los siglos en aras de la dominación y explotación del hombre y naturaleza. Esta situación política del arte al servicio de la reconstrucción tanto nacional como social es, en realidad, un aspecto de uno de los fenómenos más importantes que podemos ver hoy, a saber, el alcance ampliado de la rebelión actual contra la sociedad establecida: comparemos el movimiento radical de hoy con el movimiento radical incluso del pasado más reciente.

La revolución cultural para la que este movimiento quiere prepararse es, de hecho, una revolución total. Quiere un cambio y una transformación radical no solo en las condiciones materiales del hombre, no solo en la estructura política, no solo en la conciencia, sino también en la sensibilidad, en los impulsos y necesidades más profundos del hombre. Quiere la emancipación de los sentidos como

condición previa para la construcción de una sociedad libre.

¿Qué está en riesgo? Lo que se desafía no es solo la relación del hombre con el hombre, sino también la relación del hombre con la naturaleza: la naturaleza del hombre mismo y la naturaleza como su entorno de vida. La pregunta que tenemos que hacer y que intentaré responder muy, muy brevemente, es: ¿por qué? ¿Cuál es el fundamento y cuáles son las razones de esta radicalización que involucra a toda la cultura tradicional?

Puedo desarrollar dos puntos: primero, en esta etapa histórica, el progreso técnico ha proporcionado todos los recursos, naturales, técnicos y humanos, para abolir la pobreza, la desigualdad y la opresión a escala mundial. En segundo lugar, para traducir esta posibilidad técnica en realidad, para creer en la nueva posibilidad que de hecho se puede realizar, para creer en las nuevas posibilidades de la libertad humana, la mente y el cuerpo deben abrirse a una nueva experiencia del mundo. La nueva experiencia de un mundo que puede convertirse en el lugar donde los hombres y las mujeres determinan su propia vida, donde los individuos en su trabajo y en su tiempo libre pueden desarrollar sus propias necesidades y facultades verdaderamente humanas. Antes de poder construir y vivir en una sociedad verdaderamente libre entre iguales, el hombre debe liberarse de su propia humanidad reprimida y distorsionada, y esta liberación comienza donde experimentamos de manera más directa e inmediata nuestro mundo, es decir, con nuestros sentidos, con nuestra sensibilidad.

Este es el vínculo concreto entre la estética y la práctica del cambio social: la necesidad no solo de una nueva conciencia, no solo de una nueva teoría, sino de una nueva sensibilidad, de nuevas formas y modos de percepción en

el hombre mismo. Y me gustaría discutir este vínculo en los dos niveles que se han desarrollado históricamente, a saber, esta noche discutiré muy brevemente el contenido social inherente de la sensibilidad y en mi conferencia del jueves, el contenido social inherente del arte.

Para comenzar la primera parte. Me gustaría advertirles de antemano —para cumplir realmente mi promesa, y entrar en la historia de la filosofía— que trataré de discutir problemas filosóficos bastante técnicos. No me importa hacer eso en absoluto porque creo que esto les dará nuevamente otro hermoso ejemplo de cómo la historia filosófica aparentemente más abstracta, la tradición filosófica más abstracta, refleja de manera demostrativa lo que está sucediendo en la sociedad.

Ahora bien, en la tradición filosófica y prácticamente desde su comienzo, los sentidos humanos, la sensibilidad, junto con esa otra extraña facultad de la mente humana, la imaginación, fueron condenados a un papel bastante inferior, subordinado a la razón y el entendimiento. La verdad de los sentidos y de la imaginación, si se les concedió alguna verdad, era altamente dependiente, si no completamente negativa. Ahora, esta concepción de la estructura jerárquica de la mente humana que comienza con Platón y se extiende a lo largo de la historia de la filosofía, parece dar un giro decisivo a partir del idealismo alemán en la filosofía de Kant, Schiller y Hegel. Y toda la concepción explota en la teoría de Marx, especialmente en el joven Marx, quien, como podré discutir al menos brevemente, hizo de la demanda de la “emancipación de los sentidos” un concepto revolucionario. Y la misma estructura jerárquica se ve hoy destrozada por la aparición de los nuevos estilos de vida y de la imaginación como elemento de acción radical. Los eventos de mayo y junio en Francia en 1968 han demostrado claramente no solo esta reinterpretación total del

valor y las funciones de las facultades humanas, sino que parecen ser un poder social radical para la imaginación.

Ahora, esta radicalización, este cambio en el lugar de la sensibilidad y la imaginación, anuncia una transformación radical de los valores, es decir, la revuelta contra el principio del rendimiento como un principio anticuado de la organización social. El principio de rendimiento, como lo puedo definir brevemente aquí, significa las normas y estándares que regulan el comportamiento humano, las relaciones humanas, la posición humana en la sociedad, de acuerdo con el desempeño competitivo del individuo en el trabajo socialmente necesario y remunerado.

Así pues, en contra de este principio de rendimiento competitivo, está el recurso a una nueva experiencia, una nueva experiencia que cambia el lugar y la función de la sensibilidad y la convierte en una fuerza práctica, como lo expresó Marx. Este cambio se puede rastrear de una manera muy fascinante en el desarrollo desde Kant, a través de Hegel, hasta Marx. Y me gustaría identificar brevemente al menos los puntos principales de este desarrollo en virtud de los cuales la estructura jerárquica tradicional de la mente humana se está disolviendo gradualmente y deja espacio para otras posibilidades.

Si echamos un vistazo a las tres *Críticas* de Kant, encontramos un cambio interesante en su definición de libertad relacionada con su concepto del papel de la sensibilidad en la estructura de la mente como un todo. En la primera *Crítica*, la sensibilidad aparece como simplemente receptiva: sus formas organizativas, las formas en que los sentidos organizan nuestra experiencia son formas puras, que están vacías de cualquier contenido material, es decir, el tiempo y el espacio. Sin embargo, el papel central de la imaginación ya está indicado. En esta etapa, Kant mismo la llama

una facultad misteriosa en las profundidades de la mente humana, pero a pesar de este carácter misterioso y mal definido, atribuye a la imaginación un papel central en el funcionamiento de la mente humana, a saber, la mediación entre la sensibilidad y entendimiento. Esta es la primera etapa en la redefinición de la libertad. Según la primera *Crítica*, solo el sujeto cognitivo es libre, que para Kant es el “yo pienso” de la llamada apercepción trascendental. Así, la libertad es simplemente una condición cognitiva.

En la segunda *Crítica*, se da el paso del sujeto del conocimiento al sujeto de la práctica. El ser humano moral que actúa como ser humano moral, como persona, es libre. Pero en la segunda *Crítica*, la libertad humana está estrictamente restringida a la persona moral y toda la concepción queda en nada en el intento inútil de conciliar la causalidad de la libertad, es decir, el sujeto moral libre que comienza una cadena de causa y efecto, con la causalidad de la necesidad, es decir, la causalidad de la naturaleza. Y en el último análisis, el papel de la sensibilidad en la segunda *Crítica* sigue siendo negativo: es como una inclinación, algo que se interpone en el camino de la acción puramente moral y exige represión.

La imagen cambia considerablemente, en mi opinión, en la más importante de las tres *Críticas*: la *Crítica del juicio*. Allí, y esto es algo que uno no hubiera esperado de Kant, la libertad y la necesidad, el hombre y la naturaleza, se reconcilian en la dimensión estética. En la tercera *Crítica*, Kant descubre, o más bien recaptura, la idea de la naturaleza como un sujeto en sí mismo, con una finalidad sin propósito. Y lo bello en la naturaleza indica la “capacidad” de la naturaleza para formarse en su libertad también de una manera estética, de acuerdo con las leyes químicas. Repito, lo bello en la naturaleza indica la capacidad de la naturaleza para formarse en su libertad también de una manera

estética. Hice hincapié en esta extraña frase porque la volveremos a encontrar casi literalmente en Marx, donde el papel de lo bello está directamente relacionado con la idea de una sociedad libre, y en una de las ideas más sorprendentes y avanzadas de la sociedad libre que encontramos en Marx, es la proposición que dice: en una sociedad libre “el hombre crea también según las leyes de la belleza”¹, este pasaje se encuentra en los *Manuscritos de economía y filosofía* de 1844. Creo que no hay proposición en la historia de la filosofía y la teoría marxista, que ofrezca de manera más condensada la relación interna entre la estética, lo bello, por un lado, y una sociedad libre por el otro.

El jueves intentaré dilucidar, al menos con algunas palabras, esta relación. Ahora, al mismo tiempo que tiene lugar esta extraña redefinición de la libertad, hay un cambio en el concepto y la función de la sensibilidad. En la tercera *Crítica*, la sensibilidad se vuelve activa, creativa, en la interacción armoniosa de las facultades humanas: la sensibilidad, la imaginación y la razón o el entendimiento están en una relación armoniosa en la actitud estética, en el objeto estético. Por lo tanto, podemos resumir la tercera etapa en la redefinición de la libertad: lo libre es el sujeto estético.

Si pasamos ahora de Kant a Hegel, encontramos un enfoque muy diferente y más radical, a saber, el descubrimiento dentro del ámbito de una filosofía estrictamente especulativa, el descubrimiento del contenido social de la percepción sensible, de la certeza sensible. Al comienzo de la *Fenomenología del espíritu*, la estructura familiar de la percepción sensible como experiencia individual inmediata se disuelve y el análisis de Hegel de lo que realmente sucede en la percepción sensible revela, como él dice, el “noso-

¹ MARX, Karl. *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 113 (N. de los T.)

tros" en el "Yo percibo", el "Nosotros" en el "yo" de la percepción. Revela esto cuando el sujeto individual de la experiencia sensible descubre que detrás de la aparición inmediata de las cosas existe otro mundo de objetos racionales comunes, luego descubre que estamos detrás de la cortina de la experiencia individual y este "nosotros" ahora se despliega como realidad social en la lucha entre amo y esclavo y desde allí en las otras etapas de la fenomenología.

Creo que podemos sacar la conclusión del análisis de Hegel de que, en contraste con Kant, tal vez podamos hablar de un material empírico, algo histórico *a priori*: a saber, la organización primaria e intersubjetiva de nuestra experiencia tiene lugar no solo, como Kant creía, en las formas puras de la intuición del tiempo y el espacio, sino en formas muy concretas, materiales e históricas, dadas previamente a la percepción sensible individual. O bien, los datos de la percepción sensible son datos sociales formados por el trabajo humano y su contenido material no puede separarse de las formas de la experiencia.

Solo en el camino de Hegel a Marx y en el propio Marx se extraen las últimas consecuencias de esta concepción y ahora los sentidos se redefinen como prácticos: prácticos e instrumentales para cambiar el mundo. ¿Qué hay en esta concepción? Es una ruptura con la forma familiar de ver, oír, sentir y tocar cosas y hombres. Nuestros sentidos están infestados, distorsionados, por el universo de adquisición y dominación en el que inmediatamente experimentamos nuestro mundo. Las cosas para nosotros, ya en la percepción sensible, aparecen como objetos de explotación, apropiación y adquisición, y la naturaleza misma aparece como la llamada materia libre de valores, como una cuestión de dominación. Y la explotación destructiva de la naturaleza que acompaña el desarrollo de la sociedad industrial desde el principio, la explotación destructiva de la naturaleza,

sirve a su vez para fortalecer la explotación del hombre por el hombre y del hombre frente a la naturaleza.

Los sentidos son prácticos, la forma en que vemos y sentimos las cosas es también la forma en que usamos las cosas. Esta es también la forma en que concebimos las posibilidades y potencialidades de las cosas y la naturaleza, y no solo nuestra mente, sino también nuestro cuerpo, se ha convertido en un instrumento del principio de rendimiento y, por lo tanto, se ve privado de sus propias facultades liberadoras. La dinámica pulsional del hombre es así subvertida. Las pulsiones de la vida, la afirmación de la vida, son moderadas y están cada vez más bajo la influencia del impulso de destrucción y de esta manera los individuos reproducen en su propio organismo su propia servidumbre y su propia frustración.

En consecuencia, solo una nueva sensibilidad puede romper esta forma en la que incluso nuestra experiencia más inmediata, más directa y más personal está ligada al mundo en que vivimos. O el cambio social radical, la necesidad vital de liberación, debe arraigarse en el ser pulsional y sensual de los propios individuos y esto significa la construcción de una sociedad realmente libre. Presupone la aparición de un nuevo tipo de hombre y mujer: un nuevo tipo de hombre y mujer que tienen una relación cualitativamente diferente entre sí y con el mundo objeto, valores, aspiraciones y prioridades cualitativamente diferentes. Hombres y mujeres que ven, sienten y tocan las cosas de una nueva manera, que experimentan la naturaleza de una manera nueva, es decir, como su entorno de vida, ya no como una mera materia de dominio y dominación. O, en otras palabras, la liberación de la naturaleza de la violación destructiva de la industrialización, la industrialización represiva, es una parte esencial de la liberación del hombre.

Creo que ahora podemos entender por qué se encuentra en la teoría marxista en sí misma, donde de otro modo parece estar completamente ausente, el extraño énfasis en la emancipación de los sentidos y en una relación completamente diferente entre el hombre y la naturaleza, como condición previa para terminar, por romper el *continuum* de dominación que ha caracterizado la historia hasta ahora. Y esta nueva relación, quiere decir terminar con la experiencia de la naturaleza como material sin valor. En lugar de la apropiación adquisitiva inhumana y destructiva de la naturaleza, algo que Marx llama la apropiación humana de la naturaleza, en la cual el hombre y la naturaleza se reconcilian, es lo que se defiende. Ahora bien, evidentemente, estas tendencias hacia una radicalización y totalización del cambio social están operando hoy en los países industriales, países industrialmente avanzados técnicamente. Están operando allí no solo como una actividad secundaria, como una mera superficie o fenómeno ideológico, sino porque ellos mismos expresan las nuevas condiciones objetivas, las nuevas posibilidades de la libertad humana sobre la base del logro del progreso técnico mismo. Es el progreso técnico el que en sus logros ha hecho posible esta transición a una forma de vida nueva y esencialmente diferente. Es decir, la reducción progresiva del trabajo enajenado, del trabajo que debe hacerse para reproducir la sociedad, pero que no cumple y no puede cumplir y satisfacer las facultades humanas individuales. Es decir, toda la rutina semimecanizada y la mano de obra estandarizada que puede y podría reducirse progresivamente mediante la automatización. Además, Marx apunta a la abolición o al menos a la reducción gradual del trabajo enajenado, la abolición de la pobreza y la desigualdad en todo el mundo y la abolición de la moral represiva impuesta por una sociedad gobernada por el principio de rendimiento.

Ahora bien, en la medida en que estas nuevas posibilidades de libertad se basan en los logros del progreso técnico mismo, la emancipación de la sensibilidad y la liberación de la naturaleza no pueden significar un retorno a la naturaleza en el sentido de un retorno a una etapa pretecnológica. Por el contrario, ninguna sociedad libre, ninguna sociedad humana es imaginable sin ese nivel de progreso técnico que permite la reducción del trabajo alienado y la mecanización progresiva del trabajo. No retroceder detrás de la sociedad tecnológica, sino, por el contrario, desarrollar, avanzar en la ciencia y la tecnología y liberar a la ciencia y la tecnología de su servicio para la destrucción y la represión. Lo que está en juego no es el culto a la liberación pulsional y sexual que simplemente significaría una liberación privada y personal, sino una sensibilidad que en sí misma está orientada a una nueva racionalidad. En otras palabras, en el cambio en las relaciones entre la sensibilidad y la razón, no es la sensibilidad la que se hace independiente de la razón; lo que está en juego no es la relación entre la sensibilidad y la razón, sino entre la sensibilidad y una racionalidad represiva y destructiva. Y la armonización de la sensibilidad con una nueva racionalidad, a saber, el esfuerzo colectivo para reconstruir la sociedad y la naturaleza, para utilizar todos los recursos disponibles con el objetivo de eliminar la miseria, la desigualdad y la represión.

Quiero concluir retomando la objeción que siempre se hace aquí, a saber, que estas son nociones utópicas. La naturaleza humana no se puede cambiar: será más o menos siempre lo que es ahora. Ahora, aunque es perfectamente correcto que precisamente el radical político tenga que ser realista, sería una bofetada a la historia eliminar las ideas que se ofrecen hoy al relegarlas al reino de la utopía. Hoy, el sentido utópico del término, en mi opinión, es solo aquello que, según las nociones más avanzadas de la ciencia, no

puede convertirse en realidad. El hecho de envejecer, no la forma en que las personas envejecen ahora, sino el hecho de envejecer en general, es una de esas condiciones de las cuales podemos decir que la idea de su abolición es utópica. Quizás el hecho bruto de la muerte, al menos hoy, todavía debe considerarse necesario y la idea de la abolición de la muerte es una idea utópica, pero no la noción de que ahora podemos, sobre la base de nuestros logros, crear una sociedad que no sea más grande y mejor que la sociedad existente, que no es el viejo sistema social reconstruido por todas partes, solo para que sea más racional y racionalizado, sino una sociedad que podemos llamar correctamente cualitativamente diferente porque todo el estilo de vida, todo el valor del sistema, las aspiraciones y necesidades de los hombres serán diferentes. Esto también me gustaría retomar, al menos brevemente, el jueves. Aquí quiero, en contra de esta difamación de posibilidades históricas como utópicas, decir solo esto: en la naturaleza humana, ciertamente hay vastos niveles y dimensiones de la naturaleza humana que son inmutables, es decir, aquellos en los que el ser humano todavía es y seguirá siendo un animal. Más allá de la dimensión y los instintos animales, la naturaleza humana es cambiante no solo en la superficie, sino en su esencia misma. Además, podemos y debemos desafiar la difamación de esta noción como utópica: podemos aceptar el término utópico solo si creemos que las sociedades establecidas son en sí mismas eternas; solo si convertimos las condiciones políticas y sociales en condiciones metafísicas inmutables; solo si olvidamos que la historia bajo condiciones dadas está hecha por seres humanos y que lo que se define como naturaleza humana es muy a menudo ese ser humano que la sociedad establecida ha hecho de nosotros, pero ciertamente no es la naturaleza inmutable de los seres humanos. Gracias.

Fundación Van Leer de Jerusalén
Jueves 23 de diciembre de 1971

Presidente de la fundación:

Dado que el profesor Marcuse habló la última vez sobre el redescubrimiento de la sensibilidad y, como todos saben, el tiempo es una forma de sensibilidad en Kant, déjenme decir algo sobre mis propias relaciones pasadas con el profesor Marcuse. Cuando comencé a ser aprendiz en el campo de la filosofía, me encontré con sus escritos, algunos de ellos en la revista *Gesellschaft*, más tarde en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, y encontré en su obra principal sobre la ontología de la historia de Hegel, un libro que nadie en el campo no puede utilizar, estudiar y ver, a través del prisma de ese libro, este grandísimo sistema filosófico.

Hay dos o tres características sobresalientes que considero mi deber reiterar esta noche, precisamente desde el punto de vista filosófico estricto: una es el rechazo continuo del antirracionalismo por parte profesor Marcuse y su crítica de los intentos de reemplazar la razón y las actitudes críticas con la intuición. En el concepto de teoría crítica que se formó a principios de la década de 1930 y que nuevamente es un hilo continuo en su pensamiento: ahora estamos con el profesor Marcuse, después de su primera conferencia, ya involucrado en su propia interpretación y continuación del *leitmotiv* de la teoría crítica. Me da mucho gusto presentarlo, profesor Marcuse.

Profesor Marcuse:

Hoy tengo que comenzar otra vez con una introducción. Lo haré de la manera más breve posible. El problema que quiero discutir esta noche es uno de los principales aspectos de la llamada revolución cultural en Occidente. Ahora,

esta revolución cultural es una característica de las sociedades industriales avanzadas de Occidente, y la sociedad en este país es, o parece ser, muy diferente de la sociedad en los Estados Unidos de la que hablaré principalmente. Sin embargo, hay dos muy buenas razones por las cuales no debería tener tanto miedo de presentar estos problemas aquí. Primero, es una tendencia histórica familiar que el país más avanzado —técnicamente más avanzado— proporciona el modelo de desarrollo para otros países aún más atrasados que viven en diferentes entornos. Y, en segundo lugar, este país está estrechamente relacionado económica, cultural y políticamente con los Estados Unidos.

Si tenemos en cuenta estos dos hechos, no podemos cerrar los ojos ante una tendencia decisiva en los países industriales avanzados de hoy en día, una tendencia que aún no se reconoce y que aún no es obvia, que existe sin embargo y en mi opinión asume proporciones cada vez más serias. Es decir, creo que hoy el crecimiento, la estabilidad misma de las sociedades occidentales avanzadas, se ve desafiado, amenazado y enfrentado de una nueva manera; de una forma nueva porque no está amenazado por una revolución proletaria ni nada por el estilo, de acuerdo con el patrón de 1871 y 1917 y siguientes, sino que está amenazado por una desintegración interna gradual que es la expresión de la contradicción flagrante entre la vasta contradicción entre los recursos disponibles y su uso destructivo y derrochador. En otras palabras, nos enfrentamos a la posibilidad de una desintegración de una sociedad establecida en condiciones de riqueza, y esto parece ser, de hecho, un nuevo patrón histórico; nuevo con un signo de interrogación, porque a menudo se ha hecho el paralelismo entre el período actual de la civilización occidental y el Imperio Romano. Así, bajo estas nuevas condiciones, las demandas y objetivos de la oposición a la sociedad establecida también asumen una nueva forma, es decir, como indiqué la

última vez, involucran ahora la cultura material e intelectual; están involucrando una transformación política, moral y psicológica.

El punto que me gustaría enfatizar es que es la dinámica interna del sistema establecido la que hace surgir hoy la radicalización política de las demandas de la oposición, radicalización en la medida en que estas demandas no se limitan a objetivos económicos y políticos, sino que implican objetivos culturales de la mayor variedad. ¿Cómo podemos demostrar que esta tendencia hacia la desintegración de acuerdo con el nuevo patrón y esta oposición con un nuevo patrón se derivan del funcionamiento interno de la sociedad establecida?

Creo que, al menos en la discusión de la última vez, indiqué la evidencia que puedo presentar aquí. Lo recapitularé brevemente: creo que la etapa actual el capitalismo ha logrado satisfacer las necesidades básicas, es decir, las necesidades de subsistencia en el nivel cultural alcanzado, para la mayor parte de la población en el capitalismo avanzado, y solo en los países industriales avanzados. Ahora, sobre la base de este logro, el sistema se ve obligado a crear y estimular necesidades más allá de las de subsistencia en el nivel cultural alcanzado. Es decir, una parte cada vez mayor del trabajo social se dedica a la producción de lujos, de bienes y servicios por encima del nivel de subsistencia. Y este cambio decisivo socava la racionalidad misma del sistema —parece invalidar la necesidad aún sostenida de trabajo enajenado a tiempo completo y crea lo que yo llamo necesidades trascendentes—, es decir, necesita la satisfacción de lo que significaría la terminación del modo de producción establecido. En esta etapa histórica, los impulsos para el cambio social son, por así decirlo, desplazados, de la privación material a la privación humana; desde la de-

manda cada vez más grande de mercancías, hasta la demanda de la abolición de la forma mercancía por completo y de la sociedad de intercambio con sus valores y prioridades.

Esta situación crearía y está creando la condición previa para la transición a una sociedad nueva y cualitativamente diferente. En vista de esta posibilidad, las llamadas necesidades trascendentes pueden al menos indicarse vagamente de la siguiente manera: son la demanda, más que la demanda, la necesidad vital, de nuevas relaciones entre las generaciones y entre los sexos; nuevas relaciones entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y las cosas: en una palabra, una nueva moral, un nuevo concepto de trabajo y, como veremos, una nueva estética. Y este punto de inflexión histórico activa el potencial radical de esas facultades humanas que desde el comienzo de la sociedad moderna estuvieron rígidamente sujetas a los requerimientos de dominación, a los requisitos de lo que se ha llamado razón instrumentalista. Fueron sometidas a los requisitos de la dominación en aras de un dominio cada vez más productivo del hombre y la naturaleza. La imaginación, repito, se redujo a fantasía, ficción, poesía, y la sensibilidad se redujo a las llamadas cualidades secundarias del hombre, a las que se atribuía una validez meramente subjetiva a menos que se tradujera en términos de razón cuantitativa.

Pero ahora, con el cambio en los impulsos para el cambio social más allá del universo entero de solo progreso cuantitativo —cosas más grandes y mejores del mismo tipo—, esta reorganización represiva de las facultades humanas se está disolviendo y las cualidades secundarias difamadas, los sentidos y la imaginación, exigen su derecho. Exigen su derecho —y es por eso por lo que estoy agradecido por la observación que hizo mi colega en su presentación— no como una liberación privada y personal, como

un escape privado de la política y el trabajo, no como lo que llamamos un viaje al cuerpo, sino como factores y objetivos de movimientos que apuntan a una reconstrucción total de la sociedad y al ascenso de una nueva racionalidad.

Ahora bien, es en estos movimientos, principalmente entre los jóvenes, donde el arte se usa y moviliza sistemáticamente como una fuerza opositora destinada a desarrollar una nueva conciencia, una nueva sensibilidad y una nueva imaginación. Es esta movilización del arte lo que quiero discutir esta noche y me centraré en la cuestión de si la politización directa del arte no solo es ambivalente, sino también contraproducente.

Al decir eso, quiero enfatizar desde el principio —algo que será una de las principales preocupaciones de mi interpretación— mostrar que el arte tiene una fuerza social y política interna e inherente y que, por lo tanto, una politización del arte es innecesaria y perjudicial. El arte tiene un potencial político interno inherente, primero como una acusación de la condición humana existente: como una acusación del modo de vida existente y, en segundo lugar, como la imaginaria de las posibilidades de libertad reprimidas y que son tabúes. Ahora, la comunicación de estas posibilidades reprimidas y tabúes de la libertad exigen ante todo lo que yo llamo un lenguaje no integrado, es decir, un lenguaje que no está cargado y limitado al significado dado a las palabras por el universo del discurso existente: un lenguaje no integrado y una sensibilidad e imaginación no integradas que impugnan el universo social establecido. Así, si esto se requiere para comunicar las nuevas posibilidades de libertad en esta etapa histórica, debemos recordar que una facultad humana tan conflictiva como esta siempre ha existido y lo ha hecho precisamente en el arte. El arte habla ese lenguaje no integrado que no

está sucumbiendo al significado dado a las palabras por las condiciones existentes. El arte no habla este lenguaje y el arte presenta imágenes no integradas; imágenes que rompen metódica y sistemáticamente con el universo de percepción establecido: rompen con este universo de percepción en nombre de lo que este universo destruye y distorsiona.

Esta trascendencia, esta contestación, esta imagen inconformista que proyecta libertad y realización, esta negación de la realidad establecida, se encuentra en todo gran arte desde su comienzo. Es la crítica inherente, incluso podemos decir ahora la cualidad política del arte, su cualidad subversiva, y esta cualidad subversiva del arte se realiza en la alienación del arte de la sociedad enajenada.

Dos modos de alienación: la alienación que realmente prevalece en el trabajo y el ocio en la realidad cotidiana actual; y la alienación sistemática y metódica de esta sociedad alienada, la alienación artística, la alienación creativa que pertenece a la esencia misma del arte. Aquí, quiero anticipar la contradicción en el intento de politizar directamente el arte: si es solo en su alienación de la sociedad existente, el arte puede comunicar su función crítica y contradictoria, entonces la terminación de esta función, es decir, la recuperación de la alienación artística destruiría, como espero que vean, esta cualidad del arte.

Ahora bien, en la tradición artística misma, la alienación creativa se expresó en lo que se llama la forma estética: la forma estética, una estructura independiente cerrada, que es en sí misma una obra de arte; la forma estética regida por las leyes de la armonía, el orden y la belleza. Ahora, en los movimientos que he descrito, vemos la rebelión contra la forma estética misma; rebelión contra la forma estética

como imponiendo una armonía y un orden represivo, estático, irreal, ilusorio, ficticio y de esta manera reprimiendo la espontaneidad creativa y popular y convirtiéndose así en la doncella de la tiranía política. Parafraseo, pero casi literalmente, una declaración hecha en la década de 1930 por el filósofo del arte inglés Herbert Read, quien, en la primera exposición surrealista en Londres, hizo una declaración que desde entonces se ha hecho famosa, a saber, que tenemos que rechazar por completo y en conjunto la Forma estética en sí misma porque, en virtud de las cualidades (ilusorias, estáticas), que acabo de mencionar, la forma estética está en connivencia con la represión política y social y, además, es opresiva del impulso de vida, las pulsiones eróticas del hombre.

La crítica de Herbert Read se refería a todas las formas del arte tradicional, caracterizadas como arte ilusorio, y esta acusación se ha extendido para abarcar toda la "cultura burguesa". Digo la cultura burguesa entre comillas y pronto verá por qué. ¡No es porque tenga miedo de usar el término "burgués"! Esta crítica ampliada ataca ahora toda la tradición cultural del siglo pasado. Quiero cuestionarme y preguntar aquí si este ataque a la cultura burguesa no juega con las mismas manos de las que quiere liberar a la cultura. ¿No renuncia a las fuerzas radicalmente progresistas y liberadoras del arte tradicional y las sustituye por un arte y una cultura nuevos y espurios que, como de hecho ya vemos, son fácilmente cooptados e integrados en el Establecimiento? Al menos intentaré indicar por qué planteo esta pregunta.

Primero, ¿qué es el arte burgués? ¿Qué es la literatura burguesa? Y será la literatura en la que me centraré en esta breve discusión. Si no aceptamos clichés, sino que realmente miramos los hechos, creo que lo primero que se debe notar, que puede ser lo que invalida el concepto, es

que desde que la literatura burguesa surgió de la lucha contra la nobleza feudal y posfeudal, es decir, aproximadamente desde la época de la Revolución Francesa, esta literatura muestra una fuerte postura antiburguesa. Está llena, desde el principio hasta el final, de ataques al materialismo burgués, a la preocupación burguesa por el dinero; lucha contra la moral hipócrita burguesa, lucha contra la explotación de las mujeres, y así sucesivamente.

Todas estas cualidades que abundan en la literatura del siglo pasado, parecen dar testimonio de una actitud y función negativa de la literatura en lugar de una función afirmativa en el mundo moderno. Y, sin embargo, hay validez en el ataque a la forma estética. De hecho, la forma estética contiene un elemento de afirmación y reserva que hace que la obra de arte en sí, este arte, sea compatible con la miserable realidad y que quizás incluso absuelva esta realidad tal como es. ¿Por qué? Porque de hecho este arte establece un aparente reino de armonía —el término alemán *schein*—, este arte establece y lucha por y proclama la libertad interior y la realización del hombre, pero es en gran medida indiferente, es decir, ineficaz contra las condiciones materiales miserables (condiciones de servidumbre) bajo las cuales la mayoría de la población vivía, y este arte se dedica a una celebración del alma a expensas del cuerpo. Pero aquí también podemos hablar de una dialéctica de lo afirmativo. Mientras que podemos decir que no existe una obra de arte auténtica que no muestre este carácter afirmativo, tampoco existe una obra de arte auténtica en la que esta afirmación no se rompa, no se retome en la transformación estética de lo material. Es esta transformación estética de la historia contada del poeta; es esta transformación estética la que invoca las imágenes, el lenguaje y la música de otra realidad repelida por la existente y, sin embargo,

viva en la memoria y la anticipación, viva en lo que le sucede a hombres y mujeres y en su rebelión contra esto que les sucede, en la rebelión contra lo que se llama su destino.

Esta es la acusación inherente del arte, la acusación del arte contra la sociedad existente, y está en la misma obra de arte, el compromiso de todo el arte auténtico con el objetivo más elevado de la Humanidad: una vida sin angustia, como lo formuló Adorno².

Si formulamos estos objetivos inherentes del arte, parece que al mismo tiempo son los objetivos nunca alcanzados de la revolución histórica, y parece que la revolución permanente en la realidad social, la transformación permanente de la realidad social, va acompañada de una revolución y transformación permanente paralela en el desarrollo del arte: la revolución de los estilos, la sucesión de formas, etc. Pero —y creo que ese es el punto decisivo— estas dos revoluciones y transformaciones, la social y la artística, nunca se mueve en el mismo universo de la práctica. La revolución en el arte sigue siendo una transformación estética: el arte nunca puede convertirse en una práctica revolucionaria en sí misma; el arte también cuestiona las exigencias de la práctica revolucionaria. Precisamente hoy deberíamos recordar que quizás el intento más consistente e intransigente de poner el arte al servicio de la revolución fue realizado en la década de 1930 por el movimiento surrealista en Francia y fue precisamente André Breton, como el portavoz de este mismo movimiento, el que solo muy poco tiempo después declaró que el arte nunca se someterá a las exigencias de la revolución, que los objetivos del arte permanecerán para siempre en un universo diferente.

² Cfr. ADORNO, Theodor. *Monografías musicales*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 144 (N. de los T.)

El arte puede comunicar sus propias imágenes de un reino de libertad solo manteniendo la forma estética siempre cambiante en su tensión, en su alienación de la realidad. Esta alienación creativa fue fundamental para el arte burgués y se expresa en el logro histórico del arte burgués, a saber, el descubrimiento del sujeto como agente de libertad y realización potenciales. En las sociedades represivas, esta dimensión objetiva era esencialmente, como mencioné, una del ser interno del hombre, de su alma, de su imaginación, de sus pasiones. Lo que significaba que en el mundo exterior la resignación, el conformismo, la muerte o la locura eran la consecuencia. Pero a pesar de, o quizás sea por, esta ambivalencia de la libertad como libertad interior solamente, este arte logró la apertura de otra dimensión, otro mundo dentro y en contra de la realidad establecida. Es esta otra dimensión, la segunda realidad, que aparece en Bach, que domina la música y la poesía clásica y romántica, la que determinó las grandes novelas del siglo XIX y que, por el momento, llegó a su fin en la corriente de la literatura de la conciencia de principios del siglo XX. Y en el trabajo de Franz Kafka, esta alienación creativa se apodera de la realidad dada en su totalidad y hace un horror de esta realidad en la forma estética y la sustancia del arte. Este es un logro único del arte: las imágenes de la libertad aparecen en el ámbito de la falta de libertad. Nuevamente, “aparecen en el ámbito de la falta de libertad” —apariencia, *schein*, pero no mera ilusión— y solo pueden aparecer en el ámbito de la falta de libertad, y esta apariencia es el trabajo de la transformación estética, del estilo que es al mismo tiempo el contenido latente de la obra de arte.

Esta transformación estética que es la única que puede mostrar y revelar la función subversiva y crítica del arte, que es la única que puede hacer aparecer las posibilidades tabúes de libertad con las que se compromete el arte: esta transformación estética apunta en su forma más radical al

alejamiento metódico, la desnormalización del lenguaje ordinario y de la percepción y pensamiento ordinarios. En otras palabras, apunta a la emancipación de la imaginación como facultad cognitiva de la mente humana. Y esta transformación significa reagrupación, reinención, redescubrimiento de palabras, colores, formas, sonidos; redescubriendo el poder del silencio que está en cada obra de arte auténtica y que es una de las marcas y señales de su ruptura con la realidad dada. Y esta transformación termina en esa totalidad autocontenida, sensual y racional, la *oeuvre* misma, con su propia verdad, su propia verdad de la ilusión, revelando la verdad sobre y por encima de la realidad establecida: la verdad que está en los deseos, pasiones, esperanzas y promesas del hombre; su redención secular. Esto sigue siendo ficción, sigue siendo ilusión. Sin embargo, esto es para el reino del deber ser, porque el reino de la realización aún no es real y solo la imaginación puede proyectar su realidad. Este arte es, de hecho, sublimación, sí, pero la liberación del hombre es más que la liberación de la sexualidad, es una transformación de la sexualidad en Eros, lo cual ya es una sublimación.

En contraste con esta calidad y función inherentemente radical de la forma estética, el antiarte y el arte vivo de hoy sucumben a lo que podría llamar, parafraseando a Whitehead, la falacia de la concreción política equivocada. Las cualidades críticas radicales del arte, su poder de lo negativo, están precisamente en la disociación, separación, alienación del arte de la realidad establecida en la forma estética. En consecuencia, la anulación sintética, sistemática, de esta separación significa reducir en lugar de aumentar el potencial radical del arte. En otras palabras, es contraproducente. La destrucción de la forma estética, si alguna vez tiene éxito, significaría la destrucción del arte mismo, reduciendo la bidimensionalidad en la que todo el arte au-

téntico vive y se mueve a representaciones unidimensionales; representación en el sentido liberal, como se usa en el teatro y el concierto.

Reducir la brecha entre el arte y la realidad, abolir el carácter elitista del arte: este objetivo solo se puede aproximar en el proceso social en el que el arte nunca puede interferir directa e inmediatamente. Lo que el arte puede hacer en este proceso es contribuir a los cambios en la conciencia y en la sensibilidad. E incluso entonces solo si las condiciones objetivas para tal cambio ya están dadas. El arte puede cumplir su función crítica solo mientras sigue siendo un tipo de realidad propia, no parte del universo establecido, ni siquiera una parte opuesta del universo establecido, lo que equivaldría a sustituir la propaganda por el arte. El arte vivo puede acabar con la ilusión artística presentada y mantenida en la forma estética, pero lo hará solo creando otra ilusión, a saber, la ilusión de la espontaneidad de la vida real, de la inmediatez, de la concreción. Lo llamo una ilusión en toda su concreción, porque incluso la pintura más salvaje, o la antipintura, sigue siendo una pintura, una posible pieza de museo, vendible. Y la música más espontánea y antiarmónica todavía se realiza. Incluso el teatro callejero más primitivo requiere un núcleo de organización, una audiencia, actores, incluso si no son actores profesionales, etc. Y estas condiciones condenan este tipo de arte vivo al arte espurio, contra toda intención honesta, la protesta y la rebelión siguen siendo claras. El universo del arte vivo sigue siendo un universo ilusorio sin la función inherente de trascender del arte.

La última pregunta que quisiera indicar brevemente es una pregunta que hoy nuevamente se plantea con frecuencia: ¿Podemos imaginar algo como el fin del arte? A saber, ¿el arte se está convirtiendo en una forma de vida real? ¿De alguna manera el arte es la vida cotidiana de hombres y

mujeres? Si la brecha entre el arte y la realidad se puede reducir, como sugerí, en el proceso histórico de cambio social, ¿significa esto la realización del arte como una forma de vida? ¿Significa, o puede significar una sociedad donde el arte es la existencia diaria de los individuos? ¿Dónde el arte es de hecho la forma de la realidad?

Me gustaría proponer una respuesta negativa. Hay un estado en el que tal realización del arte es imaginable: el estado tal como lo ha formulado un escritor joven donde el nombre y la cosa coinciden. Lo potencial es absorbido por lo real y la gente ya no sabe qué es la libertad. Y este sería un estado de barbarie perfecta, exactamente lo contrario de la sociedad libre.

Nos guste o no, en una sociedad libre es probable que las personas sigan hablando en prosa y actuando en prosa. ¡Una sociedad en la que todos andarían hablando poesía y escribiendo poesía sería una pesadilla! La prosa continuará y también la diferencia cualitativa entre la razón y la imaginación y la diferencia para siempre entre los objetivos y el logro: la lucha con la necesidad continuará y precisamente porque continuará, y debe continuar, el carácter soñado del arte, que es el refugio de la función radical del arte, también seguirá siendo una característica del arte auténtico.

Si los surrealistas insistían en el valor de verdad del sueño, querían decir, más allá de toda interpretación freudiana, que las imágenes de libertad y realización aún no alcanzadas deben estar presentes como una idea reguladora de la razón, como una norma de pensamiento y práctica en la lucha contra la necesidad que debe estar presente en la reconstrucción de la sociedad desde el principio. Mantener este sueño frente a la sociedad sin sueños sigue siendo la gran función subversiva del arte, mientras que la

realización progresiva del sueño, siga preservando el sueño, sigue siendo la tarea de la lucha por una sociedad mejor donde todos los hombres y mujeres, por primera vez en la historia, puedan vivir como seres humanos. Gracias.

El arte y la transvaloración de los valores*

La *amenaza*: no el cambio (radical), sino la *continuidad*: que sigue funcionando, produciendo y consumiendo, “más grande y mejor”, mientras que, al mismo tiempo, la brecha entre ricos y pobres, felices y miserable, aumenta. El alcance y la intensidad de la destrucción mental y física se amplía constantemente: aunque esta sociedad posee todos los recursos mentales y naturales para crear una sociedad *libre*... (¡rechazo de la noción de utopía!)

¿*Razones* para este “aplazamiento” aparentemente indefinido del cambio? La concentración de la fuerza en manos de los poderes gobernantes, la totalización de los controles y las introyecciones (internalización) de las necesidades y valores sociales por parte de los individuos dirigidos y gestionados, que reproducen así su propia represión. Y (quizás lo más eficazmente) el nivel de vida mejorado para la mayoría privilegiada, la falta de una alternativa mejor (¡visible!), demostrada por el fracaso de las revoluciones para librarse del modelo de progreso establecido por los países industriales avanzados, que significa progreso en *dominación* y burocratización. Este modelo implica un progreso *técnico y cuantitativo* a expensas de la liberación humana:

* Esta conferencia se presentó en Toronto en 1976. Herbert Marcuse no le anexó ningún título. El título fue seleccionado por los editores del volumen donde se publicó por primera vez. Cfr. MARCUSE, Herbert. *Transvaluation of Values and Radical Social Change: Five Lectures, 1966-1976*. International Herbert Marcuse Society, 2017 (N. de los T.)

implica una mejor explotación de la sociedad y la naturaleza. Tal progreso cuantitativo no se convierte “automáticamente” en progreso cualitativo como resultado de nuevas instituciones sociales. Más bien, la reproducción autopulsada de la represión (y la agresión) bajo el dominio del progreso técnico (abusado) conduce a la sumisión continua de los individuos a los instrumentos de su trabajo o, más bien, a aquellos que controlan estos instrumentos.

Los movimientos radicales de los años sesenta fueron derrotados (¿?) *no* porque estuvieran mal organizados, sin una base de masas, dirigidos por grupos minoritarios, *sino* porque fueron guiados en su estrategia y sus objetivos por nociones de revolución que pertenecían al siglo XIX; ¡nociones que *no* apuntaban demasiado *alto*, sino demasiado *bajo* en su visión de una nueva sociedad!

Si descartamos el modelo del siglo XIX como inadecuado para los países industriales avanzados, la perspectiva cambia considerablemente. Están operando tendencias radicales que bien pueden resultar explosivas; fuerzas en gran medida desarticuladas y desorganizadas, aún en gran medida fuerzas “ideológicas”, “psicológicas”: cambios en la *conciencia* y el *inconsciente* de los individuos, una transvaloración radical de valores y objetivos, cambios provocados por la dinámica de ese mismo manejo de masas y una cultura de masas que se suponía impediría su surgimiento: aumento de la producción “improductiva”; aumento de la producción de residuos y lujos; obsolescencia programada; destrucción. Estas tendencias muestran con suficiente claridad hasta qué punto el capitalismo ahora se sostiene y se expande mediante el trabajo “*improductivo*”, “*innecesario*”, en la medida en que este trabajo no sirve para aliviar y mejorar la vida, sino que *es* necesario para perpetuar el *sistema*, y por lo tanto el sometimiento a la estructura de poder técnico y político.

La conciencia de estos hechos se extiende entre la población dependiente. Colapso gradual de los valores operativos de los que depende el funcionamiento normal del capitalismo, y el surgimiento de posibles objetivos y valores que están obligados a romper el marco de realización capitalista, a saber, la posibilidad de una vida sin trabajo (alienado); sin ansiedad, y en actuaciones solidarias más que competitivas, agresivas.

Al mismo tiempo, surgió un nuevo modelo de revolución y de praxis radical hacia la organización de la espontaneidad, lejos de los partidos de masas autoritarios centralizados y burocráticos, un nuevo énfasis en el destino de los individuos, en la emancipación de la *subjetividad*; una sensación de que ha habido demasiada confianza en las condiciones *objetivas*, en el curso *objetivo* de las cosas.

Pero: ¿dónde está *el lugar de la estética*, del *arte* en todo esto?

El hecho: una ocupación penetrante de la estética entre la izquierda radical (Brecht, Lukács, Sartre; "arte vivo", etc.) No debe entenderse como desilusión, frustración, etc., sino como esfuerzos para redefinir, ampliar, promover un cambio radical, activando impulsos reprimidos y facultades de los individuos. Esta *politización* del arte encontró su expresión más militante en los intentos (en teoría y praxis) de comprometer el arte con las necesidades e intereses del *proletariado*, y rechazar, sin concesiones, el arte ideológico, "elitista" y "burgués": contra todas las "obras maestras" como oscureciendo o glorificando a la sociedad de clases. *La estética marxista* consideraba el arte tradicional como esencialmente *conformista*. Presentaré aquí *una tesis diferente*: el arte es, en su esencia, opuesto a la realidad establecida, la acusación de esta realidad, en nombre de las necesidades y deseos reprimidos, mutilados y distorsionados

de los individuos. El arte es el refugio de *visiones y valores que la sociedad les niega* a hombres y mujeres, pero que, sin embargo, *siguen siendo* parte de su ser humano.

El mundo ficticio, ilusorio e imaginario del arte es *más real, más verdadero* que la realidad dada, porque representa el destino de los individuos en profundidad y en una concreción sensual inaccesible a la teoría, y porque abre dimensiones de la realidad que desafían toda la gestión y administración social: el dominio de EROS y TANATOS¹.

El arte se origina en esta dimensión: celebración de la sensibilidad y la imaginación gestionadas socialmente, de las emociones y pasiones de los individuos. El arte se opone a la racionalidad de la dominación y la explotación, *contra* el culto de la eficiencia recompensada, *contra* el *Principio de Realidad* que ha gobernado la civilización desde la consolidación de la sociedad de clases.

El arte es la protesta sensual contra este Principio de la Realidad, contra el monopolio de los poderes fácticos, para definir la realidad. En el centro del arte hay una *subversión de la experiencia*: la experiencia mutilada y bloqueada de hombres y mujeres en su sociedad se derrumba y da paso a una nueva visión, a ver seres humanos y cosas, a ver la naturaleza bajo una *nueva luz, liberada* del contexto de las relaciones y valores de intercambio, para verlos bajo su propia luz, con sus propios valores y metas. Esta subversión de la experiencia culmina en *situaciones extremas*, de amor y muerte, de culpa y derrota, pero también de alegría y satisfacción. En estas situaciones, los seres humanos transgreden las normas del "*Principio de realidad*". Al permanecer fieles a sus pasiones, desafían la represión, cues-

¹ En mayúsculas en el original (N. de los T.)

tionan la sociedad establecida y su jerarquía de valores, impugnan su verdad. En la subversión de la experiencia, hecha posible por la obra de arte, aparece otra realidad *dentro* de la realidad dada: otra sensualidad y otra racionalidad, reclamando su propio derecho.

De una forma u otra, esta “alteridad” irrumpe en el mundo del arte. Obliga a hombres y mujeres *a amar hasta el final* sus pasiones, sus deseos, sus pensamientos. En un mundo que quieren hacer suyo, y no el de los poderes existentes, y su lucha revela, con una concreción aterradora, lo que su sociedad les hace. El arte es, por lo tanto, el *refugio*, el hogar de esa “otra” sensibilidad, imaginación y razón que mantienen viva la visión de *otro Principio de Realidad*: una ruptura en la cadena del progreso deshumanizante y la esperanza de liberar el potencial de felicidad de la humanidad y la naturaleza. La transformación de la cantidad en calidad.

Aquí el mundo imaginario del arte se encuentra con el mundo político. Las nuevas posibilidades de libertad, de hecho “surrealistas”, encuentran su expresión “sublimada” en la obra de arte. Sublimación porque la “alteridad”, la diferencia cualitativa del mundo del arte y la nueva percepción que abre este mundo exigen la *transformación* (estética) del “material” de la realidad inmediata.

Ahora podemos reafirmar la posible función del arte en el cambio social actual. La posibilidad histórica, la tarea histórica del siglo es convertir la técnica en progreso humano o la vida alienada (“productiva”) en la vida receptiva, creativa, que puede ser un fin en sí mismo.

Esta oportunidad y esta esperanza son también la visión del arte. En esta visión, la realidad dada se mide contra las

potencialidades de los seres humanos y la naturaleza; medida así, la realidad establecida aparece como una realidad atrofiada, mistificada, “falsa”, y el mundo representado en el arte como la realidad verdadera, que es mistificada e [...] ² *irreal* en la realidad *dada*. Sin embargo, el arte nunca puede representar esta inversión de la realidad, esta necesidad y esperanza de liberación *directamente*, ya que el lenguaje y las imágenes de EROS y TÁNATOS no es el lenguaje ordinario, y los conflictos, derrotas y promesas representadas en el arte no son los de la estrategia de cambio social. La expresión del potencial radical del arte exige la ruptura con el lenguaje y las imágenes ordinarias, con la “normalidad”, el “realismo” (pero sin hacer imposible la comunicación: ¡lenguaje privado y artificial!) Así, el arte es esencialmente una *transformación* del material provisto por la realidad, y esta transformación es una sublimación en la *forma estética*, sometida a las “leyes de la belleza”. ¿Por qué “belleza”?

La belleza pertenece al dominio de la sensualidad, al orden no represivo, la realización. Así, las cualidades de lo bello responden a impulsos humanos (y “naturales”) *no* activados por el lenguaje de la teoría y la práctica. Además, las cualidades de lo bello invocan las características de una sociedad libre (¡Marx!). Es *solo en la forma estética* que el arte puede mantener su disociación radical del universo establecido del discurso y la acción, que puede tener un impacto en el inconsciente y la conciencia de los individuos, y a través de él *convertirse* en un factor (¡indirecto!) de cambio social. El arte puede afectar los cambios en la conciencia solo a través de la sublimación, en virtud de su forma estética. Esta tesis invalidaría todos los conceptos de “arte vivo”, “arte de acción”, “teatro callejero”, etc.; la brecha in-

² Una palabra manuscrita ilegible (N. de los Eds.).

salvable entre propaganda y arte. *Renunciando* al extrañamiento estético, este “arte de propaganda” se inserta en la realidad que quiere subvertir: fácilmente absorbido, ¡ya que la diferencia cualitativa no aparece!

Arte y sociedad. El arte tiene un potencial político (radical), pero no puede entenderse en términos del modo de producción y las relaciones de producción predominantes. Estos últimos determinan la obra de arte solo en la medida en que determinan las *formas específicas* en las que los individuos, sus luchas y esfuerzos están representados en el trabajo: determinan las figuras de los protagonistas, el *horizonte* de posibilidades, el marco histórico dado. Más allá de eso, la verdad del arte es *transhistórica*: surgiendo dentro del conjunto de relaciones de producción, el arte las trasciende; la verdad del arte está precisamente en esta trascendencia. ¡No solo hacia una nueva forma de instituciones y relaciones sociales, sino hacia una condición y naturaleza humanas *cualitativamente diferentes*, una transvaloración total de los valores, trascendiendo (e incluso contradiciendo) también la praxis revolucionaria! Porque la praxis radical debe operar *dentro* de la realidad inmediata, y debe subordinar las preocupaciones de la subjetividad a las de la *clase* y sus condiciones objetivas. El arte es “elitista” como consecuencia de la separación entre el trabajo mental y el manual; pero este elitismo no falsifica la verdad del arte, ¡no *quién* lo dijo, sino *qué* se dice y cómo!

El arte no está determinado por la clase. Su autenticidad, su verdad, su valor no son los de una clase en particular, ni se encuentran en el *contenido* social de la obra: una novela, por ejemplo, puede muy bien retratar el mundo del proletariado, sus necesidades y objetivos inmediatos, y aun así ser una mala novela. La tragedia y la comedia, la poesía y la pasión en la obra de arte *no son* conflictos y so-

luciones *sociales*. Lo que está en juego es la condición humana misma, dentro y “debajo” de todas las luchas sociales, en una dimensión profunda (¡Eros y Tánatos!), donde trasciende las posibilidades de la práctica social y política.

(¡Los problemas de Tristán, los de Shakespeare, los de Racine, etc., probablemente no pueden resolverse mediante un cambio social (radical)!)!

El arte tampoco puede dar una imagen del “conjunto de las relaciones de producción”: desafían la concreción sensual. Se vuelven comprensibles solo en teoría. (¡Balzac!) Así, el arte es autónomo en un sentido *transhistórico*. Siempre ha desafiado el Principio de Realidad establecido, incluso allí donde se incorporó a la vida bajo este mismo Principio de Realidad (la tragedia griega; la epopeya medieval).

Pero ¿qué pasa con los aspectos *afirmativos* del arte? ¿El arte como ideología conformista de una clase dominante? No existe una obra de arte auténtica que diga “sí” a lo que es. No hay un “final feliz” que cancele la infelicidad que lo precedió. ¿Existe alguna obra de literatura burguesa que afirme los valores (materialistas, de eficiencia) de la sociedad burguesa? Hay aspectos afirmativos, pero no sociológicos; bastante inmanentes en la obra misma. ¡La incapacidad de representar el sufrimiento extremo sin hacer que la representación sea agradable, redimible!

El arte nunca puede convertirse en un factor directo en el cambio social. La estética no puede traducirse en política, ni el mundo representado en el arte puede conformarse con las exigencias de la estrategia y la táctica radicales. El arte puede realizar su potencial “subversivo” solo a través de su impacto en la conciencia, en los impulsos más íntimos de hombres y mujeres, causando así una ruptura

con la normalidad y su jerarquía de valores; ningún cambio social rompería la cadena de dominación, *a menos* que se logre esta ruptura. El arte podría recibir y preservar la memoria del tiempo realizado y el tiempo pasado, y hacer que esta memoria se rebele contra una sociedad que promueve sistemáticamente la amnesia social: que hace que la gente olvide lo que una vez fue y tal vez podría volver a ser.

El arte puede *promover la conciencia* de que el mundo *fic-ticio* del arte expresa la verdad sobre la realidad *establecida* y contiene la visión de una liberación más radical que la visión tradicional (incluso la marxista). El giro hacia el progreso cualitativo, la diferencia cualitativa, se basaría en la conciencia y en los impulsos de los *agentes humanos* del cambio social, experimentados como la necesidad de reconstruir la sociedad con una visión de liberar la sensualidad, la imaginación y la razón humanas, liberándolas de su servicio en la reproducción de lo que es (ya sea capitalista o "socialista"), y desarrollando sus facultades verdaderamente humanas con el objetivo de aumentar el potencial de felicidad de los individuos.

Sobre la música*

Me siento profundamente conmovido por el hecho de haber sido elegido para hablarles a ustedes, estudiosos de la música, que trabajan en un campo diferente del que tiene lugar en mi profesión y mi enseñanza, un campo en el que soy un extranjero, un profano. Sin embargo, aquí, en el ámbito de las artes, de la música, me siento como en casa, quizás más que entre los filósofos, sociólogos, politólogos, con quienes parezco no compartir el mismo mundo, el mismo universo. En el ámbito de las artes me siento como en casa, porque mi trabajo me ha llevado a creer que las artes de hoy, más que nunca, deben desempeñar un papel decisivo

* Marcuse pronunció un discurso de graduación en el Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra el 7 de junio de 1968. No se publicó y constituye la única intervención sostenida de Marcuse sobre música, por lo que presentamos sus notas de la conferencia, ya que se encuentran sin editar en su archivo bajo el título "Commencement Speech to the New England Conservatory of Music". En una traducción al alemán, Peter-Erwin Jansen tituló este mismo trabajo como "Musik von anderen Planeten", al respecto de una frase del compositor Arnold Schönberg, que Marcuse cita en la conferencia, Cfr. MARCUSE, Herbert. *Kunst und Befreiung*. Lüneburg: zu Klampen, 2000, pp. 87-94. El texto se encontró en el archivo de Herbert Marcuse en un conjunto de notas mecanografiadas de 19 páginas típicas del formato de lectura de Marcuse con el número 345.00. La publicación de las notas de la conferencia tal como fueron encontradas demuestra el trabajo meticuloso que Marcuse puso en la preparación de cada conferencia a la que fue invitado. Las palabras en cursiva en el texto a menudo señalan las palabras que enfatizó en la presentación. Las conferencias de Marcuse fueron ricas y sustantivas, un evento emocionante, y el lector aquí puede compartir la experiencia de una conferencia de Marcuse sobre un tema sobre el que nunca publicó (N. de los Ed.)

en la transformación de la condición y la experiencia humana, ayudando a salir del mundo inhumano, hipócrita y falso en el que somos prisioneros; para imaginar, percibir y tal vez incluso construir una sociedad humana mejor y libre. Hablo como filósofo, *filósofo de la política*, me relaciono con la música como consumidor, pero “educado” por mi amigo Adorno, educado para sentirse como en casa con Mahler, Schönberg, Alban Berg, Webern, con Stockhausen también, para ustedes probablemente “clásicos”, “¡anticuados!”

Como filósofo, me acerco a la música a través de Hegel y Schopenhauer, quienes, creo, han indicado las cualidades en virtud de las cuales la música tiene *una función única en la cultura*: la más libre, la más auto legislatora de las artes, al *trascender* lo que es, el presente, y al invocar el *futuro*: un futuro posible, necesario, *por el cual debemos trabajar*.

Para Hegel, la música es un arte *romántico*, porque expresa la subjetividad pura, el ser más interno del hombre, liberado de todos los intermediarios externos, liberado de todo material, de los límites del espacio y, por lo tanto, precursor de una verdad no comunicable en ninguna otra forma, ¡en ningún otro lenguaje! Y en este concepto de la singularidad de la música, Hegel *está de acuerdo con su gran oponente*. La música en Schopenhauer es la única expresión libre e inmediata de la fuerza que sostiene el universo, la expresión de la *Voluntad*, la voluntad de vivir, el *impulso de vida*. La música no “representa”, no “imita”, como las artes visuales; la música no está obligada a hablar un lenguaje abusado y “falso”, las palabras abusadas con las cuales incluso la poesía más extravagante está ligada.

Así, también para Schopenhauer, la música goza de una *libertad única: liberada* de las palabras e imágenes falsas, represivas y engañosas y los valores de una existencia falsa,

represiva y engañosa del hombre, la música *pone fin a las fuerzas que ocultan la verdadera naturaleza del universo, rasga el "velo de Maya"* y da vida a la voluntad *cara a cara con la realidad, con la verdad*: porque de hecho, la música *no expresa un castigo subjetivo, personal, particular, un dolor, una alegría o un deseo, sino el dolor, la alegría, el deseo en sí mismos, de una manera "objetiva"*, como la esencia, la sustancia, la verdad de nuestra existencia, de nuestro universo, *de la vida*.

Y al dar vida a la voluntad frente a la realidad no distorsionada, libre del velo de las ilusiones, el arte y, en particular, la música, *genera una nueva conciencia y un nuevo inconsciente: una experiencia traumática, un shock que abre una grieta entre el individuo y la realidad establecida, "falsa", distorsionada; para Schopenhauer, el arte, con su intuición, evoca la necesidad de traducir su verdad "estética" a la realidad, de suspender la lucha autodestructiva por la existencia, de detener a la voluntad misma, de levantar el velo de Maya... de rechazar, de negar el principium individuationis, de regresar a la unidad original, de tranquilizarse en el nirvana*.

La música, el arte, por lo tanto, constituye *la gran fuerza de la negación*, solo posee el "lenguaje" que daña la apariencia falsa y engañosa de nuestro mundo, de nuestra lucha que tiene lugar allí. Este pesimismo existencial debe tomarse en serio: como *el gran rechazo a aceptar una fe sin escrúpulos en el progreso*, en la marcha de la historia hacia etapas cada vez más altas de razón y libertad, una marcha que exige cada vez más víctimas y sacrificios, lo que llevó a campos de concentración nazis y campos de tortura en Vietnam. Y debemos aceptar la idea del *arte*, de la música, como el *gran poder de la negación*, una negación que a su vez prepara el terreno para la nueva afirmación: literalmente *¡una música para el futuro, del futuro!* Para nosotros: *no la*

Muerte, el Nirvana, sino ¡comienzo! Permítanme agregar algunas palabras, como laico, como aclaración.

Al crear su propia Forma, su propio “lenguaje”, el arte se mueve en una dimensión de la realidad que es diferente de la realidad cotidiana establecida y es antagonista; de tal manera, sin embargo, que cuando “rechaza”, transforma, las imágenes, las palabras y los sonidos dados, incluso cambiando la sustancia, la música “preserva” la verdad olvidada o deformada, conservando lo que le da su propia Forma “bella”, Armonía, Disonancia, Rima, Danza y, por lo tanto, la música hace que la experiencia del ser humano, la condición humana, sea bella, sublime, pacífica.

Crear armonía del sufrimiento, de la eternidad del disfrute de la fugacidad del placer, justificar la disonancia, cantar, mientras que otros solo pueden hablar: creo que fue el *gran logro cultural de la música tradicional*: ¡la afirmación en la negación, la *reconciliación*, a pesar de todo! La reconciliación de lo irreconciliable es la increíble adquisición del período que comienza con Bach; con Beethoven, la subjetividad pura emerge y reclama su derecho y su libertad: se expresa y al mismo tiempo *se contiene*, sublima su propia experiencia en las bellas formas del clasicismo y el romanticismo.

La tensión entre negación y afirmación, rebelión y reconciliación, desorden y forma es llevada al punto de ruptura. Este período termina con *Mahler*: “escribe sinfonías en un momento en que se ha vuelto imposible escribir sinfonías” (Adorno)¹: el último triunfo de la forma bella, de la

¹ Es probable que Marcuse se refiera a la conferencia que Theodor Adorno ofreció en 1960 en la *Wiener Festwoche* dedicada a Mahler. Allí, Adorno dice lo siguiente: “Si todas las concepciones significativas del arte son en sí paradójicas, entonces la mahleriana lo fue porque tuvo éxito en el gran sinfonismo en una época en que el éxito en el gran sinfonismo estaba prohibido” ADORNO, Theodor. *Escritos musicales I-III*. Madrid: Ediciones Akal, 2006, p. 339 (N. de los T.)

canción sobre el grito, la última canción de la tierra (seguida del grito de la tierra).

Y luego, *la ruptura*, en Schoenberg: “*Ich fühle Luft von anderen Planeten* (siento aire de otros planetas)”?: (Fa sostenido menor): el *grito*, la negación, el surgimiento de la nueva Forma a partir de la disolución de la antigua: “ya no podemos hacer música a lo que está sucediendo”, pero: *debemos hacer música* porque respiramos aire de otros planetas: aire fresco que puede perseguir el aire contaminado; una tormenta que ni Bach ni Beethoven pueden prohibir por más tiempo. ¿“Prorrogar a Bach, prorrogar a Beethoven; también prorrogar a Schoenberg, a Webern, etcétera”?

¿Estaban los planetas cuyo aire se sentía demasiado lejos? ¿Su negación permaneció “abstracta”, o fue esta *negación*, a pesar de toda destrucción, *todavía comprometida con el pasado, incapaz de dar forma, sonido, palabra al nuevo aire*, la nueva música? ¿Todavía hay *demasiadas “citas”* del pasado que no podrían resistir el mundo de Auschwitz y Vietnam? ¿Este mundo, nuestro mundo de hoy, *finalmente rechazó la sublimación cultural*, la reconciliación de lo irreconciliable?

En cualquier caso, *la distinción tradicional entre la música seria y popular* parece haberse derrumbado: la Forma pura, en la que debe consistir tanto la sustancia como la belleza de la música, parece haber cancelado (disuelto) sus características clásicas, románticas, e incluso postrománticas. Creo que lo que está sucediendo es más que otro cambio en el “estilo”, otra “moda”: algo mucho más radical, que *cambia la relación de la música con la sociedad*, una relación

² Marcuse alude a estas mismas palabras de Stefan George en *El hombre unidimensional* referenciando a la vez la obra *Filosofía de la nueva música* de Theodor Adorno. Cfr. MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1993, p. 95 (N. de los T.)

que pertenece a la esencia misma y al destino de la música. Nos enfrentamos con el carácter *histórico* y la esencia de la música, es decir, con el hecho de que está compuesta por un *sujeto humano para sujetos humanos* y que, en virtud de este hecho, la composición “incorpora” un *doble contexto histórico*: a saber, (a) la etapa alcanzada del *desarrollo técnico* de los instrumentos, y del alcance y diferenciación del sentido auditivo; y (b) *la etapa alcanzada de la conciencia*, la conciencia del horror de la condición humana.

En ambos niveles, la sociedad (sus capacidades, estructura, ideología) *entra en la composición y el compositor*, en la disposición artística de los sonidos y el movimiento y *abre la Forma* (que es la sustancia, el contenido de la música) a lo que sucede en la *realidad social*: es el *punto de encuentro* entre *la tecnología y el arte*, entre el ordinario *universo cotidiano* de la experiencia y el de la *experiencia musical*. Y de esta manera, el desarrollo interno del arte, la música, *responde y al mismo tiempo niega* la sociedad para la cual y contra la cual se crea.

¡Quizás estas reflexiones abstractas y filosóficas permitan una *hipótesis* sobre el significado del colapso de la distinción entre música seria y popular! ¿Es la música popular contemporánea, desde el clásico Blues hasta el Jazz y el Rock and Roll, *la legítima heredera* de la música seria? ¿Somos, en este desarrollo, testigos del *Aufhebung* de la música seria: preservando el contenido que ya no se puede expresar en formas “clásicas”, destruyendo estas formas, y reemplazándolas por formas que pueden *presagiar el fin del arte “tradicional”*, y ¡el fin de la sociedad de cuyo arte era!

Explico la diferencia entre música seria y popular: (solo enumerando algunas cualidades generales): Música “seria”: (1) alto grado de sublimación de la experiencia, y de la protesta, la negación, expresada en el grado en que la

Forma sigue comprometida con lo bello en la melodía, el ritmo, en la “domesticación” de la disonancia y distorsión, su subordinación a la armonía; (2) alto grado de contemplación, como elemento de la Forma y como elemento en la recepción; (3) una “estructura cerrada”: como fin en sí mismo; “contiene” y restringe su fuerza explosiva, prohibiendo su traducción a la realidad, impidiendo la traducción del movimiento (de los sonidos) en el tiempo, al movimiento (del cuerpo del receptor) en el espacio (*Hanslick*)³ (está reservada para bailar y marchar, música al margen de la música seria). *Resultado*: (4) el espacio cerrado de la sala de conciertos, el *salón*, el teatro de ópera, la iglesia *como el espacio musical*: un espacio de segregación, una reserva, *desconectado* de la otra realidad, *daltónico*, incluso mudo y *sordo a un mundo entero que permanece “afuera”*: el mundo de *la lucha real por la existencia*.

Sin malentendidos: el arte (tradicional) necesariamente *debe sostener esta segregación y reserva, solo en esta sublimación* podría seguir siendo *arte*. Lo que está en juego es precisamente esta dimensión del arte mismo: ¿la realidad todavía permite esta segregación y sublimación? Aquí nos enfrentamos con el *carácter de clase* de la música seria tradicional: música para quienes tienen los órganos, educación y el tiempo para la sublimación productiva, la contemplación de la buena conciencia para lo bello en el dolor, la alegría, la pasión, etc., esta música fue, en virtud de su *forma interna, música de clase alta y media*, incluso si fue compuesta por sus criados, dependientes, artistas.

³ Marcuse cita al crítico musical Edward Hanslick (1825-1904), autor de un conocido libro, *On the Musically Beautiful*. Indianapolis: Hackett Publishers, 1986, que desarrolla una teoría altamente formalista de la música. En su conferencia reproducida aquí, Marcuse tenía una página de notas que explicaban la teoría de Hanslick, pero estaban tachadas y, por lo tanto, no se incluyeron (*N. de los Ed.*)

Como saben, *la desintegración de esta Forma tiene lugar dentro del continuo de la música seria, pero parece que el cambio cualitativo está inspirado (¿quizás precedido?) “desde abajo”: música negra; y no en el sentido de inspiraciones folclóricas, enriqueciendo y rejuveneciendo la tradición, sino como la erupción y expresión de una vida, una experiencia fuera y debajo del universo de la tradición, incluso la tradición atonal, una vida y una experiencia que no podría tomar en serio la música seria; para la cual no tenía relevancia; la música “negra” no solo porque es interpretada y cantada por Negros, sino también porque, como la novela negra o el humor negro, rechaza y subvierte los tabúes tradicionales de la civilización: una música sublimada, que traduce directamente el movimiento de los sonidos en movimiento de los cuerpos, música no contemplativa, que tiende un puente entre la creación y la recepción al mover directamente (casi automáticamente) el cuerpo a la acción espontánea, repeliendo, torciendo, distorsionando el patrón “normal” de movimiento: interrumpiéndolo por un patrón subversivo, movimiento en el acto, rechazo de avanzar a lo largo de la rebelión en la alegría, la exuberancia de la *repre-sión desechada*; pero también la conciencia de opresión y degradación, explotando, inmediatamente y sin las restricciones artísticas impuestas por la forma tradicional de la belleza y el orden.*

Conclusión: ¿Qué se supone que significa todo esto para ustedes hoy en día? Solo la palabra de un laico, un extraño: te enfrentarás a algo que ya no es lo noble, elevado y bello que era, ya no es la manifestación más elevada de los valores sublimes de la cultura, sino algo más vulgar, más técnico, más material: un arte que parece negarse a sí mismo como arte y, al hacerlo, alcanza la realidad sin sucumbir a ella; un arte que mueve a toda una generación, en todas partes del mundo, a cantar, bailar y marchar, no detrás de un sargento o coronel, no al son de las bellas melodías de moderación o

relajación campesina, *sino* detrás de nada más que sus gustos, y a la melodía de su propio cuerpo y su propia mente: se han encontrado cara a cara con una *música de los oprimidos* que niega y *desafía toda la cultura blanca* tal como la experimentan los oprimidos.

De acuerdo con los estándares de esta cultura, esta música no es agradable, ni hermosa, ni artística; es desordenada, sin restricciones. Además, *gran parte de su manifestación más popular* se ha convertido en parte del Establecimiento, se realiza *por y para el mercado*, rama de venta de la gran empresa de manipulación e *ingeniería social*: movilización inofensiva y agradable de los impulsos. En ambos aspectos, en virtud de su carácter subversivo y su compromiso con el mercado de la agresividad y la diversión dirigidas, lo que sucede es que la "cultura superior" aparentemente ya no puede moverse y permanecer dentro de su dominio protector. Y ustedes, exponentes y practicantes de esta cultura, deberán, en su trabajo, *responder a los nuevos valores que invaden el ámbito de la cultura*: los nuevos valores, los nuevos objetivos que se anuncian en *los gritos y gemidos contra lo que es, y para lo que puede ser y debe ser una vida sin miedo, crueldad, opresión*, lo que, los jóvenes saben, ¡es una posibilidad real hoy!

Estos valores, estos instintos quieren hacerse voz, canto y ritmo, se rebelan contra las formas sublimadoras, armonizadoras y consoladoras de la tradición, se han convertido en el grito de los jóvenes de todo el mundo. Esta es la protesta de hombres y mujeres que han perdido la paciencia, que han sentido la mentira, la hipocresía, la indiferencia en nuestra cultura, nuestro arte, realmente quieren "*música de otros planetas*", planetas muy reales y cercanos. Por lo tanto, la gran rebelión contra nuestra civilización represiva abarca el ámbito de la música y los convierte en *accesorios o adversarios que defenderán y rescatarán a lo antiguo*, con sus

Sobre la música

promesas y formas aún incumplidas y válidas, o trabajarán para *dar nueva forma* a las nuevas fuerzas. En cualquier caso, *¡ustedes están en ello!*

Poesía lírica después de Auschwitz*

La pregunta de si, después de Auschwitz, la poesía aún es posible, tal vez pueda ser respondida: sí, si representa, en un extrañamiento intransigente, el horror que fue y sigue siendo. ¿Se puede decir lo mismo de la prosa? La prosa está mucho más comprometida con la realidad que la poesía, por lo tanto, el distanciamiento es mucho más difícil de lograr: el distanciamiento que aún es transmisible, “tiene sentido”. Se ha logrado: Kafka, Beckett, Peter Weiss (en *Aesthetik des Widerstands*)¹.

Lo que está involucrado es más que la “experiencia trágica” del mundo de la muerte y la destrucción, la crueldad

* En el archivo de Marcuse se encontró un texto sin encabezado que se ha titulado “Lyric Poetry after Auschwitz”. Consta de cuatro páginas en inglés, seguidas por once páginas en alemán, algunas fragmentarias, y dos páginas bastante fragmentarias otra vez en inglés. No está claro cuáles son los orígenes de este artículo, para qué lo diseñó Marcuse y por qué escribió primero en inglés y luego en alemán, volviendo en las páginas finales al inglés. Se encuentra en el archivo Herbert Marcuse bajo el número 560.00 con la descripción “Entwurf La Jolla, 1978”. Una versión alemana del texto con el título “Lyrik nach Auschwitz” fue publicada en la edición de Peter-Erwin Jansen *Kunst und Befreiung*. Lüneburg: zu Klampen, 2000, pp. 157-166. Estamos siguiendo el título sugerido por Jansen y Russell Berman ha traducido los pasajes en alemán (N. de los Ed.)

¹ WEISS, Peter. *Aesthetik des Widerstands*, apareció en alemán en una edición de tres volúmenes en 1975, 1978 y 1981; ha aparecido una traducción al inglés de Joachim Neugroschel con la introducción de Fredric Jameson, *The Aesthetic of Resistance I*. Durham & London: Duke University Press, 2005 (N. de los Ed.)

y la injusticia. La experiencia trágica del sufrimiento es también la visión de su mitigación: el Destino o los Dioses, o la Razón aún pueden prevalecer; incluso la tragedia griega tiene su negación en el juego Sático subsiguiente. Pero Auschwitz es lo último, es la refutación del Destino, los Dioses, la Razón; es la demostración de la libertad humana total: la libertad de ordenar para organizar, para realizar, para la matanza. Esa libertad humana se puede ejercer con la misma eficacia para evitar la matanza, la historia aún tiene que probarse.

Lo último no se puede volver a presentar, no puede convertirse en "literatura" sin mitigar el horror. Esta es la culpa de la forma estética que es esencial para el arte: la sublimación. Y la antifirma, la negación de la forma, sigue siendo literatura mientras la matanza continúa.

¿Cómo se puede lograr la inmediatez que deshace o suspende la sublimación sin dejar de ser literatura? Porque es la inmediatez la que debe captarse aquí, como el punto de partida de todas las mediaciones (quizás, como la realidad última, desafía todas las mediaciones). Esta inmediatez está en el grito, la desesperación, la resistencia de las víctimas. Y se conserva solo en la *memoria*. Preservar y desarrollar la memoria de quienes no tuvieron la oportunidad, y de los muchos millones que no tienen ninguna posibilidad, es la legitimación de la literatura después de Auschwitz.

La memoria es un potencial de la *subjetividad* (humana). El giro hacia la subjetividad ocurre en un contexto político e histórico específico: el poder continuo de los que fueron responsables o corresponsables de Auschwitz, y la impotencia aparentemente continua de la izquierda. El redescubrimiento del sujeto y de la responsabilidad subjetiva podría ser, al fin, la negación de ese materialismo histórico

degenerado que se aleja de la cuestión de la responsabilidad subjetiva al estipular la responsabilidad objetiva del capital, el trabajo, la clase, el proceso de producción, etc.; el sujeto desaparece detrás de estas relaciones reificadas en entidades similares a las cosas moviéndose por su propio poder. Pero si “las condiciones” son responsables, ¿qué pasa con los sujetos humanos que hacen y que sufren las condiciones? Ellos son los que las cambian: la literatura es un proceso emancipatorio en los sujetos humanos antes de que se convierta en un proceso objetivo de cambio de las instituciones y las condiciones económico-políticas. Y este proceso involucra a toda la estructura mental: la conciencia y el inconsciente, el intelecto y las emociones, impulsa el esfuerzo por la objetivación.

No tiene sentido decir que todos somos responsables de Auschwitz, pero somos responsables de preservar la memoria. ¿Nosotros? Aquellos que saben lo que sucedió, lo que todavía está sucediendo en muchas áreas del mundo, y que no existe una ley histórica que perpetúe lo Último. ¿Por qué deberíamos negarnos a vivir con el horror? Porque hay, a pesar de los sabios de la ortodoxia marxista, no solo hombres y mujeres que son miembros de su clase, que existen en las relaciones de clase, que están modelados por el modo de producción, etc., también hay hombres y mujeres que son *seres humanos* en y contra estas condiciones. Se supone que deben ser liberados y luchar por su liberación, no una *clase*, ni una burocracia. Y son aquellos que tienen que organizarse (ellos mismos).

La emancipación de las condiciones de vida dadas, que en la sociedad de clases son necesariamente represivas, la trascendencia más allá de ellas hacia más libertad, alegría, tranquilidad, son los impulsos que constituyen la subjetividad. Esto significa que la subjetividad es “en sí misma”

(*an sich*) “política”. Al menos desde la definición de Aristóteles del hombre como *logon ekhon*², la tradición occidental ha restringido la subjetividad a sus rasgos racionales y con Descartes la concentró en el *yo*. En último análisis, a un *yo* solitario en un mundo de cosas, que tiene grandes problemas para reunirse con otros *yoes*, [se le hace difícil] comprender la intersubjetividad³. Hegel conecta esta concepción al comprender el sujeto como espíritu, objetivándose a sí mismo en la naturaleza y la sociedad. Y la fenomenología ve en la trascendencia del *yo* la esencia misma del sujeto como conciencia: encerrada en el dominio del pensamiento⁴. Pero la trascendencia de la conciencia (“pura”) es solo la forma abstracta y purificada de un proceso *político en los individuos*, en el que el individuo lo introyecta y se enfrenta a él y a su sociedad.

El giro a la subjetividad como emancipación nunca es un giro hacia el *yo* como el centro de una esfera privada o como “lo único”. Más bien, el *yo* siempre aparece solo como una manifestación particular de lo general, que no constituye simplemente su exterior sino también su interior. Esto general (el “contexto” del *yo*, que es inseparable de él) es lo social, que a su vez está arraigado en la biología. Es la unidad freudiana de *yo, ello y superyo*, que solo [juntos] constituyen el individuo. El *superyo* y una “parte” del *yo* son los representantes de las condiciones e instituciones

² “El hombre es el único animal que tiene palabra” ARISTÓTELES. *Política*. Madrid: Editorial Gredos, 1988, 1253a 10, p. 51 (N. de los T.)

³ El punto de Marcuse parece ser aquí que el modelo de un *yo* solitario hace que sea difícil comprender la intersubjetividad, un defecto de la filosofía moderna que Marcuse cree que se supera en Hegel (N. de los Ed.)

⁴ Marcuse se refiere aquí a la fenomenología de Edmund Husserl y quizás a uno de los primeros trabajos de Jean-Paul Sartre, *La trascendencia del yo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, que presenta una interpretación y crítica de Husserl (N. de los Ed.)

sociales. Lo general penetra al *yo* en ambos polos de la psique: (1) en el *superyo* como sociedad; (2) en el *ello* como las diversas realizaciones de las pulsiones primarias: Eros y Tánatos (pulsión de vida y pulsión de muerte). La subjetividad es, por lo tanto, general, y el recurso a una esfera privada es, en el mejor de los casos, una abstracción. Esta abstracción no es solo una cuestión de pensamiento sino también de comportamiento. Asume una función social. Siempre fue ambivalente en el capitalismo: una esfera necesaria de protección contra la deshumanización y la desindividualización de la vida en las relaciones cotidianas, pero también impotencia, incapaz de evitar la intrusión de las relaciones de intercambio en la esfera privada.

Hoy el poder de las relaciones de intercambio en la esfera privada está llegando a su fin: la identificación del individuo con los roles que debe desempeñar en la sociedad. Por ejemplo: la liberalización de la moralidad sexual. Esto subyuga la esfera privada a las relaciones de intercambio. Tiende a convertir a la otra persona en un objeto intercambiable: desublimación represiva. Una liberación genuina de la esfera sexual es incompatible con la sociedad represiva. Sería [en su lugar] requerir una sublimación de las relaciones sexuales al erotismo y su "ampliación" en un mundo de vida común, la autonomía como solidaridad, la comunidad como *destino*. Cuando la gran literatura eleva la sexualidad a Eros, esta transformación no es solo la sublimación característica de todo arte, sino también la rebelión contra la limitación de los impulsos de vida en la sociedad.

Hoy la desublimación represiva y conformista del sistema se está volviendo totalitaria. En múltiples formas, genera una *audiencia cautiva*, que está condenada a ver, oír y sentir las manifestaciones de la inmediatez. En la literatura, la desublimación aparece en el descarte de la *forma*.

La forma estética exige que lo general se preserve en lo particular de una obra, como un testimonio vinculante de la verdad. Esta cualidad esencial de la estética no es solo el imperativo de un estilo histórico específico, sino más bien una cuestión del poder transhistórico del arte para descubrir las dimensiones del ser humano y la naturaleza que han sido enterradas o niveladas. Cuando esta dimensión está ausente, la escritura sigue siendo exclusivamente un asunto privado, cuya publicación tiene el único fundamento de la terapia privada.

Parece ofrecer un escape del horror y la impotencia del individuo en la sociedad. Sin embargo, el vuelo hacia la inmediatez, el encuentro con el *yo*, también se encuentra con la misma sociedad, que lo ha convertido en un *yo*. La sociedad aparece en una obra indirectamente, no como lo que es, sino como el *contexto* en el que se escribe la palabra. En la regresión al *yo* inmediato, este contexto se reduce, tanto en cantidad como en calidad, a la esfera experiencial del *yo*. Lo externo se centra en lo interno: la forma no depende de lo que sucede, sino de cómo el *yo* experimenta los eventos. Esto todavía era posible en la novela clásica epistolar (¡*Werther!*): Pero la subjetividad como base de la forma estética se ha vuelto cuestionable en la actualidad. La poesía y la realidad hacen que este desarrollo sea evidente en el caso extremo: el suicidio de Werther todavía era un desafío para la sociedad, mientras que el de Jean Améry era una cuestión de desesperación, para la cual no había más mañana.

No obstante, si la literatura debe mantener su dimensión particular de la verdad y representar la brecha entre la conciencia dominante y el inconsciente, entonces su sujeto solo puede aparecer como una *víctima* de la sociedad existente, una existencia que encarna la resistencia y la es-

peranza. El autor registra lo que se hace al sujeto. Este trabajo no es una cuestión del *yo* privado y sus experiencias inmediatas; en cambio, el *yo* "se abre" a lo general y a la realidad. Y la realidad, medida al extremo, es Auschwitz, como realidad y posibilidad. Pero entonces no es representable, ni en el realismo ni en el formalismo. Porque la imagen y el mundo ya conjuran lo indecible y lo unimaginable.

Esta conciencia motiva la lucha de la vanguardia contra la forma y contra la "obra". Pero la producción de no-obras prescinde de los contenidos inherentes y la verdad de la forma. Por lo tanto, estas no-obras frecuentemente tienen un carácter lúdico, no comprometido y artificial (¡contra Adorno!); son exactamente lo que dicen que quieren oponer: lo abstracto. Carecen de sustancia: lo que las hace literatura son las palabras y su ordenamiento; en otras palabras, el estilo, de nuevo exactamente lo que no quieren ser (*paralelo*: filosofía analítica).

Tal vez la posible presencia de Auschwitz puede sugerirse en la literatura solo de manera negativa: el autor debe prohibirse a sí mismo escribir o describir trivialidades, y tales trivialidades incluyen algunas cosas que podría pensar, hacer o no hacer. No puede cantar sobre partes de su cuerpo y sus actividades, después de lo que Auschwitz le ha hecho al cuerpo. No puede describir su propia vida amorosa, ni la de los demás, sin plantear la pregunta de cómo ese amor todavía puede ser posible, y sin despertar odio por quien cuestiona ese amor. Tampoco puede rociar la pobreza y las luchas laborales como "episodios" en su narración. Dada la desesperación que implican, cualquier tratamiento de ese tipo sería falso.

Sin embargo, una literatura que respete tales tabúes no carecería de esperanza. La desesperanza de quienes luchan se refleja en el poder del autor para comunicar a través de

la descripción del horror parte de la resistencia a la realidad de hoy. Pero la forma estética se niega a una representación inmediata de la resistencia y de las fuerzas, siempre vivas dentro de ella y capaces de sobrevivir a todas las derrotas: la voluntad de vivir y la necesidad de destruir todo lo que suprime esta voluntad.

Los tabúes que acabamos de mencionar no se traen extrínsecamente a la literatura. Se basan en la función de *mimesis* de la literatura: volver a presentar la realidad a la luz de esa negatividad que preserva la esperanza. Auschwitz no puede ser excluido o despedido de este pensamiento. Tampoco puede ser representado sin sublimar lo insostenible a través de la construcción formal. Solo puede estar presente en la incapacidad de los humanos para hablar entre ellos sin papeles, y para amar y odiar sin angustia y sin miedo a la felicidad. Esta incapacidad debe aparecer como lo general en lo particular, el destino de la realidad, no como mala suerte personal, infortunio, incapacidad o déficit psicológico.

Solamente la sublimación de la experiencia personal puede insertarla en la dimensión en la que la realidad aparece como lo general en lo particular. Lo inmediato no se puede separar de la individualidad particular; todo lo demás es externo. El horror, como personalizado, se convierte en un evento privado, que, sin embargo, debido a que es literatura, necesita ser publicado. De hecho, se publica y se vende porque solo ese tipo de desvío de la realidad real, de la realidad externa, puede proporcionar una buena conciencia a las condiciones existentes. Leer lo que se hace en la cama y cómo aún proporciona un placer inmaculado. Parece que la literatura después de Auschwitz aún puede ser posible, incluso necesaria, pero ya no puede proporcionar placer, al menos no disfrute estético (sino ciertamente disfrute pornográfico). Esto no significa que

[todo] lo que no proporciona la literatura sea goce, por lo tanto, auténtico. Los lastimosos epígonos de los dadaístas y surrealistas no proporcionan ningún goce estético, ni lo desean, sin invocar el horror de la realidad. La destrucción de la forma, el rechazo de la obra ("orgánica") reflejan solo de manera muy limitada la verdadera destrucción en curso en el mundo: en una mala abstracción, sin visión de esperanza. La literatura desublimada sigue siendo literatura, es decir, provoca el goce que es inherente a la forma estética. La forma (la "obra") clásica (orgánica) exige la transformación del objeto, el contenido. En la literatura desublimada, el contenido ya no se transforma por la forma, ni se internaliza por la forma. La forma se vuelve independiente y se reduce al estilo. El estilo puede ser extremadamente logado y dominado en todos los niveles del lenguaje, desde la jerga cotidiana, el dialecto y el alemán administrativo hasta el lenguaje más elevado. El estilo "embellece" la descripción de un acto sexual, así como un asesinato, la aparición de Hitler y de Lenin...

El poder del estilo indica la pobreza, de hecho, la irrelevancia del contenido. No está formado por el estilo: permanece más bien en su inmediatez: episodios de un todo, eso es imperceptible. O es solo un contexto personal para un héroe, sin trascendencia y sin la sublimación real que constituye lo general. Donde la realidad más allá del contexto privado constituye la obra (por ejemplo, el primer estado soviético en las "Historias de la producción"), la realidad renuncia a la belleza del estilo. La gente habla en versos perfectos, pero ellos versifican sobre una doctrina que ya se ha solidificado en la ideología, así como en una realidad horrible, que roba al verso cualquier seriedad. Por ejemplo: la pieza se convierte en un himno a la máquina que requiere sacrificio humano. Reificación del comunismo. Evidentemente, hay una realidad que se resiste a darse forma y que, por lo tanto, no puede convertirse en

un objeto de la literatura, sin ser falsificada y reducida, y esta es precisamente la realidad que debe recordarse en la literatura. Esto significaría que hay un límite interno en la literatura: no todos los materiales serían apropiados para la literatura o la forma. ¿Dónde está la legitimación de este imperativo?

Así como la literatura tiene su verdad interna, también tiene una moral interna. Esa trascendencia crítica, que es esencial para la literatura, enlaza tanto el daño que la opresión hace a los humanos como a la memoria de ese pasado y a lo que puede regresar. Pero la realidad de Auschwitz no puede trascenderse, es *un punto sin retorno*. La literatura solo puede recordarlo a través de rupturas y evasiones: en la representación de las personas y las condiciones que llevaron a Auschwitz y la desesperada lucha en su contra.

La representación permanece obligada a la mimesis transformacional: los hechos brutales están sometidos a cierta forma; el reportaje y el documental se convierten en materia prima para la formación a través del amor creativo (el principio de la esperanza) y el odio creativo (el principio de la resistencia). Los dos principios de formación constituyen una unidad (antagónica), que es el potencial político del arte.

Este principio prohíbe trivializar y privatizar la literatura. No permite centrar el trabajo en la alimentación o la sexualidad... Precisamente, el potencial político del arte exige la formación de lo *general* en lo particular, que sobrepasa a la "esfera natural"⁵. Pero el arte abdica no solo ante

⁵ Marcuse inserta el término "*Vernunft?*" (razón) en una nota manuscrita al margen en este punto y el resto del texto está en inglés, es algo fragmentario y se interrumpe antes de que concluya. No sabemos por qué Marcuse pasó del inglés al alemán y luego al inglés al construir este texto (*N. de los Ed.*)

el horror extremo sino también ante la situación extrema como tal.

Un ejemplo revelador es la incompatibilidad entre el arte y la representación de las manifestaciones extremas del cuerpo (como follar, masturbarse, vomitar, defecar, etc.). Este tabú no se afirma en términos de una moralidad más o menos puritana y pequeñoburguesa, sino en términos de la propia calidad de la forma estética, su belleza esencial. El rechazo vanguardista en su libertad para violar y chocar con los prejuicios y la represión de la pequeña burguesía; solo logra la atracción de la pornografía. No es que estas situaciones extremas sean repugnantes o perversas o feas (el caso puede ser todo lo contrario), pero se convierten en lo que *no* son: "literatura" y el autor desempeña el papel del *voyeur*.

Según Lessing, el horror extremo se encuentra fuera del dominio de las artes visuales, porque su representación viola la ley de la belleza a la que está sujeto el arte. Esta ley también es vinculante para la literatura, pero allí el horror extremo está dentro del poder de producción *en una forma mediada*, es decir, si aparece solo como transitorio en el contexto de la obra, como un momento "en la historia", *aufgehoben* [superado] en su totalidad. Solo en virtud de su transitoriedad la representación del horror extremo permite el goce de la obra, la sensación de placer en su recepción. En el caso de Auschwitz, no parece imaginable tal sublimación estética. El todo en el contexto del cual Auschwitz podría aparecer como transitorio es en sí mismo de horror, y la disponibilidad de asesinatos científico-técnicos cada vez más eficientes sugiere la posibilidad de repetición en lugar de transitoriedad. Si es el imperativo histórico de la supervivencia que la memoria de Auschwitz debe ser preservada en el arte, y que el arte

existe necesariamente bajo la ley de la Belleza, entonces debemos admitir la idea de un arte que no puede ni debe ser “gozado” y, sin embargo, apela a la conciencia de lo inconsciente del receptor. ¿Liberación de la “*mauvaise* (falsa) conciencia”? El impulso para conocer las cosas que no se revelan tanto en el pensamiento científico como en el habla cotidiana y que todavía existen⁶.

⁶ El manuscrito se interrumpe en este punto (*N. de los Ed.*)

Sobre Marcel Proust*

Debido a la relación ambigua del amor con el mundo, el tiempo es el único peligro inmanente que retiene su poder sobre él. El tiempo cura, tanto como enferma, y la cura es el resultado temido. A pesar de todos los avances fuera de lo normal, el amor pertenece al *temps perdu*. Sucede al juicio condenatorio dirigido a este mundo. Sin embargo, la terrible frase sobre el "*paradis perdu*", que es el único paraíso verdadero, se venga a sí misma y al tiempo perdido. El paraíso perdido no es el verdadero porque, de alguna manera, el deseo (*Lust*)¹ pasado aparece en la memoria más grande y claro que en la realidad.

Pero la memoria alivia este deseo del miedo de llegar a su fin, dándole una duración de otro modo imposible. El tiempo no tiene más poder sobre lo que ya está perdido, y la memoria misma lo eleva del no ser al ser. De esta manera el *temps perdu* se vincula al *temps retrouvé*. El tiempo reaparece allí, en su verdadera forma, emancipado de cualquier normalidad. El arte que vuelve a encontrar el tiempo también tiene amor como contenido. Se desarrolla solamente desde el tiempo perdido.

* Este texto sin título sobre Marcel Proust se encontró en el archivo Marcuse, escrito a mano y sin sus correcciones y ediciones habituales, seguido de una lista de dos páginas de referencias a pasajes en una edición francesa de *À La recherche du temps perdu* y dos páginas de citas de la novela (*N. de los Ed.*)

¹ El término alemán *Lust* puede ser traducido como deseo y placer (*N. de los T.*)

La relación del amor con el tiempo es decisiva. Aspirando a la duración, el amor al principio lucha contra el tiempo: contra la transitoriedad, contra la normalización cotidiana. Quiere una serie ininterrumpida de momentos. Sin embargo, el amor solo puede encontrar satisfacción en el tiempo. No solo en el sentido de que el amor, como cualquier otro evento, solamente tiene lugar en la extensión temporal. En sentido estricto, el tiempo se convierte en constitutivo del amor, en tanto que la amenaza del tiempo, el miedo mismo a la pérdida, el final y la permanencia en pie, se convierten en una fuente del deseo que nutre e impulsa repetidamente el amor. Aquí también la seguridad garantizada de la posesión dejaría morir al amor. Por su carácter absoluto, se opone, en la sociedad de clases, al sistema de normalidad y a todas sus instituciones de apoyo y estabilización. El miedo al tiempo es un signo de su verdad, porque el tiempo funciona para lo que existe. El amor solo puede mantener su absoluto fuera de esta existencia, y esta externalidad solo es posible en un momento. El tiempo está tan fuertemente marcado por el deseo que el amado mismo aparece como la gran "*déesse du temps*" en cuya imagen el amor y el tiempo se vuelven idénticos.

El *temps perdu* se pierde en un doble sentido: como pasado y como tiempo despilfarrado. Como el tiempo pasado, solo se puede perder debido a la felicidad que contenía y que hace que su recuperación sea deseable. Es una felicidad que solo tiene lugar en unos instantes; de hecho, es más fuerte cuando estalla en momentos de deseo que desaparecen inmediatamente. La infelicidad predomina constantemente, pero una de las ideas del *temps perdu* es que solo la infelicidad hace posible la felicidad. No en el sentido de que únicamente la persona infeliz es capaz de ser feliz. La felicidad en sí misma es negativa: es esencialmente un tranquilizador, un calmante y aquietamiento del dolor. Por lo tanto, es más que la mera ausencia de dolor y

falta de deseo, los cuales permanecen presentes como el fundamento de la felicidad.

Lo que hace al amor esencialmente inmoral es su deseo de continuar el placer. Precisamente, por lo tanto, se opone al tabú social decisivo que solo reconoce el placer como esporádico y regulado, pero no como el fundamento de las relaciones humanas. En el amor, la dimensión del placer es ciertamente la sensualidad, la única fuente restante de deseo en la sociedad de clases. Pero la expansión del deseo de la sensualidad a otras dimensiones de la persona y la existencia lo lleva a una hostilidad hacia la normalidad. Las separaciones de sensualidad y entendimiento, cuerpo y alma, naturaleza y espíritu, están *superadas*. El entendimiento, el alma y el espíritu de la persona amada también se convierten en fuentes de placer. Cuando el placer ocupa el entendimiento, se transforma en una crítica total de la normalidad: una crítica cuya afirmación y legitimidad se derivan únicamente del placer, no de la teoría genuina o de la práctica histórica. Así como la superación de esa separación en el amor es inmediata, también lo son la crítica y la verdad a las que llega. El amor anticipa para sí mismo, para los dos amantes, aquello que solo puede realizarse para todos. Sin embargo, esta anticipación e inmediatez son las únicas formas en las cuales esto puede ser actualmente. Para dos: la exclusividad respectiva y la lealtad del amor también son inmediatas. Se basan en la pérdida de deseo asociada con cada división de placer.

Si el amor es, en todo caso, un "*sentiment erroné*", el error no está en los amantes o en el amor mismo. Más bien, es un error de la cultura en sí misma, que ha vinculado el amor y el placer (sexualidad) de manera inextricable. La obra completa de Proust —con la excepción decisiva de toda una esfera— se encuentra bajo el hechizo de este enlace. La sexualidad se convierte en amor: se apodera no

solo del cuerpo sino de toda la esencia de la persona deseada; no solo quiere placer sino también placer continuo, plena devoción. Exige en el medio de la sexualidad lo que solo puede tener lugar en el medio del espíritu, y tal vez ni siquiera allí.

La verdadera reacción contra el amor: el placer emancipado del amor vive en la obra de Proust solo en Sodoma y Gomorra, entre los homosexuales. Lo natural aparece en las trampas de lo antinatural. La pertenencia absoluta de dos personas rompe la ley de la normalidad. El otro necesariamente pertenece también a los demás: amigos, relaciones, trabajo, sociabilidad. Todas estas relaciones son fuentes de peligro: en cada uno de ellos podría estar perdido para amar. La lealtad, que podría ofrecer protección, está condicionada a la división del trabajo y los contratos. Solo protege el matrimonio, no el amor. Porque el amor es, desde el principio, incompatible con el matrimonio. Después de todo, se basa en la condición de que uno nunca tiene al otro completamente, que siempre está amenazado y potencialmente perdido. La propiedad que ha sido asegurada a través de un contrato normal y, por lo tanto, generalmente reconocida, convierte al amado humano en un sujeto de derechos y deberes. Normaliza lo que no es esencialmente normal. Pero también moraliza lo que no es esencialmente moral. El amor debe ser inmoral, porque la moralidad rige toda la existencia social a la que el amor se opone profundamente. Busca al otro no como un miembro útil y feliz de la sociedad, que pertenece parcialmente a una profesión, parcialmente a otros deberes y parcialmente al amado, el amor quiere al otro en su esencia, fuera de la normalidad. El placer no se ajusta a ningún horario y entra en conflicto con cada deber.

Así también, el conocimiento y cualquier acción dependiente de ello. El amor solo conoce su propia verdad y no

se preocupa por los demás. Anticipa una felicidad para sí mismo que solo puede ser una felicidad universal. Por eso no puede ser feliz. Se hace infeliz, tal como se equivoca. La normalidad resulta estar en lo correcto, en contra del amor, porque la normalidad preserva los reclamos de lo universal (*die Ansprüche der Allgemeinheit*) y de un futuro mejor.

El amor lleva consigo el signo de esta mentira y este error. Pero, así como la culpa del amor es también su inocencia, contiene lo positivo junto a lo negativo —que protesta contra una mala normalidad y quiere que haya humanos en sus posibilidades más bellas— este signo es también uno de verdad y felicidad. Toma la forma del anhelo, en el que los contenidos y el conocimiento que han sido excluidos y sacrificados al amor permanecen vivos, insistiendo constantemente en su existencia. Naturaleza, humanidad, arte, distancia y libertad fluyen hacia el amor y explotan su aislamiento en el ser amado. Albertine y sus amigas contra la amplitud y el brillo del océano, las puestas de sol y los amaneceres, la sonata y el septeto de Vineuil, las pinturas de Elstir, Venecia, los deberes y alegrías incompletos no son arbitrarios: son tanto el contenido del amor como el cuerpo de Albertine. De hecho, el cuerpo a menudo es simplemente un andamiaje y una memoria: retiene el olor del océano y el color del sol en todos sus poros. Esos contenidos mayores hacen posible que pueda ser olvidado tan rápidamente. Y, sin embargo, conservado: el *temps retrouvé* no es nada sin él. En última instancia, el aislamiento del amor, el vínculo con la persona amada, es solo una salvación del insoportable anhelo de felicidad general.

La “incapacidad de amar” en Proust es la persistencia del “héroe” en la búsqueda de la verdad. Él permanece abierto al conocimiento. Él no quiere traer el último sacrificio al amor, el *sacrificium intellectus*. Sin embargo, por lo tanto, peca contra el amor, que no puede ocurrir sin este

sacrificio en el contexto de una orden de falsedad y sinrazón. Los grandes amantes de la literatura no son sabios; son casi tontos tan pronto como el conocimiento puede proceder, el hombre persigue otros deberes además del amor. El amor se vuelve poco importante. Las categorías de amor que aspiran a la realización en el presente y no en un futuro por construir no son las categorías de la razón, sino las categorías de la sinrazón.

El amor no es una comunidad de conocimiento o cualquier otro tipo de comunidad "espiritual". Esa perspectiva dependería de una comprensión armonista y conformista del espíritu. En el contexto de una normalidad no espiritual, el espíritu es esencialmente destructivo, porque la verdad con la que está involucrado no se encuentra dentro de lo dado y solo puede realizarse mediante la destrucción de lo dado. Sin embargo, en todas sus luchas contra la normalidad, el amor depende de la normalidad, en la medida en que busca la felicidad en el presente.

Sobre el conflicto generacional*

Para aquellos que han pasado el umbral de treinta años, no confíen en mí, pero escuchen: no hay “conflicto generacional”. ¿El padre ya no es un problema?

Solo hablo de aquellos que *no están de acuerdo*, que son militantes, “radicales”, “radicales” en un sentido auténtico: yendo a la raíz de las cosas, más allá de su aspecto conocido y quizás, para *ustedes*, cómodo, ¡que esconde tanta frustración y opresión!

¿Cuáles son las raíces?

Comencemos con la psicología, para deshacernos de ella lo antes posible; porque la interpretación psicológica, si no revela el sufrimiento universal presente en el individuo, las neurosis y el malestar de la *humanidad* en el “caso” individual, es falsa, ideológica, alejada de las raíces. Confunde y minimiza los problemas, es una terapia superficial y una cura incompleta de los síntomas y no de las causas.

“¿Sigue siendo el padre un problema?”

Se pensaba que esta pregunta iba a las raíces sociales y políticas del malestar que prevalece en nuestra civiliza-

* Este texto corresponde a un mecanografiado incompleto y sin título en inglés, que se encuentra en el Marcuse Archiv (HMA 372.01) junto con algunas cartas, probablemente parte de una intervención en la Universidad de San Diego en 1969 sobre conflictos generacionales y rebelión estudiantil (*N. de los Ed.*)

ción, sugerida por la impactante hipótesis de Freud: la rebelión "*incompleta*" contra el Padre-Déspota; el arresto de la liberación: la *restauración* "voluntaria" del dominio paterno que generó y perpetuó el "sentimiento de culpa"; culpa por cometer el crimen de rebelión que, según Freud, es el origen de todo tipo de represión civil, dominación y redención ilusoria.

El *progreso* en la civilización es provocado por la culpa. De hecho, *cada sublimación cultural que contiene esta culpa reproduce la figura del Padre, imponiendo un Principio de Realidad represivo! Represión necesaria, indispensable: debe haber un Padre para imponer tabúes; ¡la alternativa es la anarquía total!*

El *resultado* de este proceso ambivalente, psicológico e histórico es *el mundo en que vivimos hoy*, con su estructura ambivalente de *progreso y terror, democracia y desigualdad*, las promesas de la *ciencia* y la realidad del *genocidio*.

Pregunta: si esta unión ambivalente fue una necesidad histórica, ¿es también una "necesidad inevitable"?

Aquí *la valoración de la revuelta estudiantil* es vital: ¿solo protestas meramente justificadas, que deben ser castigadas como en otros casos en sus excesos? ¿O un punto de inflexión (potencial) en la historia?

En primer lugar: ¿es solo una pequeña *minoría*, incluso entre los estudiantes!

El poder del sistema dominante se ejerce a través del dominio sobre la conciencia y los impulsos del hombre: guerra, desigualdad, destrucción: el precio a pagar por el progreso; estas son solo algunas de las áreas oscuras que pueden ser y serán controladas. Y nosotros (¿"nosotros"?), estamos tan bien como siempre. Por lo tanto, muchos de ustedes encontrarán un trabajo para el Establecimiento. Si

no les pasa nada, es asunto suyo o su funeral: son la mayoría y los pasos hacia adelante en la historia nunca han comenzado con las mayorías.

Pero ¿en qué términos puede definirse la rebelión estudiantil minoritaria como un posible punto de inflexión? Si ahora afirmo que la joven generación rebelde es una prueba de una estructura mental y pulsional que puede detonar el modelo establecido de civilización, ¿no estoy sustituyendo la psicología por el análisis social y no he olvidado la lucha de clases!

Más bien, considero los cambios en la estructura mental como una expresión de cambios estructurales en la sociedad, de una “*dislocación*” evidente de la conciencia política: expresión de tendencias, de fuerzas que operan para una transformación social y cultural de mayor amplitud y profundidad, y quizás diferente del asumido por el concepto tradicional de la transición del capitalismo al socialismo. O más bien: en armonía con la visión total y libertaria de Marx (luego reprimida). La estructura mental radicalmente nueva: “¿*por qué deberíamos sentirnos culpables?*” ¡Esta generación “*no puede ser analizada!*” *Nosotros, los padres, somos culpables del mundo de Auschwitz, de los guetos, de las masacres del Tercer Mundo...*

Nosotros somos culpables del crimen de silencio, o de haber sido un accesorio para él, y de profesar una moral, una religión y un patriotismo que absuelve o incluso justifica este mundo. Y ahora, después de convertir esta magnífica tierra en un infierno para cientos de millones de hombres, contaminando el aire y el agua, gastamos cientos de millones para conquistar el espacio exterior...

Por supuesto, no todo es feo y malo, pero es precisamente esto lo que refuerza la rebelión, porque la riqueza y

el bienestar de esta sociedad revelan lo que podría y debería ser *para todos*, y lo que se compra y consume hoy al precio de perpetuar intereses creados anacrónicos, cuyo dominio requiere una lucha incesantemente agresiva por la existencia.

¿De qué estamos hablando? Se le pide que pueda vivir en un mundo inteligible para usted por su educación, para que pueda vivir en él como *seres humanos*, y esto significa, según esta educación: un ser *libre y racional*. Libre en el sentido de autodeterminación y responsabilidad; racional en el sentido de bajo la *ley*, para que su libertad no dañe la de los demás.

¡Y eso es exactamente lo que van a descubrir si no están reprimiendo su conocimiento y su conciencia! Por cada libertad y satisfacción que disfrutarán — ¡y habrá muchas! — , la disfrutarán sobre los hombros de los demás, incluso si no los ven ni los escuchan (Vietnam, los guetos...); porque esa es la forma en que opera y trabaja su empresa; estas son las desigualdades e injusticias contenidas en la igualdad y la justicia del sistema.

Además, si no reprimen su conciencia y su conocimiento (lo que los llevará a una existencia esquizofrénica), encontrarán que, en esta sociedad, la racionalidad, la eficiencia y la productividad del rendimiento se vuelven cada vez más peligrosamente irracionales, derrochadoras y destructivas. Ejemplos: *ciencia y crecimiento del potencial destructivo, industrialización y contaminación, automatización y deterioro de la calidad, tecnología y obsolescencia planificada; la imaginación matemática y la manipulación del comportamiento humano*.

La unión inextricable entre progreso y regresión, producción y destrucción, liberación y esclavitud, bien y mal, es exactamente la alianza profana, la unión fatal, que une

el bien con el mal, y que debe romperse para dar vida, finalmente, al espacio mental y físico, la libertad y la ley necesarias para cumplir las promesas, para realizar las capacidades de la civilización.

¿En qué sentido?

¡No se ve tan bien!

¿La educación que recibió es incorrecta? ¿Es irrelevante?

¡No!

Le ha proporcionado, o al menos *debería* haberle proporcionado, el material necesario para comprender, *debería* haberle proporcionado la *conciencia* de la necesidad, de las condiciones previas y de las posibilidades reales de liberación; *debería* haberle proporcionado la *teoría* y los *hechos* para trabajar *después* de los "comienzos".

Este conocimiento, esta necesidad, esta promesa *se han mantenido vivos*, a menudo ocultos y distorsionados, en el desarrollo de la *ciencia*, la *filosofía*, la *música*, el *arte* y la *literatura* occidentales.

Cuando se le preguntó a Cohn-Bendit quién influyó en la revuelta estudiantil, respondió: no los llamados padres de la Nueva Izquierda, sino más bien Aristóteles, Voltaire, Rousseau, Kant, etc. Podría haber agregado a Rabelais, Racine, Molière, Shakespeare, Shelley, Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Poe... todos los grandes artistas y músicos que les enseñaron a entender y apreciar. Y todo allí, listo para que lo encuentren y lo usen: la acusación y la posible redención (redención real y no ilusoria), desesperación y esperanza.

En su lenguaje e imágenes, la literatura, la filosofía y el arte de nuestra tradición (no todo, por supuesto) rechazan este universo de explotación y represión: no en abstracto, no solo como una elevación cultural y para museos o aulas, sino para liberar la sensibilidad, la conciencia y la inconsciencia mutiladas del hombre, liberar al hombre para preservar y recordar el verdadero "*temps perdu*", el tiempo que el hombre ha perdido bajo el dominio de una organización de existencia y explotación injusta, el tiempo que el hombre perdió mientras era posible acortar la prevalencia de la miseria y el sufrimiento. La lucha por esta liberación ha sido pagada por innumerables sufrimientos: en la hoguera, en el exilio y en la cárcel, con los fugitivos.

La promesa *ha sido traicionada en muchas y repetidas ocasiones* por científicos neutrales, objetivos y evaluadores, que han logrado separar su investigación pura de sus aplicaciones impuras sin imperfecciones; por *intelectuales* de todos los tiempos; por *ministros, sacerdotes y rabinos* que permanecieron en silencio, que absolvieron o incluso exaltaron la guerra y la represión de los "herejes".

Y, sin embargo, la promesa se ha mantenido viva, la promesa de una vida humana decente, la promesa de autonomía y justicia para todos. Esto lo habrá escuchado, leído y visto en el curso de su educación: su educación *no* fue incorrecta; sin embargo, *ahora ha alcanzado sus límites históricos* intrínsecos: ha contribuido a constituir el mundo de hoy, con todos los recursos necesarios para comenzar a crear la "buena vida", lo "verdadero y lo bello" aquí en la tierra.

Este mundo ahora exige que la promesa *se haga realidad*. La brecha entre la teoría y la práctica, el conocimiento y la acción, lo posible y lo real se ha reducido peligrosamente: un peligro para aquellos cuyo poder depende de mantener y ampliar esta brecha. Saben que el mundo puede liberarse

de su dominio, que los hombres pueden aprender a usar las herramientas y los productos de su trabajo intelectual y manual en interés de la paz y la felicidad para todos...

La autodeterminación y el autogobierno son las apuestas en todos los reclamos más variados, articulados e inarticulados de la rebelión global: en el Tercer Mundo y en el nuestro, entre estudiantes y trabajadores, entre negros, blancos y de otros colores. Esto *no* significa "anarquía", todavía significa libertad bajo la ley y la autoridad, pero una ley que ya no atiende las necesidades de conservación de la explotación y la esclavitud, una ley para la formación de la cual los hombres y mujeres maduros contribuyen activamente, una autoridad basada en experiencia y habilidades comprobadas. Está en juego la posibilidad de una sociedad sin políticos profesionales, sin tecnócratas y manipuladores, sin personas "sumisas" y "representadas" por políticos y líderes.

En una palabra, una democracia en la que el "demos" está formado por hombres y mujeres, niños y niñas capaces de dar voz a sus *propios* pensamientos, sentimientos y necesidades; donde la "voluntad general" resulta de la armonización de las voluntades individuales. Si esta sociedad es y sigue siendo una utopía, *entonces, su educación fue realmente incorrecta*, una educación para la servidumbre en lugar de para la libertad...

No creo que sea *utopía*: el mundo que hemos construido está a punto de explotar, se está volviendo intolerable para un número cada vez mayor de personas, más horrible y más destructivo, sofocante. *Los que se benefician de su perpetuación lo saben* y están *preparados*, su legislación está lista, sus fuerzas armadas están listas: ¡podríamos tener otra *contrarrevolución preventiva* sin una revolución! ¿Y cuál es su parte en todo esto? Es parte del problema o su solución. Todavía es una opción para *ustedes*: una vez inmersos

en el trabajo, en la búsqueda de medios de vida, ¡pueden estar demasiado viejos, demasiado cansados, demasiado satisfechos! Todavía pueden elegir un trabajo en el que no tengan que traicionar sus ideas, la promesa; en el que no deban pisotear a otros, o mentir “existencialmente”...

Recomendación para profesiones académicas. Educar: mostrar, escuchar y hacer sentir al joven lo que está sucediendo y lo que se puede hacer; ayudar a liberar a la ciencia de su vínculo con la destrucción y la manipulación.

Para las otras profesiones: una sociedad mejor necesita técnicos y expertos en todos los campos, directivos que sepan diseñar, desarrollar y usar las herramientas, que puedan organizar y guiar el trabajo para que reduzca la lucha por la existencia y servir para mejorar la vida. *Casi todos los trabajos,* siempre y cuando no se sucumba a su ideología represiva y explotadora, siempre y cuando se aprenda a usar lo aprendido para transformar el trabajo para la sociedad actual en trabajo para una sociedad futura mejor.

Estoy *en contra* de la *destrucción de la universidad* porque la necesitamos para la transformación de la sociedad; necesitamos la capacitación, el conocimiento, las herramientas intelectuales que proporciona, o debería proporcionar. “Salir” no es suficiente, incluso si es positivo, e incluso indispensable como una larga bocanada de aire fresco, de aire diferente, pero hay que volver a entrar y *usar* el aire fresco, de lo contrario, se malogrará.

Algunos de ustedes también pueden ir a vivir a las “*comunidades*”, pero recuerden que una comuna auténtica debe tener más que raíces personales: si no se convierten en parte de una sociedad más grande caracterizada por relaciones humanas libres de explotación, las “*comunidades*” pueden constituir solo un refugio temporal, áreas experimentales para la nueva sociedad. Algunos de ustedes incluso

pueden continuar amando a sus padres, lo cual está *bien* si...¹

¹ Aquí se interrumpe el texto (N. de los T.)

Mal marxismo*

La tesis de que el poder centralizado efectivo del capitalismo monopolista puede ser abordado y desafiado por un poder de oposición igualmente efectivo y centralizado sería correcta si la izquierda tuviera la *oportunidad* de erigir y afirmar tal contrapoder. Esto parece completamente improbable, poco realista, a la luz de los siguientes hechos: (1) la aterradora concentración de una fuerza militar absolutamente destructiva en manos de la clase dominante, capaz de reprimir; (2) o al menos “contener” ¡una huelga general, que sigue siendo la única acción de masas organizada adecuada!; (3) la integración (racional y material) de la clase trabajadora en el sistema capitalista, y la propensión reformista e incluso colaboracionista correspondiente, dentro de la clase obrera “privilegiada” (nacional e internacionalmente); (4) la desconfianza total de los partidos de masas establecidos, burocráticos y centralizados, y la creencia de que su política no conducirá a una mejor alternativa; (5) cualquier apoyo externo (de la URSS o del Tercer Mundo) colisionaría con el poder militar y económico superior de los Estados Unidos.

Por el contrario, una oposición descentralizada, basada en una organización local y regional probada, capaz de imponerse en lugares distintos y completamente separados entre sí, evitaría la liberación total de la fuerza militar. Las

* Este texto corresponde a las notas preparatorias para una intervención en la American Philosophical Association en marzo de 1979. El mecanografiado tiene la inscripción “Bad Marxism” en la parte superior derecha (N. de los T.)

demandas de esta oposición no serían nada como “tomar el poder”, expropiación revolucionaria, etc. Reclamaciones como la autoorganización del trabajo, la *autogestión*, el fin de la proliferación de instalaciones para la energía nuclear y el envenenamiento del entorno vital podrían contar con un considerable apoyo popular; así, se anticiparían algunos aspectos del socialismo, sobre una base democrática, y al mismo tiempo se verían afectados los intereses *corporativos* más fuertes. La anticipación se refiere a lo que Cohn-Bendit llama “unidad de resistencia y vida... Una organización, que se define en términos exclusivamente políticos y si eso no se convierte en el contenido central de la vida” puede “avanzar hacia el basurero de la historia”¹.

Esto significa: organización no solo en el lugar de trabajo, en el distrito residencial, etc., sino también capaz de conectar, de unificar estas áreas con la esfera personal, con las relaciones personales. Reconocimiento del potencial *político* de la emancipación de los sentidos, de la sensibilidad...

Pero mientras la vida del individuo esté claramente dividida entre el lugar de trabajo y la esfera personal, entre un trabajo completamente alienado y deshumanizado (concebido como una ocupación) y el espacio y el tiempo de las relaciones personales, un espacio que se reduce constantemente desde la penetración de la dominación y la administración, ¿cómo se puede lograr la “unidad de resistencia y vida” (Cohn-Bendit)? Las comunas autosuficientes y los colectivos parcialmente autosuficientes son las mejores “áreas protegidas” para experimentar la solidaridad personal y la emancipación; como tal, constituyen una perspectiva necesaria hoy en día; es poco probable

¹ COHN-BENDIT, Daniel en: *Links Sozialistische Zeitung* 85, 1977, pp. 80ss.

que, bajo las condiciones objetivas prevalecientes, se conviertan en algo más. Sin embargo, a pesar de su carácter grupal (o intragrupal), corren el riesgo de caer en aflicciones y aspiraciones personales: está el peligro de la “política en primera persona”: la generalización abstracta de lo particular.

Ahora, creo que es cierto que la lucha política debe estar enraizada en las necesidades individuales y en la emancipación del individuo, es decir, tanto en la sensibilidad como en el intelecto de los individuos. El concepto del individuo implica, sin embargo, que la persona mantiene su propia esfera de realización, no en términos de propiedad privada, sino como un refugio de la vida, no comunicable, no indirectamente (*mittelbar*): una interioridad (*Innerlichkeit*), cuyo carácter se vería alterado en virtud de su expresión=tercerización (*outsourcing*).

Esta última reserva dentro de la dimensión personal constituye el límite de la personalización de la política, la unión de la resistencia y la vida. La tercerización de este “refugio” cambiaría su sustancia y función: la subjetividad sería “prematuramente” objetivada, “socializada”, sin que exista la base social para este proceso.

Una paradoja: el proceso de liberación política parece implicar una violación “benevolente” y “terapéutica” de la libertad personal. Tal sumisión a la comunicación, a una guía, a una autoridad, parece inevitable, a la luz del hecho de que el potencial humano “último” no coincide en absoluto con una bondad radical: es más bien energía erótica *en cuanto* destructiva, esta última evidentemente reprimida y sublimada, “socializada”, de una manera cada vez más precaria. En consecuencia, la integración de la dimensión personal, como una dimensión profunda, con la educación política, concebida como terapia (radical), no puede imple-

mentarse fomentando la liberación metódica de emociones, sentimientos, pasiones, sino que también puede apuntar a la represión de lo que es no ha sido reprimido o ha sido ineficaz. El psicoanálisis ha reconocido este problema en el concepto de *transferencia*: el “desplazamiento” del conflicto psíquico del paciente sobre el analista es temporal, ilusorio. Es el paciente o la paciente misma, quien aprende a vivir con conflictos: el analista hace de esta tarea un proyecto consciente.

Volvamos a la relación entre lo personal y lo político. La no libertad es la raíz de la libertad del hombre: el animal humano también es parte de la naturaleza, de la materia, impulsado por fuerzas primarias que aún operan al más alto nivel de la razón, el *logos*. Existe un vínculo esencial entre esta no libertad biológica y la no libertad política: la *naturaleza* misma, percibida, transformada, explotada en el *continuo* histórico; el contexto en el que se disputan las luchas sociales. Aún en la etapa de dominación total, la naturaleza sigue siendo *lo otro* de la subjetividad, una frontera insuperable, y el límite insuperable de la libertad.

La esfera personal participa en la no libertad, tanto en la biológica como en la social: en la segunda, a medida que la sociedad da forma a las necesidades e impulsos de la primera. Sin embargo, cada una de estas también está abierta a la práctica de la libertad en el contexto de la necesidad (natural y social). En la medida en que los impulsos primarios sean flexibles y adaptables a las condiciones objetivas ya dadas, los seres humanos son libres y capaces de conciliar sus impulsos primarios con el principio de realidad constituido, *o de cambiarlo*, cambiando la sociedad. Aquí la esfera personal muestra su potencial “político” inmanente, en la forma en que experimenta e influye en las direcciones, propósitos y objetivos de la práctica del cam-

bio. En general, podemos argumentar que el cambio radical, el cambio del sistema social como un todo, es una expresión de una estructura psíquica (impulso) completamente diferente de la que induce a la realización de cambios *dentro* del sistema establecido. ¿Cómo?

Sin tener en cuenta las muchas modalidades intermedias, ilustraré esta diferencia en la relación entre la práctica política y la estructura psíquica comparando los extremos: la práctica radical, como una lucha por una sociedad socialista democrática, por un lado; y la práctica reaccionaria, como la institución de un régimen autoritario, fascista, por otro lado.

La distinción no puede basarse en la destructividad relativa manifestada en las prácticas respectivas. La praxis revolucionaria, como lo enseña la historia, provoca una considerable medida de violencia y no hay signos evidentes de que haya un cambio en ello. La "calidad" de la violencia tampoco es decisiva: la crueldad, la brutalidad, la arbitrariedad han estado suficientemente presentes en las revoluciones históricas, aunque ninguna de ellas ha logrado la brutalidad metódica, la crueldad bestial del holocausto nazi. Parece esencial distinguir esto en términos de *objetivos*. La destrucción, la injusticia, la inhumanidad total son características esenciales de la sociedad fascista, inmanentes a su estructura. Este no es el caso de la sociedad socialista democrática (que aún no existe): la estructura de dicha sociedad (reducción del trabajo enajenado, autodeterminación, asociación de individuos libres) favorece la primacía de la energía erótica sobre la energía destructiva.

Volvimos a la idea, demasiado simple y abstracta, para lo cual el objetivo debe manifestarse en los medios destinados a lograrlo: la teoría en la práctica. Esta declaración identifica las condiciones sociales y políticas en las que se puede mantener esta relación. La práctica de cualidades

como el amor, la ternura, la sinceridad, *humanitas*, como parte del esfuerzo político para luchar y transformar la estructura de poder del capitalismo monopolista multinacional, parece demasiado poco realista, ¡patético! Y, sin embargo, si la transición al socialismo también depende de supuestos individuales y subjetivos, y si estos implican una transformación radical de las necesidades y la emancipación de la razón y la sensibilidad, ¿cómo puede prefigurarse esta transformación individual?

“Transformación de necesidades”: no se trata de la aparición de *nuevas* necesidades en el proceso de liberación, sino más bien de la emancipación de necesidades, naturales y sociales, reprimidas y distorsionadas bajo el impacto de la dominación. Su emancipación constituye un cambio *cualitativo*: la energía erótica y destructiva se expresa en una *sublimación* no represiva: en la reducción de la agresión, en el reconocimiento mutuo, en la solidaridad.

Sin embargo, mientras persista la división social establecida del trabajo, dicha emancipación permanece dentro del marco de la educación psicológica personal. Ahora, la tendencia fundamental del capitalismo monopolista va precisamente hacia la consolidación y expansión de la división capitalista del trabajo, entre dominante y dominado. ¿Este proceso tiene las fuerzas dentro de él que pueden detonarlo?

La transformación de la gran mayoría en una población dependiente (y en gran medida obediente), y por lo tanto la perpetuación del sistema, presupone (bajo control ideológico y violencia “legítima”) que esta población es apoyada por una cantidad cada vez mayor de bienes de consumo y servicios. Estos se producen de acuerdo con las necesidades de la realización del capital, lo que implica un deterioro de la calidad, en el sentido de obsolescencia planificada, etc.; además, junto con este mundo de bienes cada

vez más vasto, la misma violencia y agresión es ampliamente producida y consumida.

No obstante, y este es el punto decisivo, los bienes satisfacen necesidades que, sin embargo, "eliminadas", se han convertido en necesidades reales de las personas que compran y disfrutan de tales bienes. En consecuencia, la función represiva de la abundancia capitalista no puede constituir un argumento contra el sistema, ni se puede esperar que la rebelión alimente o incluso debilite el proceso de integración.

Tampoco hay ninguna razón para esperar que el capitalismo se demuestre incapaz de llevar a cabo la producción y el consumo en masa. Es la alta productividad del trabajo, es decir, la explotación intensiva, y la estrategia del intervencionismo neoimperialista, como acaba de comenzar a revelarse, lo que respalda el alto nivel de vida en las metrópolis. Quizás la razón principal para la estabilización del capitalismo, sin embargo, esté dada, en los países industrializados avanzados, en una "inercia" de masas.

La teoría marxista contemporánea ha reconocido durante mucho tiempo el hecho de que el proletariado ya no es, en virtud de su posición y composición dentro del proceso de producción, una clase objetivamente revolucionaria, o incluso anticapitalista. Esta integración material y psíquica no puede ser neutralizada por la dirección político-educativa de un partido de masas (socialista o comunista), ya que, donde existen tales partidos, están completamente desacreditados.

Tampoco tiene la base material y popular para la formación de un partido de masas revolucionario. En el apogeo de su poder de producción, control y organización, el capital se reproduce gracias al trabajo, ¡productivo e impro-

ductivo!, de una enorme población dependiente, que permanece, en su actividad y, en gran medida, en su conciencia, *inmanente al sistema*.

En esta situación, en la que se dan las condiciones objetivas para un cambio radical (madurez de las fuerzas productivas, concentración máxima de poder económico y político, transformación de toda la población explotada en el trabajador total, *Gesamtarbeiter...*), mientras faltan factores subjetivos, *el desarrollo de la conciencia* constituiría naturalmente una salida del círculo vicioso. Sin embargo, la práctica educativa, una parte indispensable de una educación para el cambio, está bloqueada desde el principio por la experiencia de la abrumadora riqueza de los bienes disponibles para las masas privilegiadas. La figura consistente del bienestar (relativo) de la gran mayoría de estas masas dependientes parece invalidar una teoría crítica que prevé la contracción de la riqueza social en las metrópolis capitalistas, la reconversión de la producción y la determinación de prioridades verdaderamente diferentes, a expensas de la abundancia capitalista y a favor de la población abandonada en el resto del mundo. El consenso para tal política presupondría una conciencia inconformista fuerte y una solidaridad que parece no existir.

La pregunta, entonces, es: ¿están presentes *en sí* los elementos predominantes de conciencia, en ausencia de una conciencia radical, que promueven la desintegración del sistema formado por necesidades, y satisfacciones?

Si estuvieran presentes, para ser incisivos, estos elementos deberían corresponder a las condiciones objetivas. La conciencia emancipatoria es una conciencia *afirmativa*: percibe la cultura material e intelectual del capitalismo tardío como la base real sobre la cual debe construirse la nueva sociedad. Esto significa que el aparato técnico-productivo

no debe destruirse, sino transformarse, junto con sus logros, en la creación de los medios para el bienestar del individuo como individuo humano omnilateral. La transformación *interna* de la producción y el consumo capitalista hasta el punto en que la cantidad, el poder productivo del aparato, se invierte en la calidad: la pacificación de la existencia del ser humano y la naturaleza. Obviamente, esto en sí mismo constituye una transformación radicalmente *política*: no la destrucción del Estado capitalista, sino una democratización que se extiende progresivamente, capaz de conducir a la abolición gradual del trabajo asalariado, gracias a la extensión del autogobierno y la autogestión del proceso de trabajo.

Transformación en el proceso educativo: el “desarrollo de la conciencia” significa principalmente, en la fase actual, desarrollo y adquisición de *conocimiento*. La competencia, el conocimiento práctico requerido para hacer que la sociedad capitalista tardía o sus unidades principales funcionen, y para controlar dicho funcionamiento, ahora está monopolizada por un pequeño sector de tecnócratas y políticos (que reciben información de toda una burocracia de investigadores, consultores, expertos, etc.). La monopolización del conocimiento siempre ha sido un poderoso factor de dominación. Podría neutralizarse mediante una democratización completa de las escuelas y universidades, siempre que el énfasis pase de las ciencias naturales a las ciencias sociales y las humanidades. Las últimas están todavía menos integradas directamente en el aparato que las primeras, aunque la distancia está disminuyendo progresivamente. Son, y pueden convertirse, en disciplinas en las que los estudiantes tienen la oportunidad de entrar en contacto con hechos e ideas que trascienden el modelo conceptual y conductual del *establecimiento*: el refugio para la toma de conciencia de las *alternativas históricas*. Si bien la democra-

tización del conocimiento científico y técnico es, en la actualidad, una necesidad para la reproducción del sistema establecido (intelectualización del proceso de trabajo, “seguridad nacional” ...), de modo que se fomenta su expansión. Todo lo contrario es cierto para la educación en el potencial crítico y trascendente de las ciencias sociales y humanas.

Observo que los métodos y las áreas de transformación, que acabo de describir, tienen un carácter decididamente *reformista* y pueden llevarse a cabo sin anular el sistema, sin “tomar el poder”, etc. Tal reformismo es, en su propia naturaleza, una fase histórica “necesaria”, durante la cual la conciencia emancipadora tendría la posibilidad de reducir gradualmente la distancia entre la intelectualidad y las masas. Es la fase del capitalismo monopolista. Las condiciones objetivas solo pueden cambiarse mediante una *nueva subjetividad*, y esta última solo puede surgir en el mismo proceso que una transformación reformadora.

La realización del interés común en la liberación ya no es la tarea histórica privilegiada de una clase particular, del proletariado: es, más bien, la tarea de grupos e individuos de todos los sectores de la población dependiente.

Para una crítica de la violencia de Walter Benjamin*

Los escritos de Walter Benjamin recogidos aquí¹ se originaron durante la época histórica que comenzó con el estallido y la desaparición de la revolución alemana² — ambas fechas casi que coinciden — y que terminó con la Segunda Guerra Mundial. Pertenecen a una “imagen verdadera del pasado... que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”³. Aquí aparecen palabras, quizás por última vez, que ya no se pueden expresar con convicción sin sonar fuera de tono: palabras como “cultura del corazón”, “amor a la paz”, “redención”, “felicidad”, “formas espirituales”, “revolucionario”⁴. Su interconexión interna y los contornos de su verdad continua constituyen la sustancia del trabajo de Benjamin. Theodor

* „Nachwort von Herbert Marcuse“ a Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, pp. 99-106 (N. de los T.)

¹ BENJAMIN, Walter. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965 (N. de los T.)

² Marcuse se refiere a la Revolución de Noviembre en 1918 que llevó al cambio desde la Monarquía constitucional del *Kaiserreich* alemán a la república parlamentaria y democrática de Weimar (N. de los T.)

³ BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2010, pp. 21-22. Hemos referenciado todas las citas de Benjamin en castellano (N. de los T.)

⁴ BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998, pp. 34-63.

W. Adorno ha hecho comentarios completos en su introducción a las *Obras completas* de Benjamin: mi propósito aquí es dilucidar solo los ensayos de este volumen.

La violencia que se trata en el análisis de Benjamin no es la que se critica en todas partes; especialmente no cuando se trata de la violencia que se emplea — o se intenta emplear — por los de abajo contra los de arriba. Es exactamente este tipo de violencia que Benjamin, en algunos de los pasajes más sublimes de su escritura, considera una violencia “pura”; esa violencia que podría proporcionar un límite a la violencia “mítica” que ha dominado la historia hasta este momento. La violencia criticada por Benjamin es la de lo establecido, la que conserva su monopolio sobre la legalidad, la verdad y la justicia; la misma que ha desaparecido en el carácter cargado de violencia del derecho, aunque se vuelve ferozmente evidente durante los llamados “estados de excepción” (que *de facto* no son nada de eso). Este estado de excepción es simplemente el habitual para los oprimidos. Sin embargo, el desafío aquí, de acuerdo con sus *Tesis sobre la historia* es “promover el verdadero estado de excepción”⁵ que pueda romper el *continuum* histórico de violencia. Benjamin tomó demasiado en serio el significado de la palabra “paz” como para ser pacifista: había visto que lo que llamamos paz es inseparable de la guerra y cómo esta paz es una “sanción inevitable de cada victoria” que perpetúa la violencia de guerra. En completa oposición y contradicción a este tipo de paz está la paz (entendida en el sentido de “paz perpetua” de Kant) que concluye la prehistoria de una humanidad que fue su pasado. La paz genuina es la verdadera “redención” material, es la no violencia, el advenimiento del “hombre justo”. Pero la perpetuación de la violencia en medio de la justicia y la in-

⁵ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 2010, p. 24.

justicia hace que la no violencia sea mesiánica, nada menos. En la crítica de la violencia de Benjamin, queda claro que el mesianismo es un tropo que expresa la verdad histórica: la humanidad liberada solo es concebible ahora como la negación radical (y no meramente determinada) de lo existente, pues dado el poder de los hechos establecidos, incluso lo bueno se ha vuelto cómplice e impotente. El mesianismo de Benjamin no tiene nada que ver con la religiosidad tradicional: la culpa y la penitencia son para él *categorías sociales*. La sociedad define el destino con el que después ella misma es abandonada: dentro de ella, una persona debe ser culpable. “El destino se muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero fue ya condenado y, a continuación, se hizo culpable”⁶. Al igual que la violencia, también el destino es una forma del sistema legal establecido: “otro ámbito en el que solo valgan la desdicha y la culpa, una balanza en la cual inocencia y bienaventuranza resulten tan ligeras que puedan subir”⁷. La inocencia nunca aparece en la historia; la felicidad solo ocurre cuando “la dicha es lo que saca al dichoso de la concatenación de los destinos y de la red misma de su destino”⁸. La felicidad es la redención del destino, y cuando este destino es una sociedad convertida en historia, es decir, una forma de opresión legalmente establecida, entonces la redención es un concepto materialista y político: el concepto de revolución.

Benjamin no pudo comprometerse con el concepto de revolución, incluso en un momento en que los compromisos podrían haber suscitado sus preocupaciones. Su crítica de la socialdemocracia no es principalmente una crítica de ese partido que se había convertido en un pilar del *statu*

⁶ BENJAMIN, Walter. “Destino y carácter” en: *Obras. Libro II. Vol. I*. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁸ *Ibid.*, p. 178.

quo; es más bien un recuerdo de la verdad y realidad (aún no cuestionada) de la revolución como una necesidad histórica. Hay lugares elevados donde Benjamin ataca los tabús “progresistas” de la sociedad industrial en continua expansión: el tabú del progreso, de la productividad, de la legalidad. Nos recuerda que el progreso real no depende de la mejora del proceso laboral, sino de su abolición; no de la explotación de la naturaleza, sino de su emancipación; no de los hombres como tal, sino de los “hombres justos”. Estos son los desafíos revolucionarios que requieren un “salto de tigre”, una ruptura con el *continuum*, no solo su reforma. El análisis de Benjamin se extiende aún más: penetra en el corazón de ese gradualismo que es un legado de la socialdemocracia, en esa estrategia y política que, en nombre de un futuro mejor, prolonga el pasado atroz a través de la productividad explotadora. La revolución, de acuerdo con sus *Tesis sobre la historia*, es un salto del tigre, no hacia el futuro, sino hacia el pasado, un salto del tigre impulsado por el odio y el autosacrificio “bajo el cielo libre de la historia”⁹. Este odio y autosacrificio “se nutren más de la imagen verdadera de los antecesores sometidos que de la imagen ideal de los descendientes liberados”¹⁰. Es una cuestión del pasado y no del futuro. Esta es una tesis que es difícil de aceptar para otros, que rechaza como inhumana la confianza que ve la libertad en el progreso del orden establecido y que permite la explotación de la generación actual para el advenimiento de una descendencia libre. Permitir esto puede expresar la ley de la historia hasta hoy, pero las leyes de la historia constituyen una lógica que el pensamiento dialéctico superará en función de un nivel superior; el salto de tigre se realiza desde el interior de esta lógica. La tesis de Benjamin de una revolución encendida

⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 2010, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

por el pasado rechaza la construcción de una nueva sociedad a través de los instrumentos de la falta de libertad. Así también rechaza las racionalizaciones de la mentalidad liberal en el sentido de que la sagrada calidad de vida (que nunca ha sido respetada por el orden establecido) argumenta contra la violencia de la revolución. Casi parece como si, al menos en *Para una crítica de la violencia*, una apelación al futuro socavara profundamente sus elogios de una violencia revolucionaria. Benjamin discute la tesis que encuentra aborrecible “la muerte del tirano a manos de la revolución”¹¹ al evaluar su correlato, “nosotros, sin embargo, declaramos que más elevada que la felicidad y la justicia de una existencia... es la existencia en sí”, por lo tanto, un “reino universal de la justicia”¹² no se logrará matando. Para Benjamin, esta afirmación “falsa y vil... si por existencia no se entiende más que la mera vida, y no cabe duda que ese es el sentido que le confiere su autor”¹³. Aquí Benjamin ha propuesto formulaciones que hoy nos resultan difíciles de aceptar: “por más sagrado que sea el ser humano (o igualmente esa vida que contiene en sí: la vida terrenal, muerte y posteridad), no lo son sus condiciones o su vida corporal que sus semejantes convierten en tan precaria”¹⁴.

Quizás estas son comprensibles en términos de su esperanza de que “el señorío del mito se resquebraja desde una perspectiva actual”, y de que “la mencionada novedad no es tanto una inconcebible huida adelante como para que un rechazo del derecho signifique inmediatamente su autoanulación”¹⁵.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 1998, p. 43.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

Su ensayo posterior, *Tesis sobre la historia*, también se ve impulsado por esta esperanza. Insiste en el materialismo histórico, que ve en las realidades históricas “el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido”¹⁶. Solo en raras ocasiones se expresa la verdad de la teoría crítica de una manera tan ejemplar: la lucha revolucionaria apunta a inmovilizar lo que está sucediendo y ha sucedido; antes de cualquier otra meta positiva, esta negación es lo primero positivo. Lo que la humanidad le había hecho a la humanidad y a la naturaleza debe detenerse; detenerse radicalmente, porque entonces y solo entonces pueden comenzar la libertad y la justicia. En lugar del concepto atroz del progreso en la productividad, en el que la naturaleza simplemente “está ahí, gratis”, para ser explotada, Benjamin se compromete con la idea de Fourier de la socialidad del trabajo que está “lejos de explotar a la naturaleza, es capaz de ayudarlo a parir las creaciones que dormitan como posibles en su seno”¹⁷. A los hombres libres y redimidos de la violencia opresiva, pertenece una naturaleza emancipada y redimida. En “Destino y carácter”, Benjamin ya había indicado la falsedad de la separación de sujeto y objeto, de lo interno y lo externo: esta separación se había revelado como la razón de ser de la explotación. Como resultado, la “detención del acontecer” se refiere no solo al *contexto de culpa* objetivo, sino también al subjetivo: “pensar no es solo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención”¹⁸. Incluso ellas están impregnadas de injusticia y maldad. “Todos los bienes culturales que abarca su mirada [la del materialista histórico], sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror”¹⁹. Sus propios pensamientos

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 2010, p. 30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

también tienen esta procedencia. Se detienen en ese momento cuando él se da cuenta de su origen, y luego su conciencia cambia. El pensamiento experimenta el “shock” de una manera que le impide continuar de la manera habitual que le fue transferida; la negación se convierte en un principio constructivo. Uno de sus resultados es la imposibilidad de quedar atónito ahora ante el hecho de saber que lo que hemos experimentado durante y después del fascismo “sean ‘aún’ posibles en el siglo veinte”²⁰. Estas son las realidades del siglo XX que permanece preso en su procedencia y permeado por ellas.

El “shock” de la detención también se aplica a la cuestión de qué hacer con respecto a las actividades de organización y los asuntos de organización. Dentro de la totalidad de los hechos establecidos, estas actividades, cuando no son realmente perjudiciales, son, en el mejor de los casos, impotentes. Su impotencia es la no violencia prematura. Si la revolución va a ser mesiánica, no puede permanecer orientada dentro del *continuum*. Lo que no significa que uno deba esperar al Mesías. Para Benjamin, el Mesías estaría constituido exclusivamente por la voluntad y la conducta de aquellos que sufren bajo el orden establecido, los oprimidos: en la lucha de clases. Si esto no es agudo, entonces la imagen de la posible libertad solo es visible en una esfera completamente diferente: en la de “la redención, o de la verdad o de la música”²¹ y no en la esfera de las fuerzas de producción expandidas, no en la esfera del “eros técnico”. Tampoco se puede encontrar la libertad en el tiempo libre, donde se puede componer o filosofar, sino en la detención, como ocurre en la mejor música y literatura. Es fácil malinterpretar las palabras de Benjamin en el sentido de un humanismo deshilachado que enfrenta “valores más altos” contra el materialismo. Benjamin advierte:

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 2007, p. 180.

“La lucha de clases... es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales”²². Estas últimas están implícitas en la lucha material si esta es realmente una lucha que rompe el *continuum* en la forma de “confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad”²³, que incluso cuestionará cada nueva victoria de los dominadores.

Hay una gran distancia que separa dicho lenguaje del presente. Fue escrito al estallar la Segunda Guerra Mundial y durante el triunfo del fascismo. El presente ya no pertenece a ese período histórico: el tiempo ha sido borrado cuando parecía posible oponerse al fascismo de manera efectiva a través de medios abiertos y/o encubiertos, para reventar el *continuum* de la historia. Esta apertura se ha cerrado una vez más. Y así, el curso real de la historia se erige como un testimonio sangriento de la verdad de Benjamin: la batalla por la liberación extrae su poder no de su visión del futuro, sino de su visión del pasado. El *Angelus Novus* de la historia tiene “su rostro... vuelto hacia el pasado” aunque “un huracán sopla desde el paraíso” y “lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo”²⁴. Esta irresistibilidad es la esperanza que respalda a todos aquellos que, a pesar de sus debilidades, continúan luchando contra el *continuum* de lo existente: como fragmentos, rompen con el contexto de culpa erigido por el orden legislador y conservador.

Newton, Massachusetts, octubre de 1964.

²² BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 2010, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, pp. 24-25.

Sobre Angela Davis

24 de octubre de 1969¹

Esta no es la celebración de una victoria. Por el contrario, creo que la lucha solo está comenzando ahora, la lucha contra todos aquellos que quieren transformar su universidad en una pasantía para la perpetuación de una sociedad cuya seguridad y prosperidad se basan en la opresión y la esclavitud de otros pueblos, dentro de y más allá de las fronteras nacionales. La lucha contra estos poderes debe continuar, porque es una lucha por *su* futuro. Quieren protegerlo de ideas controvertidas que, a su juicio, amenazan y destruyen la sociedad estadounidense. Con toda humildad, creo que ha habido confusión aquí y que hay una cierta cantidad de lenguaje orwelliano, dado que estas ideas controvertidas podrían, en todo caso, comprometer o destruir los poderes existentes que dominan la sociedad, y no la sociedad misma.

Ahora un tribunal falló a favor de Angela y en contra de los miembros de la junta directiva de la universidad. Me gustaría señalar que los miembros de la junta directiva han reconocido por mucho tiempo el error cometido. Existen otros métodos de represión más efectivos que se utilizarán en las universidades que hacen posible no usar los tribunales o el presupuesto (el que se prefiere ampliamente),

¹ Discurso pronunciado el 24 de octubre de 1969 en Berkeley para celebrar el restablecimiento de Davis después de su suspensión por la militancia comunista (*N. de los T.*)

censura preventiva y control de citas, promociones, etc., y apuesto a que eso es exactamente lo que sucederá. La lucha por Angela es, después de todo, una lucha por todos ustedes. Es una lucha contra el nuevo macartismo, contra la nueva ola de represión que se está extendiendo por todo el mundo desde este país. Y es en este contexto que se debe insertar el caso de Angela. Es una lucha para ti. Para nosotros, me gustaría decir que ya no podemos tolerar, que tenemos el estómago revuelto ante la visión de una sociedad rica, la más rica del mundo, que vive de una economía de la muerte, despilfarro, obsolescencia planificada y corrupción. Ya no podemos tolerarlo, y espero que esta intolerancia, esta bendita intolerancia, no tenga en cuenta la brecha generacional, ya que, aunque soy un poco mayor que tú, siento lo mismo que tu intolerancia. De nuevo estamos en el mismo barco.

La pregunta que quiero hacer muy brevemente hoy es la siguiente: ¿puede esta sociedad, sin cambios radicales, eliminar las condiciones en las que descansa su seguridad y prosperidad? La respuesta que sugiero es negativa. Negativo porque, confieso, como marxista, tengo mucha fe — mala fe — en el sistema capitalista. Sé que este sistema es muy eficiente, muy racional, y que no le gusta el desperdicio y la destrucción, a menos que el desperdicio y la destrucción se consideren necesarios para la misma reproducción del sistema. Me parece que los mejores marxistas en nuestro país hoy son aquellos que gobiernan nuestra sociedad: es como si quisieran demostrar con sus acciones, y no solo con los discursos, que Marx tenía razón. Tenía razón no solo en la unión entre el poder económico y el poder político, sino también en la necesidad de que el capital tenga que expandirse, y hacerlo continuamente para continuar existiendo y obtener ganancias. Este tipo de sociedad, que es la capitalista, ha gastado un billón de dólares desde 1946 en lo que se llama “seguridad nacional”, mientras

que, al mismo tiempo, parece que en lugar de aumentar esta seguridad se reduce. La suma incluye más de \$ 25 mil millones gastados en un ejército y armas que nunca se han utilizado. Más de la mitad de los científicos del país trabajan directa o indirectamente para el Pentágono y no depende de mí ilustrar el desperdicio y la obsolescencia en otros sectores de la economía.

Ahora, no haría tales cosas a menos que las considere necesarias y, de hecho, el poder establecido considera que la seguridad de su espacio vital futuro, a salvo del poder comunista, es fundamental. Por lo tanto, es necesario continuar construyendo un Enemigo en todas partes, en China, Vietnam, Cuba, América Latina: su existencia es indispensable para que la gente siga creyendo en esta locura.

Ahora, sostengo que esta fe ya ha sido sacudida y, si es así, es en gran parte por mérito de *ustedes*, gracias a *sus* esfuerzos. Quizás no lo sepan; quizás piensen que no son más que un grupo de intelectuales separados de las masas. El gobierno ha entendido la situación antes y mejor que *ustedes*; ha penetrado con mayor agudeza la realidad de los hechos y la entidad del poder que ya representan. Todo el peso de la represión recae en las escuelas, universidades y militantes negros de los guetos con los que se han unido para luchar. Toda la fuerza de la represión no está afectando el trabajo organizado, los está afectando a *ustedes*; ellos saben por qué y saben por qué tienen que hacerlo.

En otras palabras, si nadie puede detener la reproducción cotidiana de esta locura, entonces son *ustedes*, y solo *ustedes* — negro, blanco y otros colores —, quienes pueden romper esta locura. Bueno, una vez más, la primera sugerencia proviene del presidente de los Estados Unidos. Él dice que puede estar en desacuerdo, siempre y cuando su disenso no se vuelva demasiado público, mientras permanezca dentro de la casa o en las urnas. En otras palabras,

no le gustan las manifestaciones callejeras, y mi sugerencia es que continúen sus demostraciones, porque él sabe, tal vez incluso mejor que ustedes, que tendrán éxito, se ampliarán y despertarán las conciencias de aquellos que aún no han visto, entendido y percibido lo que está sucediendo. Continúen e intenten extender las demostraciones, y no desvíen la atención de lo que está sucediendo en el mundo universitario. Exijan la renuncia de los miembros de la junta que han violado las leyes del país, que insisten en que debe cumplir con las leyes, pero que las olvidan cuando van en contra de sus intereses. Si no tienen éxito en este extremo, y saben muy bien, como yo también sé, que nunca lo tendrán, porque si hay un poder arbitrario que es el de los regentes de la universidad, al menos asegúrense de que devuelvan la autoridad sobre nombramientos y ascensos a los maestros y estudiantes, y que no la tengan en sus manos.

Admito que todas estas sugerencias se limitan a universidades y campus. Hay tareas más grandes, especialmente la formación de alianzas con los grandes grupos oprimidos en este país, como los negros y otras minorías, en una especie de educación de amplio alcance. Pero no subestimen la importancia de la universidad. Nuevamente, la función de las escuelas y universidades en el sistema ha cambiado. En particular, el proceso de producción del capitalismo avanzado ha cambiado. Este proceso depende cada vez más de personal inteligente altamente calificado: científicos, técnicos, ingenieros, psicólogos e incluso sociólogos, sin ellos el sistema ya no podría funcionar. Y es precisamente en las universidades y escuelas donde el sistema educa a sus nuevos dirigentes, que necesita para su reproducción. Son ustedes. Lejos de ser un grupo de intelectuales, ustedes representan uno de los contingentes más importantes para el sistema, necesario para su reproducción.

Deben demostrar que pueden resistir el sistema, que pueden negarse a transformarse en los servidores del sistema. Una vez más, depende de ustedes. Están luchando por ustedes mismos; están luchando por todos aquellos que rechazan la vida impuesta por esta sociedad, que desean finalmente administrar y disfrutar su vida, con la conciencia tranquila y sin culpa. Gracias.

Ahora me gustaría abordar el aspecto más agradable: aún no les he dicho por qué Angela Davis fue la víctima ideal de esta represión. Hay varias razones: es negra, militante, comunista, extremadamente inteligente, y también es hermosa, ¡y esta combinación es más de lo que el sistema puede tolerar! Ahora me gustaría presentarles ya no a mi estudiante, sino a mi colega de la facultad de la Universidad de California: Angela Davis.

Noviembre 18 de 1970²

Querida Angela,

Me sentí incómodo cuando me pidieron que presentara la publicación de las dos primeras conferencias sobre Frederick Douglass que pronunció en UCLA en octubre de 1969. Sé que, "en circunstancias normales", no habría autorizado su publicación en la forma en que fueron entregadas. Además, tratan con un mundo en el que todavía soy un extraño: ¿puedo decir algo al respecto de manera auténtica? Y finalmente, fuiste mi estudiante de filosofía, y yo enseñé filosofía; tu tesis era abordar un problema en Kant: ¿qué significa tu vida para la liberación de los negros?, ¿Qué

² Esta carta a Angela Davis fue publicada en *Ramparts*, 9, en 1971, p. 22 (N. de los T.)

tiene que ver tu situación actual con la filosofía del idealismo alemán?

Luego, sin embargo, saqué el prospecto que escribiste para tu tesis y leí la siguiente oración: “La noción (en Kant) de que la fuerza proporciona el vínculo entre la teoría y la práctica de la libertad nos lleva de vuelta a Rousseau...” Entonces, ¿hay un vínculo, un vínculo interno entre la teoría y la práctica, entre el concepto y la realidad (o más bien la realización) de la libertad? Y recuerdo que critiqué la noción de Sartre de una libertad que es verdaderamente inalienable y que se puede practicar incluso en prisión, incluso en un campo de concentración, a saber, la libertad de rechazar la sumisión, la libertad de rechazar la identidad falsa que los amos imponen a sus esclavos. Critiqué esta idea porque me pareció que la libre elección entre la esclavitud y la muerte o la cadena perpetua no es libertad, sino que se burla de la libertad humana. Y ahora leo en tu conferencia cómo, un día, “Frederick Douglass reúne el coraje para resistir al destructor de esclavos a quien es enviado para su domesticación, para domesticar, al destructor de esclavos que es infinitamente más brutal que cualquiera de sus amos anteriores...” Frederick Douglass un día devuelve el golpe, lucha contra el destructor de esclavos [*slave-breaker*] con todas sus fuerzas, y el destructor de esclavos no responde, está temblando; llama a otros esclavos para que lo ayuden, y se niegan. El concepto filosófico abstracto de una libertad que nunca puede ser quitada de repente cobra vida y revela su verdad muy concreta: la libertad no es solo el objetivo de la liberación, comienza con la liberación; está ahí para ser “practicada”. Esto, lo confieso, ¡lo aprendí de ti! ¿Extraño? No lo creo.

Hay algo más. Hace años, tuvimos un seminario sobre Hegel. Leímos, entre otros textos, el famoso capítulo sobre

la dialéctica del amo y el esclavo en la *Fenomenología del espíritu*. Ese capítulo termina con el reconocimiento de la dependencia del amo sobre el esclavo, que supera la dependencia del esclavo sobre el amo. En tu conferencia, discutes la *Fenomenología*, y el análisis filosófico de Hegel cobra vida en la lucha en la que el esclavo negro establece *su propia* identidad y, por lo tanto, destruye el poder violento del amo.

La gente me pide una y otra vez que explique cómo tú, una joven muy inteligente y sensible, una excelente estudiante y maestra, se involucró en los violentos eventos en San Rafael. No sé si estuviste involucrada en estos trágicos eventos, pero sí sé que estuviste profundamente involucrada en la lucha por los negros, por los oprimidos en todas partes, y que no podías limitar tu trabajo por ellos al aula y a la escritura. Y creo que hay una lógica interna en tu desarrollo y en el desarrollo de las cosas, una lógica que no es tan difícil de entender. El mundo en el que creciste, *tu* mundo (que no es el mío), fue uno de crueldad, miseria y persecución. Reconocer estos hechos no requería mucha inteligencia y sofisticación, pero darse cuenta de que podían cambiarse y debían cambiarse requería pensamiento, pensamiento crítico: conocimiento de cómo surgieron estas condiciones, qué fuerzas las perpetuaron y las posibilidades de libertad y justicia. Esto, creo, lo aprendiste en tus años de estudio. Y aprendiste algo más, a saber, que casi todas las figuras célebres de la civilización occidental, la misma civilización que esclavizó a tu pueblo, estaban en el último análisis preocupadas por una cosa: la libertad humana. Como cualquier buen estudiante, tomaste en serio lo que dijeron, y pensaste en serio al respecto, y por qué todo esto había seguido siendo una mera charla para la gran mayoría de hombres y mujeres. Entonces sentiste que la idea filosófica, a menos que fuera una mentira, debe traducirse en realidad: que contenía un imperativo moral de

abandonar el aula, el campus, e ir y ayudar a los demás, a tu propia gente a la que aún perteneces a pesar de, o quizás debido a, tu éxito dentro del Establecimiento blanco.

31 de enero de 1971³

No hablaré de las acusaciones sufridas por Angela Davis, ni de cuán vana es la esperanza de un juicio justo; más bien hablaré de una mujer que conozco desde hace más de seis años y de lo que le ha sucedido a este ser humano en nuestra sociedad. Fue alumna mía en *filosofía* y en *teoría política*. Durante las lecciones y seminarios, discutimos los grandes textos que caracterizaron la historia de la civilización occidental: desde los filósofos griegos hasta Hegel y Nietzsche; desde teóricos políticos de la antigua Grecia hasta Marx. Dije, y lo repito porque es cierto y porque podría ayudar a explicar su desarrollo, su vida, que fue *la mejor* o una de las mejores estudiantes que he tenido en más de treinta años de enseñanza en este país. Una estudiante *extraordinaria* no solo por su *inteligencia* y por su disposición a *aprender*, a *saber*, sino también por esa *sensibilidad* y esa *calidez humana* sin la cual el aprendizaje y el conocimiento siguen siendo “abstractos”, simplemente “profesionales” y, en última instancia irrelevantes. Angela ha aprendido todo de lo que los grandes filósofos siempre han hablado: *libertad y dignidad humana, igualdad, justicia* y cómo *las relaciones humanas* y la *sociedad* deberían basarse en estas ideas. Ella ha comprendido todo lo que un buen estudiante es capaz de comprender muy pronto, a saber, que estos conceptos importantes en realidad *no son nada*, si no son más que simples “ideas”, de meros “valores” profesados en las aulas, en las iglesias, por los políticos; rápidamente se dio cuenta de que estos

³ Este texto corresponde a la intervención de Marcuse del 31 de enero de 1971 en la NBC después del arresto de Davis (*N. de los T.*)

conceptos son *falsos* e irrelevantes a menos que se traduzcan en realidad para todos los seres humanos. Y Angela observó cuidadosamente el mundo en el que había crecido y la rodeó: el destino de los negros a los que pertenecía, *la opresión, la injusticia, la miseria* sobre las que los hombres han luchado y protestado durante siglos, y que todavía están aquí, para ser honesto, empeorando, mientras que esta sociedad ahora tiene todos los recursos necesarios para vencer *la pobreza, la violencia y la miseria* en todo el mundo. Y es precisamente esta sociedad la que reprime continua y sistemáticamente la protesta militante contra sus abominaciones, en Indochina, en sus prisiones e instituciones psiquiátricas, contra el despilfarro y la destrucción que constituyen el lado oscuro de un bienestar ficticio. Los líderes de las minorías negras están siendo juzgados; los campus están sofocados; los hermanos Berrigan están en prisión⁴; Angela está en la cárcel.

Angela era una *excelente* maestra, incluso sus críticos reconocieron que no usaba las aulas para propaganda y adoctrinamiento. ¡No lo necesitaba! Fue suficiente *presentar* los hechos, *analizar* las condiciones existentes. Se negó a considerar los ideales de libertad de la civilización occidental como un mero tema de estudio, como material para exámenes y títulos académicos. Para ella, esos ideales estaban vivos y tenían que hacerse realidad, aquí y ahora, no en un futuro lejano, no como promesas eternas y esperadas. Por lo tanto, no podía permanecer confinada en las aulas, en el territorio relativamente seguro y aislado del campus. Angela reveló *la verdad* (su *verdad*, nuestra *verdad*): protestó, se

⁴ Daniel y Philip Berrigan fueron dos activistas jesuitas por la paz en Estados Unidos. Ambos estuvieron en la lista de los diez fugitivos más buscados del FBI por causa de su participación en las protestas civiles contra la guerra de Vietnam (*N. de los T.*)

manifestó, organizó y nunca ocultó su afiliación *política*. Y fue *despedida* por razones *políticas*.

Quiero concluir con un comentario personal. Angela es una de las personas menos violentas que he conocido (¡creo que solo tienen que mirarla a la cara para entenderla!). Estaba rodeada de violencia, arraigada en esta sociedad; su vida estaba *amenazada*, la de sus hermanos y sus hermanas negras estaba también *amenazada*. Y, sin embargo, realmente no puedo imaginar que conspiró o participó en actos de violencia. Tendría que enfrentar pruebas irrefutables para poder creerlo.

7 de junio de 1972⁵

Angela lucha sobre todo por la liberación de su pueblo, pero sabe que esta lucha tiene un objetivo más amplio y al mismo tiempo muy inmediato, a saber, el capitalismo estadounidense. "Inmediato": porque no hay nada abstracto en él. Hay guetos, tribunales, prisiones, policías y víctimas diarias. Pero también hay supermercados y la producción de una gran abundancia, de artilugios, de bienes que envejecen de año en año y que deben comprarse nuevamente: la industria de la riqueza total en medio de la basura, la contaminación, la miseria, el crimen. Es la riqueza loca de esta sociedad, su uso criminal, y la evidencia de esta locura lo que hace que la opresión sea tan insoportable hoy, articula la protesta contra el sistema y amplía su base. Pero al mismo tiempo *frustra*. Porque la protesta se encuentra con el poder omnipresente del sistema y su prosperidad, que también incluye a la mayoría de la clase trabajadora orga-

⁵ Este texto corresponde a una conferencia de Marcuse ofrecida en Frankfurt el 7 de junio de 1972 donde habla del caso Davis conectado con el asunto de la guerra en Vietnam (*N. de los T.*)

nizada. Por lo tanto, la oposición radical se limita a los grupos minoritarios. El movimiento de liberación de los negros, como una de estas minorías, está en el mismo frente anticapitalista con el movimiento estudiantil, los jóvenes trabajadores, las mujeres. Sin embargo, esta posición de lucha común aún no ha creado un frente unido, y ninguna organización más amplia garantiza un mínimo de estrategia de unidad.

En su defensa, Angela siempre ha enfatizado que es *comunista*. Lo que significa que entiende la lucha por la liberación de los negros como parte y aspecto de la lucha general por la liberación del capitalismo. Y hoy en los Estados Unidos, esta lucha general, aunque todavía minoritaria, tiene un objetivo muy concreto, terriblemente concreto: *la guerra contra el pueblo vietnamita*. Todo el terror del capitalismo monopolista tardío se concentra aquí. Su forma *extrema* en Indochina es la manifestación extrema de su manifestación "*normal*" en las metrópolis. Los crímenes de guerra en Vietnam, que se han convertido en algo cotidiano, favorecen el crimen diario en el *hogar* (y al mismo tiempo son alimentados por él); la brutalidad *de allí* aprobada oficialmente como un deber hacia la nación absuelve la brutalidad consumida *aquí*; y la contaminación del aire, el agua y la tierra en el ámbito local, en la *madre patria*, es solo una copia pálida de la destrucción total y sistemática que se libra en *Vietnam*. Ya no es suficiente matar hombres todavía vivos (hombres, mujeres, niños); también se debe destruir el terreno fértil para las generaciones *futuras*: cultivos, animales, bosques. Porque el honor nacional (y la seguridad) no permiten plantar un "aliado" que hemos inventado y equipado nosotros mismos. Sin embargo, se sabe que de esta manera no podrán ganar. Quizás también necesitarán armas atómicas. Y, *sin embargo*, los invasores no ganarán...

¿Pero por qué todo esto? Este no es el lugar para discutir los problemas de la política imperialista o neoimperialista. Solo una observación general: el capitalismo monopolista estadounidense ya no puede darse el lujo de ver desafiar su dominio en territorios estratégicos — ¡Cuba! —. Las fuerzas de liberación que surgen deben ser reprimidas, intimidadas; la guerra contra el pueblo vietnamita es la guerra preventiva contra cualquier movimiento de liberación: en Asia, África y especialmente en América Latina. ¡Y en sus propias casas...!

Debe evitarse la revolución a escala mundial: la revolución que no puede ser cooptada, la *verdadera* libertad. Incluso en casa: en la misma metrópoli. Porque la resistencia está creciendo allí también. Pero crece más lento que la represión. La lucha contra la última y más poderosa fase del gobierno capitalista aún no tiene una organización efectiva, a nivel nacional e internacional. La fuerza de impacto de la oposición continúa debilitándose con actos terroristas sin sentido y con un sinfín de controversias por parte de pequeños grupos para quienes una supuesta “ortodoxia” teórica y práctica es más importante que el fortalecimiento del potencial anticapitalista.

Se necesita con urgencia la creación de un *frente unido* de la izquierda, viejo y nuevo, por encima de las organizaciones individuales (o más bien: por debajo de las organizaciones individuales), para la creación de bases de defensa más amplias.

La contrarrevolución debe detenerse. La alternativa es el fascismo global. No somos nosotros aquí, nosotros en los Estados Unidos, los que estamos a la vanguardia de la lucha, sino el pueblo vietnamita. ¡Trabajemos por su liberación!

24 de octubre de 1972⁶

Querida Angela,

Nunca te he molestado con cartas que expresen mis opiniones y hubiera seguido haciéndolo si no fuera por mis amigos aquí y en Europa (y quiero decir amigos) para instarme a escribirte. Tal vez pueda ayudar a remediar el daño que se ha hecho a la causa por la que has luchado (y esa es realmente nuestra causa también). Por supuesto, me estoy refiriendo a tu actitud hacia los acontecimientos que han sucedido en Checoslovaquia.

De acuerdo con lo que leí en los periódicos europeos y en la *Pravda*⁷ del 14 de agosto (como se informó en *Los Angeles Free Press* del 14 de septiembre), te has negado a defender a los presos políticos en Checoslovaquia porque esto te habría exigido "aliarte con los anticomunistas para defender a los anticomunistas". Pero incluso si no has hecho esta declaración, tu silencio y tu visita oficial a Checoslovaquia han invalidado tu deseo repetido con insistencia de liberar a todos los presos políticos.

Sabes lo familiarizado que estoy con la diferencia entre capitalismo y comunismo y entre la oposición en un país comunista y capitalista. Los camaradas checos, algunos de los cuales conozco personalmente, son presos políticos;

⁶ Carta de Marcuse a Davis del 24 de octubre de 1972 respecto de la controversia por la falta de apoyo de Davis a los presos políticos de la Primavera de Praga (*N. de los T.*)

⁷ *Pravda* (la verdad) es el nombre de un periódico fundado en 1908 por los exiliados socialdemócratas rusos en Viena. Entre 1912 y 1991, fue la publicación oficial del Partido Comunista. Durante la época soviética, se convirtió en una de las publicaciones más destacadas, cuyo contenido tocaba temas como ciencia, política, cultura y economía. En los países occidentales se hizo muy famoso por sus declaraciones durante la Guerra Fría (*N. de los T.*)

son comunistas y marxistas; decir que no merecen ser defendidos porque son anticomunistas es tan manifiestamente falso que no requiere refutación. Esta tesis también fue rechazada por los partidos comunistas de Europa occidental en su crítica pública de los juicios.

Estoy horrorizado por el efecto que tu negativa ha tenido en los militantes marxistas aquí y en Europa. Saben, como yo, las razones de tu actitud. Las rechazan no solo porque estas razones no se corresponden con los hechos, sino también porque pueden causar graves daños a la lucha por el socialismo y ayudar a los anticomunistas. La lucha por la que te has convertido en un símbolo supera la gratitud y el afecto personal.

Varias veces me han preguntado si eres ingenua o cínica. Creo que la pregunta es irrelevante: no lo eres, pero todavía crees que, hoy, la lucha por el socialismo puede ser llevada a cabo por los partidos comunistas, la única organización efectiva de la clase trabajadora. ¿Pero dónde? En Francia e Italia nunca los has visitado (tampoco en tus viajes has visitado a tus amigos en el oeste de Alemania que te han ayudado tanto). Los partidos en Europa del este no luchan por el socialismo o el comunismo, sino por el sistema dominante, un régimen que en sus niveles más altos colabora cada vez más con el establecimiento capitalista (y que con razón reclama su papel para la renovación de la popularidad de Nixon).

¿Entonces que puedes hacer? Obviamente, no hay vuelta atrás. Sugiero lo siguiente: elabora otro discurso público en los Estados Unidos y explica lo que tienes que decir, las razones de tus acciones y responde a las críticas de tu "línea" desde un punto de vista marxista. Mejor aún: organiza pequeñas reuniones para alentar esta discusión libre entre marxistas. Déjame ser claro, no tienes que defenderte, sino una vez más: en juego no solo estás tú como

persona, sino la causa por la que has luchado. No se trata de "defender", sino de discutir, *en términos concretos*, a partir de la situación actual, las principales condiciones y perspectivas de la transición al socialismo en la teoría y la práctica.

Esto se puede hacer abiertamente, en público; solo de esta manera la discusión puede llegar a personas fuera y más allá de pequeños grupos y camarillas. Siempre ha sido así, excepto en condiciones de guerra e ilegalidad (condiciones que aún no prevalecen en este país). Un partido comunista no debería temer esa discusión, y tú eres algo diferente y más que un simple miembro del Comité Central del Partido Comunista Americano.

Sobre *La dimensión estética*: una conversación entre Herbert Marcuse y Larry Hartwick*

Larry Hartwick: Me gustaría comenzar con una paráfrasis de una respuesta crítica que se está dando a *La dimensión estética*. Consiste en que Marcuse finalmente ha demostrado que no es un marxista.

Herbert Marcuse: Esta crítica, por supuesto, la conocía de antemano. Y el libro fue escrito intencionalmente de una manera provocativa para responder exactamente a esa acusación. En primer lugar, no me importa qué etiqueta se me dé; nada podría ser menos interesante para mí. En segundo lugar, cito al propio Marx, quien dijo: "*Moi je ne suis pas Marxiste*" (Yo mismo no soy marxista). Entonces, si miras a muchas de las personas que hoy se llaman marxistas, no me importa si no pertenezco al mismo grupo y no tengo la misma etiqueta.

Para ser un poco más serio al respecto, afirmo ser marxista. Creo que el análisis marxista de la sociedad capitalista y los mecanismos básicos que la mantienen en marcha siguen siendo hoy más válidos que nunca. Como sabrá, no

* "*On the Aesthetic Dimension*", entrevista de 1978, *Contemporary Literature*, XXII, 4, 1981, pp. 416-124. Esta entrevista con Larry Hartwick ayuda a dilucidar las opiniones de Marcuse sobre el arte y la política y las formas en que sus reflexiones sobre la dimensión estética se relacionan con el marxismo clásico y sus propias posiciones teóricas (*N. de los Ed.*)

existe nada parecido a una teoría del socialismo en Marx; solo hay unas pocas observaciones. Nunca las elaboró porque nunca afirmó ser un profeta y no tendría sentido dar una receta para el comportamiento de las personas en una sociedad libre que aún no existe. Eso es una contradicción en sí misma.

Ahora bien, no afirmé en mi librito que el arte esté libre de determinación social, pero niego que los determinantes sociales afecten la *sustancia* misma de la obra. Se puede formular eso diciendo que los determinantes sociales pertenecen al estilo del trabajo, pero no a su sustancia o calidad. Tomemos un ejemplo: *Hamlet* o, para el caso, cualquier otra obra de Shakespeare. ¿Cuánto se puede aprender de estas obras sobre el funcionamiento real de la sociedad en la que vivió Shakespeare? Diría que absolutamente nada. *Hamlet* tampoco se comprende adecuadamente de ninguna manera señalando los determinantes sociales. “Ser o no ser” trasciende cualquier tipo de determinación social. Y resultará cierto, en diferentes formas, para todos y cada uno de los tipos de sociedad.

Al comienzo de *La dimensión estética* he esbozado cual es la determinación social del arte que creo que realmente prevalece: es, esencialmente, el material, la tradición, el horizonte histórico bajo el cual el escritor, el artista, tiene que trabajar. No puede ignorarlo. Vive en un continuo de tradición incluso cuando lo rompe. Esta determinación social afecta a cualquier obra de arte. Pero, como dije, no constituye su sustancia.

Larry Hartwick: Para ser más específico sobre esta crítica a *La dimensión estética*, se dice que usted ha hecho de la estética una categoría trascendental.

Herbert Marcuse: Ese no es el caso, porque creo que utilizo el término transhistórico. Transhistórico significa trascender todas y cada una de las etapas *particulares* del proceso histórico, pero no trascender el proceso histórico en su conjunto. Eso debería ser evidente, porque no podemos pensar nada bajo el sol que pueda trascender el proceso histórico en su conjunto. Todo está en la historia, incluso la naturaleza.

Larry Hartwick: Históricamente, ¿diría que lo estético aparece como dimensión, como resultado o consecuencia de la Ilustración, o qué es lo que marca para Hegel el surgimiento de la autoconciencia? En segundo lugar, diría usted que a medida que el capitalismo deja de ser una fuerza progresista en la historia, la dimensión estética se vuelve menos accesible porque el capitalismo tardío no puede tolerar su potencial crítico...

Herbert Marcuse: puedo interrumpirle: ¿no puede “tolerar”? Creo que hoy hemos visto que casi no hay nada que la sociedad capitalista no pueda tolerar. Incorporó y aceptó las formas de arte y literatura más radicales y vanguardistas. Puedes comprarlos en la farmacia. Pero creo que esto no afecta ni resta valor a la calidad y la verdad de estas obras de arte “aceptadas”. Tomemos un ejemplo de las artes visuales: una estatua de Barlach o el valor artístico y la verdad de una estatua de Rodin. De ninguna manera se rebaja o falsifica si se coloca esa estatua, como sucede hoy, en el vestíbulo de un banco o en el vestíbulo de las oficinas de una gran corporación. Lo que ha cambiado es la receptividad del consumidor, no la obra de arte en sí. James Joyce sigue siendo James Joyce; si puedes comprarlo en la farmacia no importa. Un cuarteto de Beethoven sigue siendo lo que es incluso si se reproduce en la radio mientras estás lavando los platos.

Larry Hartwick: ¿No habla más ese último ejemplo de la naturaleza históricamente afirmativa del arte que sobrevive hoy en contraposición a lo negativo: que esta sociedad todavía es capaz de apreciar cierto tipo de trabajo que no está siendo reproducido por esta sociedad?

Herbert Marcuse: Dices esta sociedad: ¿en su conjunto? ¿O solo ciertos grupos? La mayoría de la población siempre ha sido excluida de esta relación con el arte, debido a la separación entre producción intelectual y material a la que necesariamente sucumbe el arte. Dijiste que sería característico de la función afirmativa del arte. Yo diría que esto es correcto, pero el arte por sí solo no puede, en ninguna circunstancia, cambiar la condición social. Y esa es la impotencia necesaria y esencial del arte, que no puede tener un impacto directo y efectivo en la praxis del cambio. No conozco ningún caso en el que se pueda decir que el arte ha cambiado la sociedad establecida. El arte puede preparar tal cambio. El arte puede contribuir a ello solo a través de varias negaciones y mediaciones, siendo la más importante el cambio de conciencia y, especialmente, el cambio de percepción. Creo que podemos decir que después de los impresionistas, especialmente después de Cézanne, vemos de manera diferente a como veíamos antes. Eso puedes decir; más lejos no puedes ir.

Larry Hartwick: Usted habla de la bifurcación del trabajo mental y material, y sugiere que el arte es capaz de preservar en su autonomía, en su separación de la producción material, una cierta promesa de liberación. Con la presencia de la "represión excedente" en el capitalismo avanzado, ¿es posible que la autonomía del arte pueda realmente servir al capitalismo avanzado en la medida en que el trabajo que vemos en el arte, si no indiferente, se mantiene como separado, como especial, como lo "otro" de la producción material? Volviendo a los *Grundrisse*, Marx defiende con

mucha fuerza la dimensión ontológica del trabajo: que no se considere simplemente un sacrificio, sino que el trabajo en sí mismo es un principio unificador de la vida humana.

Herbert Marcuse: ¿Qué tipo de trabajo? ¿La mano de obra en la línea de montaje? Marx ciertamente no quiso decir eso. Se refería al trabajo en una sociedad socialista, pero no en una sociedad capitalista. Vio la posibilidad de reducir el trabajo alienado ya en el capitalismo, es decir, como consecuencia del progreso técnico o, como diríamos hoy, aumentando la automatización, la mecanización, la informatización, como quieras llamarlo. Eso, sin embargo, es solo la anticipación, o las primeras huellas, de la liberación del ser humano del trabajo alienado a tiempo completo; digo alienación *a tiempo completo* porque el trabajo alienado como tal nunca puede ser abrogado. Siempre tendrá que haber personas que ajusten las máquinas, que lean medidores o lo que sea. Entonces, el trabajo alienado, y Marx dijo esto, nunca puede ser abrogado por completo. Pero puede reducirse cuantitativa y cualitativamente para que ya no sea una ocupación de tiempo completo a la que el individuo esté vinculado durante toda su vida personal y social.

Larry Hartwick: Pero, ¿no es solo en el ámbito del arte, en su dimensión estética, donde se nos da la promesa de un trabajo que no es simplemente la acomodación de uno mismo a un calibre o a una máquina?

Herbert Marcuse: Sí. Y esa es una de las interconexiones y relaciones entre el arte y, digamos, la teoría crítica o la teoría revolucionaria.

Larry Hartwick: Entonces, ¿la función del arte es siempre de mediación?

Herbert Marcuse: Sí. Una mediación, pero también más, porque el arte puede representar la imagen de la condición humana enraizada por encima y más allá de la esfera social, que fue mi punto principal al relacionar el arte con el Eros. El arte representa conflictos, esperanzas y sufrimientos que no pueden ser resueltos de ninguna manera por la lucha de clases. Podemos decir nuevamente en un sentido transhistórico que existen conflictos permanentes y eternos en la condición humana, en la relación entre los seres humanos y entre el ser humano y la naturaleza que trascienden todo el ámbito de la lucha de clases. Los conflictos eróticos y la agresión primaria pueden cambiar su forma humillante y destructiva en una sociedad socialista, pero seguirán existiendo.

Larry Hartwick: ¿Haber escrito *La dimensión estética* implica que el filósofo tiene una función crítica primaria que el artista puede tener o no?

Herbert Marcuse: Sí. Déjame darte un ejemplo. La teoría marxista puede revelar y representar los mecanismos internos y la dinámica de la sociedad capitalista, especialmente en la esfera económica. El arte no puede hacer esto. La exigencia de Brecht, por ejemplo, de que el arte debe representar la totalidad de las relaciones de producción en una sociedad dada es, en mi opinión, absolutamente contradictoria con la potencialidad del arte. No puede; el arte tampoco puede representar el horror extremo en la realidad imperante. Tenemos aquí un buen ejemplo, a saber, el Holocausto.

Larry Hartwick: En relación con el Holocausto, en su libro casi parece una petición de principio —me pareció casi una *Verneinung* [Negación]— cuando menciona a Leni Riefenstahl entre paréntesis como si hubiera filmado la belleza

de una fiesta fascista. ¿Es posible encontrar arte en forma fascista?

Herbert Marcuse: Sí, como arte exiliado y arte oculto, pero de ninguna otra manera. Yo mismo me he hecho esta pregunta muchas veces, también, en la forma: ¿existe el arte fascista? Y creo que me gustaría negarlo, pero debo confesar que probablemente hay que reformular la pregunta, porque no se puede negar que hay literatura producida por escritores con fuertes rasgos proto-fascistas, al menos absolutamente reaccionarios: el caso de Dostoievski, el caso de Yeats. Y hay más, pero siempre que quiero pensar en ellos reprimo sus nombres... Entonces, es posible que un autoritario reaccionario y represivo distinto pueda producir literatura auténtica. La pregunta es: ¿en qué condiciones históricas?

Larry Hartwick: Pero hubo una cierta manipulación de las concepciones de la belleza en la Alemania nazi, que puede haber sido simplemente una devaluación de la estética que le fue entregada, de la tradición del arte anterior. Pero sí trató de tomar la idea de una forma estética y llamar a eso arte y en el proceso negar el principio del Eros que subyace a su propia definición de la estética.

Herbert Marcuse: Es un realismo que encubre, que esconde lo que realmente es la realidad. Y eso, por supuesto, se opone a la esencia misma del arte. El arte debe revelar y no ocultar.

Larry Hartwick: ¿Se puede hablar, entonces, de un arte exitoso, de un arte que presenta el problema correctamente? En Yeats, por ejemplo, nunca siento que esté presentando el problema correctamente porque en su poesía siempre está invocando una estructura de clases arcaica que de alguna manera niega la realidad de su momento.

Herbert Marcuse: Niega la realidad, pero yo diría que a pesar de todo también conserva las imágenes de una realidad muy diferente. No soy un experto en Yeats. Como laico, este es mi sentimiento cuando lo leo.

Larry Hartwick: ¿Hasta qué punto, entonces, negaría, para ir al otro extremo, el arte en sus formas radicales en nuestra sociedad?

Herbert Marcuse: El arte en sus formas radicales, la vanguardia actual, por ejemplo: yo diría que sí, es arte. Pero la pregunta es hasta qué punto se pueden aplicar criterios estéticos a algunas manifestaciones del arte de vanguardia. Tuve una larga discusión sobre eso aquí con el Departamento de Artes Visuales hace dos o tres años. Había una exhibición que simplemente reproducía una venta de garaje. Eso no serviría porque simplemente no es arte; es una repetición de la realidad dada. No tiene la trascendencia y la disociación que, en mi opinión, son esenciales para el arte.

Larry Hartwick: En general, eso es muy parecido a Lukács, que concede su aprobación estética a Balzac y se la niega hasta cierto punto a Flaubert y a Zola por motivos no muy distintos a los tuyos.

Herbert Marcuse: Yo diría que de hecho hay una diferencia de calidad entre la *Comédie humaine* y los *Rougon-Macquart*. No es tan obvio en Flaubert.

Larry Hartwick: Después de 1848, año que debería haber marcado un tránsito hacia algo diferente del capitalismo, el arte entró en una escisión decadente de sujeto-objeto, según Lukács, que se volvió cada vez más irreconciliable, como se evidencia, por ejemplo, en Flaubert y Zola. Mi pregunta es si se puede considerar que el arte de vanguardia

de hoy ha asumido finalmente en algunos casos una posición más táctica en su forma radical, habiéndose dado cuenta finalmente de que, dado que Duchamp podría recuperarse en un museo y recibir un valor monetario, ¿la función del arte radical es negar completamente la estética al capitalismo tardío?

Herbert Marcuse: El arte continúa en el capitalismo tardío. Podría darse el caso de que sea cooptado, pero nuevamente eso significaría algo en términos del receptor del arte, pero no para la obra de arte en sí. La obra de arte en sí misma no cambia. Y, por cierto, decadente, ya sabes, es uno de los eslóganes favoritos de fascistas y nazis y deberíamos ser muy, muy cuidadosos al usarlo. ¿Rimbaud es decadente? Por supuesto que es decadente, pero al mismo tiempo es un gran poeta. También Baudelaire. Y en este sentido, Lukács ciertamente no es una guía.

Larry Hartwick: Lo que quiero preguntar ahora está relacionado con la escisión sujeto-objeto, el complejo de Edipo y el debilitamiento de la función del padre en la sociedad actual. Esto, si lo entiendo correctamente, conduce a un desequilibrio en el desarrollo del individuo, a un debilitamiento del yo porque la función del padre se ha desplazado al Estado...

Herbert Marcuse: Al Estado, a los medios de comunicación, a los grupos de pares, a la escuela, a lo que sea. Sí.

Larry Hartwick: ¿Ese desplazamiento implica que el artista de hoy tiene mayor dificultad para invocar lo estético porque la represión es mayor?

Herbert Marcuse: Lo que dice se refiere al carácter cada vez más total de la gestión y dirección de los individuos, de su conciencia e inconsciente. La consecuencia para el arte sería que el factor de extrañamiento sería más fuerte

que antes. La contradicción de la realidad en el arte debe ser más radical de lo que podría haber sido antes, porque hay más que contradecir, que trascender. Si y cuando prácticamente todas las dimensiones de la existencia humana son gestionadas socialmente, entonces, evidentemente, el arte, para poder comunicar sus propias verdades, debe ser capaz de romper esta totalización en la conciencia y la percepción e intensificar el extrañamiento. Aquí hay una dificultad: Adorno, como sabrán, pensó que cuanto más represivo es el capitalismo corporativo, más alienado, más alejado debe estar y estará el arte. Pero si este alejamiento llega tan lejos que la obra de arte ya no comunica, entonces cualquier vínculo con la realidad se pierde en la negación de la realidad; se convierte en una negación abstracta.

Larry Hartwick: Pero, en cierto modo, ¿no se puede ver esta forma de arte extrema como el “Gran rechazo” sin el contenido?

Herbert Marcuse: Sí, pero el Gran Rechazo debe ser de una forma u otra comunicable, comprensible. Si rompes el último remanente de comunicación, tienes el arte en un vacío total.

Larry Hartwick: No quiero decir que todo el arte tiende hacia lo que Adorno describe como su forma extrema. Pero me pregunto si esa forma hoy puede servir como un punto focal negativo precisamente por una falta de contenido, su negación abstracta.

Herbert Marcuse: No lo sé. Mirando algunas de estas obras super-supravanguardistas, se pierde el rechazo; es un juego intelectual, una masturbación intelectual y nada más. Puedo estar equivocado. Puede que no tenga suficiente afinidad con este tipo de arte, pero esa es mi experiencia. Comienza ya con las obras posteriores de Picasso;

para mí, al menos, es difícil tomarlas como algo más que juegos intelectuales o técnicos.

Larry Hartwick: ¿Podría caracterizar eso como un arte que intenta definirse solo en términos de arte y no en términos de su situación en la realidad establecida?

Herbert Marcuse: Sí, pero yo diría que al definirse a sí mismo única y exclusivamente en términos de arte, el arte también expresa su relación interna y esencial con la realidad. Y solo en esta forma —definición en sus propios términos— puede el arte contener la acusación y la negación.

Larry Hartwick: Siento la necesidad de llevar la idea de audiencia a la dimensión estética. Puedo ver lo que está diciendo sobre una escultura de Rodin o una obra de Shakespeare que no ha cambiado con el tiempo; todavía es esa obra, pero me parece que nuestra relación con el arte sí cambia. Nuestra lectura de Shakespeare es diferente de la de la audiencia a la que habló originalmente porque nuestra realidad lingüística y social es diferente. La estética que creamos no es la estética de su audiencia, de su proceso creativo.

Herbert Marcuse: Bueno, creo que conocemos muy bien a la audiencia de Shakespeare. Y me parece, por lo que puedo ver, que la mayoría de la audiencia estaba más interesada en los asesinatos y las batallas, o lo que sea, y no le importaba un comino la filosofía subyacente. Excepto por los grupos “elitistas”. Nuestra lectura de Shakespeare es, por supuesto, diferente de la de su audiencia promedio, pero sigue habiendo un núcleo de identidad, afinidad basada en la sustancia transhistórica de su obra.

Larry Hartwick: Para traer esto de vuelta al arte contemporáneo, usted habla de la totalización de la percepción en la realidad establecida como quizás implicando una idea

de "masa", que ya no hablamos genuinamente de individuos, hablamos de una masa, de una sociedad de consumo en la que la identidad se fusiona en una única función. ¿Ves, por tanto, algún tipo de relación entre la forma estética y una idea de audiencia como categoría estética?

Herbert Marcuse: Creo que es una obviedad decir que sin una audiencia no se tiene arte. Pero la pregunta es si puedes definir la audiencia. Teóricamente, la audiencia es anónima. ¿Y arte escrito para una audiencia particular y definida? Tomemos, por ejemplo, el grado en que Mozart compuso para la nobleza de su tiempo. Esa fue una composición con respecto a una audiencia muy definida. Pero también fue más; también fue la negación de esta relación. Hay una dimensión en la música de Mozart que no tiene nada que ver con una audiencia específica; es la dimensión profunda de su música la que trasciende la determinación social particular: ¡lo universal aparece en lo particular!

Larry Hartwick: Pero ¿qué hay del arte como el de Beckett, que parece no poder formular una visión positiva del futuro?

Herbert Marcuse: Creo que es precisamente la ausencia total de todas las falsas esperanzas lo que pone de manifiesto la profundidad del cambio necesario. Se ha dicho que la realidad solo está adecuadamente representada en sus formas más extremas. En sus formas normales, no revela lo que es en realidad. Tienes que, si quieres juzgar realmente a una sociedad represiva, ir a las instituciones psiquiátricas, a los manicomios, a las cárceles, sean cuales sean las manifestaciones extremas. ¿Se puede decir lo mismo del arte?

La filosofía del arte y la política: un diálogo entre Richard Kearney y Herbert Marcuse*

Richard Kearney: Como pensador marxista de renombre internacional y mentor inspirador de las revoluciones estudiantiles tanto en los Estados Unidos como en Europa en los años sesenta, ha desconcertado a muchos por el giro hacia cuestiones principalmente estéticas en sus trabajos recientes. ¿Cómo desearía explicar o justificar este giro?

Herbert Marcuse: Parece que se ha hecho bastante evidente que los países industrializados avanzados han alcanzado hace mucho tiempo la etapa de riqueza y productividad que Marx proyectaba para la construcción de una sociedad socialista. En consecuencia, un aumento cuantitativo de la productividad material se considera ahora insuficiente en sí mismo y se considera necesario un cambio cualitativo en la sociedad en su conjunto. Tal cambio cualitativo presupone, por supuesto, condiciones de trabajo, distribución y vida nuevas y no alienantes, pero eso *por sí solo* no es suficiente. El cambio cualitativo necesario para construir una sociedad verdaderamente socialista, algo

* La entrevista de Marcuse con Richard Kearney titulada "The Philosophy of Art and Politics" ha sido tomada del libro de Richard Kearney, *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers. The Phenomenological Heritage*. Manchester: Manchester University Press, 1984, pp. 73-87. Las preguntas de sondeo de Kearney ayudan a aclarar las posiciones básicas de Marcuse sobre la estética y revelan las fortalezas y limitaciones de sus puntos de vista sobre el arte y la política (*N. de los Ed.*)

que aún no hemos visto, depende de otros valores, de carácter más estético (cualitativo) que económico (cuantitativo). Este cambio, a su vez, requiere algo más que la satisfacción de las necesidades; requiere, además, un cambio en la naturaleza de estas mismas necesidades. Por eso la revolución marxista de nuestra época debe mirar también al arte, si quiere tener éxito.

Richard Kearney: Si el arte, entonces, ha de desempeñar un papel tan central en la transición revolucionaria a una nueva sociedad, ¿por qué el propio Marx no dijo eso?

Herbert Marcuse: Marx no dijo eso, porque Marx vivió hace más de cien años y, por lo tanto, no escribió en una época en la que, como acabo de sostener, los problemas de la cultura material podrían de hecho ser resueltos mediante el establecimiento de instituciones y relaciones genuinamente socialistas. En consecuencia, no se dio cuenta del todo de que una resolución puramente económica del problema nunca puede ser suficiente, por lo que carecía de la idea de que una revolución del siglo XX requeriría un tipo diferente de ser humano y lo que tal revolución debería tener como objetivo, y, si tiene éxito, implementar un conjunto completamente nuevo de relaciones personales y sexuales, una nueva moralidad, una nueva sensibilidad y una reconstrucción total del entorno. Estos son, en gran medida, valores estéticos (estéticos entendidos en el sentido más amplio de nuestra cultura sensorial e imaginativa que esbocé en *Eros y civilización*, siguiendo a Kant y Schiller), y es por eso por lo que creo que viendo la posibilidad de lucha y cambio en nuestro tiempo se reconoce el papel decisivo que debe jugar el arte.

Richard Kearney: Usted habló allí, algo que me parece bastante peligroso, sobre la posible necesidad de “imple-

mentar" estas nuevas relaciones personales, etc., que caracterizarían a la sociedad cualitativamente nueva. ¿Cómo pueden el arte o la cultura ser instrumentales en esta implementación sin convertirse en la herramienta de alguna élite dictatorial (que lo vería como su papel para determinar qué debe ser "implementado") y, en consecuencia, sin degenerar en propaganda?

Herbert Marcuse: El arte nunca puede y nunca debe convertirse *directa* e inmediatamente en un factor de praxis política. Solo puede tener efecto *indirecto*, por su impacto en la conciencia y en el inconsciente de los seres humanos.

Richard Kearney: ¿Estás diciendo, por tanto, que el arte debe mantener siempre un desapego crítico y negativo respecto del ámbito de la práctica política cotidiana?

Herbert Marcuse: Sí, diría que todo arte auténtico es *negativo*, en el sentido de que se niega a obedecer la realidad establecida, su lenguaje, su orden, sus convenciones y sus imágenes. Como tal, puede ser negativo de dos maneras: *o en la medida* en que sirve para dar asilo o refugio a la humanidad difamada y así preserva de otra forma una alternativa a la realidad "afirmada" del establecimiento; *o en la medida* en que sirve para negar esta realidad "afirmada" denunciándola tanto a ella como a los difamadores de la humanidad que la han afirmado en primer lugar.

Richard Kearney: ¿No es cierto, sin embargo, que en muchos de sus escritos (pienso particularmente en *Un ensayo sobre la liberación y Eros y civilización*) sugiere que el arte puede desempeñar un papel más directamente político y de hecho positivo, al ayudar a señalar el camino hacia ¿una utopía socialista?

Herbert Marcuse: El arte puede darte las "imágenes" de una sociedad más libre y de relaciones más humanas, pero

no puede ir más allá. En este sentido, la diferencia entre teoría estética y política sigue siendo infranqueable: el arte solo puede decir lo que quiere decir en términos del destino completo y formal de los individuos en su lucha con su sociedad en el medio de la *sensibilidad*; sus imágenes se sienten e imaginan en lugar de formularse o proponerse intelectualmente, mientras que la teoría política es necesariamente *conceptual*.

Richard Kearney: ¿Cómo vería entonces el papel de la razón en el arte? No me refiero a la "*Verstand*" (razón en el estrecho sentido ilustrado del cálculo estrictamente lógico, matemático y empírico-métrico), sino al concepto más amplio kantiano y hegeliano de "*Vernunft*" (la razón en el sentido más amplio, que es la facultad crítica y reguladora del hombre) preocupada principalmente por los dominios de la percepción humana, la intuición, la evaluación y la deliberación ética, tan centrales, al parecer, para las preocupaciones de cualquier estética cultural.

Herbert Marcuse: Creo que no se puede tener la liberación de la sensualidad y la sensibilidad humanas sin una correspondiente liberación de la facultad racional (*Vernunft*) del hombre. Toda liberación efectuada por el arte significa, por tanto, una liberación tanto de los sentidos como de la razón de su actual servidumbre.

Richard Kearney: ¿Se opondría entonces al carácter emocionalmente eufórico y dionisiaco de gran parte de la cultura popular contemporánea, como la música rock, por ejemplo?

Herbert Marcuse: Soy cauteloso con todas las exposiciones de emocionalismo desenfrenado y, como expliqué en *Contrarrevolución y revuelta*, creo que tanto el movimiento del teatro "vivo" (el intento de sacar el teatro a la calle y

hacerlo "inmediato" para "sintonizarlo" con el lenguaje y los sentimientos de la clase trabajadora) y el culto del "rock" son propensos a este error. El primero, a pesar de su noble lucha, es en última instancia contraproducente. Intenta mezclar el teatro y la revolución, pero termina mezclando una inmediatez artificial con una inteligente marca de humanismo místico. Este último, el culto del "grupo de rock", parece expuesto al peligro de una forma de totalitarismo comercial que absorbe al individuo en una masa desinhibida donde el poder de un inconsciente colectivo se moviliza pero se deja sin ninguna conciencia radical o crítica. A veces, podría resultar un peligroso estallido de irracionalismo.

Richard Kearney: Aceptando el hecho, entonces, de que una liberación revolucionaria de los sentidos requiere también una liberación de la razón, la pregunta sigue siendo quién debe decidir qué es racional, qué criterios, a su vez, deben desplegarse en tal decisión y, además, ¿quién, en consecuencia, respaldará e implementará esta liberación racional? En otras palabras, ¿cómo se puede obviar la desagradable perspectiva de que un dictador o una élite benevolente y "racional" imponga sus criterios a las masas manipuladas e "irracionales"?

Herbert Marcuse: La liberación estética de las facultades racionales y sensibles (actualmente reprimidas) tendrá que comenzar con individuos y pequeños grupos, intentando, por así decirlo, un experimento de este tipo en la vida no alienada. No podemos decir cómo esto luego gradualmente se vuelve efectivo en términos de la sociedad en general y contribuye a una construcción diferente de las relaciones sociales en general. Una programación tan prematura solo podría conducir a otro ejemplo más de tiranía ideológica.

Richard Kearney: ¿No estaría entonces de acuerdo con su antiguo colega, Walter Benjamin, cuando insta a que la cultura popular, y en particular el cine (que, según él, permite que coincidan las actitudes críticas y receptoras del público), se utilice de manera políticamente comprometida para ayudar e incitar a la revolución socialista?

Herbert Marcuse: Sí, tendría que estar en desacuerdo con Benjamin allí. Cualquier intento de utilizar el arte para efectuar una conversión “masiva” de la sensibilidad y la conciencia es inevitablemente un abuso de sus verdaderas funciones.

Richard Kearney: ¿Sus verdaderas funciones son...?

Herbert Marcuse: Sus verdaderas funciones son (1) negar nuestra sociedad actual, (2) anticipar las tendencias de la sociedad futura, (3) criticar las tendencias destructivas o alienantes, y (4) sugerir “imágenes” creativas y no alienantes.

Richard Kearney: ¿Y esta función cuádruple de *negación, anticipación, crítica y sugestión* presumiblemente estaría dirigida al individuo o al pequeño grupo?

Herbert Marcuse: Sí, eso es correcto.

Richard Kearney: ¿Desearía retractarse de su lealtad a la estética marxista de la Escuela de Frankfurt expresada en la siguiente formulación: “Interpretamos (el arte) como una suerte de lenguaje codificado para procesos que se producen dentro de la sociedad, que debe ser descifrado por medio de un análisis crítico”¹?

¹ Martín Jay referencia este pasaje desde un texto de Leo Löwenthal de 1944 “Ten Years on Morningside Heights: A Report on the Institute’s

Herbert Marcuse: Sí, eso me parece demasiado reductivo. El arte es más que un código o un rompecabezas que “reflejaría” el mundo en términos de una estructura estética de segundo orden. El arte no es solo un espejo. Nunca se trata de solamente poder imitar la realidad. La fotografía lo hace mucho mejor. El arte tiene que transformar la realidad para que aparezca a la luz (1) de lo que hace a los seres humanos, y (2) de las posibles imágenes de libertad y felicidad que pueda proporcionar a estos mismos seres humanos; y esto es algo que la fotografía no puede hacer. El arte, por tanto, no solo refleja el presente, sino que conduce más allá de él. Conserva, y así nos permite recordar, valores que ya no se encuentran en nuestro mundo; y apunta a otra sociedad posible en la que estos valores pueden realizarse. El arte es un código solo en la medida en que actúa como una crítica mediada de la sociedad. Pero no puede, como tal, ser una acusación directa o inmediata de la sociedad; ese es el trabajo de la teoría y la política.

Richard Kearney: ¿No diría usted que las obras de Orwell, Dickens o los surrealistas franceses, por ejemplo, fueron directa o inmediatamente una acusación contra su sociedad?

Herbert Marcuse: Bueno, los surrealistas nunca fueron, me parece, *directamente* políticos; Orwell no fue un gran escritor; y Dickens, como todos los grandes escritores, fue mucho más que un teórico político; leerlo nos da un placer positivo y, por lo tanto, asegura que haya un lector para el libro en primer lugar. Este es uno de los dilemas centrales del arte concebido como agente revolucionario. Incluso el arte más radical no puede, en su denuncia de los males de la sociedad, prescindir del elemento del entretenimiento.

History, 1934-1944”. JAY, Martin. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus, 1989, p. 290 (N. de los T.)

Por eso Bertolt Brecht siempre ha sostenido que incluso la obra que describe más brutalmente lo que está sucediendo en el mundo también debe agradar. Y un punto adicional de la filosofía del arte y la política que debe recordarse aquí es que incluso cuando ciertas obras de arte *tienen un contenido* directamente social o político, por ejemplo, Orwell y Dickens, pero también Zola, Ibsen, Buchner, Delacroix, Picasso, etc., nunca están tan en *forma*, pues la obra siempre permanece comprometida con la estructura del arte, con la forma de la novela, el drama, el poema y la pintura, etc., y, por lo tanto, da testimonio de una distancia de la realidad.

Richard Kearney: ¿Cuál es entonces su opinión sobre la noción de arte "proletario"?

*Herbert Marcuse: Creo que es falsa por varias razones. Su intento de trascender las formas distantes del arte clásico y romántico y unir el arte y la realidad proporcionando en su lugar un "arte vivo", un "antiarte" arraigado en las acciones, la jerga y las sensaciones espontáneas del pueblo oprimido, parece estar condenado al fracaso, como he argumentado en *Contrarrevolución y revuelta*. Aunque en trabajos anteriores destaqué el potencial político de la rebelión lingüística de los negros atestiguada en su música folclórica, en su danza y particularmente en el lenguaje, cuya misma obscenidad interpreté como una legítima protesta contra su miseria y su tradición cultural reprimida, ahora creo que tal potencial es finalmente ineficaz, porque se ha estandarizado y ya no puede identificarse como la expresión de radicales frustrados, sino con demasiada frecuencia como la inútil gratificación de la agresividad que con demasiada facilidad se vuelve contra la sexualidad misma. (Por ejemplo, la verbalización "obligatoria" de la esfera genital en el discurso "radical" no ha sido una amenaza política para el establecimiento tanto como una degradación de la sexualidad; por ejemplo, si algún radical exclama*

“¡Jódete, Nixon!”, está asociando el término para la mayor gratificación con el miembro más alto del sistema opresivo).

Richard Kearney: ¿Cuál es su visión de la música “viva” o “natural” que siempre se ha asociado con las clases oprimidas en Occidente y, en particular, con la cultura negra?

Herbert Marcuse: Bueno, me parece que aquí de nuevo ocurre lo mismo. Lo que originalmente comenzó como un llanto y una canción auténticos de la comunidad negra oprimida se ha transformado y comercializado desde entonces en rock “blanco”, que, por medio de “performances” artificiales, sirve como una terapia grupal orgiástica que elimina todas las frustraciones e inhibiciones de la audiencia, pero solo de forma *temporal* y sin ningún fundamento sociopolítico.

Richard Kearney: ¿Supongo entonces que no apoyaría la idea de un arte de masas, un arte dedicado a la lucha de la clase trabajadora?

Herbert Marcuse: No, me parece que más que ser un código particular de la lucha del proletariado o de la clase obrera, el arte puede trascender cualquier interés de clase *particular* sin eliminar tal interés. Siempre se preocupa por la historia, pero la historia es la historia de *todas* las clases. Y es esta generalidad la que explica esa validez y objetividad universales del arte que Marx llamó la cualidad de la “prehistoria” y que Hegel llamó la “continuidad de la sustancia” desde el principio del arte hasta el final: la verdad que une la novela moderna y la epopeya medieval, los hechos y posibilidades de la existencia humana, el conflicto y la reconciliación entre los mismos seres humanos, entre los humanos y naturaleza. Evidentemente, una obra de arte tendrá un contenido de clase, en la medida en que refleje

los valores, situaciones y sentimientos de una cosmovisión feudal, burguesa o proletaria, pero se vuelve transparente como condición de los sueños universales de la humanidad. El arte auténtico nunca actúa *simplemente* como un espejo de una clase o como un estallido "automático" y espontáneo de sus frustraciones y deseos. La misma "inmediatez sensual" que expresa el arte presupone, aunque subrepticamente (y esto es algo que la mayor parte de nuestra cultura popular ha olvidado), una síntesis compleja, disciplinada y formal de la experiencia de acuerdo con ciertos principios universales que son los únicos que pueden prestarnos a la obra más allá de un significado puramente privado. Es debido a esta dimensión "universal" del arte que algunos de los más grandes radicales políticos han mostrado las posturas y gustos más apolíticos en el arte (por ejemplo, los famosos simpatizantes de la Comuna de París de 1871, o incluso el propio Marx). Muchas de las obras de arte moderno aparentemente *amorfas* (las de Cage, Stockhausen, Beckett o Ginsberg) son de hecho muy intelectuales, constructivistas y *formales*. Y, ciertamente, este hecho apunta, creo, a la desaparición del antiarte y al regreso a la *forma*. Es debido a este significado "universal" del arte como forma que podemos encontrar el significado de revolución mejor expresado en las letras más perfectas de Bertolt Brecht que en sus polémicas explícitamente políticas; o en las canciones más "conmoveras" y profundamente personales de Bob Dylan en lugar de en sus manifiestos propagandistas. Tanto Brecht como Dylan tienen un mensaje: poner fin a las cosas como están. Incluso en el caso de una ausencia total de contenido político, sus obras pueden invocar, por un momento de desaparición, la imagen de un mundo liberado y el dolor de uno alienado. Así, la dimensión estética asume un valor político y revolucionario, pero sin convertirse en portavoz de ningún interés de clase particular.

Richard Kearney: Un cierto desapego de la realidad política parecería entonces casi un requisito previo para un arte genuinamente revolucionario, ¿no es así?

Herbert Marcuse: Sí, el arte debe permanecer siempre alienado hasta cierto punto y esto excluye una identificación del arte con la praxis revolucionaria. Como sostuve en *Contrarrevolución y revuelta*, el arte no puede representar la revolución, solo puede invocarla en otro medio, en una estructura estética en la que el contenido político se vuelve *metapolítico*, regido por la necesidad formal del arte. Y así, el objetivo de toda revolución, un mundo de tranquilidad y libertad, puede aparecer en un medio totalmente apolítico bajo las leyes estéticas de la belleza y la armonía.

Richard Kearney: ¿Sería justo concluir, por tanto, que rechaza los diversos intentos de Lenin, Lukács y otros dialécticos marxistas de formular la posibilidad del *arte progresista* como arma de guerra de clases?

Herbert Marcuse: La creencia de que solo una literatura "proletaria" puede cumplir la función progresista del arte y desarrollar una conciencia revolucionaria me parece errónea en nuestra época. Hoy en día, la clase trabajadora comparte la misma visión del mundo y los mismos valores que los de una gran parte de otras clases, especialmente la clase media. Por tanto, las condiciones y objetivos de una revolución contra el capitalismo monopolista global no pueden articularse adecuadamente en términos de una revolución proletaria; y así, si esta revolución va a estar presente de alguna manera como un objetivo en el arte, ese arte no podría ser típicamente proletario. De hecho, me parece más que una cuestión de preferencia personal que tanto Lenin como Trotsky fueran críticos con la noción de "cultura proletaria". Pero incluso si se pudiese defender

una “cultura proletaria”, aún nos quedaríamos preguntando si existe el proletariado, como lo describió Marx, en nuestra época. En los Estados Unidos, por ejemplo, uno encuentra que los trabajadores son a menudo apáticos, si no totalmente hostiles al socialismo, mientras que, en Italia y Francia, baluartes de la tradición marxista del trabajo, los trabajadores parecen estar gobernados por un Partido Comunista y el comercio del sindicalismo manipulado muy a menudo por la URSS y comprometido con una estrategia mínima de compromiso o tolerancia. En ambas situaciones, es decir, en Estados Unidos y en Europa, parecería que una gran parte de la clase trabajadora se ha convertido en una clase de sociedad burguesa y su socialismo “proletario”, si es que existe, ya no aparece como una negación definitiva del capitalismo. En consecuencia, el intento de convertir las emociones de la clase trabajadora en un estándar para el auténtico arte radical y socialista es un paso regresivo y solo puede resultar en un ajuste superficial del orden establecido y en una perpetuación de la “atmósfera” prevaleciente de opresión y alienación. Por ejemplo, la auténtica “literatura negra” es revolucionaria, pero no es una literatura de “clase” como tal, y su contenido *particular* es al mismo tiempo *universal*. Aquí se encuentra, en la situación particular de una minoría radical alienada, la más “universal” de todas las necesidades: la necesidad del individuo y de su grupo de existir como seres *humanos*.

Richard Kearney: Parece que hemos vuelto de nuevo a la noción de revolución “estética” como algo centrado en los individuos y pequeños grupos en su defensa y experimentación con la vida no alienada. ¿De hecho está sugiriendo que podría ser posible que ciertos individuos y pequeños grupos vivan de una manera no alienada en un mundo alienado? (Pienso aquí en particular en ciertos artistas, in-

telectuales, ecologistas, pacifistas antinucleares o defensores de modos alternativos de existencia cooperativa o comunitaria).

Herbert Marcuse: No. En realidad, no se puede *vivir* de una manera no alienada en un mundo alienado. Puedes *experimentar* con ella, puedes *recordarla*; en tu propio círculo pequeño puedes hacer todo lo posible para desarrollarla, pero más allá de eso no puedes ir.

Richard Kearney: ¿Estaría de acuerdo en que es por medio de la imaginación estética que uno puede trascender el mundo alienado de uno, para “experimentar” y “recordar” formas alternativas de vida como usted sugiere?

Herbert Marcuse: Sí, eso es correcto, y el recuerdo imaginativo es particularmente importante, porque es recordando los valores y deseos que, incapaces a lo largo de los siglos de expresarse en un mundo políticamente corrupto, se refugiaron en el arte y así se preservaron, que nosotros seremos capaces de encontrar indicios de una dirección fuera de nuestra alienación actual.

Richard Kearney: Esta noción del arte como insinuación de una nueva dirección me parecería positiva; pero ¿no ha confirmado ya en muchas ocasiones, e incluso en esta entrevista, la opinión de Brecht, Beckett y Kafka, por nombrar solo algunos, de que el arte debe ser *negativo* (“distan-ciado”) y “alienante” si es que quiere seguir siendo auténtico?

Herbert Marcuse: Sí, de hecho, apoyé y sigo apoyando ese punto de vista. El arte no debe perder nunca su poder negativo y alienante, porque es allí donde reside su potencial más radical. Perder este poder de “negación” es, en efecto, eliminar la tensión entre el arte y la realidad, y así también las distinciones muy reales entre sujeto y objeto,

cantidad y calidad, libertad y servidumbre, belleza y fealdad, bien y mal, futuro y presente, justicia e injusticia, etc. Tal pretensión de una síntesis final de estas oposiciones históricas en el aquí y el ahora sería la versión materialista del idealismo absoluto. Señalaría un estado de perfecta barbarie en el apogeo de la civilización. En otras palabras, acabar con estas distinciones entre valor y hecho es negar la realidad presente e impedir nuestra búsqueda de otra más humana. De hecho, el poder negativo común de una pieza musical de Verdi y Bob Dylan, un escrito de Flaubert y Joyce o un cuadro de Ingres y Picasso es precisamente ese toque de belleza que actúa como rechazo del mundo de la mercancía y de las representaciones, actitudes, miradas y sonidos que éste requiere.

Richard Kearney: Entonces, diría usted que la imaginación artística no puede ser revolucionaria en un sentido "positivo".

Herbert Marcuse: El arte, tal como lo conocemos, no puede transformar la realidad y, por tanto, no puede someterse a las exigencias reales de la revolución sin negarse a sí mismo. Solo como poder negativo y alienante puede, de hecho, negar, dialécticamente, la alienación de la realidad política. Y, como tal, como negación de la negación, para usar el término de Hegel, es verdaderamente revolucionario. Por eso, en *Contrarrevolución y revuelta* y en otros lugares describí la relación entre arte y política como una unidad de opuestos, una unidad antagónica que siempre debe permanecer antagónica.

Richard Kearney: En *Un ensayo sobre la liberación*, hablas en un momento sobre la tecnología que usa el revolucionario de la misma manera que el pintor usa su lienzo y su pincel. ¿No sugiere esta analogía una relación directa y positiva con la realidad sociopolítica?

Herbert Marcuse: En cierto sentido limitado, supongo que sí. Creo que es cierto que la tecnología debería, idealmente, utilizarse de forma creativa e imaginativa para reconstruir la naturaleza y el medio ambiente.

Richard Kearney: ¿Pero según qué criterios?

Herbert Marcuse: Según el criterio de la belleza.

Richard Kearney: Pero ¿quién decide este criterio? ¿Es universal para todos los hombres y mujeres? Y si es así, ¿en qué se diferencia, como criterio “estético”, de un sistema de valores teológico u ontológico?

Herbert Marcuse: Creo que la búsqueda de la belleza es simplemente una parte esencial de la sensibilidad humana.

Richard Kearney: Pero sin duda, si nuestro mundo va a sufrir una reconstrucción revolucionaria en nombre y por el bien de la belleza, uno debe estar bastante seguro de antemano qué es esta “belleza”, si es de hecho el objetivo universal y absoluto de la belleza. ¿Todo esfuerzo humano, o simplemente el propósito subjetivo y particular de un líder/artista revolucionario o una élite de líderes/artistas revolucionarios? Si es lo último, ¿cómo se puede negar la acusación de imposición, manipulación y tiranía totalitarias?

Herbert Marcuse: No se puede hacer una revolución por la belleza. La belleza es solo un criterio que juega un papel principal en un elemento de la revolución, es decir, la restauración y reconstrucción del medio ambiente. No se puede utilizar para “reconstruir” a los hombres sin, como infieres correctamente, correr el riesgo del totalitarismo. Simplemente, no puede presumir de llegar tan lejos.

Richard Kearney: Sin embargo, en *Eros y civilización* parece como si estuvieras sugiriendo que la “belleza” no es menos que el fin último o *telos* de toda lucha humana; y que esta lucha teleológica es en sí misma sinónimo de la interpretación “metapsicológica” de Freud de “eros” o la visión de Kant de que todo esfuerzo estético busca la belleza como su propósito final².

Herbert Marcuse: No. La belleza es solo uno entre otros objetivos.

Richard Kearney: ¿No desearía entonces en ningún sentido atribuir un carácter absoluto a la belleza?

Herbert Marcuse: No, la belleza nunca puede ser absoluta. Sin embargo, creo que se pueden establecer ciertos criterios evaluativos en relación con ella.

Richard Kearney: ¿Cómo respondería entonces a la afirmación de Martin Jay en su libro sobre la Escuela de Frankfurt, titulado *La imaginación dialéctica*, de que sus repetidos intentos de describir el deseo del hombre por una utopía ideal tienen sus raíces en el optimismo judeo-mesiánico latente de la Escuela de Frankfurt³, que, de hecho, estaba formada casi exclusivamente por intelectuales judíos alemanes, por ejemplo Adorno, Fromm, Horkheimer, Benjamin y, por supuesto, usted mismo, quien quiso sintetizar las intuiciones de otros dos judíos, Marx y Freud?

Herbert Marcuse: No recuerdo en ninguna ocasión haber descrito o incluso intentado describir algo así como la uto-

² KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989 (N. de los T.)

³ JAY, Martin. *Op. Cit.* (N. de los T.)

pía. Las relaciones que indico como esenciales para el cambio cualitativo son ciertamente “estéticas”, pero no son utópicas.

Richard Kearney: ¿Entonces negaría cualquier vínculo entre su optimismo político sobre una nueva sociedad y el optimismo mesiánico del judaísmo?

Herbert Marcuse: Por supuesto.

Richard Kearney: Otra interpretación actual de la lucha continua por criterios de valor universales y objetivos en sus escritos recientes sobre la “revolución estética” es que de hecho está regresando, aunque subrepticamente, a la “ontología fundamental” de su mentor original, Martin Heidegger, buscando un nuevo tipo de “morada poética en la tierra”⁴. ¿Considera sus obras posteriores como un regreso a sus primeros intentos en los años treinta de reconciliar una fenomenología heideggeriana de la historicidad subjetiva y una dialéctica marxista de la historia colectiva?

Herbert Marcuse: Que Heidegger tuvo una profunda influencia en mí no tiene duda alguna y nunca lo he negado. Me enseñó mucho sobre lo que es el “pensamiento” fenomenológico real, sobre cómo el pensamiento no es solo una función lógica para “representar” lo que es, aquí y ahora en el presente, sino que opera a niveles más profundos en su “recuerdo” de lo que ha sido olvidado y está “proyectando” lo que podría suceder en el futuro. Esa apreciación de la naturaleza temporal e intencional de los fenómenos ha sido extremadamente importante para mí, pero eso es todo.

⁴ HEIDEGGER, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial, 2005 (N. de los T.)

Richard Kearney: Evidentemente, el arte tiene, en su opinión, un papel radical que desempeñar para separar a los individuos de su esclavitud sin sentido a las condiciones actuales de trabajo, competencia, actuación, publicidad, medios de comunicación, etc., y así educarlos en su propia realidad. De hecho, últimamente ha hablado muy a menudo del *arte como educación*. ¿Le gustaría comentar brevemente sobre esta relación?

Herbert Marcuse: Tal educación en la realidad de las propias facultades reprimidas —sensoriales, imaginativas y racionales— y en nuestras represivas condiciones ambientales y laborales no tendría que basarse en un plan de educación masiva (que nuevamente sería abusar del arte convirtiéndolo en propaganda), sino en pequeños proyectos comunales de *autocrítica*. Esta autocrítica no reemplazaría, por supuesto, una educación general. No se podía tratar de sustituir una por otra, no se podrían abandonar por completo las herramientas tradicionales de la educación; no es tanto una cuestión de *desescolarización* como de *reescolarización*.

Richard Kearney: Una reescolarización “estética” de este tipo, que como usted dice no sería alternativa, sino complementaria a una educación básica general, presumiblemente se ocuparía de aquellas áreas éticas y existenciales de las relaciones humanas que constituyen el lugar de un salto *cualitativo* a otra sociedad. ¿No es así?

Herbert Marcuse: Sí, lo haría.

Richard Kearney: Y presumiblemente le gustaría poder basar tal educación estética en ciertos principios universales cuya objetividad excluiría el peligro de un adoctrinamiento ideológico de las masas “ignorantes” y “crédulas”

por parte de alguna élite “ilustrada”: un abuso de educación que conduce directamente al totalitarismo y al fascismo.

Herbert Marcuse: Sí, ciertamente es un peligro muy real. Y para ser lo más objetivo posible, hay que intentar determinar objetivamente cuáles son los asientos del poder hoy y cómo influyen en lo que han establecido como realidad. Esta objetividad estaría entonces basada en cuál es la realidad de nuestra sociedad actual y no en construcciones ideológicas.

Richard Kearney: Pero sospecho que en su proyección de las “imágenes” de una nueva sociedad tiende a ir más allá de una objetividad fundada en *lo que es*, a una objetividad fundada en *lo que debería ser*; y así volvemos a la vieja pregunta: ¿qué es este “debería” que regiría la transformación estética de los seres humanos y sus relaciones entre sí?

Herbert Marcuse: No existe un criterio prescriptivo absoluto para el cambio. Si un hombre es feliz en la sociedad en la que se encuentra actualmente, entonces se ha condenado a sí mismo. Este problema nunca me ha molestado. Un ser humano que todavía hoy piensa que el mundo no debe cambiarse está por debajo del nivel de la discusión. No tengo problemas con el “es” y el “debe”; es un problema inventado por filósofos.

Richard Kearney: Pero si la pregunta es tan sencilla, ¿qué es lo que separa el deseo del hombre de una sociedad más libre y no alienada del de los animales? Quiero decir, ¿por qué un animal no siente la imperiosa necesidad de cambiar su mundo por uno cualitativamente mejor?

Herbert Marcuse: No puede, pero al menos tiene el instinto suficiente para darse cuenta de que cuando su entorno carece de comida, calor y pareja, debe migrar a otro.

Richard Kearney: ¿Cómo explicaría entonces la diferencia entre el deseo del hombre de cambiar su mundo y el deseo del animal de cambiar el suyo?

Herbert Marcuse: Un animal no tiene razón, mientras que un ser humano la tiene y, por tanto, puede delinear, indirectamente por medio del arte y directamente por medio de la teoría política, *posibles* direcciones de mejora futura.

Richard Kearney: El hombre, por lo tanto, parecería, en virtud de su razón (*Vernunft*), poseer alguna orientación universal hacia una sociedad futura, algo de lo que usted habló con frecuencia en sus primeros escritos, que el animal no posee. Pero al ver la imaginación racional del hombre de esta manera, como un poder capaz de trascender el continuo inmediato de la historia y de proyectar posibilidades alternativas para una sociedad futura, parecería una vez más, ¿no es así?, haberse movido más allá del ámbito estrictamente empírico del "es". ¿Cómo explicaría entonces esta exigencia, tan manifiesta en las pasiones de artistas e intelectuales, de trascender las costumbres y convenciones dadas de nuestra sociedad actual en busca de unas nuevas y mejores?

Herbert Marcuse: Todo el mundo busca algo mejor. Todos buscan una sociedad en la que no haya más trabajo alienado. No hay necesidad de un principio rector u objetivo; es simplemente una cuestión de sentido común.

Richard Kearney: ¿Le gustaría equiparar la lucha por la belleza y la sociedad ideal con la abolición del trabajo alienado?

Herbert Marcuse: Por supuesto que no. Una vez que se resuelva el problema del trabajo alienado, quedarán muchos otros. Las facultades creativas e imaginativas del hombre nunca serán redundantes. Si el arte es algo que,

entre otras cosas, puede apuntar a las "imágenes" de una utopía política, es inevitablemente algo que nunca dejará de ser. El arte y la política nunca se fusionarán finalmente, porque la sociedad ideal por la que lucha el arte en su negación de todas las sociedades alienadas presupone una reconciliación ideal de los opuestos, que nunca podrá lograrse en ningún sentido absoluto o hegeliano. La relación entre arte y praxis política es, por tanto, dialéctica. Tan pronto como un problema se resuelve en una síntesis, nacen nuevos problemas y así el proceso continúa sin fin. El día en que los hombres intenten identificar los opuestos en un sentido último, ignorando así la inevitable ruptura entre el arte y la praxis revolucionaria, sonará el toque de gracia para el arte. El hombre nunca debe dejar de ser un artista, de criticar y negar su yo presente y la sociedad y de proyectar mediante su imaginación creativa "imágenes" alternativas de la existencia. Nunca puede dejar de imaginar, porque nunca puede dejar de cambiar.

Medellín, 2024

ennegativo **ediciones**



POLITÉCNICO COLOMBIANO
Jaime Isaza Cadavid



Si podemos hacer todo con la naturaleza y la sociedad, si podemos hacer todo con el hombre y las cosas, ¿por qué no podemos convertirlos en el sujeto-objeto en un mundo pacificado, en un entorno estético no agresivo? Sí, y también sabemos cómo. Los instrumentos y los materiales están ahí para la construcción de un entorno tal, social y natural, en el que las pulsiones de vida no sublimadas redireccionarían el desarrollo de las necesidades y las facultades humanas, redirigirían el progreso técnico. Estas condiciones previas están ahí para la creación de lo bello no como adornos, no como superficie de lo feo, no como pieza de museo, sino como expresión y objetivo de un nuevo tipo de hombre: como necesidad biológica en un nuevo sistema de vida.



ennegativo **ediciones**