

Herbert Marcuse

EL HOMBRE
UNIDIMENSIONAL

Ensayo sobre la ideología
de la sociedad industrial avanzada

Ariel

Título original:
One-Dimensional Man

Traducción de
ANTONIO ELORZA

1.^a edición (Joaquín Mortiz): 1965
1.^a edición (Seix Barral): 1968
1.^a edición (Ariel Quincenal): 1981

2.^a edición en
Colección Ariel: marzo 1987
1.^a reimpresión: junio 1990
2.^a reimpresión: junio 1994
3.^a reimpresión: marzo 1998
4.^a reimpresión: octubre 1999
5.^a reimpresión: noviembre 2001

© 1954: Bacon Press, Boston
© 1965 de los derechos en lengua española:
Editorial Joaquín Mortiz, México
© 1968 de los derechos de edición
y propiedad de la traducción española:
Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona
© 1984 y 2001 de la presente edición:
Editorial Ariel, S. A.
Provença, 260 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-1022-2

Depósito legal: B. 46.560 - 2001

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

El nuevo aspecto actual es la disminución del antagonismo entre la cultura y la realidad social, mediante la extinción de los elementos de oposición, ajenos y trascendentes de la alta cultura, por medio de los cuales constituía *otra dimensión* de la realidad. Esta liquidación de la cultura *bidimensional* no tiene lugar a través de la negación y el rechazo de los «valores culturales», sino a través de su incorporación total al orden establecido, mediante su reproducción y distribución en una escala masiva.

De hecho, estos «valores culturales» sirven como instrumentos de unión social. La grandeza de un arte y una literatura libres, los ideales del humanismo, las penas y alegrías del individuo, la realización de la personalidad, son aspectos importantes en la lucha competitiva entre el Este y el Oeste. Estos aspectos hablan gravemente contra las formas actuales del comunismo y son diariamente administrados y vendidos. El hecho de que contradigan a la sociedad que los vende no cuenta. Del mismo modo que la gente sabe o siente que los anuncios y los programas políticos no tienen que ser necesariamente verdaderos o justos y sin embargo los escuchan y leen e incluso se dejan guiar por ellos, aceptan los valores tradicionales y los hacen parte de su formación mental. Si las comunicaciones de masas reúnen armoniosamente y a menudo inadvertidamente el arte, la política, la religión y la filosofía con los anuncios comerciales, al hacerlo conducen estos aspectos de la cultura a su común denominador: la forma de mercancía. La música del espíritu es también la música del vendedor. Cuenta el valor de cambio, no el valor de verdad. En él se centra la racionalidad del *statu quo* y toda racionalidad ajena se inclina ante él.

Conforme las grandes palabras de libertad y realización son pronunciadas por los líderes de las campañas y los políticos, en las pantallas de la televisión, las radios y los escenarios, se convierten en sonidos sin sentido que lo adquieren sólo dentro del contexto de la propaganda y los negocios, la disciplina y el descanso. Esta asimilación de lo ideal con la realidad prueba

3. LA CONQUISTA DE LA CONCIENCIA DESGRACIADA: UNA DESUBLIMACIÓN REPRESIVA

Una vez discutida la integración política de la sociedad industrial avanzada, un logro hecho posible por la creciente productividad tecnológica y la cada vez más amplia conquista del hombre y la naturaleza, nos ocuparemos de la integración correspondiente en el campo de la cultura. En este capítulo, algunas nociones e imágenes claves de la literatura y su destino ilustrarán cómo el progreso de la racionalidad tecnológica está anulando los elementos de oposición y los trascendentes en «alta cultura». Éstos sucumben de hecho al proceso de *desublimación* que prevalece en las regiones avanzadas de la sociedad contemporánea.

Los logros y los fracasos de esta sociedad invalidan su alta cultura. La celebración de la personalidad autónoma, del humanismo, del amor trágico y romántico parecen ser el ideal de una etapa anterior del desarrollo. Lo que se presenta ahora no es el deterioro de la alta cultura que se transforma en cultura de masas, sino la refutación de esta cultura por la realidad. La realidad sobrepasa su cultura. El hombre puede hacer hoy *más* que los héroes y semidioses de la cultura; ha resuelto muchos problemas insolubles. Pero también ha traicionado la esperanza y destruido la verdad que se preservaban en las sublimaciones de la alta cultura. Desde luego, la alta cultura estuvo siempre en contradicción con la realidad social, y sólo una minoría privilegiada gozaba de sus bienes y representaba sus ideales. Las dos esferas antagónicas de la sociedad han coexistido siempre; la alta cultura ha sido siempre acomodaticia, mientras que la realidad se veía raramente perturbada por sus ideales y verdades.

hasta qué punto ha sido sobrepasado el ideal. Ha sido rebajado desde el sublimado campo del alma, el espíritu o el hombre interior, hasta los problemas y términos operacionales. Estos son los elementos progresivos de la cultura de masas. La perversión señala el hecho de que la sociedad industrial avanzada se enfrenta a la posibilidad de una materialización de los ideales. Las capacidades de esta sociedad están reduciendo progresivamente el campo sublimado en el que la condición del hombre era representada, idealizada y denunciada. La alta cultura se hace parte de la cultura material. En esta transformación, pierde gran parte de su verdad.

La alta cultura de Occidente —cuyos valores morales, estéticos e intelectuales todavía profesa la sociedad industrial— era una cultura pretecnológica en un sentido tanto funcional como cronológico. Su validez se derivaba de la experiencia de un mundo que ya no existe, que ya no puede ser recuperado, porque es invalidado en un sentido estricto por la sociedad tecnológica. Más aún, en un alto grado permanecía como una cultura feudal, incluso cuando el período burgués le dio algunas de sus formulaciones más duraderas. Era feudal, no sólo porque estaba confinada a las minorías privilegiadas, no sólo por sus elementos románticos inherentes (que serán discutidos en seguida), sino también porque sus obras auténticas expresaban una alienación consciente y metódica de toda la esfera de los negocios y la industria y de su orden previsible y provechoso.

Mientras este orden burgués encontró su rica —e incluso afirmativa— representación en el arte y la literatura (como en los pintores holandeses del siglo xvii, en el *Wilhelm Meister* de Goethe, en la novela inglesa del siglo xix, en Thomas Mann), permaneció como un orden que era sobrepasado, roto, refutado por otra dimensión que era irreconciliablemente antagonista del orden de los negocios, atacándolo y negándolo. Y en la literatura, esta otra dimensión *no* es representada por los héroes religiosos, espirituales, morales (que a menudo sostienen el orden establecido), sino más bien por los

caracteres perturbadores como el artista, la prostituta, la adúltera, el gran criminal, el proscrito, el guerrero, el poeta rebelde, el demonio, el loco —por aquellos que no se ganan la vida, o al menos no lo hacen de un modo ordenado y normal.

Desde luego estos personajes no han desaparecido en la literatura de la sociedad industrial avanzada, pero sobreviven transformados esencialmente. La vampiresa, el héroe nacional, el *beatnik*, la esposa neurótica, el *gangster*, la estrella, el magnate carismático representan una función muy diferente e incluso contraria a la de sus predecesores culturales. Ya no son imágenes de otra forma de vida, sino más bien rarezas o tipos de la misma vida, que sirven como una afirmación antes que como una negación del orden establecido.

Ciertamente, el mundo de sus predecesores era un mundo anterior, pretecnológico, un mundo con la buena conciencia de la desigualdad y el esfuerzo, en el que el irabajo era todavía una desgracia del destino; pero un mundo en el que el hombre y la naturaleza todavía no estaban organizados como cosas e instrumentos. Con su código de formas y costumbres, con el estilo y el vocabulario de su literatura y su filosofía, esta cultura pasada expresaba el ritmo y el contenido de un universo en el que valles y bosques, pueblos y posadas, nobles y villanos, salones y cortes eran parte de la realidad experimentada. En el verso y la prosa de esta cultura pretecnológica está el ritmo de aquellos que peregrinan o pasean en carruajes, que tienen el tiempo y el placer de pensar, de contemplar, de sentir y narrar.

Es una cultura retrasada y superada, y sólo los sueños y las regresiones infantiles pueden recuperarla. Pero esta cultura es también, en alguno de sus elementos decisivos, una cultura *posttecnológica*. Sus imágenes y posiciones más avanzadas parecen sobrevivir a su absorción dentro de las comodidades y los estímulos administrados: siguen seduciendo a la conciencia con la posibilidad de su renacimiento en la consumación del progreso técnico. Son expresión de esa libre y consciente alienación de las formas establecidas de vida con las

que la literatura y el arte se oponían a esas formas, incluso cuando las adornaban.

En contraste con el concepto marxiano, que denota la relación del hombre consigo mismo y su trabajo en la sociedad capitalista, la alienación *artística* es la trascendencia consciente de la existencia alienada: un «nivel más alto» o una alienación mediatizada. El conflicto con el mundo del progreso, la negación del orden de los negocios, los elementos antiburgueses en la literatura y el arte burgués no se deben ni al bajo nivel estético de este orden ni a una reacción romántica: la consagración nostálgica de una etapa desaparecida de la civilización. «Romántico» es un término de difamación condescendiente que se aplica fácilmente a las difamadas posiciones de vanguardia, del mismo modo que el término «decadente» muchas veces denuncia los elementos genuinamente progresivos de una cultura moribunda, en lugar de los factores reales de la decadencia. Las imágenes tradicionales de la alienación artística son en verdad románticas en tanto que están en incompatibilidad estética con la sociedad en desarrollo. Esta incompatibilidad es la clave de su verdad. Lo que ellos recogen y preservan en la memoria pertenece al futuro: imágenes de una gratificación que disolvería la sociedad que la suprime. La gran literatura y el arte surrealista de los años veinte y treinta han recapturado todavía estas imágenes en su función subversiva y liberadora. Ejemplos tomados al azar del vocabulario literario básico pueden indicar el rango y el valor de estas imágenes y la dimensión que revelan: Alma, Espíritu y Corazón; *la recherche de l'absolu*, *Les Fleurs du mal*, *la femme-enfant*; el Reino del Mar, *Le Bateau ivre* y *la Long-legged Bait*; *Ferne* y *Heimat*; pero también el demonio del ron, el demonio de la máquina y el demonio del dinero; Don Juan y Romeo; el Maestro Constructor y Cuando los muertos despertemos.

Su sola enumeración muestra que pertenecen a una

dimensión perdida. No han sido invalidadas por su obsolescencia literaria. Algunas de estas imágenes pertenecen a la literatura contemporánea y sobreviven en sus creaciones más avanzadas. Lo que ha sido invalidado es su fuerza subversiva, su contenido destructivo: su verdad. En esta transformación encuentran su lugar en la vida cotidiana. Las obras alienadas y alienantes de la cultura intelectual se hacen bienes y servicios familiares. Su reproducción y consumo masivos, ¿son sólo un cambio en cantidad, esto es, una creciente apreciación y comprensión, una democratización de la cultura?

La verdad de la literatura y el arte ha sido aceptada siempre (si era aceptada) como la de un orden «más alto» que no debería perturbar el orden de los negocios y en realidad no lo hacía. Lo que ha cambiado en la época contemporánea es la diferencia entre los dos órdenes y sus verdades. El poder absorbente de la sociedad vacía la dimensión artística, asimilando sus contenidos antagonistas. En el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia.

Antes del advenimiento de esta reconciliación cultural, la literatura y el arte eran esencialmente alienación que sostenía y protegía la contradicción: la conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas. Eran una fuerza racional cognoscitiva que revelaba una dimensión del hombre y la naturaleza que era reprimida y rechazada en la realidad. Su verdad se encontraba en la ilusión evocada, en la insistencia por crear un mundo en el que el terror de la vida era dominado y suprimido; conquistado mediante el reconocimiento. Éste es el milagro de la *chef-d'oeuvre*; es la tragedia, sostenida hasta sus últimas consecuencias y el fin de la tragedia: su solución imposible. Vivir el propio amor y el propio odio, vivir eso que uno *es*, implica la derrota, la resignación y la muerte. Los crímenes de la sociedad, el infierno que el hombre ha hecho para el

hombre, se convierten en fuerzas cósmicas inconquistables.

La tensión entre lo actual y lo posible se transfigura en un conflicto irresoluble, en el que la reconciliación se encuentra gracias a la obra como *forma*: la belleza como la *promesse de bonheur*. En la forma de la obra, las circunstancias actuales son colocadas en otra dimensión en la que la realidad dada se muestra como lo que es. Así dice la verdad sobre sí misma; su lenguaje deja de ser el del engaño, la ignorancia y la sumisión. La ficción llama a los hechos por su nombre y su reino se derrumba; la ficción subvierte la experiencia cotidiana y la muestra como falsa y mutilada. Pero el arte tiene este poder mágico sólo como poder de la negación. Puede hablar su propio lenguaje sólo en tanto las imágenes que rechazan y refutan el orden establecido estén vivas.

Madame Bovary, de Flaubert, se distingue de las historias de amor igualmente tristes de la literatura contemporánea por el hecho de que el humilde vocabulario de su contrapartida en la vida real contiene todavía las imágenes de la heroína, o por el hecho de que ella lee historias que todavía contienen tales imágenes. Su angustia es fatal, porque no había psicoanalista y no había psicoanalista porque, en su mundo, no hubiera sido capaz de curarla. Ella lo hubiera rechazado como una parte del orden de Yonville que la destruye. Su historia era «trágica», porque la sociedad en que ocurría era una sociedad atrasada, con una moral sexual no liberada todavía y una psicología todavía no institucionalizada. La sociedad que estaba todavía por llegar ha «resuelto» su problema suprimiéndolo. Desde luego sería una tontería decir que su tragedia, o la de Romeo y Julieta, está resuelta en la democracia moderna, pero también sería una tontería negar la esencia histórica de la tragedia. La realidad tecnológica en desarrollo mina no sólo las formas, sino la misma base de la alienación artística; esto es, tiende a invalidar no sólo ciertos «estilos», sino también la misma substancia del arte.

Desde luego, la alienación no es la única caracterís-

tica del arte. El análisis e incluso una declaración sobre este problema, está fuera del campo de esta obra, pero pueden ofrecerse algunas sugerencias que lo clarifiquen. A lo largo de períodos enteros de la civilización, el arte parece estar totalmente integrado en su sociedad. El arte egipcio, griego y gótico son ejemplos familiares: Bach y Mozart son generalmente citados también como testimonios del lado «positivo» del arte. El lugar de la obra de arte en una cultura pretecnológica y bidimensional es muy diferente del que tiene en una civilización unidimensional, pero la alienación caracteriza tanto al arte positivo como al negativo.

La distinción decisiva no es la psicológica, entre el arte creado en medio del placer y el arte creado en medio del dolor, entre la cordura y la neurosis, sino la que distingue entre la realidad artística y la social. La ruptura con la segunda, la trasgresión mágica o racional, es una cualidad esencial incluso del arte más positivo; está enajenado también del mismo público al que se dirige. Por cercanos y familiares que fuesen el templo o la catedral para la gente que vivía alrededor de ellos, permanecían en aterrador y elevador contraste con la vida diaria del esclavo, del campesino y el artesano —y quizá incluso con la de sus señores.

Ritualizado o no, el arte contiene la racionalidad de la negación. En sus posiciones más avanzadas es el Gran Rechazo; la protesta contra aquello que es. Los modos en que el hombre y las cosas se hacen aparecer, cantar, sonar y hablar, son modos de refutar, rompiendo y recreando su existencia de hecho. Pero estos modos de negación pagan tributo a la sociedad antagonista a la que están ligados. Separados de la esfera del trabajo donde la sociedad se reproduce a sí misma y a su miseria, el mundo del arte que crean permanece, con toda su verdad, como un privilegio y una ilusión.

En esta forma se continúa, a pesar de toda la democratización y la popularización, a través del siglo XIX y dentro del XX. La «alta cultura» en la que esta alienación se celebra tiene sus propios ritos y su propio estilo.

El salón, el concierto, la ópera, el teatro están diseñados para crear e invocar otra dimensión de la realidad. Asistir a ellos es como hacerlo a una fiesta; cortan y trascienden la experiencia cotidiana.

Ahora esta ruptura esencial entre las artes y el orden del día, que permanecía abierta en la alienación artística, está siendo progresivamente cerrada por la sociedad tecnológica avanzada. Y al cerrarse, el Gran Rechazo es rechazado a su vez: la «otra dimensión» es absorbida por el estado de cosas dominante. Las obras de la alienación son incorporadas dentro de esta sociedad y circulan como uña y carne del equipo que adorna y psicoanaliza el estado de cosas dominante. Así se hacen comerciales: venden, confortan o excitan.

Los críticos neoconservadores o los críticos de izquierda de la cultura de masas ridiculizan la protesta contra la utilización de Bach como música de fondo en la cocina, contra la venta de Platón y Hegel, Shelley y Baudelaire, Marx y Freud en los supermercados. Al contrario, insisten en que se reconozca el hecho de que los clásicos han dejado el mausoleo y han regresado a la vida, de que la gente es mucho más educada. Es verdad, pero volviendo a la vida como clásicos, vuelven a la vida distintos a sí mismos; han sido privados de su fuerza antagonista, de la separación que era la dimensión misma de su verdad. Así, la intención y la función de esas obras ha sido fundamentalmente cambiada. Si una vez se levantaron en contradicción con el *statu quo*, esta contradicción es anulada ahora.

Pero tal asimilación es históricamente prematura; establece una igualdad cultural al tiempo que preserva la dominación. La sociedad está eliminando las prerrogativas y los privilegios de la cultura feudal aristocrática junto con su contenido. El hecho de que las verdades trascendentes de las bellas artes, la estética de la vida y el pensamiento fueran accesibles sólo a unos cuantos ricos y educados era la culpa de una sociedad represiva. Pero esta culpa no se corrige mediante libros de bolsillo, educación general, discos de larga duración y la abolición de la etiqueta en el teatro y la sala de con-

ciertos.¹ Los privilegios culturales expresaban la injusticia de la libertad, la contradicción entre ideología y realidad, la separación de la productividad intelectual de la material; pero también proveían un ámbito protegido en el que las verdades prohibidas podían sobrevivir en una integridad abstracta, separadas de la sociedad que la suprimía.

Ahora esta separación ha sido suprimida, y con ella se ha suprimido también la trasgresión y la acusación. El texto y el tono están todavía ahí, pero se ha conquistado la distancia que los hizo *Luft von anderen Planeten*, aire otros planetas.² La alienación artística ha llegado a ser tan funcional como la arquitectura de los nuevos teatros y salas de conciertos en los que se la representa. También en este aspecto lo racional y el mal son inseparables. Sin duda la nueva arquitectura es mejor, y por tanto más bella y más práctica que las monstruosidades de la era victoriana. Pero también está más «integrada»: el centro cultural está llegando a ser una parte incorporada al centro de compras, al centro municipal o al centro de gobierno. La dominación tiene su propia estética y la dominación democrática tiene su estética democrática. Es bueno que casi todo el mundo pueda tener ahora las bellas artes al alcance de la mano apretando tan sólo un botón en su aparato o entrando en un supermercado. En esta difusión, sin embargo, las bellas artes se convierten en engranajes de una máquina cultural que reforma su contenido.

La alienación artística sucumbe, junto con otras formas de negación, al proceso de la racionalidad técnica. El cambio revela su profundidad, el grado de su irreversibilidad, si es visto como un resultado del progreso técnico. La etapa actual redefine las posibilidades del hombre y la naturaleza de acuerdo con los nuevos

1. No hay que confundir: en otro sentido los libros de bolsillo, la educación general y los discos de larga duración son una auténtica bendición.

2. Stefan George, en el Cuarteto en fa sostenido menor de Arnold Schoenberg. Ver Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. (J. C. B. Mohr, Tübingen, 1949), págs. 19 ss.

medios disponibles para su realización y, a su luz, las imágenes pretecnológicas están perdiendo su poder.

Su valor de verdad dependía en un alto grado de una inabarcada e inconquistada dimensión del hombre y la naturaleza, en los estrechos límites situados en la organización y la manipulación, del «núcleo insoluble» que resistía a la integración. En la sociedad industrial totalmente desarrollada, este núcleo insoluble es anulado progresivamente por la racionalidad tecnológica. Obviamente, la transformación física del mundo implica la transformación mental de sus símbolos, imágenes e ideas. Obviamente, cuando las ciudades, las autopistas y los parques nacionales reemplazan a pueblos, valles y bosques; cuando las lanchas de motor corren sobre los lagos y los aviones cortan el cielo, estas áreas pierden su carácter como una realidad cualitativamente diferente, como áreas de contradicción.

Y puesto que la contradicción es la obra del Logos —confrontación racional de «aquello que no es» con «aquello que es»— debe haber un medio de comunicación. La lucha por hallar este medio, o más bien dicho la lucha contra su absorción en la unidimensionalidad predominante, se muestra en los esfuerzos de la vanguardia por crear un distanciamiento que haría la verdad artística comunicable otra vez.

Bertold Brecht ha bosquejado los fundamentos teóricos de esos esfuerzos. El carácter total de la sociedad establecida enfrenta al dramaturgo con la pregunta sobre si todavía es posible «representar el mundo contemporáneo en el teatro»; esto es, representarlo de tal manera que el espectador reconozca la verdad que la obra debe transmitir. Brecht responde que el mundo contemporáneo puede ser así representado sólo si se le representa como sujeto al cambio: ³ como el estado de negatividad que debe ser negado. Ésta es una doctrina que tiene que ser aprendida, comprendida y puesta en práctica; pero el teatro es y debe ser entretenimiento,

3. Bertolt Brecht. *Schriften zum Theater* (Berlín y Frankfurt, Suhrkamp, 1957), págs. 7, 9.

placer. Sin embargo, el entretenimiento y el aprendizaje no se oponen; el entretenimiento puede ser el modo más efectivo de aprender. Para enseñar lo que realmente es el mundo contemporáneo detrás del velo ideológico y material y cómo puede cambiarse, el teatro debe romper la identificación del espectador con los sucesos que ocurren en escena. Se necesita en vez de énfasis y sentimiento, distancia y reflexión. El «efecto de distanciamiento» (*Verfremdungseffekt*) debe producir esta disociación dentro de la que el mundo puede ser reconocido como lo que es. «Las cosas de la vida cotidiana son sacadas del campo de la evidencia inmediata...»⁴ «Lo que es "natural" debe asumir los aspectos de lo extraordinario. Sólo de este modo pueden revelarse las leyes de causa y efecto.»⁵

El «efecto de distanciamiento» no es superimpuesto a la literatura, más bien es la respuesta de la literatura a la amenaza del *behaviorismo* total; el intento de rescatar la racionalidad a partir de lo negativo. En este intento, los grandes «conservadores» de la literatura unen sus fuerzas con los radicales activistas. Paul Valéry insiste en el inevitable compromiso del lenguaje poético con la negación. Los versos de este lenguaje «no hablan nunca sino de cosas ausentes».⁶ Hablan de aquello que, aunque ausente, persigue al universo establecido del discurso y la conducta como su más prohibida posibilidad: no el cielo ni el infierno, no el bien ni el mal, sino, simplemente, «le bonheur». Así el lenguaje poético habla de aquello que es de este mundo, que es visible, tangible, audible en el hombre y la naturaleza, y de aquello que no es visto, no es tocado, no es escuchado.

Creado y puesto en movimiento en un medio que presenta lo ausente, el lenguaje poético es un lenguaje de conocimiento; pero de un conocimiento que subvier-

4. *Ibid.*, pág. 76.

5. *Ibid.*, pág. 63.

6. Paul Valéry, «Poésie et Pensée Abstraite», en *Oeuvres* (La Pléiade, París, Gallimard, 1957), vol. I, pág. 1.324.

te lo positivo. En su función cognoscitiva, la poesía realiza la gran tarea del *pensamiento*:

el trabajo que hace vivir en nosotros aquello que no existe.⁷

Nombrar las «cosas que están ausentes» es romper el encanto de las cosas que son; es más, es la introducción de un orden diferente de cosas en el establecido: «el comienzo de un mundo».⁸

Para la expresión de este otro orden, que es trascendencia dentro del único mundo, el lenguaje poético depende de los elementos trascendentes en el lenguaje común.⁹ Sin embargo la movilización total de todos los medios para la defensa de la realidad establecida ha coordinado los medios de expresión hasta un punto en el que la comunicación de contenidos trascendentes se hace técnicamente imposible. El espectro que ha perseguido a la conciencia artística desde Mallarmé —la imposibilidad de hablar un lenguaje no reificado, de comunicar lo negativo—, ha dejado de ser un espectro. Se ha materializado.

Las verdaderas obras literarias de vanguardia comunican la ruptura con la comunicación. Con Rimbaud, y más tarde el dadaísmo y el surrealismo, la literatura rechaza las mismas estructuras del discurso que, a través de la historia de la cultura, han ligado el lenguaje artístico y el común. El sistema proposicional¹⁰ (con la oración como su unidad de sentido) era el medio en el que las dos dimensiones de la realidad podían encontrarse, comunicar y ser comunicadas. La poesía más sublime y la prosa más baja compartían este medio de expresión. Entonces, la poesía moderna «destruyó las

7. *Ibid.*, pág.1.333.

8. *Ibid.*, pág. 1.327 (con referencia al lenguaje de la música).

9. Ver *infra*, capítulo VII.

10. Ver *infra*, capítulo V.

relaciones del lenguaje y redujo el discurso nuevamente a la sucesión de *palabras*».¹¹

La palabra rechaza el orden unificador y sensible de la oración. Hace estallar la estructura preestablecida de significado y, convirtiéndose en un «objeto absoluto» en sí mismo, designa un universo intolerable que se autodestruye: una discontinuidad. Esta subversión de la estructura lingüística implica una subversión de la experiencia de la naturaleza:

La naturaleza deviene una discontinuidad de objetos solitarios y terribles, porque sólo tienen enlaces virtuales; nadie elige para ellos un sentido privilegiado, un empleo o un servicio, nadie los reduce a la significación de un comportamiento mental o de una intención, o lo que es lo mismo, finalmente, de una ternura... Esas palabras-objetos sin unión armadas con toda la violencia de su estallido... esas palabras poéticas excluyen al hombre; no hay un humanismo poético de la modernidad. El discurso es un discurso lleno de terror, lo que significa que relaciona al hombre no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la naturaleza: el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etc.¹²

Los elementos tradicionales del arte (imágenes, armonías, colores) reaparecen sólo como «citas», residuos de un sentido del pasado en un contexto de negación. Así, las pinturas surrealistas

...son el comprendio de lo que el funcionalismo cubre con un tabú porque le recuerda su propio ser cósmico que no es capaz de dominar; que su racionalidad sigue siendo irracional. El surrealismo colecciona lo que el funcionalismo le niega al hombre; las deformaciones demuestran lo que la prohibición hizo al objeto del deseo. Así el surrealismo rescata lo arcaico: un álbum

11. Roland Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*. París. Editions du Seuil, 1953. pág. 72. (Cursivas del autor.)

12. *Ibid.*, págs. 73 s.

de idiosincrasias donde se disipa la pretensión de felicidad, que los hombres encuentran negada en su propio mundo tecnificado.¹³

La obra de Bertold Brecht conserva la «*promesse de bonheur*» contenida en el romance y el *Kitsch* (claro de luna y mar azul; canciones y dulce hogar; lealtad y amor) convirtiéndola en fermento político. Sus personajes cantan paraísos perdidos e inolvidables esperanzas («*Siehst du den Mond über Soho, Geliebter?*» «*Jedoch eines Tages, und der Tag war blau.*» «*Zuerst war es immer Sonntag.*» «*Und ein Schiff mit acht Segeln.*» «*Alter Bilbao Mond, Da wo noch Liebe lohnt*») *. Y las canciones resultan llenas de crueldad y dolor, explotación, engaño y mentira. Los engañados cantan su decepción, pero aprenden (o han aprendido) sus causas, y sólo aprendiendo estas causas (y cómo enfrentarse a ellas) recuperan la verdad de sus sueños.

Los esfuerzos por recuperar el Gran Rechazo en el lenguaje literario sufren el destino de ser absorbidos por lo que niegan. Como clásicos modernos, la vanguardia y los *beatniks* comparten la función de entretener sin poner en peligro la buena conciencia de los hombres de buena voluntad. Esta absorción se justifica por el progreso técnico; el rechazo es a su vez rechazado por el alivio de la miseria en la sociedad industrial avanzada. La liquidación de la alta cultura es un subproducto de la conquista de la naturaleza y de la progresiva conquista de la necesidad.

Invalidando las loadas imágenes de la trascendencia, incorporándolas a su omnipresente realidad diaria, esta sociedad demuestra hasta qué punto los conflictos insolubles se están haciendo manejables: la tragedia y el romance, los sueños arquetípicos y las ansiedades se

13. Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*. (Berlín-Frankfurt. Suhrkamp, 1958). p. 160. (Hay versión castellana. Ariel: Barcelona, 1962)

* («¿Ves la luna sobre Soho, mi amor?», «Un día más y el día era azul», «Al principio fue siempre domingo», «Y un barco con ocho velas», «Vieja luna de Bilbao, allí donde vive el amor».) (N del T.)

están haciendo susceptibles de soluciones y disoluciones técnicas. El psiquiatra se ocupa de los donjuanes, Romeos, Hamlets, Faustos, conforme se ocupa de los Edipos: los cura. Los dirigentes del mundo están perdiendo sus características metafísicas. Su aparición en la televisión, en conferencias de prensa, en el parlamento y en discusiones públicas difícilmente se adapta al drama más allá de los límites de la publicidad,¹⁴ y en cambio las consecuencias de sus acciones sobrepasan la dimensión del drama.

Las prescripciones para la inhumanidad y la injusticia están siendo administradas por una burocracia racionalmente organizada, que es, sin embargo, invisible en su centro vital. El alma contiene pocos secretos y aspiraciones que no puedan ser discutidos, analizados y encuestados. La soledad, que es la condición esencial que sostenía al individuo contra y más allá de la sociedad, se ha hecho técnicamente imposible. El análisis lógico y lingüístico demuestra que los antiguos problemas metafísicos son problemas ilusorios; la búsqueda del «sentido» de las cosas puede ser reformulada como la búsqueda del sentido de las palabras, y el universo establecido del discurso y la conducta puede proporcionar criterios perfectamente adecuados para la respuesta.

Es un universo racional que, por el mero peso y las capacidades de su aparato, cierra todo escape. En su relación con la realidad de la vida cotidiana, la alta cultura del pasado era muchas cosas: oposición y adorno, protesta y resignación. Pero era también la aparición del reino de la libertad: la negativa a participar. Tal negativa no puede impedirse sin una compensación que parece más satisfactoria que la negativa. La conquista y unificación de los opuestos, que encuentra su gloria ideológica en la transformación de la alta cultura en popular, tiene lugar sobre una base material de sa-

14. Todavía existe el legendario héroe revolucionario que puede derrotar incluso a la televisión y la prensa: su mundo es el de los países «subdesarrollados».