

Sobre la posibilidad de una estética erótica: crítica y actualidad del pensamiento de Herbert Marcuse

Antonio Bentivegna
Universidad de Salamanca

El pensamiento de Herbert Marcuse es muy determinante para comprender la conexión entre la teoría del arte contemporáneo y el activismo social y político en los EE.UU., cuyas raíces remontan a la lucha para los derechos humanos y civiles durante las dos décadas entre 1960 y 1980.¹ En este contexto, el antiguo debate en torno a las relaciones entre ética y estética se presenta de forma nueva en el panorama artístico norteamericano. En los años sesenta, los asuntos políticos, culturales y sociales comienzan a influir directamente en ámbito artístico. A principio de los ochenta, tras la muerte del Marcuse, se reconoce oficialmente la influencia del filósofo en el llamado “movimiento contracultural”². Dicho movimiento, cuyo origen remonta a los escritos del artista conceptual Abbie Hoffman (1980), se caracteriza por una crítica de la institucionalización de la cultura, un rechazo que anima el pensamiento de Marcuse e incide

¹ Para estas cuestiones se recomienda el estudio de Thomas Crow sobre el surgimiento de los movimientos artísticos en los EE.UU. entre la segunda década de los cincuenta y el final de los años sesenta. (Crow 2001).

² Para un análisis histórico sobre el origen y el desarrollo de la “cultura underground” en los EE. UU. se recomienda el texto del Maffi, (1975). Sin embargo, en el presente ensayo hemos adoptado el término de “contracultura” eliminando el anglicismo utilizado por Maffi.

notablemente en ámbito de la crítica activista y contestataria contra el monopolio del patrimonio artístico y museístico por parte de la llamada “cultura oficial”.³

Es sabido que el principal objetivo de los teóricos exponentes de la contracultura fue transformar la vida social y política utilizando el potencial creativo del arte de forma radicalmente nueva. Se trataba principalmente de convertir el arte en un eficaz instrumento de crítica ideológica invirtiendo su función tradicional institucionalizada y, al mismo tiempo, utilizarlo para incentivar el desarrollo de las múltiples expresiones sociales y colectivas. De esta manera, los artistas se otorgaban el derecho, y el deber, de transformar la sociedad trabajando en función de la crítica social.

Sin embargo, la configuración más radical del problema estético dentro del nuevo marco sociopolítico de los años sesenta requiere al artista grandes determinaciones éticas; en efecto, el modelo más radicalizado de arte no admite ningún tipo de testimonio fuera de la relación dialéctica entre la labor artística y aquellos contenidos sociales introducidos para reforzar el pensamiento crítico y contestatario.

En este contexto, la creación artística pronto terminó siendo asociada a la producción de formas contra-representacionales que, en contraste con los modelos artísticos más tradicionales, reclamaban un nuevo tipo de cohesión social fundada en la contestación de la autoridad y de la institución. Y, aunque parezca algo paradójico, este discurso no influyó negativamente en la conciencia política de los artistas sino, todo lo contrario, convirtió su trabajo en una suerte de herramienta crítica, ética y social. En rigor, el arte representaba, por lo menos en teoría, el medio más idóneo, para señalar ciertas anomalías de fondo en la sociedad democrática norteamericana cuyos principales recursos económicos quedaban en mano de los burócratas y de los administradores de la cultura que ignoraban las verdaderas necesidades de las comunidades de ciudadanos a quienes pretendían dirigirse. (Deutsche 1996).

A raíz de esta contestación, cuyos efectos se hicieron evidentes durante los años ochenta, las especulaciones sobre problemas estéticos y éticos dejan de ser parte de un discurso exclusivamente filosófico a medida que llaman en causa necesidades más profundas, constitutivas de la misma experiencia humana; pronto se comprendió que dichas exigencias podían ser canalizadas para la lucha social desestabilizando y perturbando los modelos dominantes y reivindicando nuevas expresiones simbólicas, escrituras e interpretaciones de la realidad social. Al mismo tiempo, la creación de espacios alternativos, dentro de la esfera pública, como demuestra el ejemplo de Hoffman (1980), se dirige a los individuos para estimular su participación activa y su compromiso ético-social con la realidad, con el fin de reclamar el derecho a intervenir y a construir la propia cultura. De contra, se existía el modelo de “arte institucionalizado”, la adorniana industria

³ Con respecto a este punto, Hoffman, padre fundador del Youth International Party, el movimiento Yippie, promulgó la lucha para ocupar las calles como gesto de rebeldía contra al monopolio del arte por parte de las instituciones oficiales. (Hoffman 1980).

cultural, que se dirigía a individuos sin una auténtica conciencia social y cuya identificación con otros grupos minoritarios era problemática y casi imposible. Por esto, la contracultura, de acuerdo con el análisis que hace Maffi, conlleva un movimiento dialéctico y ascendente, una voluntad de superación que la proyecta hacia la dimensión social y que es, al mismo tiempo, la expresión de un deseo, de una pasión individual y colectiva:

La superación del círculo restringido de algunos artistas ultrasensibles a la catástrofe cotidiana lleva a una ampliación de la “nueva sensibilidad” y, por consiguiente, al abandono de posiciones fácilmente lindantes con el tradicional círculo intelectual de élite, a la difusión, en todos los niveles, de una nueva función poética (cultural) de denuncia que ya no es patrimonio de unos pocos. (Maffi 1975, p. 34.)

Este planteamiento revisionista del arte y de la cultura, encontró un poderoso aliado en el “arte erótico”, la propuesta estética de Marcuse. En su célebre texto publicado en 1953, *Eros y civilización*, el teórico alemán afirmó:

La experiencia básica en la dimensión estética es sensual antes que conceptual; la percepción estética es esencialmente intuición, no noción. [...] La percepción estética está acompañada del placer. (Marcuse 1976, pp.167-68).

Reformulando la relación kantiana entre el arte y el placer, y considerando el concepto de cultura desde un punto de vista distinto al de Sigmund Freud (1986), Marcuse critica la afirmación freudiana de que el carácter esencial de la cultura “consiste en que los miembros de la comunidad restringen sus posibilidades de satisfacción, mientras que el individuo aislado no reconocía semejantes restricciones” (Marcuse 1976, p. 39). Para ello, basándose en el supuesto de que los individuos pueden utilizar los impulsos eróticos para manipular la estructura social, Marcuse supedita la experiencia del erotismo al compromiso ético y social de cada individuo con su cultura.

No es del todo erróneo - puesto que el mismo Marcuse lo reconoce - hallar las raíces críticas de esta concepción utópica en el marco del pensamiento romántico, especialmente en el proyecto schilleriano de transformar el mundo “implementando”, a través de la educación, el sentimiento estético en los individuos. Esta idea de Schiller - según Marcuse - representaría una cultura no represiva que se concreta en el nivel de una civilización madura en que “los instintos tienden hacia relaciones existenciales libres y duraderas” (Marcuse 1976, p. 185).

Sin embargo, aquí se hacen necesarias ciertas elucidaciones, puesto que trasladar la concepción romántica e idealista de Schiller a la cultura europea y estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, profundamente marcada por el pesimismo y las decepciones ideológicas, presenta obvias dificultades. En rigor, Marcuse se ve obligado a manipular la teoría de Freud invirtiendo finalmente la relación conceptual entre autonomía y dominación. Dialécticamente hablando, la coerción que - de acuerdo con Freud - el mundo civilizado ejercería sobre los

individuos, se convierte en una determinación necesaria para la emancipación de los mismos en la sociedad. Sin embargo, el grado de autonomía que Marcuse reconoce en los individuos, queda determinado dialécticamente dentro de un sistema dinámico que constituye una estructura de relaciones compartidas. Asimismo, semejante organización ha de reflejar todas aquellas actividades sociales cuyo objetivo principal no puede reducirse a la producción de bienes materiales. La principal función de la sociedad - de acuerdo con Marcuse - debe permitir el desarrollo libre de Eros.

No obstante, sería ingenuo pensar que Marcuse confía únicamente en el erotismo como vía para solucionar los complejos problemas de la organización social y política: “Los hombres - escribe el filósofo alemán - no viven su propia vida, sino que realizan funciones preestablecidas. Mientras trabajan no satisfacen sus propias necesidades y facultades, sino que trabajan enajenados” (Marcuse 1976, p. 54). Marcuse es consciente de que la perniciosa fragmentación de los individuos y la consiguiente castración de Eros se reflejan sobre todo en el mundo hipertecnificado y fragmentado de la sociedad contemporánea, con la atomización de los individuos y la división de las funciones humanas y productivas. Dicha situación se reproduce en la realidad cotidiana, especialmente en la esfera de la organización social y del trabajo. En lugar de realizar el sentido de la vida de forma plena, fomentando las relaciones y los encuentros entre sus miembros, la sociedad civil habría monopolizado y burocratizado los deseos, produciendo nefastas disociaciones entre el erotismo y la esfera de la cotidianeidad. Dicho de otra manera, la civilización - de acuerdo con el análisis que hace Freud - se ha construido reprimiendo el placer, negando a Eros (Freud 1986).

Por otro lado, el sociólogo Theodore Roszak utilizó el término de “tecnocracia” (*technocracy*), aludiendo a una conjunción simbólica entre los términos “técnica” y “burocracia”, para aislar unos elementos, a parecer los más característicos, que definen la composición organizativa y la estructura de las sociedades industriales avanzadas. Su conclusión fue la siguiente:

Es esencial darse cuenta que la tecnocracia no es el producto exclusivo del viejo demonio capitalista, sino más bien el resultado del industrialismo maduro y acelerado (Roszak 1976:33).

Y puesto que, de acuerdo con Marcuse, una de las consecuencias más funestas de la tecnocracia ha sido la separación que se produce entre el individuo y el trabajador especializado, en tanto que partícula social, las competencias específicas de cada tecnócrata pasan a ser la base de todas las actividades sociales y productivas. Asimismo, dichas competencias se distribuyen como actividades que se desarrollan en ámbito público, es decir, en la esfera social y comunicacional. No obstante, raramente asignan al individuo aislado una función social que satisface plenamente sus deseos. Por contraste, entonces, el individuo ha de encontrar su propia gratificación fuera de la esfera pública, en la vida privada.

Desde este presupuesto dicotómico, que separa individuo y sociedad, espacio público y espacio privado, Marcuse plantea su propuesta reconciliadora presentándola desde el punto de vista de un arte erótico. De esta manera, Marcuse asigna al arte la tarea nada fácil de reorganizar de forma polisémica la esfera pública y comunitaria. Todo esto, naturalmente, no desde los cánones impuestos por el discurso oficial, en el espacio donde actúa la institución artística, sino desde la vida cotidiana. Desde luego, se trata de un espacio en que se plasman nuevas fuerzas que inciden en todas las actividades humanas, productivas o improductivas. Un espacio que requiere una constante participación social de los individuos, un fuerte empeño ético por parte de una comunidad.

Trasladado a la esfera de la vida cotidiana, el espacio donde se sitúa el “arte erótico” de Marcuse constituye, entonces, un nuevo importante marco de referencia de la estética contemporánea, un marco que quizá podría ofrecer una perspectiva mucho más alentadora que la muy célebre concepción kantiana que subordina el gusto estético y el placer a las meras experiencias subjetivas y personales. En rigor, Marcuse, sin quitarle ninguna importancia a dicha experiencia subjetiva, traslada el placer sensible desde la esfera privada a la esfera pública.

Es muy difícil escaparse del poder seductor de estas ideas marcuserianas, sobre todo si las asociamos al deseo, siempre presente en Marcuse, de animar y promover la llamada “revolución contracultural”. En el fondo, Marcuse intentaba considerar otros tipos de escrituras y representaciones del mundo que apuntaran a la reorganización de la sociedad, confiando en todas las posibilidades innovadoras: en primer lugar, las que se enunciaban como nuevas formas de arte, desde la esfera íntima del eros. ¡Arte y erotismo! La fascinación que ejercen estos dos términos, más aún si son utilizados - como hace Marcuse - conjuntamente, permite comprender su relación con el bosquejo de una nueva estética, dispuesta a incorporar todas las actividades humanas, incluso las más triviales y rutinarias: el trabajo, el ocio, la reorganización del tiempo libre, el deporte, el deambular por las ciudades...⁴ Todas ellas se van sumando al repertorio de las actividades artísticas más tradicionales, suministrando una amplia base contextual para delinear modelos estéticos alternativos con el fin de ensanchar el territorio de las distintas experiencias humanas.

Huelga decir que el principal objetivo de dichas prácticas, al menos en el caso específico de Marcuse, es perturbar la estructura del orden social dominante, reparando así, idealmente, a través de la negación dialéctica, la supuesta discrepancia que existe entre la cultura represiva y el individuo. Esto aclara las siguientes palabras de Marcuse:

⁴ La práctica de deambular por las ciudades, la deriva, fue introducida en Francia por los surrealistas y retomada por el Movimiento Letrista y por la International Situationniste (IS). Fueron sobre todo estos últimos que, asociando la deriva con la práctica del desvío (détournement), la utilizaron como una importante herramienta teórica para la revolución contracultural. Véase: Guy Debord, “Teoría de la deriva”. (Debord 1958).

Una existencia no represiva [...] puede serlo sólo como resultado de un cambio social cuantitativo. (Marcuse 1976:10).

Sin embargo, el cambio cuantitativo a que alude Marcuse no se resuelve simplemente en su propuesta de una “estética erótica”, por lo menos si se interpreta dicha definición de manera trivial, pensando en la mera subordinación de todas las actividades humanas, incluyendo el arte, al placer de los sentidos. Presentando la cuestión de esta manera se tergiversa el problema fundamental de Marcuse: Eros expresa un compromiso ético, el único que, según Marcuse, puede curar la sociedad enferma y represiva. Toda mala lectura de Marcuse sobre este punto termina asignando a Eros la función inversa a la que le asigna el filósofo, es decir, reforzar aquellos estereotipos de la cultura dominante que, muy por el contrario, debería ayudar a relevar. Por esta razón, la utopía de Marcuse, que opone el erotismo a la sociedad freudianamente represiva, sólo puede expresarse a través de un *ethos* estético. Eros expresa así la resistencia, la tergiversación de la institución, la lucha del individuo que ha de poner a prueba los valores culturales que configuran la cultura dominante.

Asimismo, este planteamiento general implica que el impulso erótico deba utilizarse de forma pragmática, es decir, para transformar, aunque sea de manera libre y creativa, la vida social y colectiva. La liberación de Eros se resuelve en la congregación final de arte y política. Este vínculo se expresa de forma clara a través del concepto de “tergiversación”, utilizado repetidas veces por Marcuse para subrayar la acción radical que exige a Eros: transformar la sociedad negando y manteniendo, al mismo tiempo, todas las determinaciones anteriores. El destino del arte está entonces, de acuerdo con Marcuse, en su dimensión erótica; el artista debe personificar a Eros, es decir, negar y servir la sociedad.

Sin embargo, cierta aparente paradoja en el discurso de Marcuse atañe la doble función de afirmación/negación que cumple Eros. Por un lado, en virtud de este poder un artista puede juzgar y poner en crisis todos los valores sociales preestablecidos; de esta manera, el artista rechaza la realidad simplemente impuesta. Por otro lado, recurriendo a la ayuda de Eros, al poder del erotismo, el artista tiene también que contenerlo, domesticarlo, transformarlo en *ethos*, en responsabilidad social.

Es bastante emblemático que en muchos de sus escritos Marcuse utilice el término de “gran rechazo” para expresar la unión entre las esferas política y erótica. La negación del mundo que hace Eros, según Marcuse, precede dialécticamente el proceso de expansión de la libido. Por un lado, para afirmarse, Eros ha de negar el mundo, poner en discusión todos los fundamentos - ya sea tecnológicos, burocráticos, políticos e ideológicos - que rigen la cultura. En este sentido, de acuerdo con Marcuse, el erotismo proporciona conocimiento filosófico:

La filosofía se origina en la dialéctica; su universo del discurso responde a los hechos de una realidad antagónica. [...] En las exigencias de pensamiento y en la

locura del amor se encuentra la negación destructiva de las formas de vida establecida” (Marcuse 1994: 153-55).

Sin embargo, en su proyecto para la realización de una filosofía erótica Marcuse reconoce el mérito que tuvo Freud en comprender la precisa correspondencia entre represión sexual y castigo social. Concretamente, reintroduce el concepto freudiano de “sublimación” que, según evidenció el mismo Freud, expresa una condición represiva, una actividad psíquica que encadena y reprime las pulsiones eróticas e instintivas del Yo. Sin embargo, la represión sexual - de acuerdo con el psicólogo y sociólogo Wilhelm Reich- es también relativa al orden social impuesto y, por tanto, tiene una historia y un desarrollo, cuyo objetivo final es obligar a los ciudadanos a aceptar el orden dominante. Nuestras democracias, argumentó Reich, no nos sitúan más allá de dicho orden, siendo, en este caso, el orden impuesto simplemente trasladado a la lógica capitalista que lo filtra interpretándolo sobre la base de los dogmas del libre comercio, la división del trabajo, la propiedad privada y el crecimiento desmedido de los bienes materiales. (Reich 1972, pp. 44-5).

Sin duda, Reich unificando las teorías de Marx con las de Freud, sentó las bases para una teoría socio-psicológica que, desarrollando el concepto de sublimación desde el punto de vista específicamente social, formula una crítica al sistema institucional en cuanto agente que normaliza y radicaliza la represión colectiva de forma autoritaria. Reich denomina este proceso “función social de la represión sexual” (1979, pp. 38-49). Sin embargo, si admitimos su tesis, todos los problemas sociales podrían remitir a una suerte de “erotismo invertido” o “desviado”. No obstante, considerado desde esta perspectiva reduccionista, el arte erótico de Marcuse perdería la función que le asigna el teórico alemán, puesto que no podría subsanar la sociedad poniendo al descubierto traumas tan profundos que han lacerado el alma humana durante siglos y cuya conciencia histórica y social sería incluso preferible disimular. Pero, de esta manera el problema no estaría bien planteado.

Las ideas de Marcuse sobre el erotismo han de ser reconsideradas en la actualidad sólo en relación con su valor intrínseco. Se trata de abandonar toda esperanza utópica de crear mundos más felices, sin por ello renunciar a la pretensión de transformar la realidad existente. Hay que asumir que el antagonismo que Marcuse expresa cabalmente con los dos términos de “Eros” y “civilización” describe una relación entre fuerzas recíprocas, asimétricas y ambivalentes, fuerzas que se manifiestan en los individuos y que los hacen chocar con el mundo real. Fuerzas que se ratifican incesantemente poniendo a prueba diferentes intentos o experimentos existenciales⁵. Baste con afirmar que Eros - en el lenguaje de Marcuse- encarna de forma irrefutable toda pasión conexas con el placer y la unión, mientras que la civilización - de acuerdo con Freud- representa la patología, el trauma y el sacrificio, la consumición de Eros. Como Prometeo, Eros es

⁵ Para profundizar sobre la complejidad de esta relación se recomienda el texto *Las lágrimas de Eros* de G. Bataille (1997).

derrotado y obligado a la expiación y al sufrimiento a través del dolor. Sin embargo, Marcuse mantiene la esperanza en un “ethos”, que es asimismo “estético” y que permite al dios resistirse heroicamente a todo lo que pretenda negar el placer de los sentidos. En suma: Eros libre no impide la existencia de relaciones sociales civilizadas duraderas”. (Marcuse 1976, p. 52).

No obstante, el pensamiento de Marcuse no se agota con esto: el filósofo frankfurtiano apunta a un arte erótico que se deja guiar por la imaginación y que se concreta en la configuración de un mundo, en la determinación de una realidad en que el placer constituye el punto de conexión para que se articulen y se refuercen, el uno con el otro, todos los instintos vitales. De esta forma, Marcuse imagina que sería incluso posible bloquear simultáneamente todas las fuerzas perversas, dañinas y perniciosas, aunque - eso queda claro- sin expulsarlas definitivamente del mundo:

Liberada de la servidumbre a la explotación, la imaginación, apoyada en los logros de la ciencia, podría dirigir su poder productivo hacia una reconstrucción radical de la experiencia y del universo de la experiencia. [...] En otras palabras: la transformación sólo es concebible como el modo por el cual los hombres libres configuran su vida solidariamente, y construyen un medio ambiente en el que la lucha por la existencia pierde sus aspectos repugnantes y agresivos. (Marcuse 1969, p. 51).

Insinuando la idea de que la civilización pueda ser, asimismo, una obra de arte, una obra de Eros, Marcuse invierte drásticamente el pensamiento de Freud. Sin embargo, se ve obligado a mantener la conjetura shilleriana de que lo bello es una cualidad esencial de la libertad (Marcuse 1969, p. 51). Dejando atrás el pesimismo freudiano, Marcuse reconoce que una cultura no aspira sólo a la conservación a través de la sublimación, sino que, además, se transforma de manera siempre nueva. Esto implica el sacrificio de muchos individuos, pero Marcuse, a diferencia de Freud, tiene una visión radicalmente dialéctica. El optimismo de su pensamiento se mantiene a través de su apuesta por la rebeldía de Eros, por un arte emancipador y contestador.

Sin embargo, esta postura de Marcuse no considera críticamente la relación entre la manifestación de la represión de Eros en la cultura, y su dinámica operativa dentro del sistema tardocapitalista. Sin duda, la sublimación representa una forma de evasión, una vía alternativa que, de acuerdo con Freud y Reich, permite conservar la función erótica, la libido, redirigiéndola hacia nuevas tareas. En rigor, esta operación mantiene la libido trasladándola hacia nuevos procesos vitales socialmente útiles, es decir, en grado de procurar ciertos beneficios comunes. Dicho de otra manera, la asimilación social de la libido, a diferencia de su represión, permite que los procesos eróticos, incluso los más desenfrenados, sean mitigados, asimilados y tolerados por la cultura. Pero, dicha sublimación socialmente útil no ha de separar el erotismo de las relaciones cotidianas entre distintos individuos y agentes sociales.

Por lo tanto, las actividades sociales, el trabajo el ocio, las relaciones públicas, se constituyen como elementos constituyentes de la esfera erótica marcusiana. Las instituciones artísticas, por otro lado, los museos, las galerías, los espacios y los canales por los cuales el arte es conservado y difundido, son también el producto de la sublimación. Este último aspecto hizo pensar a Freud que el concepto de “civilización”, siendo connaturalmente represiva, expresa cabalmente el fracaso de Eros. No obstante, Marcuse, se opone a esta drástica conclusión freudiana figurándose la posibilidad de una inversión de la sublimación, eso es, de un “desvío” del erotismo para ser dirigido hacia nuevas tareas no represivas. La idea de “sublimación no represiva” (Marcuse 1976, p. 11) fue concebida por el filósofo alemán con la idea de favorecer, sin contenerla del todo, la retrasmisión de la libido. De esta manera, las pulsiones eróticas, en lugar de ser desviadas hacia impulsos destructores como afirmó Reich (1972) o simplemente contenidas y bloqueadas por el Logos, según la tesis de Freud (1986), podrían ahora manifestarse a través de un “ethos erótico” o, si se prefiere el término de Marcuse, una “razón libidinal” (1976, p. 186), una síntesis entre placer y razón que tiene cabida en el mundo civilizado. El mismo Marcuse recomienda, shillerianamente, “educar a Eros” para producir “formas más altas de libertad civilizada” (1976, p. 186).

Sin embargo, con esta hipótesis de la organización racional de la libido, Marcuse se refuta a sí mismo. El presupuesto erróneo de su tesis consiste en la plena confianza de que un individuo pueda constituirse como segmento del espacio social y tener, casi simultáneamente, un alto grado de conciencia y de intensidad en la propia experiencia vital. Se trata de un error común a muchas corrientes vitalistas que han intentado ingenuamente reparar a la dicotomía freudiana entre individuo y colectividad humana, puesto que no se trata de opuestos que se excluyen mutuamente sino, por el contrario, de elementos disparejos que se complementan. En rigor, esta hipótesis es muy alentadora, y no es muy difícil hallar principios teóricos que pueden convertir la erótica de Marcuse en un poderoso instrumento de propaganda ideológica dirigida en contra del sistema dominante. Por lo general, los defensores de esta postura especulativa, se han inspirado en cierta filosofía vitalista (sobre todo la de Nietzsche) asociando los sistemas represivos con los innumerables tabúes sexuales que habrían producido y fomentado.

Sin embargo, muchas de estas críticas han equiparado las prácticas sexuales con otros procesos vitales y creativos, desde el punto de vista lúdico y relacional. El arte, en este contexto, ha sido interpretado como una actividad espontánea del ser humano, de acuerdo con el modelo kantiano de “libre juego de las facultades”. Parafraseando a Kant, el arte gusta sin concepto alguno, es decir, sin un fin útil y racional. No obstante, este argumento es demasiado simplista para que sea verdaderamente plausible. En rigor, toda separación radical entre arte, libido y

sociedad huele a reducción dualista, que convierte el erotismo en ficción espectacular⁶.

Por otro lado, una clara refutación de dichos planteamientos está en el hecho de que el mismo erotismo ha sido manipulado por parte de la industria mediática. Numerosas multinacionales han producido y fomentado símbolos eróticos para obtener enormes beneficios de tipo económico, adoptando nuevas y más refinadas estrategias de dominación, muy distintas de la represión pura y simple. Para explicar este problema, el sociólogo Theodore Roszak utilizó el concepto de “versión *Playboy*” (Roszak 1976, p. 28) aludiendo a la homónima revista norteamericana. De acuerdo con esta interpretación, *Playboy*, impone una imagen agradable y liberal del eros que circula y se difunde por todo el mundo a través de películas y catálogos y que, sin embargo, sólo reproduce ciertos modelos sociales bastante homogéneos y estereotipados. Unos clichés muy limitados que determinan la sexualidad de los actores de *Playboy* y que no responden a las exigencias eróticas reales de los individuos. El erotismo es utilizado aquí como pretexto para incentivar las relaciones anónimas, describiendo determinadas tipologías de encuentros en que sus protagonistas se cuidan de forma obsesiva para no dejar huella. Finalmente, el modelo de *Playboy* encubre estratégicamente la moral de sus productores: la absoluta e incondicional consagración a la empresa a la que pertenecen:

En la sociedad de la abundancia tenemos sexo, montañas de sexo, al menos esto es lo que nos parece. Pero cuando miramos más atentamente vemos que esta promiscuidad sibarítica viste unos colores sociales especiales. Vemos que ha sido asimilada y que está hecha específicamente para un determinado nivel de ingresos y para un status social particular al que sólo tienen acceso nuestros brillantes jóvenes ejecutivos y toda su corte.[...] Sí, hay tolerancia en la sociedad tecnocrática para los grandes vividores y consumistas. Es la recompensa que se da a los lacayos de confianza, políticamente seguros para el *status quo*. Antes de que nuestro playboy en ciernes pueda ser seductor en serie, tiene que ser un empleado leal (Roszak 1976, p. 28-29).

Sin duda, el mismo Marcuse temía que la búsqueda del erotismo se confundiera con una trivial “desublimación del deseo” y que dicha liberación de sexualidad reprimida se debilitara paradójicamente, reduciendo la misma libido. Marcuse describió este proceso con el término de “desublimación represiva”, oponiéndola a una “sublimación no represiva” en que los impulsos sexuales trascienden el mismo objeto de la sublimación, el fetiche, erotizando el ambiente cotidiano. (Marcuse 197, p. 11). La desublimación represiva es descrita por el filósofo alemán como “una de las más horribles formas de enajenación impuesta al individuo por su sociedad y espontáneamente reproducida por el individuo como una necesidad y satisfacción propia” (Marcuse 1976, p. 12). Se trata de unas de las formas más peligrosas y abrumadoras del totalitarismo, puesto que utiliza el arte y el eros

⁶ Unos ejemplos muy sugerentes son ofrecidos por las corrientes vitalistas relacionadas con el happening, la performance y el arte de acción, en particular los “accionistas vieneses” (Soláns 2000).

como aliados, convirtiéndolos en una poderosa herramienta cotidiana para la sumisión del hombre al sistema productivo.

Sin duda, Marcuse va mucho más lejos del concepto de “industria cultural” teorizado por Horkeimer y Adorno, proponiendo que el tardo capitalismo ya no se limita a la creación de objetos fetiches, sino que utiliza el propio erotismo como una herramienta de control y sumisión. Esta nueva barbarie convertiría al individuo en un mero objeto erótico, apetecible, aprovechando los beneficios de las industrias de belleza: la producción de ropa interior y de perfumes, los productos para la higiene del cuerpo, la cirugía estética y la fabricación de accesorios para el deporte... En fin, el valor de un individuo, en cuanto objeto erótico, se determina en tanto que objeto listo para ser usado, mientras, de acuerdo con el análisis de Foucault, la sociedad se organiza y se estructura siempre más en contra de su efectiva emancipación. (Foucault 2000).

De esta manera, el circuito industrial y la propaganda mediática fabrican una nueva forma de producto que atrae eróticamente a los consumidores. Mario Perniola define el resultado de este proceso de la siguiente manera:

El núcleo teórico de esta experiencia se constituye a partir de una mezcla de elementos entre la sensibilidad humana y la dimensión material del objeto; mientras, por un lado, la primera se reifica, por otro las cosas parecen dotadas de una sensibilidad propia. [...] Sin embargo, detrás de todas las configuraciones del inorgánico actúa el paradigma de lo que es máximamente real y efectivo: el dinero. (Perniola 1997, p. 171).

Perniola llega así a la conclusión extrema de que la “erotización de la mercancía” destruye no sólo el erotismo en cuanto tal, sino el propio deseo. (Perniola 2006, pp. 38-39). Este proceso se acompañaría de la democratización del deseo, es decir, según Perniola, al surgimiento de la “sociedad de la comunicación”, en que todo lo que se había mantenido oculto y secreto se torna de dominio público. (2006, p. 40).

En un estudio sobre la psicología en las sociedades democráticas, Eric Fromm había analizado detalladamente estos aspectos relativos a relación entre el deseo y la ideología en la cultura de masas:

La dificultad especial que existe en reconocer hasta qué punto nuestros deseos - así como los pensamientos y las emociones - no son realmente nuestros sino que los hemos recibido desde afuera, se halla estrechamente relacionada con el problema del autoridad y la libertad. (Fromm 1974, p. 279).

Fromm describe la manera en que ciertos factores característicos de las sociedades técnica y burocráticamente avanzadas, conducen al desarrollo social de personalidades inestables, que se sienten impotentes, solas, angustiadas e inseguras. Estas ideas refutan la creencia convencional de que la democracia moderna reflejaría la máxima expresión del individualismo, al liberar al individuo de todos sus vínculos exteriores:

Nos sentimos orgullosos de no estar sujetos a ninguna autoridad externa, de ser libres de expresar nuestros pensamientos y emociones, y damos por sentado que esta libertad garantiza - casi de manera automática - nuestra individualidad. (Fromm 1974, p. 266).

Sin embargo, el derecho de ser libre sólo puede expresarlo quien se reconoce como tal. Dicho de otra manera, se puede ser libres sólo cuando las condiciones psicológicas íntimas que rigen nuestro comportamiento nos permiten determinarnos como seres singulares sin dejar de ser agentes sociales. La dificultad de conciliar las individualidades con el autoritarismo de las sociedades está en la base del problema de Marcuse y nos remite al prólogo que Aldous Huxley hace a su célebre novela *Un mundo feliz*:

A medida que la libertad política y económica disminuye, la libertad sexual tiende, en compensación, a aumentar. Y el dictador (a menos que no necesite carne de cañón o familias con las cuales colonizar territorios desiertos o conquistados) hará bien en favorecer esta libertad. En colaboración con la libertad de soñar despiertos, bajo la influencia de los narcóticos, del cine y de la radio, la libertad sexual ayudará a reconciliar a sus súbditos con la servidumbre que es su destino. (Huxley 1969).

Finalmente, la “distopía” de Huxley, las tesis de Fromm y de Perniola y el mismo concepto de “desublimación represiva” de Marcuse, nos conducen al mismo problema: la dificultad de una reconciliación entre ética y erotismo en la sociedad occidental de fin de siglo. Sin embargo, paradójicamente, todos estos autores no temen la represión del eros y de la libido, ni mucho menos la limitación de sus facultades expresivas: muy por contrario, temen los excesos de una carga libidinal potencialmente dañina. Marcuse llegó a describir esta aparente exuberancia del eros como un engaño para encubrir la parálisis ideológica, la falta de imaginación creativa en la sociedad contemporánea caracterizada por una absoluta falta de antagonismos.⁷ La sociedad contemporánea, alimentándose del concepto de “neutralidad tecnológica”, recurre al arte y a Eros para instituir conexiones sociales más agradables. Pero en realidad, casi todos los ejemplos de arte relacional, lejos de ser de maneras efectivas de reprogramar el mundo y las formas sociales sólo limitan la localización y concentración de la libido a la mera experiencia sensorial. La propuesta estética del crítico francés, Nicolas Bourriaud, es un claro ejemplo de lo planteado:

La obra de arte puede consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre personas, o puede nacer desde un proceso social cuya característica principal es la de considerar el intercambio en sí mismo y para sí mismo. (Bourriaud 2004, p. 29).

Sin embargo, Bourriaud no consideraba, como hace Marcuse, dichos “dispositivos formales” que generan “intercambio en sí mismo y para sí mismo” una

⁷ Más recientemente este aspecto ha sido retomado por Chantal Mouffe (1999) y por las activistas y teóricas del arte que en los años noventas introdujeron el concepto de “arte público de nuevo género”, especialmente Susan Lacy (1995) y Rosalind Deutsche (1996).

herramienta para ampliar la creatividad del artista a costa de la intensificación de los mecanismos de subordinación del eros. (Marcuse 1994, pp. 19-48). La consecuencia más visible de dicha subordinación es una suerte de desfase que se produce entre la erotización de la mercancía (Perniola 1998) y la experiencia misma del erotismo como tensión interna experimentada por el individuo. Esta última nos remite, finalmente, al concepto de “espectáculo” de Guy Debord:

Los espectadores ya no encuentran lo que desean; desean lo que encuentran. El espectáculo no rebaja tanto a los hombres como para hacerse querer, sin embargo, muchos de ellos son pagados para fingir. Ahora que no pueden llegar a afirmar que esta sociedad sea plenamente satisfactoria, se apresuran a declararse insatisfechos de toda crítica de lo que existe (Debord 2004, p. 116).

Puesto que, como sugiere Debord, el espectáculo es el punto de llegada de un proceso en que el individuo se limita a reproducir sus deseos sin realmente desearlos, una suerte de simulacro de la voluntad de desear, puesto que, de acuerdo con el crítico situacionista el mismo deseo se ha convertido en bien de consumo, intercambiable, la libido termina replegándose hacia su propio objeto del deseo, identificándose con el mismo. En una palabra, se convierte en fetiche. Perniola define este proceso con el término de “sex appeal de lo inorgánico” (1998) aludiendo no sólo al placer que produce el objeto de consumo sino a la des-erotización del mismo erotismo, del deseo convertido ahora en pura mercancía. El resultado es lo que Debord solía llamar un “mundo invertido” (2003), un ejemplo extremo que nos remite al mundo creado por Huxley en su novela: un “mundo feliz” (1969). Pero ¿sería acaso también el mejor de los mundos posibles? Esta posibilidad basta por sí sola para justificar el “Gran Rechazo” de Marcuse y aceptar la lucida desconfianza crítica de Debord hacia todo lo que predispone el cuerpo y la mente del individuo a la aceptación espontánea de cualquier objeto que se le ofrezca.

En efecto, dicha conformidad con lo dado describe la imposibilidad intrínseca de satisfacer los deseos, puesto que, de acuerdo con Perniola, se desvió por completo la estructura simbólica que hace posible el reconocimiento del objeto de deseo dentro de un sistema de relaciones compartidas. Este desvío se expresa a través de una falsa “socialización del deseo, [cuya] dinámica no ha de buscarse en la naturaleza de la cosa deseada, sino en el hecho de que ella es deseada por otro” (Perniola 2006, p. 66). Este proceso desarticula el mismo erotismo ocultándose detrás de falsas nuevas ontologías de la comunicación, muy seductoras al promover la democratización de la cultura apelando a la idea de “esfera pública”, aunque al final esta última se demuestre inexistente (Lippmann 1999).

Por otro lado, la contradicción de fondo entre el deseo individual y la necesidad de valores éticos más profundos no se resuelve en las propuestas de modelos de tipo relacional. De acuerdo con Nicolas Bourriaud, por ejemplo, siendo el arte relacionado exclusivamente con el intercambio de bienes de consumo, su principal objetivo se reduce a borrar el objeto artístico a favor de sus elementos

performativos y comunicativos (Boaurriaud 2004, p. 29). Sin duda, a diferencia de muchos artistas que durante los años sesenta difundieron este nuevo género de arte participativo (Marchan Fiz 1986), esta vez se trata de un replica posmoderna vaciada de todo contenido crítico. En este caso, asistimos a una propaganda ideológica, la del consumo, en que los mismos medios de difusión propagandística trabajan en contra de la emancipación social. Bajo estas condiciones la propuesta marcusiana, la “estética del eros” parece siempre más quimérica.

No obstante, como hemos señalado, existen claras contratendencias que apuntan a una necesidad de volver a un grado elevado de compromiso social y político contrastando la resignación y la falta de deseos que los autores más radicales, como Debord y Roszak, han denunciado en sus escritos críticos. Sus denuncias apuntan a nuevas formas de concebir la cultura y el arte a través de la participación directa y activa del individuo. Una manera, quizá, de reconstruirnos, al mismo tiempo, como sujetos sociales y como individuo más libres, dentro de una sociedad tendencialmente fragmentada que prefigura un retorno de las pasiones más vehementes y de los deseos más ocultos.

Referencias

- Bataille, G. 1997. *Las lagrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Bourriaud, N. 2004. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Milano: Postmedia Books.
- Bourriaud, N. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.
- Crow, T. 2001. *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía, 1955-1969*. Madrid: Akal. Traducción en español de S. Blasco.
- Debord, G. 2004. *Opere cinematografiche*. Milano: Bompiani.
- Debord, G. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Debord, G. 1958. “Teoría de la deriva” en
- "<http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>" [Consulta 18 / 11/2009].
- Deutsche, R. 1996. *Evictions: Art and the Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press.
- Ferlinghetti, L. 1995 *City lights: Pocket poets' anthology*. San Francisco: City Lights Publishers.
- Foucault, M. 2000. "Los cuerpos dóciles" en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Freud, S. 1986. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fromm, E. 1974. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- Hoffman, A. 1980. "Museum of the Streets" en http://theanarchistlibrary.org/HTML/Abbie_Hoffman_Museum_of_the_Streets.html [Consulta 14/11/2011].
- Huxley, A. 1969. *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Lacy, S. (Ed.) 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lippmann, W. 1999. *The Phantom Public*. New Brunswick (New Jersey): Transaction Publishers.
- Maffi, M. 1975. *La cultura underground. Tomo I*. Barcelona: Anagrama.
- Marchán Fiz, S. 1986. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-74): epílogo sobre la sensibilidad posmoderna, antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.
- Marcuse, H. 1994. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de una sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Marcuse, H. 1976. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Marcuse, H. 1969, *Un ensayo sobre la liberación*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Mouffe, C. 1999. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Perniola, M. 2006. *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Perniola, M. 1998. *El sex appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama.
- Perniola, M. 1997. *L'estetica del Novecento*, Bologna: Il Mulino.
- Reich, W. 1972. *Psicología de masas del fascismo*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Roszak, T. 1976. *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.
- Soláns, P. 2000. *Accionismo vienés*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.

