

# Poesía y disenso: un acercamiento a partir de la estética de Th. W. Adorno

Poetry and dissent: an approach from the aesthetics of Th. W. Adorno

**Rosa Benítez Andrés (Universidad Carlos III de Madrid)**

beneitezr@usal.es

## RESUMEN

Entendiendo lo político como participación en la vida pública, el posible carácter político de la poesía ha quedado determinado por dos marcos comprensivos de gran alcance y amplitud en nuestra cultura: el “contenidista” y el propagandista. Las oposiciones y críticas a estos dos planteamientos son numerosas y bien conocidas, aunque las alternativas constituyen, aún a día de hoy, casi una excepción. Dentro de estas últimas destaca la teoría estética que Th. W. Adorno desarrolló a lo largo de toda su obra. Por ello, se pretende realizar aquí un acercamiento al pensamiento adorniano en torno al problema del sujeto público y privado en la lírica para presentar una concepción de lo poético que disienta de determinados modelos explicativos heterónomos y excesivamente normalizados.

**Palabras clave:** poesía, política, Theodor W. Adorno, Estética literaria, Teoría Crítica.

## ABSTRACT

The political character of poetry has been defined by two far-reaching comprehensive frames of great breadth in our culture: “contents” and propagandistic view of poetry. The oppositions and criticisms of these two approaches are numerous and well known, but the alternatives are even today, almost an exception. One of them which stands out is the aesthetic theory that Th. W. Adorno developed throughout his life's work and. Hence, an approach to Adorno's thinking on the issue of public and private subject in lyrical poetry is presented here in order to introduce a conception of poetry that dissents from heteronomous and normalized explanatory models.

**Keywords:** poetry, politics, Theodor W. Adorno, Literary Aesthetics, Critical Theory.

## 1. El conflicto: un caso de estudio

En el año 1950 Vicente Aleixandre publica una serie de aforismos con los que poco tiempo después comienza a articularse un complejo debate en el contexto de la poesía española de posguerra. “Toda poesía es multitudinaria en potencia, o no es” o, más concretamente en relación a la mencionada polémica, “No hay más que un poema verdadero: el de la inmanente comunicación” (657). Tales enunciados constituyen el núcleo de un planteamiento sobre lo lírico que sólo un par de años más tarde se verá refrendado por la mayoría de poetas integrados en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes (1952), y tenazmente sistematizado por la de *Teoría de la expresión poética* de Bousoño. Esta postura reflejaba, tanto desde las actitudes más relacionadas con el realismo social como desde aquellas de cariz más intimista, la idea de que la poesía debía cumplir una función comunicativa que trasladara determinados contenidos (sentimentales, conceptuales, lingüísticos, etc.) a un público capaz de compartir dicho mensaje.

La respuesta a tales presupuestos vino, como se sabe, de la mano de lo que sólo con posterioridad se conocerá como la *Escuela de Barcelona*. En 1953 Carlos Barral contestará estas tesis desde las páginas de *Laye* con un artículo titulado “Poesía no es comunicación”, al que después se sumará el texto de Jaime Gil de Biedma “Poesía y comunicación”, aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Primero Barral y después Biedma, basarán su rechazo a estas posiciones en la tesis de que el contenido que se expresa en un poema no puede quedar reducido a la transmisión de algo anterior a éste, sino que únicamente llega a tener lugar en él. Siguiendo en este punto a T. S. Eliot, ambos poetas estaban defendiendo la capacidad productiva de la forma literaria y su especificidad frente al uso comunicativo del lenguaje. Pero también estaban reivindicando la central tarea del lector como co-productor de sentido.

Tras un agitado proceso en el que los protagonistas de la disputa cruzaron valiosas argumentaciones y contrargumentaciones finalmente parece que unos y otros llegan a coincidir en que la poesía es conocimiento y también comunicación —aunque se otorgue prioridad a alguno de estos dos elementos—. Por tanto, lo que debe plantearse aquí, y para eso se ha recurrido a este episodio tantas veces señalado en nuestra tradición, es si en realidad se está hablando más bien del viejo concepto de “mímesis” en un sentido productivo o reproductivo y, por tanto, de las posibilidades de acción de la poesía. Y ésa es la idea que, al fin y al cabo, se desprende de los posicionamientos expuestos por los protagonistas de tal querrela: el conocimiento de una realidad, bien sea previo o simultáneo a la escritura poética, y el acto comunicativo con el que culmina el poema son para ambas facciones, si no su determinación última, sí componentes necesarios de la escritura. Quizá la síntesis más equilibrada entre aquellas posturas sea la que poco después aportará José Ángel Valente en su texto “Conocimiento y comunicación”, de 1963:

Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación (46).

## **2. El núcleo del problema**

Esta discusión, en apariencia de cariz metaliterario, hunde sus raíces en un momento histórico muy concreto y, por tanto, en unas circunstancias de largo alcance para el conjunto de las artes. Lo que se está abordando en esta coyuntura no sólo remite a la naturaleza y conducta de lo literario, sino muy especialmente al papel del poeta en el conjunto de la sociedad. En efecto, en la base de estos planteamientos se halla la urgencia experimentada por ciertos creadores de encontrar un sentido político a su trabajo dentro del desquiciado contexto vital en el que se encontraban. Los caminos fueron muy variados pero, sin duda, destacan en esta época de mediados del siglo XX aquellos itinerarios que defendieron la obligación del poeta de convertirse en un vocero del pueblo; en el representante de una comunidad oprimida a la que se le daba la palabra y cuyas miserias se hacían visibles a través de la expresión poética de este portavoz. La misión social del escritor, su compromiso político, le obligaba a denunciar la injusticia o, incluso, a hacer una llamada a la revolución.

Como es bien sabido, la fórmula adoptada por muchos escritores para tratar de cumplir con ese cometido pasaba por un uso realista o referencial del lenguaje que lograra comunicar a esa multitud a la que se refería Alexandre una realidad social en la que tanto emisor como receptor participaban en idéntica medida. Los modelos podrían quedar bien resumidos bajo dos marcos de comprensión. Por un lado, ciertas derivas realistas del hecho poético, y sus discursos de legitimación, que quisieron ver en la escritura “temática” la mejor forma de resituar a la literatura en el campo de lo social, es decir, entendiendo la poesía como el medio de expresión por excelencia de una comunidad oprimida por un orden impuesto y ajeno a sus propios intereses. Por otro lado, aunque plenamente vinculada a la perspectiva anterior, existe una segunda modalidad a la hora de interpretar lo político en las prácticas artísticas; aquella que al primer paso de la denuncia suma la llamada a la acción. Se trata, pues, de una visión militante y en ocasiones propagandística de lo poético que, en consonancia con la de “contenidos”, instala la actividad literaria en un plano exterior al de su propio ejercicio.

Pero, ¿qué instancia legitimaba al poeta para convertirse en emisario de una clase sometida a la que, en la mayoría de los casos, ni siquiera pertenecía?; ¿qué hacía de su expresión algo políticamente necesario más allá de la capacidad del lenguaje para visibilizar determinados abusos y carencias? o, si nos situamos en el lado opuesto de la controversia que se ha utilizado como ejemplo, ¿qué conocimiento se producía en el interior del poema que pudiera ser relevante para su exterior?, ¿cómo actúa lo propio sobre lo ajeno? Conocemos bien los peligros inherentes a la radicalización

de cualquiera de estas propuestas —desde la supeditación de la poesía al “tema” hasta su completa escisión con respecto a la experiencia—, pero en lo que quizá todavía no se haya insistido lo suficiente es en la facultad que posee la lírica, como forma literaria específica, para sortear tales riesgos y contestar a las cuestiones que se acaban de enunciar.

### 3. Formas de arte y compromiso

Retomemos para ello esa década de los 50; dirijámonos hasta una fecha que media entre los primeros cruces de la polémica “conocimiento *versus* comunicación” y la síntesis de Valente, y en la que la mayoría de reflexiones estéticas europeas asumían una dirección similar a la apuntada en el caso español —podría pensarse aquí tanto en el *Gruppe 47* alemán, como en el *Grupo 63* italiano—. Vayamos a 1957; momento de la publicación, en el primer número de la revista *Akzente*, del «Discurso sobre poesía lírica y sociedad» de Theodor Wiesengrund Adorno. Pese al reiterado, y normalmente, mal uso del *dictum* adorniano sobre la poesía después de Auschwitz,<sup>1</sup> pocas veces se menciona en los estudios literarios las valiosas contribuciones del filósofo a la comprensión del hecho poético, de las que es ejemplo el texto que se acaba de señalar.

Este escrito, que se encuentra profundamente emparentado con otros de los ensayos incluidos en *Notas sobre literatura* —como el dedicado a la noción sartreana de compromiso—, debe comprenderse desde la consideración que Adorno hace de las artes en tanto que hecho autónomo y, al mismo tiempo, social (2004: 15). Para el filósofo, sólo el arte o, más exactamente, sólo el arte auténtico ha resistido al principio de identificación impuesto por el dominio de la racionalidad instrumental. Se trata de formas artísticas que, manteniendo un estatuto independiente con respecto a la sociedad que las ha producido, son capaces de refractarla y oponerse a una realidad excesivamente homogeneizada y regulada, ofreciendo de este modo un lugar de resistencia frente a la cosificación generalizada. Por ello, constituyen el terreno de lo no-idéntico, de lo que aún no ha sido reducido a lo igual, a lo que hay: “La identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad. Sólo gracias a la separación respecto de la realidad empírica que le permite al arte moldear según sus necesidades la relación entre el todo y las partes, la obra de arte se convierte en el ser de segunda potencia” (2004: 15).

Según el diagnóstico ofrecido por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, resulta necesario advertir que el desarrollo de la racio-

---

<sup>1</sup> Pese a que con ello se exceden los objetivos de este trabajo, conviene no obstante recoger aquí las palabras exactas del filósofo —aparecidas en el texto de 1949 “Crítica cultural y sociedad” (publicado en 1951)— con el ánimo de contribuir al desmontaje del tópico: “La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas. Mientras permanezca encerrado en sí mismo, dedicado a la contemplación autosuficiente, el espíritu crítico no estará a la altura de la cosificación absoluta, que suponía el progreso del espíritu como uno de sus elementos y que hoy se dispone a absorberlo por completo” (Adorno, 2008: 25). Para un acercamiento crítico y bien informado del tema, véase: Gómez Toré: 112-118.

nalidad occidental, ya desde sus inicios, ha albergado junto a los valores e ideales emancipatorios su propia inversión, es decir, una vuelta al mito propiciada por cierta perversión del principio de dominación: “La maldición del progreso imparables es la imparables regresión” (88). De esta forma, la voluntad de la razón de convertirse en un proceso liberador ha llegado a un estadio histórico en el que lo que predomina es, por el contrario, la alienación de todas las esferas de la vida. Comprender este curso histórico y tratar de “salvar” el proyecto de la Modernidad será una de las tareas asumidas por la Teoría crítica. Por ello, frente a las formas dominadoras de la razón formal y la razón instrumental, destinadas a homogeneizar y expresar la naturaleza y la realidad social hasta límites intolerables, el filósofo frankfurtiano apela a otro tipo de racionalidad, la mimética, que a diferencia de las anteriores se muestra respetuosa con lo diverso, con aquello que escapa al principio de no contradicción y, sobre todo, indiferente a las irrefrenables ansias de control experimentadas por el sujeto moderno (Adorno, 2004: 376). Se trata, pues, de una conducta ante la realidad que se enfrenta a esa misma realidad, sin desligarse por completo de ella; que muestra tanto su dependencia con respeto a ésta como la posibilidad de ir más allá y que, especialmente, no sucumbe a la tendencia identificadora de la razón. Es por ello que, como se decía, el arte es al tiempo un hecho social y autónomo, que permite conocer la sociedad de la que es producto sin caer en la reducción de los productos artísticos a simples medios de una voluntad por completo indiferente a su especificidad estética:

la forma de comportamiento del arte es, fundamentalmente, una negación de este principio de realidad, y lo es, fundamentalmente, en la medida en que constituye ya una esfera cuya aspiración es, en verdad, que el arte llegue a ser la apariencia y representación de un campo completo que, en todo caso, sea independiente del principio de realidad, por lo tanto, del que no se “obtenga algo” en el mismo sentido práctico que de la mayoría de las otras cosas de este mundo (Adorno, 2013, 158)

Por supuesto, no todas las producciones consideradas como artísticas van a entrar dentro de ese “arte auténtico” al que se refiere Adorno, sino que existen otras formas por completo dependientes de esa razón dominadora e instrumental. A estas formas dedicaron igualmente Adorno y Horkheimer su análisis de la “Industria cultural”, con el objetivo de visibilizar un tipo de producción, distribución y consumo de productos culturales inscritos en el orden económico y social dominantes e incapaces de ofrecer una alternativa a los modos de pensamiento, sentimiento y acción del capitalismo avanzado (Maiso: 325).

#### **4. El lugar de la lírica**

La poesía, entendida en el complejo marco de la estética adorniana, encierra la posibilidad de actuar como instrumento de disenso frente a la sociedad administrada. Pero, continuando con la dicotomía previamente

anunciada, tal aptitud no puede quedar reducida ni a la simple expresión lingüística de un contenido de oposición al sistema regulador de lo social, ni tampoco al distanciamiento extremo de las condiciones de producción de la propia praxis artística, sino más bien, todo lo contrario: “Cada una de las dos alternativas se niega a sí misma al mismo tiempo que a la otra: el arte comprometido porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte, niega la diferencia con respecto a ésta”, y prosigue “la de *l’art pour l’art* porque con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su a priori polémico” (Adorno, 2003: 394). Así, una lírica supeditada a cualquier función social inmediata estaría participando de la racionalidad instrumental denunciada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*, es decir, de aquella que sólo persigue la utilidad de los medios y su eficacia sobre el todo social. Por su parte, una lírica por completo separada de su contexto de enunciación sería tan afirmativa con respecto al orden impuesto en la Modernidad como la anterior. Ambas representarían, por tanto, una duplicación ideológica de la configuración social a la que podrían enfrentarse, una falsa reconciliación:

la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que éste aspira por sí. Pero [...] tampoco hay que absolutizar el lenguaje como la voz del ser contra el sujeto lírico [...]; el lenguaje mismo no habla más que cuando ya no habla como algo ajeno al sujeto, sino como la voz propia de éste (Adorno, 2003: 56).

Entonces, podemos preguntarnos, ¿cómo es posible que la lírica albergue, en la voz de una conciencia individual, esa conciencia colectiva?, ¿de qué manera puede el yo poético salir de su experiencia subjetiva y conectarla con la realidad social? El filósofo afirma que la vinculación entre poesía y sociedad no debe entenderse en función de cierto recorrido por el que el poeta imbrica su subjetividad en la totalidad de lo social, mediante una operación metonímica, sino, por el contrario, a través del espacio de escisión, con respecto a lo vivido por todos, que supone su expresión individual: “la inmersión en lo individual eleva al poema lírico a lo universal poniendo de manifiesto algo no adulterado, no aprehendido, aún no subsumido” (Adorno, 2003: 50). Así, por un lado, la expresión lírica participa de lo universal, según Adorno, por cuanto no constituye una mera expresión de las emociones y experiencias individuales, sino que se sitúa dentro del ámbito estético y, por tanto, bajo un enfoque en el que forma y contenido mantienen una estrecha relación, que trasciende la causalidad comunicativa del lenguaje y se resiste al sentido pleno y acabado; ésa es su autonomía. Por otro lado, esta misma condición de lo lírico es la que le permitiría sustraerse del espacio convencional, los discursos asentados, del sistema de la lengua, y volver al origen de la experiencia y de su formulación lingüística. De nuevo, ese doble carácter del arte auténtico: como

hecho autónomo y social. Algo muy similar es lo que plantea Jaques Rancière en su *El malestar en la estética*:

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio (33).

En consecuencia, la forma en la que esta lírica interviene en lo político, lo común, viene determinada por su capacidad de subversión, de alterar con la expresión subjetiva las corrientes homogeneizadas de lo social, de mostrar las diferentes mediaciones implicadas en la configuración de la vida, precisamente, a través de otra mediación; la artística. O, por expresarlo con el filósofo alemán: “Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada” (2004: 298). Para Adorno, ese momento en el que el individuo se vuelve hacia sí mismo es el que le permite advertir que se encuentra inmerso en un entramado social donde los sujetos permanecen aislados, sin formar una colectividad más universal que la propia subjetividad del poeta lírico: “Su pura subjetividad, lo que en ellas aparece como compacto y armónico, da testimonio de lo contrario, del sufrimiento por una existencia ajena al sujeto” (2003: 53). Por ello, desde ese retraimiento a lo subjetivo que logra concienciar al sujeto de su posición, el poema lírico puede devolverle la objetividad y humanidad perdida a una sociedad atomizada:

Ustedes sienten la poesía como algo contrapuesto a la sociedad, algo totalmente individual. Su afectividad insiste en que así debe seguir siendo, en que la expresión lírica, sustraída a la gravedad objetual, conjura la imagen de una vida libre de la compulsión de la praxis dominante, de la utilidad, de la presión de la autoconservación tenaz. Sin embargo, esta exigencia a la poesía lírica, la de la palabra virgen, es en sí misma social. Implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresiva, y la situación se imprime en negativo en la obra: cuanto más pesada se hace su carga, tanto más inflexible se le resiste la obra, sin inclinarse ante nada heterónimo y constituyéndose enteramente según la propia ley cada vez. Su distancia de la mera existencia se convierte en la medida de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo (2003: 51-52).

Entonces, no se trata ya de agregar al poema un contenido social ni de alejarse de éste, sino de vislumbrar que en su propia configuración se halla expresada la posibilidad de establecer ese vínculo entre lo individual y lo colectivo; y de oponerse a las condiciones de experiencia común, impuestas por las formas de pensamiento, cultura y socialización desplegadas en

la Modernidad. Son la dialéctica entre lo interior y lo exterior impuesta por el proceso creativo y la experiencia estética asociada a las obras de arte las que les aseguran una presencia no subsumida a las dinámicas de cosificación de la vida mercantilizada. Aquí, el conocimiento y la expresión proporcionados por la lírica insisten en la tarea emancipatoria que la Teoría Crítica no renuncia en asignar a la cultura.

Por tanto, nos encontramos con una visión de lo poético en la que no resulta necesario renunciar ni al conocimiento propiamente artístico, ni a su expresión, tal y como bien supo manifestar Valente, quien por otra parte fue un atento lector de los autores englobados bajo esta corriente de pensamiento. En todo caso, la obra de arte nunca estará en el lugar de otra cosa —sea esto un sentimiento, un concepto o cualquier otra forma de conocimiento— aunque siempre surgirá de un contexto de producción del que no puede desligarse. La vigencia del planteamiento de Adorno queda patente, pues, al comprobar que la mayoría de los interrogantes y críticas que le hacemos a la poesía siguen invocando los elementos planteados por el autor en su *Estética*. Los problemas asociados a la autonomía artística, su estatuto ideológico, los regímenes discursivos de enunciación o la “industria cultural” representan una buena muestra de ello. Así, el futuro que pueda llegar a tener esta reflexión dependerá, en todo caso, de las expectativas y exigencias impuestas a la escritura y su alcance político, es decir, para crear un espacio de comunidad.



## **Bibliografía**

Adorno, Theodor Wiesengrund (2013). *Estética (1958/59)*. Ed. Eberhard Ortland y trad. Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.

Adorno, Theodor Wiesengrund (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz* (Obras completas, vol. 10). Ed. Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor Wiesengrund (2004). *Teoría estética* (Obra completa VII). Ed. Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor Wiesengrund (2003). *Notas sobre literatura* (Obra completa XI). Ed. Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor Wiesengrund y Horkheimer, Max. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Intro. y trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.

Aleixandre, Vicente (1977). *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar.

Barral, Carlos (1953). "Poesía no es comunicación", en *Laye*, nº 23, Delegación Nacional de Educación, 23-26.

Bousoño, Carlos (1952). *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos.

Gil de Biedma, Jaime (1955). "Poesía y comunicación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 67, AECID, 96-101.

Gómez Toré, José Luis (2015). *El roble de Goethe en Buchenwald*. Madrid, Libros de la resistencia.

Maiso, Jordi (2011). "Continuar la crítica de la Industria cultural", en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, nº 3, Sociedad de Estudios de Teoría Crítica, 322-330.

Ribes, Francisco (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander: Artes gráficas hermanos Bedia.

Rancière, Jacques (2011). *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca, Luda Vogelfang y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital intelectual.

*Poesía y disenso: un acercamiento a partir de la estética de Th. W. Adorno*  
Rosa Benítez Andrés

Valente, José Ángel (2008). “Conocimiento y comunicación”, en *Las palabras de la tribu. Obras completas II, Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna, rec. e intro. Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, 39-46.