

elementos de producción crítica
reflexión

Poesía, crítica y acción instituyente

Arturo Borra

“Toda nueva obra de arte, para serlo, se ve expuesta al peligro del fracaso total” (Theodor Adorno)

I

En alguna ocasión, T. Adorno –uno de los exponentes más célebres de la Escuela de Frankfurt– cuestionó la legitimidad misma de seguir escribiendo poesía: tras Auschwitz –como símbolo de una sociedad que ha industrializado la muerte– la escritura de un poema es “cosa barbárica” (sic)¹. Posteriormente, este autor rectificó su enunciado, generalizando el cuestionamiento: el sufrimiento también tiene derecho a decirse a través de la poesía; lo que en cambio conviene preguntarse es si se puede *seguir viviendo* después de Auschwitz². La pregunta, por más retórica que sea, no oculta su potencia crítica: después de acontecimientos históricos traumáticos de gran magnitud como los acaecidos en el S.XX, ya no debemos permitirnos una presunta ingenuidad. No hay inocencia posible del arte y la felicidad política (traducida en el ideal artístico de la *pura armonía*) es desconocimiento de la penuria del mundo.

“La legitimación social del arte es su asocialidad. Para conseguir la reconciliación las obras de arte auténticas tienen que borrar cualquier recuerdo de reconciliación. Tampoco existiría esa unidad, en la que no faltan elementos disociativos, si no existiera la vieja reconciliación. Las obras de arte, *a priori*, son socialmente culpables, mientras que cada una de ellas, que merezca tal nombre, trata de borrar su culpa”³.

¿Cómo puede borrarse esta culpabilidad? En principio, logrando la constitución del arte como «mónada» irreconciliable, constelación desgarrada que objetiva un orden social antagónico. Esta objetivación poética, por lo demás, permite hacer manifiestas las raíces históricas y sociales del dolor.

Ahora bien, si el arte conmueve, si muestra la finitud del sujeto así como el desgarramiento de la sociedad, no es por su apelación a la *ilusión de inmediatez*. El deseo de transformación no dispensa a las obras de arte de su «ley formal»⁴. La realidad conocida –las injusticias históricas–, al ser dramatizada de forma innovadora, permite destruir la unidad del sentido y es esa destrucción de una espuria unidad –antes que un *abstracto compromiso*– lo que constituye la condición crítica de las producciones artísticas⁵.

1.- Adorno, T., *Crítica cultural y sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984, p. 248.

2.- Adorno, T., *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1992, pp.203 y ss.

3.- Adorno, T., *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p.307.

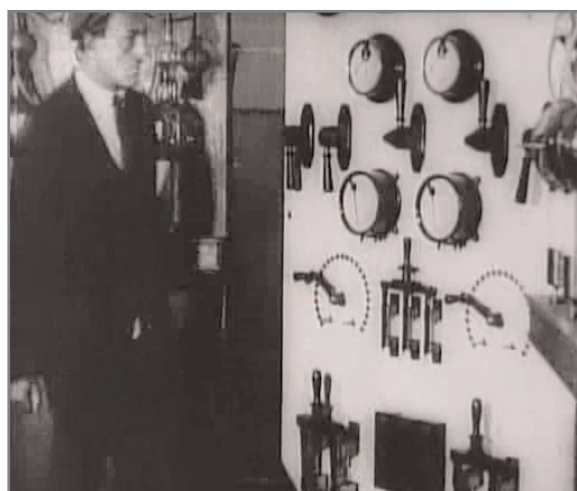
4.- “La obra de arte realmente conseguida es aquella cuya forma procede de su contenido de verdad; no necesita borrar de sí las huellas del devenir por el que llegó a ser, de su carácter artificial; lo fantasmagórico en cambio es la contrapartida cuando la obra se manifiesta como conseguida en lugar de soportar su carácter artificial, por el que quizá lograría el éxito; tal es la moral de las obras de arte” (Adorno, *op.cit.*, p. 248).

5.- La operación crítica no conduce a una *negación total*, sino a lo que Adorno y Horkheimer denominan, siguiendo a Hegel, una «negación determinada». En *Dialéctica del Iluminismo* (Sudamericana, México, 1997), Adorno, T. y Horkheimer, M., explican: “La negación indiscriminada de todo lo positivo [es] la fórmula estereotipada de la nulidad (...)” (*op. cit.*, p. 38). En vez de

La «estética de la conmoción», en este sentido, no reniega de su estilización: evita el mero placer estético, al apelar a la disonancia, pero no prescinde de *técnicas específicas* que permiten elaborar esa mercancía cultural que, en estas sociedades, toda obra de arte tiende a ser. Pero esa específica mercancía tiene la peculiaridad de resistirse a su fetichización, cuestionando su subordinación a fines mercantiles —a través de la reivindicación de su inmanencia—, sin por ello recaer de forma obligada en variantes esteticistas⁶.

Una obra de arte se resiste a su incorporación a las industrias culturales en tanto acentúa su distanciamiento con respecto a las formas sancionadas de la conciencia pública. Si esto es cierto, la *comprensibilidad universal* no es sino una forma de ceder a aquello que hay que cambiar, esto es, a formas de conciencia cosificadas, cristalizadas incluso en el lenguaje cotidiano. *Desautomatizar el lenguaje* es dar lugar a lecturas que se enfrenten a los límites de la comprensión cotidiana, produciendo un efecto de extrañamiento que reactive la contingencia del mundo social presente. Un proyecto poético crítico que prescinda de una crítica del lenguaje, de forma involuntaria, tiende a reintroducir lo que pretendía cuestionar: la naturalización de ciertas categorías de percepción y pensamiento, que permiten la reproducción simbólica de esta sociedad.

Adorno en este punto es rotundo: una estética de la conmoción no tiene por qué devenir *realismo estético*⁷. Es erróneo suponer que la única (y mejor) estrategia posible para responder a esta culpabilidad es la apelación a una filosofía artística que considera suficiente la remisión especular de un sujeto a una realidad preconstituida. Esta remisión representa al sujeto (poético) como *espejo* —más o menos distorsionado— de una situación que él meramente *padece*, omitiendo su *participación* efectiva en la producción y reproducción del mundo social, que incluye la *interpretación específica de ese mundo* y su *evaluación* bajo la forma de juicios de valor⁸. La condición cognoscitiva del arte reside menos en esta capacidad reflejante que en su recuperación de la escritura inconsciente de la historia por parte de los sujetos, en la recordación de lo reprimido e incluso en el anuncio de otras posibilidades históricas, entre las que juega un papel central la fantasía de justicia (como deseo de la obra artística de un mundo mejor). El arte toma lo empírico y lo subvierte: “Sólo mediante esta transformación, y no porque sea una fotografía siempre falseante, le da lo suyo a la realidad empírica, la epifanía de su esencia oculta y el merecido horror ante ella como ante el desorden”⁹.



tratarse de una operación abstracta y apriorística, la *negación determinada* apunta a cuestionar “las representaciones imperfectas de lo absoluto”, sin erigirse ella misma en esa posición. De lo que se trata, entonces, es de la “negación de la reificación” (*op. cit.*, p. 11), esto es, de negar la aceptación de lo real representado como cosa intransformable o naturaleza inmutable.

6.- Desde una perspectiva diferente, G. Bataille también enfatiza la tesis de la autonomía relativa de la literatura, remarcando que ésta siempre fue “movimiento irreductible a los fines de una sociedad utilitaria” (Bataille, G., *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2001, p. 150). No se trata entonces de sustituir una utilidad económica (privilegiada por *las industrias culturales*) por una utilidad política, sino de asumir la *parcial* independencia de lo artístico con respecto a otros campos sociales, lo que por un lado niega la fórmula del “arte por el arte”, sin por ello caer en la negación de una lógica interna que, *necesariamente*, se articula con otras dimensiones de la existencia social.

7.- “El realismo, a causa de ese mínimo imprescindible de estilización, reconoce su propia imposibilidad y se deshace virtualmente a sí mismo. La industria de la cultura ha convertido esto en un engaño de masas” (*Teoría estética, op. cit.*, p.325).

8.- En un nivel más amplio, cf. la aguda crítica epistemológica realizada por H. Putnam con respecto al realismo, en *Las mil caras del realismo*, Paidós I.C.E., Barcelona, 1994.

9.- Adorno, T., *Teoría estética*, p.337.

En este marco, no pretendo reconstruir de forma exhaustiva la estética negativa de Adorno¹⁰, sino tomarla como un caso específico que permite cuestionar la *expansión* del realismo estético –dentro del campo literario español–, como *única alternativa poética legítima* frente al *formalismo* extendido dentro de círculos oficiales. Ambas estéticas caen en el error de reducir los tropos y figuras retóricas a una mera *función ornamental*, desconociendo su productividad semántica. Si el formalismo reduce lo metafórico a un recurso de embellecimiento del discurso poético, el realismo lo reduce a una forma de ocultación de una literalidad primigenia. En ambos casos, se desconoce el valor de *lo metafórico* como productor de nuevas significaciones y conocimientos, inaccesibles por otra vía¹¹. No es preciso desertizar los jardines para producir una poética valiosa; siempre podemos desbrozar aquellas regiones muertas del lenguaje.

Si una estética formalista se desentiende del sentido de los juegos poéticos –incurriendo habitualmente en construcciones retóricas vacías y en la variación *ad infinitum* de algunas fórmulas tópicas desgastadas–, el riesgo inverso de una estética realista es desatender el registro poético, reclamando un (imposible) lenguaje transparente que no es sino naturalización de un universo ideológico específico¹². Sin desconocer la «multiacentualidad del signo» (Voloshinov) –que permite hacer una reapropiación del lenguaje coloquial para



resemantizarlo de forma radical–, apenas si es preciso remitirse a la semiótica o al análisis del discurso para sostener que la «claridad» no es tanto una *propiedad textual* como una *relación de inteligibilidad* que se construye entre enunciadore y destinatario. Cuando más próximos son los universos discursivos de los interlocutores más claridad adquirirá la comunicación (literaria o no). Dicho en otros términos, cuanto más distancia exista entre una poética (o una estética) y los discursos hegemónicos¹³, mayor será la opacidad resultante. No hay discurso (poético) transparente; la presunta claridad del realismo es producto de su afinidad lexical con los discursos socialmente sedimentados –aunque esa afinidad puede ser irónica–.

La incongruencia entre horizontes de interpretación, en todo caso, marca una distancia (aunque no siempre suficientemente crítica) con respecto a lo coti-

10.- Tomar esta estética como objeto de comentario no me compromete con *todas* sus premisas teóricas, entre las que no cabe excluir de antemano algunas posibles implicaciones aristocratizantes, aunque en gran medida tales implicaciones son erróneamente atribuidas a la posición de Adorno. En este respecto, Adorno no carece de ambigüedades sobre las que cabría detenerse, pero de ninguna manera pueden *presuponerse* de forma válida. Para una crítica a la “estética pura”, cf., Bourdieu, P., *La distinción*, Taurus, 1988, Madrid. Por lo demás, la estética adorniana no está exenta de algunos problemas teóricos quizás *insolubles* dentro de su propio tejido. La corriente que se dio en llamar “estética de la recepción”, por ejemplo, ha cuestionado la falta de consideración de esta teoría estética con respecto al lugar activo del lector. Lo dicho, sin embargo, no invalida la recuperación selectiva de algunas de sus reflexiones más punzantes, que no sólo mantienen actualidad, sino que además, ponen en cuestión *cierto* lirismo banal caracterizado por su amnesia con respecto al sufrimiento humano y a su relación con el orden social existente.

11.- Me remito aquí al excepcional libro de Paul Ricoeur: *La metáfora viva*, Trotta, Madrid, 2001.

12.- Tomo el concepto de «ideología» no como «falsa conciencia» sino como «proceso de producción de ideas y significados». En general, existe dentro de la tradición marxista una *tendencia* a limitar el concepto de ideología a un proceso distorsionante, presentando dificultades para comprender el proceso fundamental que es la formación de una conciencia práctica, inescindible al proceso social material. Pensarlos de forma separada conlleva la consideración de lo ideológico como instancia segunda, lo cual es erróneo ya que “(...) los vínculos prácticos que existen entre las «ideas» y las «teorías» y la «producción de la vida real» se encuentran todos dentro de este proceso de significación social y material” (Williams, R., *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980, p. 89).

13.- Para una teoría de la hegemonía, cf. Williams, R., *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980; y Laclau, E. y Mouffe, Ch., *Hegemonía y estrategia socialista*, S. XXI, Madrid, 1997.

diano. De ahí también el derrumbe de una *estética de la simplicidad* como imperativo crítico. Si bien las consecuencias estilístico-semánticas de estas afirmaciones son múltiples, me conformaré con señalar que, desde una perspectiva crítica, el realismo estético (como réplica estratégica al formalismo más o menos oficial) ha perdido toda obligatoriedad e incluso muestra límites evidentes al momento de imaginar otras comunidades deseables.

II

La crítica frankfurtiana a la conciencia reificada señala la existencia de formas de conciencia asimiladas al presente orden social: la conciencia constituye a la vez tanto una superficie de *reconocimiento* como de *desconocimiento*. De ahí que más que promover una genérica “toma de conciencia”, se trata de *cambiar las formas actuales de conciencia*. En segundo lugar, iluminar la experiencia desde una conciencia crítica, aunque puede ser esclarecedor, no conduce *necesariamente* a generar efectos políticos transformadores. A la pregunta adorniana con respecto a si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, habría que responder en un doble nivel: la primera respuesta es que, efectivamente, tras esa experiencia, la humanidad ha experimentado un nuevo estado de regresión histórica. No resulta válido ejercer un abstracto humanismo en el cual la dignidad e igualdad humanas se dan como hechos universales realizados¹⁴, cuando más bien tal dignidad e igualdad aparecen como resultados de una conquista social y política concreta. Puede ciertamente incluirse la práctica de una escritura literaria crítica como parte de estas intervenciones emancipatorias. Pero hay que señalar al mismo tiempo su insuficiencia radical como instrumento de cambio, lo que invita a articular esta intervención discursiva con otras intervenciones (literarias y extraliterarias) de dirección análoga.



La segunda respuesta es más drástica: efectivamente, no sólo *se puede seguir viviendo después de Auschwitz*, sino que además, de hecho, se vive *sin remordimientos*, esto es, *sin conciencia desdichada*. Aquí no se trata de apelar a una supuesta “inconsciencia” con respecto a los males impartidos. Es la extensión de una conciencia cínica, que sabe el mal que imparte y, sin embargo, no se priva de seguir impartíéndolo. En el campo estético, esto significa que la *concienciación* como procedimiento poético sólo es políticamente eficaz en un mundo social donde el saber (de la injusticia) compromete a la acción (transformadora). En nuestra cultura contemporánea, sin embargo, *no ocurre nada semejante*. El cinismo, más o menos difuso, hegemoniza nuestras sociedades.

“El sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara. La fórmula, como la propone Sloterdijk, sería entonces: «ellos saben muy bien lo que hacen, pero aun así, lo hacen». La razón cínica ya no es ingenua, sino que es una paradoja de una falsa conciencia ilustrada: uno sabe de sobra la falsedad, está muy al tanto de que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aun así, no renuncia a ella”¹⁵.

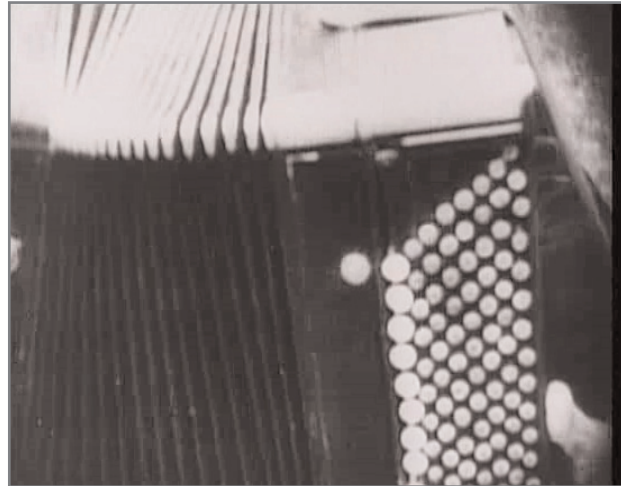
14.- En *Dialéctica del Iluminismo*, Adorno y Horkheimer señalan el estado de regresión que sufrió la humanidad con la institucionalización de la Ilustración, que prometía la liberación de los humanos. Se trata de una autodestrucción del iluminismo que en vez de haber dado lugar a una fase histórica más humanizada, ha dado lugar a un “nuevo género de barbarie” (sic), del cual el nazismo y el fascismo son sus puntos cúlmines y no su negación.

15.- Žižek, S., *El objeto sublime de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992, pp. 56–7. Cf. también Sloterdijk, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, España, 2003.

No puedo explayarme aquí con respecto a los alcances del cinismo como configuración cultural hegemónica en nuestras sociedades contemporáneas. Con todo, lo dicho basta para indicar que la crítica radical (desde unas poéticas específicas) no deviene por necesidad en práctica radical (de sus lectores), lo que no niega que pueda producir determinados *efectos de sentido*. Más todavía: la conciencia cínica, apelando a fórmulas retóricas acerca de lo inevitable del proceso histórico y lo imposible de caminos alternativos, termina justificando lo existente, aun cuando admita el mal presente. La razón cínica resulta impermeable a la crítica del presente. Al menos de forma provisional, es plausible concluir que ante esta situación inquietante, ninguna poética en particular alcanza para desestabilizar la predominante conciencia cínica: ante la denuncia del sufrimiento, se responde con indiferencia; ante el mal impartido se responde con una carcajada que significa lo real como cosa inexorable.

Frente a la insuficiencia radical de todas las estrategias estéticas de subversión, no hay razones para aferrarse de forma esencialista a una en particular. Una *política heterodoxa de proliferación poética*, en principio, resulta más apropiada para afrontar algunas problemáticas del presente. No se trata, sin embargo, de promover un sincretismo estético, sino de reivindicar un estricto pluralismo unificado por el ejercicio de la crítica¹⁶. En otras palabras: por más apremiante que resulte el esclarecimiento crítico, si de lo que se trata es de movilizar al sujeto y no simplemente aumentar su conciencia del mal existente¹⁷, entonces, habrá que desplegar estrategias poéticas plurales que incrementen su eficacia política (por lo demás, inevitablemente limitada). Quizás por eso, como sostuvo Kafka, “...importaría no sólo hacer vacilar las conciencias, sino también los pies”¹⁸.

De ahí también la necesidad de ampliar el arsenal de instrumentos críticos para conmover (solicitar) los cimientos mismos de nuestras constituciones como sujetos sociales. En este sentido, la apelación a lo ininteligible, la redescritión metafórica (enlazando elementos aparentemente inconexos), la distancia lexical con respecto al mundo cotidiano, la ruptura o la fragmentación sintácticas, la problematización de lo evidente, la interrogación por una intimidad desgarrada, la reinterpretación de lo trivial, la irrupción de lo fantástico, el cuestionamiento del sentido común cotidiano, la atención a lo inadvertido, la imaginación de otras comunidades posibles, la descripción de experiencias vitales en las condiciones del presente y el reenvío de lo conocido a lo desconocido, entre otras cuestiones, son algunas operaciones poéticas (susceptibles de complementación) que permiten interpelar a los *individuos* como *lectores críticos*. Pero dista de ser evidente que la poesía *deba* restringirse a una crítica del presente, tarea que además comparte con otros campos simbólicos, como las ciencias sociales o la filosofía. Puesto que toda institución social efectiva *encarna* en unos sujetos concretos, indagar sobre esos sujetos (y sus universos vivenciales) es reflexionar, por implicación, sobre la institución encarnada.



16.- Un pluralismo crítico-radical no puede permitirse tolerar posiciones pre-críticas o dogmáticas, porque eso supondría la eliminación de aquellas diferencias ideológicas y teóricas que no coincidieran con la propia posición (sustraída de la evaluación a partir de estrategias discursivas inmunizadoras).

17.- En un trabajo sorprendente y heterogéneo, Deleuze y Guattari remarcan que el capitalismo no se reproduce por un engaño de las masas –aun cuando vaya contra sus intereses de clase o sus posiciones objetivas– sino por cierto agenciamiento *reaccionario* del deseo colectivo. “No es un problema ideológico [en el sentido de *falsa conciencia*], de desconocimiento y de ilusión, es un problema de deseo, y el deseo forma parte de la *infraestructura*. (...) Una forma de producción o de reproducción social, con sus mecanismos económicos o financieros, sus formaciones políticas, etc., puede ser deseada como tal, totalmente o en parte, independientemente del interés del sujeto que desea” (Deleuze, G., y Guattari, F., *El Antiedipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, 1995.p. 110).

18.- Kafka, F., *La Muralla China*, Cultura, Barcelona, 2001, p. 38.

No obstante, no es el campo de los objetos poetizables lo que define la condición crítica: antes bien, remite a la propiedad (textual) de especificar límites concretos a determinadas configuraciones. Dicho en términos generales, es el modo de tratamiento estético lo que determina la constitución crítica de una poética: la capacidad de *renovación de la mirada* (o, si se prefiere, el poder de cambiar un «régimen de visibilidad», por decirlo con Foucault), de cuestionar las percepciones cotidianas acerca del mundo social efectivo, de arriesgar nuevas y más fecundas lecturas sobre lo real, poniendo de manifiesto los límites de determinadas interpretaciones socialmente legitimadas. En suma: produciendo sentidos desestructurantes con respecto a ciertos imaginarios sociales que sostienen la realidad efectiva.



El problema del panfletarismo poético, en este sentido, no es su exceso de crítica, sino su *incapacidad para desplazarse* de ciertos clichés ideológicos: a partir de una acepción estrecha de la crítica, repite fórmulas que a priori ya resultan aceptables (para las comunidades de pertenencia). Lo mismo puede sostenerse con respecto a la condición política de lo poético: no es la temática (p.e. la pobreza, la marginalidad, la explotación o el capitalismo) lo que determina la condición política de un texto, sino el tipo de vínculo que plantea con respecto a la institución social en conjunto, al menos bajo tres aspectos.

En primer lugar, un texto poético (tomado como *totalidad significativa*) delimita, de forma más o menos implícita, una forma de sociedad deseable (una utopía más o menos determinada), que *compromete* con cierto tipo de política. En segundo lugar, a grandes rasgos, cada poética especifica un modo de relación del sujeto con sus condiciones de existencia. Cuando una poética, por ejemplo, describe la cotidianeidad desde el malestar, no necesariamente está reactivando su momento político: sólo lo hace cuando establece esa cotidianeidad como *producto*, como *institución social concreta*¹⁹, de la cual el propio sujeto es, en cierta medida, co-responsable²⁰. Visto así, son perfectamente imaginables las alusiones a “paisajes” del capitalismo desde un horizonte reaccionario, en tanto son presentados como fatalidades metafísicas más que como resultado de prácticas políticas, direccionadas por las clases dominantes. En tercer orden, cada poética selecciona de forma *estratégica* y según pautas de pertinencia determinada, ciertos campos referenciales para constituirlos como *objetos poéticos*, (re)produciendo tanto una imagen específica del mundo –que colabora en su reafirmación o en su negación concreta–, como un inventario de los elementos que son relevantes o irrelevantes en ese mundo.

III

La relación entre lo poético y lo político, sin embargo, es esquivada: opera en múltiples niveles que no resultan fáciles de desentrañar. En todo caso, es erróneo suponer que la poesía puede desligarse de lo político de manera opcional. Como anticipé, la enunciación poética presupone la remisión del sujeto a unas condiciones sociales e históricas de producción, que lo sitúan en una posición específica desde el cual enuncia, incluso previo a toda idea que se pudiera formular en un poema o en una obra. Esa posición *ya supone* un lazo

19.- La noción de lo político como *dimensión instituyente de la sociedad*, puede consultarse en Castoriadis, C., *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 1995. También Castoriadis se refiere a lo «político» como «autoinstitución efectiva de la sociedad», diferenciado claramente de un sistema de partidos o de unos aparatos estatales (cf., VVAA, *La sociedad contra la política*, Altamira, Uruguay, 1993).

20.- Ello no supone, desde luego, olvidar que existen responsabilidades *diferentes* (dependientes de las posiciones que cada uno ocupa), pero remarca la condición compartida de esta responsabilidad relativa a la construcción del mundo social efectivo.

político: no sólo las ideas que tiene con respecto al mundo social (incluyendo su modo de funcionamiento y las demandas de justicia que pudiera hacer), o las ideas que tiene con respecto al *sí mismo* como agente (esto es, como sujeto actuante), sino también las específicas relaciones ideológicas desde la que formula un texto. Sin el reenvío de un texto al contexto histórico-social, su significación misma resulta inaccesible²¹. Más todavía: en la propia selección de los materiales artísticos (en este caso, del lenguaje usado) con los que se poetiza está operando ya esta *dimensión instituyente* que define la especificidad de lo político. Cada poeta *decide* qué alumbrar del continuo de la experiencia histórica. Ahora bien, ese lazo político es variable: puede



llamar a un retorno a la naturaleza, a un desentendimiento de lo común, a una consagración de lo tecnológico, a una celebración de lo revolucionario, a una aceptación resignada del presente, etc. Las diversas poéticas atestiguan estas variaciones: marcan posicionamientos estéticos e ideológicos de forma inseparable.

Los argumentos precedentes son suficientes para sostener, en esta fase de la reflexión, que el valor de una poética no puede determinarse de forma válida por su mera condición política, puesto que *toda poesía es política*, aunque más no sea denegatoria. En particular, determinar el valor poético por su pertenencia a un horizonte político *determinado* es reduccionista, en tanto niega toda autonomía relativa al campo artístico. Lo que es peor: no permite distinguir –al interior de ese horizonte–

siquiera entre producciones literarias de diferente rango o calidad estética, como si no hubiera textos poéticos más elaborados y logrados que otros.

Podemos identificarnos con determinadas orientaciones políticas, pero su alusión (más o menos directa y formulaica) no acrecienta el valor de la poética en cuestión. La evaluación *estética* exige otras dimensiones de valor, de las que no debería excluirse de forma irreflexiva las regulaciones internas al campo literario. Una teoría estética deconstruida por sí sola no funciona más que como orientación negativa: nos dice lo que *hay que evitar*, pero deja abierta múltiples alternativas que por sí solas no necesariamente resultan superadoras. Incita a un trabajo reconstructivo que, en buena medida, está por hacer. En este sentido, los debates relativos a aquello que constituye lo literario, lejos de estar clausurados, mantienen su vigencia intacta.

Si lo que nos interesa es producir una poética comprometida con una política de izquierdas, pero que evite a su vez sus tópicos, sus esquematismos clasistas –ciegos a otras formas de *antagonismo social*²²– y su despreocupación habitual por la reflexión sobre los géneros y las formas literarias²³, resulta apremiante producir debates en el registro específicamente estético, sin el típico menosprecio que el discurso político muestra por el discurso poético (incluso por parte de algunos “poetas comprometidos”). No es válido ser críticos con todo menos con nosotros mismos y nuestras intervenciones estéticas.

21.- De los numerosos estudios realizados al respecto, pueden consultarse al respecto Verón, E., *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona, 1988; y Pecheux, M., *Hacia un análisis automático del discurso*, Gredos, Madrid, 1978.

22.- La categoría de antagonismo social como estructurante de las identidades individuales y colectivas es desarrollada ampliamente en Laclau, E., *Nuevas reflexiones sobre la revolución en nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

23.- Paradójica situación, cuando la literatura ha sido un campo central en la reflexión teórica del marxismo y otros movimientos intelectuales de izquierda. Desde el formalismo ruso y checo hasta el estructuralismo francés, pasando por la Escuela de Frankfurt y los estudios culturales ingleses (ligados a la Escuela de Birmingham y a algunos autores afines), por mencionar algunos casos célebres.

La crítica legítima de ciertos juegos poéticos –denunciados por conformistas, complacientes, superficiales o resignados– no habilita a una impugnación de *todo* juego poético en general²⁴. Tal impugnación no sólo incurre en una incoherencia pragmática fundamental, sino que además, no deja más remedio que dedicarse a otras prácticas, como ocurre con uno de los personajes del *Leviatán* de Paul Auster. Si esto es así, lo interesante de debatir no es si hacemos poética política, sino qué clase de poética política estamos creando. Es difícil suponer que pueda haber poesía revolucionaria –si es que la hay en una sociedad conservadora– sin una auténtica experimentación con los materiales, técnicas y sentidos literarios. Una poesía que formalmente no reclama cambio alguno difícilmente puede alumbrar lo diferente²⁵.

No hay poesía auténtica que no requiera un riesgo. Difícilmente ese camino pueda tener la misma «rentabilidad simbólica» –por usar una expresión de P. Bourdieu– que las declaraciones de principios o los posicionamientos políticos explícitos (dentro de una línea poética específica), que producen el efecto casi-mágico de inclusión dentro de una comunidad de intereses. Pero esa comunidad política no debe ser, automáticamente, aceptación (más o menos acrítica) de textos poéticos afines. Si habremos de buscar algún reconocimiento, no será con independencia al valor estético (inseparable de lo ideológico) de lo producido. Lo inmediatamente rentable no es más que redundancia del *sentido común* como “inconsciente de la ideología”²⁶.

La supresión del riesgo, esto es, la creación poética estructurada para ser simbólicamente rentable (en términos económicos casi nunca lo es) puede marcar una pertenencia; pero esa marca de ninguna manera reinventa de forma más o menos radical el juego poético; antes bien, se limita a reproducir un círculo de disidencia. Esa reinención, hasta donde sé, no puede permitirse el lujo de privarse de los recursos que en la historia de la literatura (en particular, de la poesía) se han ido construyendo, sino que debe rearticularlos desde una perspectiva crítica actual.



Todo ser humano es responsable de cambiar el mundo social en que vivimos a través de múltiples formas. La poesía es una de esas formas y nuestro compromiso es reinventar esa forma, para darle fecundidad. Como poetas, nuestra responsabilidad reside en hacer una

24.- “Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello que merece la pena luchar y que queda reprimido en lo ordinario, en un estado de *doxa*, es decir, todo lo que forma el campo mismo, el juego, las apuestas, todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego. (...) En realidad, las *revoluciones parciales* que se efectúan continuamente dentro de los campos no ponen en tela de juicio los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el zócalo de creencias últimas sobre las cuales reposa todo el juego” (Bourdieu, P., *Sociología y cultura*, pp. 137–8)

25.- “Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político. En la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social. Por eso una forma liberada choca contra el *status quo*” (Adorno, T., *Teoría estética*, pp. 332–333).

26.- Cf., Hall, S., “La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»”, en VVAA, *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. Allí nos dice, recuperando las reflexiones de Gramsci sobre el sentido común: “Es precisamente su cualidad «espontánea», su transparencia, su «naturalidad», su rechazo a que se examinen las premisas en que se fundamenta, su resistencia al cambio o la corrección, su efecto de reconocimiento instantáneo y el círculo cerrado en que se mueve lo que hace del sentido común, simultáneamente, algo «espontáneo», ideológico e *inconsciente*. De este modo, es su mismo «dar por supuesto» lo que lo establece como un medio en el que sus propias premisas y presuposiciones se están volviendo invisibles por su transparencia aparente” (Hall, S., *op. cit.*, p. 368).

contribución *propia y específicamente* literaria a dicho cambio social, lo que de ninguna manera equivale a escindir lo «cívico» de lo «literario», sino más bien a articularlos de tal manera que la tensión entre lo interno y lo externo no se resuelva en una presunta «neutralidad literaria» o en una recaída en las formas del «didactismo literario». Quizás acordaría Adorno –quien, pese a sus aporías, supo llevar su posición crítica hasta consecuencias insospechadas– en sostener que *sólo* esa contribución creadora de sentido –capaz de mostrar la incongruencia radical, de estremecer nuestras sensibilidades anestesiadas por el horror cotidiano– puede eximir a la poesía de su culpabilidad histórica.

