



Una “autonomía dependiente”: nuevas y viejas disputas en torno a la literatura “social”

A “dependent autonomy”: new and old disputes on “social” literature

Recibido: 14-07-2023 Aceptado: 29-02-2024 Publicado: 02-06-2025

Rosa Benítez Andrés

Universidad de Salamanca

beneitezr@usal.es

 0000-0002-5745-3452

Resumen: Lejos de estar resuelta, la disputa acerca del potencial político vinculado a la práctica literaria vuelve a ponerse en evidencia con la actual y cada vez más recurrente alianza entre luchas identitarias, arte e industria cultural. Pese a la relativa novedad de estas fórmulas dentro del campo literario, los términos del debate en torno a las relaciones entre práctica artística y sociedad siguen remitiendo a uno de sus momentos de mayor influencia y controversia: la segunda mitad del pasado siglo. Por ello, en este artículo se recurre a la teoría estético-artística de Theodor W. Adorno con el objetivo de señalar cuáles de sus planteamientos siguen siendo válidos a la hora de pensar los usos y la política de la literatura.

Palabras claves: Adorno- autonomía artística- arte y política- estética literaria- políticas identitarias.

Abstract: The dispute about the political potential of literary practice is once again in evidence with the current and increasingly recurrent alliance between identity politics, art and cultural industry. Despite the relative novelty of these formulas, within the literary field, the terms of the debate around the relations between artistic practice and society continue to refer to one of its most influential and controversial moments: the second half of the last century. For this reason, this article uses the aesthetic-artistic Theory of Theodor W. Adorno with the aim of pointing out which of his approaches are still valid when thinking about the uses and politics of literature.

Keywords: Adorno- Artistic Autonomy- Arts and Politics- Literary Aesthetic- Identity Politics.

Citación: Benítez, R. (2025). Una “autonomía dependiente”: nuevas y viejas disputas en torno a la literatura “social”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 35(1), 122-137. doi.org/10.15443/RL3514.



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

La vuelta y las revueltas de contenidos

No ha perdido un ápice de actualidad ni el debate ni el viejo tópico en torno al papel político de la literatura referencial. Al igual que ocurre con muchos otros artefactos culturales, el tiempo presente ha vuelto a poner el acento sobre la capacidad representativa que poseen los textos literarios a la hora de acercar a los lectores ciertas realidades silenciadas o escasamente retratadas. Con cada vez más frecuencia, se insiste en destacar la idoneidad del discurso literario para generar una serie de referentes en los que esos sujetos infrarrepresentados puedan llegar a reconocerse. Una coyuntura, como la de nuestro presente, que tampoco ha pasado inadvertida dentro de la industria cultural, donde el afán de estandarización y totalización sigue provocando que “Lo individual se reduce a la capacidad de lo universal de marcar lo accidental de tal modo que pueda ser reconocido como lo que es” (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 199). Estas y otras dinámicas han desembocado en el hecho de que el mercado editorial se encuentre ahora mismo plagado de libros dirigidos al “colectivo femenino”, “afro”, “trans”, etc. Así, un brevísimo repaso por algunos de los más recientes éxitos literarios a escala global evidencia que este tipo de textos –con una calidad literaria muy desigual– copan las novedades de los últimos años.

Un caso paradigmático podría ser el de los libros de Chimamanda Ngozi Adichie, que se convertían, tras pasar la primera década de los dos mil, en *best seller* internacionales, al enmarcar su trabajo como escritora dentro del feminismo, los conflictos nacionales o raciales. Como ella, muchos otros autores han dedicado un importante esfuerzo a dilatar los márgenes del homogéneo panorama cultural global, en detrimento de una diversidad social cada vez más consciente de su realidad. Así, por ejemplo, destacando ahora solo el sector de la narrativa –por ser donde más se ha explorado esta vía–, los sentimientos asociados a la nacionalidad han servido para articular tanto el relato de Tommy Orange (2018), en *There There*, como la realidad migratoria del continente americano en otros tantos libros bastante dispares: *Solito* de Javier Zamora (2022) –quien emplea lo literario casi a modo de purga o terapia–; *Desierto Sonoro* (2019) de Valeria Luiselli o la controvertida *American Dirt* de Jeanine Cummins (2018).

Por otra parte, también las identidades sexuales [*Call me by your name*, de André Aciman (2007)] y de género [*All the things we dont talk about*, de Amy Feltman (2022)], se tematizan o visibilizan en moldes narrativos que destacan casi exclusivamente por los temas tratados, sin alterar los lenguajes dominantes o las estructuras literarias más convencionales. Incluso la radicalidad de autoras como Virginie Despentes, y su *Baise-moi* (1994), se suavizan en otras formas de contar la vida: *Cómo ser mujer* de Caitlin Moran (2013). De igual modo, los conflictos raciales recorrian las ya clásicas propuestas de Toni Morrison (2014) o Zadie Smith (2001), hasta relatos de mayor actualidad, donde aquellos conviven con otras luchas identitarias: *Americanah*, de la ya mencionada Chimamanda Ngozi Adichie (2014); o *Detransition Baby* de Torrey Peters (2021).

La instrumentalización e, incluso, la responsabilidad que la industria cultural ejerce sobre estas propuestas es cada día más notable. Algunas de las más importantes editoriales norteamericanas tienen nuevas colecciones dedicadas a explorar parte de estas fórmulas: “Tiny Reparations Books is a highly curated imprint dedicated to publishing both literary fiction and nonfiction as well as essay collections that highlight and amplify unique and diverse voices” o “Atria Books and Atria Trade Paperbacks publish noteworthy books for diverse readers of all tastes and interests”¹. Con declaraciones de intenciones como estas, podría pensarse, por tanto,

¹ Véanse <https://www.penguin.com/tiny-reparations-overview/> y <https://www.simonandschusterpublishing.com/atria/our-imprints.html>, respectivamente (última fecha de consulta: 7 de diciembre de 2022).

que el hecho de abrir el foco gracias a estas series, en lugar de solventar una falta, tiene el objetivo de llegar a más consumidores. Lo que se amplía es el *target*, no las mentes. De ahí que estas empresas presenten líneas de publicación llamadas *Black Privilege Publishing* o *Atria Books Español*, por mencionar solo un par de ejemplos. A la luz de este escenario, y tal y como supieron ver Adorno y Horkheimer casi desde sus comienzos, parece que el esquematismo y la rentabilidad reina dentro de la cultura de masas:

Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo a una cuantificación tanto más compacta. [...] Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules. (1998, p. 168).

Por eso, como se decía, puede que no haya nada demasiado nuevo en el actual panorama político-literario –descrito aquí de un modo muy breve y hasta de forma parcial–, presuntamente distinguido por haber sabido reconectar al arte con el conjunto social y sus demandas. Un horizonte que, por otra parte, aparenta estar siendo completamente fagocitado por los intereses del mercado editorial. De hecho, esta misma disputa a propósito del potencial emancipador de unos temas hasta momentos muy recientes poco frecuentados en la literatura contemporánea, es la que acompañó a la eclosión de los Estudios culturales en EE.UU., a finales del pasado siglo, y se irguió como caballo de batalla de muchos de sus portavoces. La así llamada literatura de minorías ocupó el centro de reflexión de estas corrientes de estudio y, algunos años más tarde, un nuevo lugar preponderante en la industria cultural. Revisando el interés que muchos intelectuales encontraron en aquel marco textual, al que llegaron a entender como la formación de un espacio para nuevas alianzas políticas, Jameson explicaba ya hace algunos años que

Por eso se da la bienvenida tanto al feminismo como a la política de los negros, al movimiento *gay*, a los estudios chicanos, a los grupos de estudio “poscoloniales” cada vez más frecuentes, a aficionados más tradicionales –como los de las diversas culturas populares y de masas (que pueden ser considerados, en la academia tradicional, como una minoría estigmatizada y perseguida)–, y a los distintos séquitos marxistas. (1998, p. 85-86).

Podría afirmarse, entonces, que a esa *apertura* de los años noventa, le ha seguido, un par de décadas después, un nuevo estallido de trabajos que parecen sumarse a aquella revolución político-literaria, aunque abriendo aún más el espectro de subjetividades y modelos no normativos desde los que constituir un lugar de enunciación, y reclamar una legítima posición en el sistema social. Como se puede comprobar fácilmente en los títulos señalados, junto con la identidad nacional se reivindica hoy más que nunca una pluralidad de identidades de género, raciales, etarias o vinculadas a una orientación sexual no predeterminada.

La diferencia, por tanto, con otros momentos de la historia, en concreto, con el que fue el primer paso en la formación de esos nuevos Estudios culturales en los años sesenta del pasado siglo (antes de su paso a la Academia norteamericana), es que las reivindicaciones de estos grupos sociales han eclipsado a la que fuera la primera identidad en pedir la palabra dentro de aquel nuevo marco de producción y comprensión textual: la identidad de clase. En efecto, esa fue la voluntad que desencadenó la formación del grupo de Birmingham, cuando un sujeto colectivo tan numeroso como el de la clase obrera constituía, todavía, una mayoría no hegemónica que demandaba su lugar en la esfera pública y el ámbito de la cultura. Como advertía Raymond Williams, en uno de sus más célebres escritos, allá por 1958:

la cultura es algo ordinario; éste es el primer dato. Todas las sociedades poseen su propia forma, sus propias finalidades, sus propios significados. Todas las sociedades los expresan en las instituciones, en las artes y en el saber. Construir una sociedad significa descubrir significados y orientaciones comunes, y dicha construcción comporta un debate y una mejora continuos bajo las presiones ejercidas por la experiencia, el contacto y los descubrimientos, los cuales van escribiéndose en el territorio. (2008, p. 39).

Es decir, la cultura no pertenece a las clases privilegiadas, y comprender sus múltiples formas de expresión resultaba ya ahí una tarea urgente. Y era urgente, primero, porque la cultura debía dejar de ser propiedad exclusiva de un grupo social y, porque, además, a causa de su mecanización, se había comprendido mejor que nunca la función determinante que esta puede llegar a ejercer en los procesos de socialización y formación de subjetividades. Renunciar a ella, por tanto, equivalía a claudicar, por un lado, ante la clase dominante y, por otro, ante esa industria que se apropia de la cultura popular² y exagera el carácter mercantil de sus productos.

En aquel entonces se trataba, pues, de un espacio que esos grupos sociales por debajo de la clase alta habían ido conquistando casi a partir de su propia aparición, y que solo desde finales del siglo XIX parecían haber asumido como propio con el acceso tanto al ámbito de la recepción y, muy especialmente, al de la producción artística. De ahí que existan, como se decía, muchos momentos clave en la articulación de acciones políticas en la literatura ligadas al sentido de pertenencia a una comunidad que reivindica su puesto en la sociedad. No olvidemos, por ejemplo, que Virginia Woolf (2012) asociaba la libertad creativa de las mujeres y su estatus como escritoras a cierto reconocimiento simbólico de sus capacidades artísticas e intelectuales, pero también a su acceso al mercado laboral, es decir, al trabajo asalariado, por mucho que no fuera en una fábrica, ni sometido a otras discriminaciones, como las raciales, por ejemplo.

Por tanto, conviene insistir en que las actuales reivindicaciones grupales dentro del campo literario no surgen *ex nihilo*, sino que se alimentan de otras experiencias político-artísticas precedentes. Unas demandas que, tras el éxito en la disolución de la identidad de clase (o de su conciencia) según la fórmula encarnada en el *thatcherismo* de sustitución de la sociedad por un conjunto de individualidades³, se han visto desbancadas por otras formas de subjetivación más pujantes en su lucha por el reconocimiento social. En este sentido, como señala bell hooks en un libro recientemente traducido a nuestro idioma: “Hoy en día está de moda hablar de raza o de género; el tema que no está de moda es la clase” (2024, p. 9). Una situación que debería hacernos estar alerta puesto que:

La clase importa. La raza y el género pueden utilizarse como cortinas que desvíen la atención de las duras realidades que expone la política de clase. Evidentemente, justo cuando todos deberíamos prestar atención a la clase, utilizando la raza y el género para comprender y explicar sus nuevas dimensiones, la sociedad, incluso nuestro gobierno dice que hablemos de la raza y de la injusticia racial (2024, p. 17).

Existen, no obstante, propuestas como la de esta autora en las que todas esas luchas se conciben a modo de alianza, desde un punto de vista interseccional, tal y como nos hicieron notar Nancy Fraser (2013) o, por supuesto, Angela Davis cuando hace ya cuatro décadas analizaba

² Por su parte, Adorno y Horkheimer se cuidaron mucho de no utilizar la expresión “cultura de masas” para evitar el peligro de que esta se confundiera con la “cultura popular” (Adorno, 2008, p. 295).

³ Para un análisis comparativo entre el programa de Margaret Thatcher en Gran Bretaña y Reagan en EE.UU., así como de sus alianzas, véase: Harvey, 2007, pp. 47-72.

experiencias como la de la sufragista Susan B. Anthony en estos términos: “los poderes cegadores de la ideología le hacían ser incapaz de comprender que las trabajadoras, al igual que las mujeres negras, estaban esencialmente unidas a los hombres con quienes compartían la explotación de clase y la opresión racista, ya que ninguna discrimina entre los sexos” (2005, p. 145). Si bien esta última situación exigiría un análisis mucho más detallado y ambicioso que el aquí propuesto⁴, sin embargo, lo que sí podemos abordar a la luz de los indicios descritos es la recurrencia a olvidar que ciertas expresiones literarias con un marcado carácter político corren el riesgo de perder parte de su potencial emancipador, dentro del campo artístico, si no van acompañadas, al mismo tiempo, de una revolución formal y un análisis de sus particularidades (Jameson, 2016). Es decir, que la vieja sentencia de Maiakovski también sigue plenamente vigente: “No es la idea lo que genera la palabra, sino la palabra la idea” (1971, p. 20). Como se anunciaba, para una parte importante de los agentes culturales, la literatura contiene el poder de modificar o intervenir en el modo en que nos representamos y, con ello, actuamos en el mundo. En todo caso, la manera en que lo haga o las atribuciones que se le adjudiquen constituirá el debate (o su ausencia), así como el terreno a disputar.

La emancipación

En efecto, no deja de resultar chocante que al paulatino proceso de autonomización estética y artística de las obras de arte, en la Modernidad, se sumara una curiosa asunción de su posición política o misión social atribuida, justamente, al hecho de carecer de ella. Así, por ir centrándonos en el marco literario, desde el Romanticismo, muchos escritores asumen como tarea la transformación de una sociedad incapaz de reconectar naturaleza y espíritu, debido en parte a la excesiva fragmentación a la que el ser humano es sometido con la hiperespecialización del trabajo industrial: “el hombre mismo evoluciona sólo como fragmento; no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar, nunca desarrolla la armonía que lleva dentro de sí” (Schiller, 1990, p. 149). Autores como este último, Shelley, Baudelaire o Victor Hugo harán suya esta máxima, colocando a la literatura en una compleja posición de *autonomía dependiente*, que no ha dejado de suscitar importantes debates. Sin embargo, estos y otros escritores serán plenamente conscientes de que esa aptitud de lo literario no puede quedar reducida a la simple visibilización de los conflictos, de clase en este punto de la historia, sino que tal disposición está determinada por su propia cualidad de mediación, concretamente, de mediación lingüística.

El arte hojear los siglos y la naturaleza, interroga a las crónicas, estudia para reproducir la realidad de los hechos, sobre todo la de las costumbres y los caracteres; restaura lo que los analistas han truncado, adivina sus omisiones y las repara, llena sus lagunas por medio de imaginaciones que tienen color de época; agrupa lo que ellos han esparcido, reviste todo con una forma poética y natural a la vez, y le da la vida de verdad saliente que engendra la ilusión, el prestigio de realidad que apasiona a los espectadores después de haber apasionado al poeta. (Hugo, 1979, p. 36).

La evolución de estas posturas románticas es bien conocida y poco acorde con la posición dialéctica que defendía gran parte de este movimiento ya que, con el paso de las décadas a lo largo del s. XIX, o bien se optará por el extremo realista-naturalista, o bien se abrazará la corriente de *l'art pour l'art*. El abandono, por tanto, de la dimensión formal o material del texto, así como su radical exacerbación, colocarán a la literatura en un impasse social que las vanguardias históricas tratarán de remediar. Y es aquí cuando comienza a hablarse de su fracaso, obviando que al reclamar no ya la acción política del arte, sino su relevancia dentro de la vida de los ciudadanos, las vanguardias lograron evidenciar la paradójica situación de la

⁴ Remitimos, por ejemplo, al trabajo de Mark Lilla (2018).

práctica artística como hecho disociado y, al mismo tiempo, inextricablemente ligado a esa vida.

En esta coyuntura posterior a las primeras vanguardias, el pensamiento estético de Adorno resurge como aliado desde el que tratar de comprender ese desarrollo en el discurso y la práctica artística. Una evolución que condiciona nuestro modo de relacionarnos con aquella, y el cometido que seguimos asignándole al arte, o a la literatura en concreto, como se planteaba desde el comienzo de este texto. Es de sobra conocido que una de las bases de la teoría estética de este autor se asienta en su concepción de la obra de arte desde una dimensión autónoma pero también heterónoma (Adorno, 2004, p. 15). Como él mismo se encargó de explicar en múltiples ocasiones, la propia evolución histórica del arte, y de los contextos en los que esta práctica se ha ejercitado dentro de nuestra tradición, evidencian un escalonado proceso de independencia y autarquía, que culminará hacia finales del siglo XIX con un pretendido y aparente alejamiento del resto de esferas de la vida. Desde unos inicios vinculados al pensamiento mítico, pasando por una clara ligación con la ética (en la Antigüedad), la religión (durante la Edad Media) o el poder político (desde el Renacimiento en adelante), la Época moderna colocará a lo estético y artístico en un lugar privilegiado de expresión, gracias al que terminará por considerarlos, por un lado, como último reducto de los valores humanos y, por otro, afirmación del nuevo orden social (Eagleton 81-83). Por eso, aquella aparente soberanía, aceptada durante largo tiempo (Menke, 1997), quedará posteriormente en entredicho cuando su condición de mercancía se vuelva preponderante, y su valor de cambio opaque casi por completo su valor de uso (Adorno, 2004, pp. 30-31); por muy inútil que este sea. De hecho, hasta aquellas formas artísticas que siguieron reivindicando su particular régimen de libertad dentro del mundo administrado han sido, siempre, incapaces de escapar de esta nueva heteronomía mercantil:

El arte como ámbito separado ha sido posible, desde el comienzo, sólo en cuanto burgués. Incluso su libertad, en cuanto negación de la funcionalidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada a la premisa de la economía de mercado. Las obras de arte puras, que niegan el carácter de mercancía de la sociedad por el mero hecho de seguir su propia ley, han sido siempre, al mismo tiempo, también mercancías: si hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas defendió a los artistas frente al mercado, éstos se hallaban en cambio sometidos a los mecenas y a sus fines. La “libertad respecto a los fines” de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado. Las exigencias de éste se hallan hoy tan sutilmente mediatizadas que el artista queda exento, aunque sólo sea en cierta medida, de la exigencia concreta. Téngase en cuenta que su autonomía, en cuanto meramente tolerada, estuvo acompañada durante toda la historia burguesa por un momento de falsedad que se ha desarrollado finalmente en la liquidación social del arte. (Adorno & Horkheimer, 1998, p. 202).

Por tanto, conviene insistir en que el hecho de que el mercado editorial haya dejado el anonimato decimonónico para exponerse en toda su esplendorosa tosquedad no es, en esencia, algo que cambie el estatuto político de la obra literaria desde la Modernidad hasta el tiempo presente. Tampoco podemos olvidar que, aunque la práctica artística adquiriera su supuesta libertad, como “finalidad sin fin”, en cuanto deja de subordinarse a unos poderes concretos para hacerlo bajo otros algo más abstractos –los de la economía política–, este hecho constituye una novedad moderna que, en todo caso, sigue vigente. Y que, paradójicamente, ese precio que paga por su independencia de la moral, las creencias o la gobernanza aún puede tener, quizá, algo de positivo. Por eso, a ese momento de falsedad inherente a la autonomía artística, que tan bien detectaron Adorno y Horkheimer –igual que Bürger (2000) o Eagleton (2006)–, le han acompañado, al menos, otros dos de verdad. Y es que, junto con esa supuesta emancipación, que se niega desde su propia constitución como tal, la obra de arte adquiere una distancia

relativa, una *autonomía dependiente*, desde la que aprovechar la posición de privilegio otorgada por la propia ideología estética. La distancia con respecto a los hechos de la vida concede a la práctica artística la posibilidad de no perpetuar el orden vigente, una separación que le permite pensar críticamente la existencia y sus formas de perpetuación: “El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente” (Adorno, 2004, p. 24). Así, el arte, desde su no-identidad, puede imaginar y hacer la vida de un modo diferente; esa es su oportunidad, no su esencia, porque además es una condición radicalmente histórica. Y con esto llega el segundo momento de verdad, que no es otro que el que admite constatar que la presunta autonomía, aquella que el sistema económico realmente le niega, tampoco la desliga por completo del conjunto social, donde la obra de arte surge y es experimentada. De tal modo, esta condición histórica y dialéctica de la praxis artística es la que, finalmente, le concede su especificidad y competencias:

Que el arte, por una parte, afronte independizado a la sociedad y, por otra parte, sea social, prescribe la ley a su experiencia. Quien no experimenta en el arte nada más que lo material y lo convierte en estética es banal, pero quien percibe el arte sólo como arte y hace de esto una prerrogativa le hace perder su contenido. Pues el contenido no puede ser sólo arte, si éste no ha de volverse indiferente como una tautología. Una consideración que se limite a la obra de arte marra a la obra de arte. Su composición interior necesita, aunque mediado, lo que no es arte. (Adorno, 2004, pp. 462-463).

Aquí surge, por tanto, la problemática que una y otra vez se olvida en los distintos debates acerca del recorrido político que pueda haber en la práctica artística, esto es, la mediación, su peculiar modo de relacionar forma y contenido: “El instante de la expresión en las obras de arte no es la reducción de las obras a su material en tanto que algo inmediato, sino que está completamente mediado. Las obras de arte se convierten en apariciones en el sentido pregnante, en apariciones de otra cosa, cuando el acento cae sobre lo irreal de su propia realidad” (Adorno, 2004, pp. 111-112). La posibilidad que tiene el arte de influir en lo real no remite a su reproducción, sino al modo en que podría dar apariencia a lo no existente. Esta es la clásica disputa acerca del *arte comprometido*, de sus condiciones para hacer política. Una discusión en apariencia innecesaria hoy, pero que sí se mantuvo a mediados del pasado siglo y donde las aportaciones del pensamiento adorniano quizá ayuden a enfrentar algunas dificultades que, a la luz de lo expuesto al comienzo de este artículo, aún siguen vigentes: “A una sociedad en la que el arte ya no tiene lugar y que está trastornada en sus reacciones frente al arte, éste se le divide en un patrimonio cultural cosificado y en una ganancia de placer que el cliente obtiene y que por lo general tiene poco que ver con el objeto” (Adorno, 2004, p. 28)”. Entre la renuncia a cualquier participación en la vida de la gente y la disolución de las obras en la afirmación o el disfrute irracional connivente con el orden dominante, ¿qué posición puede ocupar el arte? O, acercándolo más a nuestro presente, ¿cómo es posible que, ante esa pérdida de relevancia social del arte vislumbrada ya por Hegel (2006, p. 61), solo la literatura que opta por la representación de minorías sea la que encuentre un mayor sentido político entre la población?, ¿qué estructuras ponen en juego esas formas textuales que las vuelven poderosas? Para tratar de responder a esto, puede resultar importante intentar comprender en qué términos se desarrolló la disputa hace algunas décadas y comprobar si sus postulados siguen siendo válidos o no.

Compromisos

Tras pronunciar una conferencia en marzo de 1962, Adorno publica en *Die neue Rundschau* el texto que derivaría de aquella intervención, “Compromiso”, donde pretende contestar o replicar aquel que más de una década antes (hacia 1947, aunque publicado ya en 1948) había escrito Sartre bajo el título de *¿Qué es la literatura?* No cabe duda de que la reflexión de ambos autores está determinada por el conflicto de la II Guerra Mundial y su barbarie, así como por la pregunta acerca del lugar que asume la cultura en esas atroces circunstancias. El propio Adorno comienza explicando que: “lo que motivó a Sartre a escribir su manifiesto fue ver, y ciertamente no fue el primero, las obras de arte amortajadas unas junto a otras en un panteón de la cultura sin compromiso, corrompidas como bienes culturales (2003, p. 393)”, es decir, ajenas al horror y, en algunos casos, encubriendo las luchas sociales. En ese contexto, igual que harán muchos intelectuales más, tanto uno como otro filósofo necesitan pensar cuál es el sentido de la práctica artística e, incluso, la función del *creador*. Las respuestas, como se sabe, prácticamente no concuerdan, y eso pese a que sí coincidían en señalar a quienes comprendían como los principales detractores políticos de sus respectivos pensamientos⁵.

Obviamente, el planteamiento de Adorno se enmarca en una constelación mayor, esa que obliga a pensar toda su teoría social desde la catástrofe general que él mismo nombra con Auschwitz. Como ha advertido Jordi Maiso, ante una dicotomía que se sitúa entre la renuncia o el desentendimiento, la postura del filósofo se muestra “consciente de que lo único que podría estar a la altura de la situación sería una producción cultural y teórica capaz de hacer frente a la imbricación entre cultura y barbarie sin hacerse cómplice de la brutalidad y rechazando toda afirmación de pureza del espíritu frente a la vida degradada” (2022, 38). El lugar que le queda al arte, bajo los viejos y nuevos totalitarismos y la cosificación de la vida en el capitalismo avanzado, va a estar siempre determinado por esa conciencia de una necesaria posición dialéctica. Esto explica que Adorno, a diferencia de otros intelectuales, no reaccionará a la urgencia de aquel contexto con una abnegación como la de Sartre, sino con mucha más cautela, pues entendía que había un gran peligro en “esas manifestaciones que pretenden tan ansiosamente la transformación del mundo que amenaza con escapárseles la pesada carga precisamente del mundo que se trata de transformar” (2003, p. 112). Una falta que el alemán no dudará en reprocharle a sus coetáneos.

El compromiso sartreano, por su parte, también aludía a un marco ontológico más general, donde cada acción subjetiva se imbricaba dentro del conjunto de la humanidad, esto es, el modo en cómo la existencia llega a definir nuestra esencia: “estoy obligado a elegir una actitud y que de todos modos tengo la responsabilidad de una elección que, al comprometerme, compromete a toda la humanidad aun cuando ningún valor a priori determina mi elección” (Sartre, 1978, p. 70). Sin embargo, también este autor se pregunta por la responsabilidad específica de los artistas en ese momento histórico concreto. De ahí que, en el mencionado texto –*¿Qué es la literatura?*–, haya un capítulo titulado precisamente “Situación del escritor en 1947”, o siendo más específicos todavía, situación del escritor francés en 1947. Su punto de partida es claro:

⁵ Para un análisis comparado de ambos planteamientos véase: Rius, 2007, pp. 91-104. Pese al valioso estudio presentado en el artículo, no compartimos algunas de las afirmaciones del texto, como que “los dos autores depositan su esperanza en la actividad artística, dado que su carácter gratuito vulnera el utilitarismo social” (p. 95). A la luz de los escritos de Adorno no resulta posible afirmar que este filósofo derivara la ausencia de utilidad práctica del arte de una supuesta gratuidad. Sin duda, esta idea proviene de la afirmación de Sartre según la cual: “en una sociedad que insiste en la producción y reduce el consumo a lo estrictamente necesario, la obra literaria es algo evidentemente gratuito” (1950, p. 206). No obstante, para Adorno, el arte, se quiera o no, ya ha sido asimilado a cualquier otro bien de consumo.

“somos burgueses: no hay que tener vergüenza en confesarlo. Y nos diferenciamos únicamente por la manera en que cada uno de nosotros asume esta situación común” (1950, p. 163). Tras analizar las que él mismo establece como las tres generaciones existentes de la literatura contemporánea –discriminadas temporalmente por las dos Guerras Mundiales (los que comienzan a escribir antes de la primera, los que se hacen adultos con el final de esta y quienes se forman entre la primera y el inicio de la segunda) y conceptualmente por su conciencia de clase–, el francés llega a la conclusión de que la única salida que tiene el escritor y la práctica literaria es ejercitar cierto desclasamiento. Solo una alianza entre artistas (el escritor) y proletarios (su público) podría darle rumbo a la novela que, en este caso, es el género por el que toma partido Sartre. Si hasta ahora la literatura no ha podido comprometerse es, según el filósofo, porque los escritores se han mantenido ensimismados dentro del universo de la pequeña burguesía y sin una interlocución real con otras formas de vida, de subjetivación. Por eso, la dimensión comunicativa del lenguaje de la prosa resultaba ser la clave del planteamiento sartreano:

Cuando el escritor cree poseer ventanas a lo eterno, está sin iguales, disfruta de luces que no puede comunicar a la turba infame que hormiguea a sus pies, pero, si ha llegado a la conclusión de que no se escapa de su clase por medio de los buenos sentimientos, de que no hay en parte alguna conciencias privilegiadas y de que las bellas letras no son títulos de nobleza; si ha comprendido que el modo mejor de ser engañado por su época es darle la espalda o pretender elevarse por encima de ella y que no cabe trascenderla huyéndola, sino asumiéndola para cambiada; es decir, pasándola hacia el porvenir más inmediato, entonces escribe para todos y con todos, porque es de todos el problema que trata de resolver con sus propios medios. (1950, p. 203).

No obstante, que las obras deban dirigirse a un público (ya determinado, no abstractos lectores), no implica para Sartre que deban agradarlo, puesto que su propósito es más bien cambiar un mundo extremadamente problemático y, en ningún caso, complaciente (1950, p. 207). Y, con el objetivo de lograrlo, se debe recurrir a una literatura de la praxis, que no es otra que la que asume la historia, su historia, como tema. Para llegar a su público, esta debe incluso apropiarse de los *mass media* (1950, p. 219). Algo que, si se piensa con cierta amplitud conceptual, podrían suscribir buena parte de las obras más actuales señaladas al inicio de este texto.

Por eso, es este reconocimiento y referencialidad de los temas, y no todo el “extrañamiento” o experiencias de incomodidad que rodea a esa “literatura de la producción” propuesta por Sartre, lo que Adorno no podía aceptar de ningún modo, aunque desde luego concordara en caracterizar al mejor arte contemporáneo como un arte impertinente, de la negatividad –quizá no de la construcción, según la afirmación del francés (1950, p. 220)–. De hecho, la crítica a su programa estriba precisamente en que Sartre parece olvidar que la literatura no puede equipararse a la comunicación cotidiana, que su ley formal, esa que hace de unos asuntos incómodos algo desagradable, la coloca en un lugar diferente –y en cierta manera privilegiado, como se indicaba con anterioridad– al de los meros significados, por muy comprometidos políticamente que estos puedan ser: “Si ninguna palabra introducida en un poema se desprende completamente de los significados que posee (sic) en el habla comunicativa, en ninguna sin embargo, ni siquiera en la novela tradicional, este significado sigue siendo sin cambios el mismo que la palabra tenía fuera” (Adorno, 2003, p. 394). En el arte, “los significados” exteriores se transforman en virtud de su ley formal; esta es la dialéctica entre autonomía y heteronomía artística. El texto literario es una mediación, una acción formal sobre determinados materiales que, en ningún caso, pueden entenderse ya como puros, inmediatos, en la medida en que también la propia naturaleza está ya mediada históricamente:

Al contrario de lo que generalmente se piensa, la materia del artista muestra así no ser informe: es modelada históricamente, y registra de algún modo el proceso social a que debe su existencia. Al darle forma, a su vez, el escritor superpone una forma a otra; y es de la fortuna de esta operación, de esta relación con la materia preformada –en la que, imprevisible, dormita la historia– que va a depender la profundidad, la fuerza, la complejidad de los resultados. (Schwarz, 2014, p. 197).

En efecto, la estética adorniana no defiende una concepción del arte como un acceso más válido a una naturaleza no adulterada, inmediata, sino que, muy por el contrario, su cometido es el de subrayar esa condición mutilada e histórica: “El arte es ahora, en cierto modo, el intento de hacerle justicia a todo lo que fue sacrificado a este concepto progresivo del dominio de la naturaleza, de hacerle justicia aunque sea por un instante y sólo de un modo simbólico, es decir, en el modo del recuerdo: del recuerdo de lo sometido” (Adorno, 2013, p. 157).

Pese a que Adorno le concede a Sartre no haber caído en la defensa de la pura propaganda; en sostener como natural algo social e históricamente determinado; en la tendenciosidad de la apuesta por cierta ideología –como por lo demás hacían muchas obras de tesis–, tampoco acepta que la simple posibilidad de decisión otorgada al público sea la manera más adecuada de entender el compromiso de la práctica artística: “La forma prediseñada de la alternativa con que Sartre quiere probar la imposibilidad de perder la libertad anula a ésta” (2003, p. 397). Apuntando, sin duda, también al planteamiento del teatro épico o dialéctico de Brecht, Adorno insiste en que el arte no puede reducirse al señalamiento de alternativas o la exigencia de una toma de posición –la elección sartreana– ante determinados conflictos. Esta apelación a los sujetos estaría, según él, trasluciendo justamente la demanda de otra subjetividad (la del autor) y obliterando la constitución de la obra como tal, de su autonomía; se la reduce a mensaje o expresión de la decisión o indecisión de un sujeto. Este es, como veíamos, el riesgo de todas esas novelas actuales que se centran en la visibilización o expresión de las demandas de un colectivo sin que esos conflictos entren en los textos más que como mero argumento o ideal. Al aplicar un esquema como el comunicativo a la práctica artística se corre el peligro de anular su especificidad:

Por eso querría vincular el compromiso no a esa intención del escritor, sino a su condición humana. Pero esta definición es tan general que el compromiso pierde toda diferencia entre cualesquiera obras y comportamientos humanos. Se trata de que el escritor se comprometa en el presente, *dans le présent*; pero de todos modos ni puede escapar a éste ni por tanto cabe ningún programa. La obligación que el escritor contrae es mucho más precisa: no con la resolución, sino con la cosa. (Adorno, 2003, p. 398).

Más allá de la concepción general de la obra de arte en la teoría adorniana –insistimos, como hecho autónomo y social–, y en este marco histórico donde los dos autores enfrentados están escribiendo, habría que sumar a lo expuesto hasta aquí el diagnóstico de pérdida de sentido y deshumanización al que abocan los acontecimientos de mediados del siglo XX. Uno de los modos en los que mejor se comprende la responsabilidad social que cifra Adorno en el arte o la literatura se evidencia en esos momentos previos y posteriores a la segunda Gran Guerra. Si este autor se interesa por las obras de Joyce, Beckett, Kafka o Valéry es porque encuentra en sus textos una reacción literaria acorde al tiempo en que se inscriben, una distancia crítica (esa es su autonomía) que pese a distinguirlas de la empiria les permite hablar de ella (esa es su dependencia). Así, la inhumanidad del mundo administrado en Kafka o el empobrecimiento del sujeto en la obra de Beckett no entran en sus obras como tema, sino como experiencia, como determinación de su estructura. Lo mismo puede decirse de la crisis de sentido del mundo contemporáneo: “Las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serán irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido” (Adorno, 2004, p. 207). Este

es pues parte del reto político del arte contemporáneo, y de la literatura por supuesto: encontrar un espacio en un mundo falto de sentido. De ahí que, para Adorno, Beckett en el fondo sea realista (2004, p. 49) y Kafka un superrealista que “coarta la costumbre del lector de identificarse con figuras de la novela” (1962, p. 262).

Todo el material de las obras de arte escapa de la realidad. Su contenido, su estructura derivan de ahí. Ahora bien, es su ley formal la que posibilita a la obra literaria, en este caso, reaccionar contra ella y no convertirse en una reduplicación de ese origen: “Lo importante es el lugar que ocupan esos objetos devenidos aparentes en el texto, la constelación que los ordena es la que se convierte en su única expresión” (Vidal, 2021, p. 174). El alcance del hecho de que el arte se entienda como apariencia radica, por un lado, en que es de esta manera como se distancia o protesta contra ese mundo que lo determina y, por otro, que también así consigue dar presencia a lo que no la tiene. Su principio organizativo emparenta a las obras con un tipo de racionalidad mimética no subsumida por completo bajo la racionalidad dominadora triunfante. No obstante, el arte, aunque de un modo diverso, sigue participando de ese proceso de control y opresión de la naturaleza. Y, justamente, es esta dialéctica la que le permite ejercer su disenso, en esa relación de *autonomía dependiente* a la que aludimos aquí:

No existe ningún arte al que se le pueda llamar seriamente arte sin un elemento técnico —esto es, sin el momento de darle forma a su material hasta el punto de sustraerle su forma natural a través de la técnica y refundirlo en una intención, en algo humano, para hacerlo portador de esta intención que, por su parte, vuelve a dar valor, verdaderamente, a la naturaleza. (Adorno, 2013 p. 167).

Esto que aquí Adorno llama “elemento técnico” podría comprenderse, ahora sí, como el verdadero desacuerdo entre su propuesta y la de la *literatura comprometida*, pasada y presente. La extrema preocupación por que la forma no impidiera la transmisión de un supuesto contenido —inmediato— es lo que en última instancia separa las posturas que estamos describiendo y con las que se pretende esclarecer los términos de un debate aún presente. Para Adorno, es la forma que emplean escritores como Beckett la que “hace legible un contenido histórico fundamental, que es capaz de condensar, expresar y hacer inteligible una situación social e histórica de un modo inaccesible a cualquier discurso teórico o conceptual” (Maiso, 2020, p. 193). La dificultad de este tipo de proceder es que, en un mundo como el que vivían estos autores —y desde otra perspectiva vivimos nosotros—, el artista se enfrenta a un material, una realidad, que ha perdido toda certeza, toda guía que pueda estructurar su forma, por lo que esta última tiene que ser capaz de mostrar ese drama: “las determinaciones particulares por medio de las cuales, solamente, la obra de arte se vuelve obligatoria” (Adorno, 2013, p. 207). Es decir, aquello que convierte a la literatura en algo necesario, algo socialmente valioso, político, es que pueda aportar un conocimiento inaccesible a otro tipo de *discursos*.

Para el arte, hoy ya no se trata de cómo una idea pueda volverse aparición —esto era, en verdad, una representación tal como fue entendida, de manera dominante, desde el clasicismo alemán hasta el expresionismo y más allá de él—, sino precisamente de lo contrario: ¿cómo puede la aparición volverse plena de sentido a través de aquello a lo que el artista se entrega, de algún modo, positivamente, sin ninguna reserva, pero también sin ningún componente de sentido? ¿Cómo pueden, por lo tanto, volverse plenos de sentido los procedimientos materiales organizados? (Adorno, 2013, pp. 219-220).

Por eso, el lugar en el que colocaba Sartre al escritor y donde lo ubica Adorno, de nuevo, difiere de un modo notable. La *literatura comprometida*, la pasada y la presente, partiría de la premisa de que esos “materiales organizados” son suficientes para “comunicar” el estado de alienación que encara la humanidad, la reificación de las subjetividades y la destrucción de la naturaleza. Lo que está señalando Adorno es la superficialidad de estos planteamientos, así como la

necesidad de que la obra contribuya, en algo distinto, a mostrar esa realidad y a cambiarla (Zamora, 2019). Y el único modo en que puede hacerlo es a través de la técnica, de esa forma intempestiva que se le aplica al material. De lo contrario, el arte pierde su necesidad, se vuelve superfluo e intercambiable por cualquier otra forma de expresión o, incluso, cualquier otro bien de consumo. La literatura de contenidos:

Quiere que el arte hable inmediatamente al hombre, como si en un mundo de mediación universal se pudiese realizar inmediatamente lo inmediato. Pero con ello precisamente degrada palabra y forma a meros medios, a elemento del sistema de efectos, a manipulación psicológica, y socava la coherencia y la lógica de la obra de arte, la cual ya no ha de desplegarse según la ley de la propia verdad, sino seguir la línea de mínima resistencia de los consumidores. (Adorno, 2003, p. 117).

Por tanto, si de algo puede prevenirnos aún hoy este filósofo es de la exigencia que debemos hacerle a la práctica literaria en su inalienable responsabilidad social es, justamente, la de mantenerse fiel a su propia condición de hecho autónomo y dependiente de una realidad de la que surge y a la que necesariamente pertenece.

Conclusiones hacia el presente

Al recoger el premio Nobel del año 2022, la escritora Annie Ernaux recordaba en su discurso una breve anotación en sus diarios íntimos que, desde muy joven, había marcado todo su trabajo literario: “J’écrirai pour venger ma race”⁶. Al pensar sobre esa afirmación, la autora termina por darse cuenta de que, por un lado, durante un tiempo la literatura había sido su manera de alejarse de ese origen, esa “raza”, que ella misma sentía como una vergüenza. El acceso a la cultura le había servido para ejercer, desde ahí, cierto proceso de desclasamiento con el que, aparentemente, vengar “siglos de dominación y pobreza” y asumir un nuevo lugar dentro del conjunto social. Pero, por otro lado, también ese aprendizaje había opacado un mundo que seguía siendo el propio, y al que acompañaba una lengua. Por eso, Ernaux explica haber reconocido en ese punto una traición (la suya), así como la necesidad de romper con las formas de la literatura y el habla hegemónicas: “Spontanément, c’est le fracas d’une langue charriant colère et dérision, voire grossièreté, qui m’est venue, une langue de l’excès, insurgée, souvent utilisée par les humiliés et les offensés, comme la seule façon de répondre à la mémoire des mépris, de la honte et de la honte de la honte”⁷. Esta toma de conciencia es la que, en parte, puede ayudarnos a explicar por qué los libros de Annie Ernaux asumen una forma tan particular, un cruce de lugares de enunciación y marcos vitales poco frecuentes en las narrativas más actuales, incluso pese a poder compartir el origen biográfico que también parece alimentar

⁶ “Escribiré para vengar a mi raza”. El discurso íntegro de Ernaux puede leerse en la web oficial de los premios Nobel. De ahí extraemos los fragmentos citados a continuación, a no ser que otra referencia indique lo contrario: <https://www.nobelprize.org/uploads/2022/12/ernaux-lecture-french.pdf> (última fecha de consulta: 13 de diciembre de 2022).

⁷ Reproduzco aquí la traducción de Lydia Vázquez Jiménez, publicada por el diario *El País*: “Espontáneamente, emergió en mí el estruendo de una lengua que arrastraba consigo la ira y la irrisión, incluso la vulgaridad, una lengua del exceso, insurgente, a menudo utilizada por los humillados y los ofendidos, como la única forma de responder a la memoria de los desprecios, de la vergüenza y de la vergüenza de la vergüenza”. Véase: <https://elpais.com/cultura/2022-12-07/annie-ernaux-en-su-discurso-del-nobel-hay-hombres-para-quienes-los-libros-escritos-por-mujeres-no-existen.html> (última fecha de consulta: 13 de diciembre de 2022)

aquellas obras *identitarias* que hemos señalado aquí. Esa manera en la que esta autora afirma hacer “sociobiografía” evidencia cierta indagación y preocupación por que los conflictos sociales se hagan presentes en el lenguaje, en la mediación que supone el texto:

Desde luego no siento ningún placer al escribir, en este empeño por mantenerme lo más cerca posible de las palabras y las frases oídas, resaltándolas a veces con cursiva. No para indicarle al lector un doble sentido y ofrecerle la satisfacción de una complicidad, que yo rechazo en cualquiera de sus formas, nostalgia, patetismo o burla. Simplemente porque esas palabras y esas frases dibujan los límites y el color del mundo donde vivió mi padre, donde también viví yo. Y donde jamás se tomaba una palabra por otra. (Ernaux, 2020, p. 40)

Las historias solo son relevantes porque objetivan una serie de estructuras que se imprimen sobre la experiencia, a través del propio material de los textos: la lengua, esa compartida por diferentes grupos sociales. Prescindir de la expresión individual, de la confesión, y someterse a la forma provoca que “El artista que porta la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que mediante su trabajo, mediante la actividad pasiva, él se convierte en lugarteniente del sujeto social” (Adorno, 2013, p. 121). La raza de Ernaux, en este caso su identidad de clase y su identidad de género, esa pertenencia a un grupo, motiva su escritura. Las voces se muestran situadas, atravesadas por una ideología, pero no para reconocerse en ellas; al contrario, el objetivo es desnaturalizar las hablas (Benítez, 2023). No hay voluntad de identificación, de convertir a la obra literaria en “un vehículo de la psicología del contemplador” (Adorno, 2004, p. 31) como podría pensarse de todas esas *nuevas* novelas de minorías. Por eso, lo que ofrece su trabajo no es simple reflejo de unas condiciones de existencia injustas, tampoco la mera protesta subjetiva o de un colectivo concreto contra ellas. Eso sería reducir lo literario a simple testimonio o panfleto. Su ofrecimiento es el de dar acceso, a través de una experiencia de lenguaje, a una serie de leyes, de imposiciones muy sutiles sobre los sujetos, que el hábito hace pasar desapercibidas e, incluso, como algo normal –en lugar de percibirse como normas–. La escritura media entre un lector y unos hechos que ya acarrearán sus propias mediaciones: “Trouver les mots qui contiennent à la fois la réalité et la sensation procurée par la réalité, allait devenir, jusqu’à aujourd’hui, mon souci constant en écrivant, quel que soit l’objet”⁸. Que la autora haya empleado aquí la palabra raza puede ser, además, un modo provocador de subrayar el exceso de parcelación de las luchas sociales o el ensimismamiento al que se encaminan unas identidades impuras y atravesadas unas por otras, como veíamos con hooks (2024). En este sentido, es obvio que la obra de Ernaux tampoco está a salvo de caer en las perversiones de esa industria cultural, y ya señaladas al comienzo de este artículo, siempre ávida de nuevos clientes. Su reconocimiento institucional, sin duda, contribuirá a ello. No obstante, ese lenguaje implacable y excesivo al que ella misma apela puede que logre alterar alguna conciencia, puesto que como decía Audre Lorde: “Las herramientas del amor nunca desmontan la casa del amo” (2003, 118).

De este modo, si la cuestión a la que se trataba de dar alguna respuesta era por qué las estructuras textuales enfocadas a reivindicar ciertas identidades grupales ostentan hoy una mayor expectativa en relación a su potencial político que otro tipo de literatura, quizá, a raíz de lo expuesto, debemos ahora preguntarnos si acaso esas formas no están duplicando un modo de organización social un tanto parcelada, que perpetúa el orden vigente, así como las estrategias de regulación de las necesidades y el consumo que dirigen nuestras vidas. Esto no

⁸ “Encontrar las palabras que contuvieran a la vez la realidad y la sensación procurada por la realidad, iba a convertirse, y hasta hoy, en mi preocupación constante al escribir, fuera cual fuera el objeto” (*ibid.*)

quiere decir que esas obras no estén ejerciendo una posición política y una necesaria exteriorización de numerosos conflictos sociales hasta hora silenciados. Lo que podríamos estar poniendo de manifiesto es que, al hacer prevalecer los temas, sin atender a unas formas que reafirmen su radicalidad, están perdiendo un poder y un potencial que, quizá, solo la literatura puede ofrecerles.

Agradecimientos: Este trabajo se integra entre los resultados de los Proyectos de investigación: “De la disidencia estética a la ambigüedad poética: discurso y acción” (PIC2-2023-02), de la Universidad de Salamanca, y “Pioneras en la crítica de la vida cotidiana. Relato existencial y mirada micrológica de los cotidiano en las Atentas, cronistas en lengua alemana del periodo de entreguerras” (PID2020-116286GB-I00) Ministerio de Ciencia e Innovación. Agradezco a Teresa Gras Guisado su nutrido diálogo sobre lo que sigue siendo urgente en literatura y, por tanto, en la vida. También a Irene León Tribaldos que continúe pensando y rescatando palabras.

Referencias

- Aciman, A. (2007). *Call me by your name*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Adorno, Theodor W. (2013). *Estética (1958/59)*. (ed. Eberhard Ortland y trad. Silvia Schwarzböck). Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- Adorno, Theodor W. (2008). *Crítica de la Cultura y Sociedad I* Obra completa X. (ed. Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz; trad. Jorge Navarro Pérez). Madrid: Akal, 2008.
- Adorno, Theodor W. (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 W. (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 W. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración*. (trad. Juan José Sánchez). Madrid: Trotta.
- Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas*, trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel.
- Benítez, R. (2023). “Discurso, habla y (des)naturalización ideológica en la literatura contemporánea: Ernaux y Christensen”. *Imagen, lenguaje e ideología: aproximaciones desde la historia y la teoría del arte*, ed. Víctor del Río y Alberto Santamaría. Madrid, Akal, 119-140.
- Bürger, P. (2000) *Teoría de la vanguardia*, (trad. Jorge García e intr. Elio Piñón). Barcelona: Península.
- Cummins, J. (2018). *American Dirt*. London: Tinder Press.
- Davis, A. (2005). *Mujeres, Raza y Clase*. (trad. Ana Varela Mateos). Madrid: Akal.
- Desportes, V. (1994) *Baise-moi*. Paris: Florent Massot.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. (trad. Germán Cano y Jorge Cano). Madrid: Trotta.
- Ernaux, A. (2022) *El lugar*. (trad. Nahir Gutiérrez). Barcelona: Tusquets.

- Feltman, A. (2022). *All the things we dont talk about*. New York: Grand Central Publishing.
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of feminism: from state-managed capitalism to neoliberal crisis*. Brooklyn, New York: Verso Books.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. (trad. Ana Varela). Madrid: Akal.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*. (trad. Domingo Hernández Sánchez). Madrid: Abada / UAM.
- hooks, b. (2024). *La clase importa* (trad. María Díaz). Madrid: Verso.
- Hugo, V. (1979). *Cromwell*. (trad. Jacinto Labaila). Madrid: Espasa-Calpe.
- Jameson, F. (2016). *Marxismo y forma*. (trad. Cristina Piña Aldao). Madrid: Akal.
- Jameson, F. (1998). Sobre los Estudios Culturales. En F. Jameson y S. Zizek (Eds.), *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. (trad. Moira Irigoyen). Barcelona: Paidós.
- Lilla, M. (2018). *El regreso liberal. Más allá de la política de la identidad*. (trad. Daniel Gascón). Barcelona, Debate.
- Lorde, Audre (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. (trad. Maria Corniero). Madrid, horas y horas editorial.
- Luiselli, V. (2019). *Desierto Sonoro*. (trad. Daniel Saldaña y Valeria Luiselli). Madrid: Sexto Piso.
- Maiakovski, V. (1971). *Poesía y revolución*. (trad. Jaume Fuster y Maria Antónia Oliver). Barcelona: Edicions 62.
- Maiso, J. (2022). *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*. Madrid: Siglo XXI.
- Maiso, J. (2020). Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 7, 189-202.
<https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.7.17726>
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina). Madrid: Antonio Machado libros.
- Moran, C. (2013). *Cómo ser mujer*. (trad. Marta Salís). Barcelona: Anagrama.
- Morrison, T. (2014). *Ojos azules*. (trad. Jordi Gubern Ribalta). Barcelona: Penguin Random House Mondadori.
- Ngozi Adichie, Ch. (2014). *Americanah*. (trad. Carlos Milla). Barcelona: Penguin Random House.
- Orange, T. (2018). *There There*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Peters, T. (2021). *Detransition Baby*. New York: Penguin Random House
- Rius, Mercé. (2007). Adorno y Sartre: la estética del compromiso. *Daimon. Revista de Filosofía*, 41, 91-104.
- Sartre, J. P. (1950) *¿Qué es la literatura?* (trad. Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Losada.
- Sartre, J. P. (1978). *El existencialismo es un humanismo*. (trad. Vitoria Prati de Fernández). Buenos Aires: Sur.

- Schiller, F. (1990). Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, (trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca). Barcelona: Anthropos.
- Smith, Z. (2001). *Dientes blancos*. (trad. Ana María de la Fuente). Barcelona: Salamandra.
- Schwarz, R. (2014). Las ideas fuera de lugar. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 3, 183-199.
- <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2014.33391>
- Vidal, V. (2021). *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte*. Valencia: PUV.
- Williams, R. (2008) “La cultura es algo ordinario”. *Historia y cultura común. Antología*, ed. Alicia García Ruíz. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2008.
- Woolf, V. (2012). *Una habitación propia*. (trad. Catalina Martínez Muñoz). Madrid: Alianza.
- Zamora, J. (2022). *Solito*. New York: Penguin Random House.
- Zamora, J. A. (2019). El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte. Parte II, *Revista Constelaciones*, 11-12, 175-207.