



FREDRIC JAMESON

UNA POÉTICA DE LAS FORMAS SOCIALES

CLAVES CONCEPTUALES

Pampa ARÁN
Ariel GÓMEZ PONCE
(Editores)

Atilio BORON
Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN
David SÁNCHEZ USANOS
Pampa ARÁN
Mirta ANTONELLI
Eduardo GRÜNER
Ariel GÓMEZ PONCE
Susana GÓMEZ
Ignacio DUQUE GARCÍA
Silvia N. BAREI
Juliana ENRICO

Prefacio de Fredric JAMESON

Colección Libros
Debates, pensadores y problemas socioculturales

 edicea



cea
facultad de
ciencias sociales



Universidad
Nacional
de Córdoba

Fredric Jameson: una poética de las formas sociales

Claves conceptuales

Colección Libros

Debates, pensadores y problemas socioculturales



cea-sociales
centro de estudios
avanzados



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Diseño de tapa: Germán Vivas Viscarra

Foto: CCCB © Miquel Taverna, 2014

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Fredric Jameson: una poética de las formas sociales : claves conceptuales / Fredric Jameson ... [et al.];
editado por Ariel Gómez Ponce ; Pampa Olga Arán.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital, PDF - (Libros, debates, pensadores y problemas socioculturales)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-89-1

1. Estudios Culturales. 2. Ciencias Sociales. 3. Dialéctica. I. Jameson, Fredric. II. Gómez Ponce, Ariel, ed. III.
Arán, Pampa Olga, ed.

CDD 306.01



Atribución-NoComercial-
SinDerivadas 2.5. Argentina

**Fredric Jameson: una poética
de las formas sociales
Claves conceptuales**

**Pampa Arán
Ariel Gómez Ponce
(editores)**

Índice

Presentación	9
Prefacio. Hacia una crítica dialéctica <i>Fredric Jameson</i>	13
Preface. Towards a dialectical criticism <i>Fredric Jameson</i>	19
Capitalismo tardío <i>Atilio Boron</i>	23
Dialéctica <i>Julián Jiménez Heffernan</i>	41
Experiencia temporal <i>David Sánchez Usanos</i>	59
Géneros literarios <i>Pampa Arán</i>	77
Globalización <i>Mirta Antonelli</i>	91
Inconsciente político y alegoría <i>Eduardo Grüner</i>	107

Intensidades y afectos <i>Ariel Gómez Ponce</i>	119
Narración <i>Susana Gómez</i>	137
Pastiche <i>Ignacio Duque García</i>	155
Posmodernidad <i>Silvia N. Barei</i>	163
(Lo) simbólico <i>Juliana Enrico</i>	177
Sobre las y los autores	193

Presentación

La forma utópica es en sí misma una meditación representacional sobre la diferencia radical, la radical otredad, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental en nuestra existencia social que no haya sido antes prefigurado en una visión utópica, como las chispas que deja atrás un cometa.

Fredric Jameson

El propósito de este libro ha sido reunir un conjunto de artículos que, a manera de un vocabulario crítico, sugieren una serie de entradas que glosan e interpretan el pensamiento de Fredric Jameson (Cleveland, 1934): intelectual de sólida formación filosófica y artística adquirida inicialmente en Francia y Alemania y ampliada de modo incesante como puede advertirse en su vasta producción de matriz hegeliana. Las referencias bibliográficas que acompañan los artículos dan cuenta de la variedad y versatilidad de sus conocimientos y de sus fuentes, que van tejiendo una fina urdimbre para explicar las diferentes lógicas culturales que sostienen las manifestaciones de la cultura contemporánea. En la actualidad, su mente lúcida sigue activa tanto en la escritura como en la docencia en la Universidad de Duke.

Nuestra intención manifiesta fue rescatar para los estudios culturales de nuestro medio en particular, la potencia epistemológica de la obra de Jameson, escasamente considerada en las agendas teóricas de las ciencias sociales y humanas, sacudidas fuertemente por la magnitud vertiginosa y a menudo dramática de los cambios y transformaciones en múltiples direcciones.

Con tal intención, invitamos a un conjunto de investigadores nacionales e internacionales a participar de este proyecto proponiéndoles

a su elección una serie de categorías que van modelando la original teoría jamesoniana (posmodernismo, dialéctica, capitalismo tardío, inconsciente político, experiencia temporal, globalización o géneros literarios, entre otras) y que, durante más de cincuenta años de trabajo, se albergan en aquello que el filósofo define como una poética de las formas sociales: vasto proyecto intelectual orientado a indagar cómo los artefactos culturales escenifican contenidos históricos en el contexto de las sucesivas formaciones socioeconómicas del capitalismo.

Así, cada artículo focaliza una categoría en cuyo desarrollo aparecen otras que están implicadas, nociones de menor visibilidad, pero que contienen, no obstante, claves de interés para afrontar los artefactos artísticos, las formas culturales del sentir, la impronta del lenguaje, las antinomias estéticas, la reivindicación de las tradiciones filosóficas marxistas, y el potencial que guarda todo estudio de una cultura masificada, atravesada por los efectos del mercado global.

Agradecemos la generosidad en las entregas de las y los investigadores invitados, cada una de ellas aportando diferentes perspectivas desde algún lugar situado críticamente frente a la obra de Jameson que han leído y madurado con insistencia, cuidando asimismo la extensión solicitada y la mayor claridad expositiva, dado que el objetivo básico era acercar ese pensamiento a las y los estudiantes de grado y posgrado de nuestras latitudes, como también a aquellas y aquellos lectores de habla hispana interesados en interpretar las nuevas encrucijadas que impone la cultura en la fase actual del desarrollo del capitalismo.

Si hemos adoptado para el título del libro el de *Una poética de las formas sociales* (definición que Jameson ha utilizado con frecuencia) es porque concebimos la obra de este investigador como una *poiesis*, sistema creativo que organiza una serie de principios con los cuales describir, en este caso, formas sociales, concepto igualmente creativo que refiere a la producción cultural y a las condiciones materiales de su aparición y legibilidad.

El cuerpo teórico que sigue creciendo bajo constante revisión del autor, es trasladado activamente en un entretejido constante con las más diversas formas que adopta el hacer humano en el campo del arte especialmente; un ir y venir en el que la *praxis* analítica y crítica alimenta el hacer teórico, uniendo lo que pueda parecer diverso o circunscrito a un orbe limitado de saber: música, pintura, arquitectura, cine, series tele-

visivas, literatura. Saberes que se expresan en formas sociales, en obras o textos, en las que aparece el hacer creativo como trabajo, es decir como producto material dentro de ciertas condiciones históricas de producción, continuando una línea renovadora de pensamiento marxista.

Cuando pudimos armar el conjunto de artículos de nuestras/os colaboradoras tuvimos la satisfacción de recibir por parte de Fredric Jameson un *Prefacio* que escribe a partir del interés que le genera este entendimiento que quiso conocer en sus detalles. Describe el eje transversal que anima su trayectoria crítica y política, centrandose en la crítica dialéctica, a partir del movimiento de la historia producido por el conflicto y la lucha de clases, el análisis de los cambios sufridos por el capitalismo en periodos históricos de larga duración hasta la actualidad. Y un rasgo interesante es el hecho de que no solo le interesa referir sus afirmaciones en esta cuestión, sino incorporar también las de otros críticos situados en posiciones totalmente diferenciadas ideológicamente.

El artículo de Jameson es conciso, puntual, y los lectores sabrán cómo aprovecharlo, pero quisiéramos rescatar un concepto que a menudo reitera, pero que nos toca de cerca: es la defensa de la posibilidad de las utopías, del deber y la necesidad en las encrucijadas de la actualidad, de imaginar alternativas pensando “en nuestra pérdida de historicidad, nuestra aparente incapacidad de imaginar el futuro, como en las abundantes posibilidades de cambio que nos presenta esta situación histórica. Cada modo de producción trae consigo no solo un nuevo tipo de subjetividad, sino también una que encuentra nuevas limitaciones en el pensamiento, en la imaginación y en la praxis que se dan por su estructura material y sus dinámicas y demandas objetivas”.

Nos invita a pensar como sudamericanos en el rol activo y no solo crítico que podemos jugar en los cambios culturales perceptibles en el horizonte y despertando en las diferentes minorías. Sin olvidar, ni por un instante su premisa: “historizar, siempre historizar”, interpretando la “causa ausente” que orienta la forma de los cambios sociales.

Prefacio

Hacia una crítica dialéctica

Fredric Jameson
Duke University

El método dialéctico que he respaldado y promovido es una crítica tanto política como formalista: se basa en un marxismo que encuentra recursos significantes en la filosofía hegeliana, como también en la convicción de que la historia está impulsada por el conflicto de clases y de que, incluso, la más formal de las lecturas de los textos literarios debe reconocer sus orígenes profundos en su modo de producción, el cual es, aún hoy, el capitalismo. Como el capitalismo es, sin embargo, un sistema contradictorio y profundamente histórico, hoy tiene una dinámica y una estructura muy diferente de sus etapas anteriores en los siglos XX y XIX: de ahí su designación como capitalismo tardío o posmodernidad, como también globalización. La crítica dialéctica debe confrontar esos cambios y desarrollos, y apropiarse para sus propios usos las descripciones parciales que los expertos, desde diversos trasfondos ideológicos (algunos de ellos, antipolíticos), han producido.

La presente colección ofrece un útil mapeo de muchas de las características de la crítica dialéctica desarrollada en mi propio trabajo. El rango abarca desde el valor de la dialéctica misma hasta los estudios sobre la centralidad de la narrativa. Las entradas tocan la literatura (los géneros, el pastiche, el posmodernismo), así como la filosofía (la temporalidad, el lenguaje y la estética); e insisten en las múltiples dimensiones políticas que deben ser parte de cualquier crítica cultural actual (el capitalismo tardío como categoría periodizante, la globalización y sus consecuencias transnacionales para la producción literaria y una cultura mundial emergente).

En este nuevo sistema mundial, donde una nueva división internacional del trabajo aún no ha emergido claramente, no solo debemos reconocer un desarrollo desigual del tipo descrito por la crítica poscolonial, sino también el impacto universal de los nuevos medios y de los sistemas de información global y la automatización electrónica; también, debemos hacer hincapié en la construcción de nuevos tipos de subjetividad (que se pueden detectar en gran parte de lo que he descrito como lo posmoderno): nuevas experiencias de la temporalidad, nuevos tipos de afectos e intensidades, una nueva experiencia de lo colectivo, así como nuevas limitaciones en nuestro sentido de la historia y de una posibilidad histórica, y en los tipos de arte, cultura y pensamiento que somos capaces de producir. He sentido que era importante insistir tanto en tales limitaciones –en especial, en nuestra pérdida de historicidad, nuestra aparente incapacidad de imaginar el futuro–, como en las abundantes posibilidades de cambio que nos presenta esta situación histórica. Cada modo de producción trae consigo no solo un nuevo tipo de subjetividad, sino también una que encuentra nuevas limitaciones en el pensamiento, en la imaginación y en la praxis que se dan por su estructura material y sus dinámicas y demandas objetivas. Hoy una crítica dialéctica útil deseará no solo enfatizar las posibilidades inherentes a esta nueva etapa del capitalismo tardío, sino además las limitaciones que nos impone, que son diferentes de las de épocas anteriores: la cultura y sus críticas pueden ser productivas, me parece, solo cuando se insiste en estas dos dimensiones de potencialidad y de límites estructurales e ideológicos.

Quiero abordar varias objeciones persistentes que continúan realizándose en una crítica dialéctica marxista: la más prevalente es la fórmula, largamente respaldada por la tradición marxista, de una división de la realidad en base (o infraestructura económica) y superestructura (o cultural y producción ideológica). Una crítica relacionada implica la distinción tradicional entre forma y contenido.

Creo que la vieja dicotomía de base y superestructura conserva un lugar productivo en nuestro trabajo, siempre que se entienda como un problema más que una solución, y un punto de partida en lugar de una explicación definitiva. Que la distinción tiene consecuencias reales y objetivas puede verse en la misma división del trabajo: en la actual producción de conocimiento, existen economistas y sociólogos por un lado,

y por otro trabajadores de la cultura, críticos literarios, lingüistas, estudiantes de cine, televisión, música popular y objetos similares; y estos dos grupos no suelen hablar entre ellos. Es cierto que, en el período de posguerra, y después de la llamada “revolución” estructuralista o informacional de la década de 1960, la teoría literaria comenzó a calar en los científicos sociales, mientras los problemas sociales y políticos comenzaron a empañar la teoría cultural. Esta anulación de límites más antiguos tenía también su realidad social y económica: gradualmente, la producción cultural se estaba convirtiendo en un negocio y estaba sujeta (incluso, en la “alta cultura”) a la mercantilización; mientras que la producción económica comenzó a llenarse de imágenes populares bajo la influencia de la publicidad y el análisis post-psicológico del deseo. Esta fue una interpenetración que estuvo acompañada por el debilitamiento de la producción industrial y la mano de obra organizada en los llamados países avanzados, y, hasta ahora, la industrialización en zonas agrícolas en lo que alguna vez se llamó Tercer Mundo. En particular, la disminución del campesinado en todo el mundo, y el aumento en el desempleo estructural de las áreas industriales, hace que sea una realidad que no puede más que desempeñar un papel signifiante en la producción cultural actual y, también, en su teoría y en sus críticas. Pero no debemos imaginar la distinción base/superestructura como una división entre cuerpo y mente, o entre la realidad y las meras ideas (y, mucho menos, las meras distracción y entretenimiento). No obstante, teorizar su necesaria interrelación siempre planteará un problema único, un misterio, y un dilema (el concepto de mediación es crucial aquí).

Aquí es donde entran la forma y el contenido, y causan malentendidos complementarios de todo tipo, sugiriendo que un arte político o una crítica necesariamente se centrará en el contenido, mientras que la atención a la forma estará limitada, en el mejor de los casos, a los técnicos y especialistas y, en el peor de los casos, a los estetas e idealistas. He tratado de promover una distinción que se debe al gran lingüista danés Hjelmslev, para quien uno debe complicar la distinción entre forma y contenido de la siguiente manera: uno tiene que permitirse siempre la posibilidad de una forma del contenido y un contenido de la forma. Esto quiere decir que siempre la posibilidad de contenido estará, en un período histórico determinado, limitada por las relaciones sociales y el nivel de cultura de ese período (o modo de producción); mientras que la forma

misma también llevará una carga ideológica y tendrá su propio significado proto-político. Por lo tanto, la forma de un evento en una narración dada necesariamente implicará, en sí misma, una forma específica de asir la experiencia y de imaginar la sociedad y las relaciones sociales como tales. En mi propia crítica práctica, he tendido a enfatizar esta dimensión del análisis formal, a causa del esteticismo vacío del formalismo puro, por un lado, y del anti-intelectualismo de los críticos puramente orientados al contenido, por el otro.

En este punto, también, debería decir algo sobre el término y el concepto de ideología, un término que, inevitablemente, despierta tanto al antimarxismo como al marxismo vulgar. No tengo tiempo aquí de defender mi adhesión a la posición althusseriana sobre la ideología que, asimilándose al psicoanálisis lacaniano, declara su omnipresencia en todas las situaciones históricas y su papel necesario e inevitable en toda subjetividad, en donde desempeña la función de lo que yo llamo “cartografía cognitiva”. Pero, tal vez, sea suficiente decir que la ideología tiene una doble cara: aquella negativa de la limitación de clase, la ignorancia y la distorsión, y la positiva de funcionar como el sistema de valores –y de creencias– en una colectividad. En cualquier caso, concibo el papel de una crítica dialéctica como crítica de la ideología: pero no solo en el sentido limitado y negativo de la *Ideologiekritik* (a menudo, una necesidad polémica), sino además en el sentido positivo de una aspiración (a veces inconsciente) a la colectividad.

Mi trabajo actual sobre el problema de la representación, tanto en el arte como en la especulación filosófica o teórica, me ha llevado a cuestionar la alegoría, donde he revivido el viejo cuádruple esquema interpretativo de los Santos Padres, en un intento de acomodar una variedad de enfoques interpretativos sin caer en lo que Marcuse llamó la “tolerancia represiva” de un relativismo liberal o un escepticismo. Si bien sentí que era necesario enfatizar la alegoría política en el clima relativamente apolítico de un triunfante capitalismo post-socialista, también quisiera recordarnos su acompañamiento por alegorías del sujeto o del yo, de la posibilidad colectiva, o de la textualidad como tal.

Pero la decisión sobre la importancia de tales énfasis siempre depende de la situación histórica en sí misma, la de la disciplina en cuestión, in-

dudablemente, pero también de las contradicciones entre la realidad nacional y la global. La historia es siempre un flujo y, con ella, lo es la naturaleza de la lucha de clases; nuestro propósito como críticos dialécticos no es solo servir como meteorólogos del cambio histórico, sino, en cierta medida, como sus diagnosticadores y, a veces, incluso como sus participantes activos.

Traducción de Ariel Gómez Ponce

Preface

Towards a Dialectical Criticism

Fredric Jameson
Duke University

The dialectical method which I have endorsed and promoted is a political as well as a formalist criticism: it draws on a Marxism which finds significant resources in Hegelian philosophy as well as in the conviction that history is driven by class conflict and that even the most formal readings of literary texts must acknowledge their deeper origins in their mode of production, which is to say, today, in capitalism. As capitalism is, however, a contradictory and profoundly historical system, it has a dynamic today and a structure very different from its earlier 20th and 19th century stages: whence its designation as late capitalism, or postmodernity, as globalization. Dialectical criticism must confront those changes and developments and appropriate for its own uses the partial descriptions experts of various ideological backgrounds (some of them anti-political) have produced.

The present collection offers a useful survey of many of the features of dialectical criticism developed in my own work. The range from accounts of the dialectic itself to studies of the centrality of narrative. They touch in literature (the genres, pastiche, postmodernism) as well on philosophy (temporality, language, and aesthetics); and they insist on the multiple political dimensions which must be part of any cultural criticism today (late capitalism as a periodizing category, globalization and its transnational consequences for literary production and a newly emergent world culture).

In this new world system, where a new international division of labor has not yet clearly emerged, we must not only recognize an uneven development of the kind described by postcolonial criticism, as well as the universal impact of new media and global informational systems and electronic automation; we must also emphasize the construction of new kinds of subjectivity (which can be detected in much of what I have described as postmodern): new experiences of temporality, new kinds of affects and intensities, a new experience of the collective, as well as new limitations on our sense of history and of political possibility and on the kinds of arts, culture and thinking we are able to produce. I have felt it was important to insist as much on such limitations –in particular our loss of historicity, our seeming inability to imagine the future– as on the rich possibilities of change with which this historical situation presents us. Every mode of production brings with it both a new kind of subjectivity as well as one which encounters those new limitations on thought, imagination and praxis which are given by its material structure and its objective dynamics and demands. A useful dialectical criticism today will wish not only to emphasize the possibilities inherent in this new stage of late capitalism but also the constraints it imposes on us, which are different from those of previous eras: culture and its criticism can be productive, it seems to me, only when it insists on both these dimensions of potentiality and of structural and ideological limits.

I want to address several persistent objections that continue to be made of a Marxist dialectical criticism: the most prevalent is the formula, long endorsed by the Marxist tradition, of a division of reality into base (or economic infrastructure) and superstructure (or cultural and ideological production). A related critique involves the traditional distinction between form and content.

I believe that the old dichotomy of base and superstructure retains a productive place in our work, provided it is understood to be a problem rather than a solution, a starting point rather than some ultimate explanation. That the distinction has real and objective consequences can be seen in the division of labor itself: in knowledge production today there exist economists and sociologists on the one hand, and culture workers, literary critics, linguists, students of film, television, popular music and the like; and these two groups do not often talk to

each other. It is true that in the post-war period, after the so-called structuralist of informational “revolution” of the 1960s, literary theory began to seep into the social scientists, and the social and political issues began to suffuse cultural theory. This effacement of the older boundaries had its social and economic reality as well: cultural production was gradually becoming a business and subject (even in “high culture”) to commodification; while economic production began to be suffused with popular images under the influence of advertising and the post-psychological analysis of desire. This was an interpenetration which was accompanied by a weakening of industrial production and organized labor in the so-called advanced countries, and the industrialization hitherto agricultural zones in what was one called Third World. In particular the diminution of the peasantry around the world, and the increase in structural unemployment in industrial areas, makes for a reality which cannot but play a significant role in present-day cultural production and in its theory and criticisms as well. But we must not imagine the base/superstructure distinction as one between body and mind, or between reality and mere ideas (let alone mere distraction and entertainment). But to theorize their necessary interrelationship will always pose a unique problem, a mystery, a dilemma (the concept of mediation is crucial here).

This is where form and content come in, causing supplementary misunderstandings of all kinds, and suggesting that a political art or criticism will necessarily be centered on content, while an attention to form will be limited at best to technicians and specialists and at worst to esthetes and idealists. I have tried to promote a distinction owed to the great Danish linguist Hjelmslev, for whom one should complexify the form/content distinction as follows: one should always, he thought, allow for the possibility of a form of the content and a content of the form. This is to say that the possibility of content will always, in a given historical period, be limited by the social relations and the level of culture of that period (or mode of production); while the form will also itself carry an ideological charge and have its own proto-political meaning. Thus the form of an event in a given narrative will itself necessarily imply a specific way of grasping experience and of imagining society and social relations as such. In my own practical criticism, I have tended to emphasize this dimension of formal analysis, on account of the empty

aestheticism of pure formalists on the one hand, and the anti-intellectualism of purely content-oriented critics on the other.

This is the point at which I should also say something about the term and the concept of ideology as well, a term which inevitably arouses both anti-Marxism and vulgar Marxism. I have no time here to defend my adherence to the Althusserian position on ideology, which, assimilating Lacanian psychoanalysis, pronounces its omnipresence in all historical situations and its necessary and unavoidable role in all subjectivity, where it performs the function of what I call “cognitive mapping”. But perhaps it is enough to say that ideology has a double face: the negative one of class limitation, ignorance and distortion, the positive one of functioning as the value –and belief– system of a collectivity. At any rate, I conceive of the role of a dialectical criticism as the critique of ideology: but not just in the limited and negative sense of *Ideologiekritik* (often a polemic necessity), but also in the positive sense of a (sometimes unconscious) aspiration to collectivity.

My current work on the problem of representation, both in art and in philosophical or theoretical speculation, has led me to question allegory, where I have revived the old four-fold interpretative scheme of the Church fathers, in an attempt to accommodate a variety of interpretative approaches without falling into what Marcuse called the “repressive tolerance” of a liberal relativism or skepticism. While I felt it necessary to emphasize political allegory in the relatively unpolitical climate of a triumphant post-socialist capitalism, I would equally want to remind us of its accompaniment by allegories of the subject or the self, of the collective possibility, or textuality as such.

But the decision about the importance of such emphases always depends on the historical situation itself, that of the discipline to be sure, but also that of the contradictions of national and global reality. History is always a flux, and with it the nature of class struggle; our business as dialectical critics is not only to serve as the meteorologists of historical change, but also in some measure as its diagnosticians and sometimes even as its active participants.

Capitalismo tardío

Atilio A. Boron
Universidad de Buenos Aires

I

Fredric Jameson merece con total justicia figurar en el elenco de los más prominentes pensadores marxistas de finales del siglo XX y comienzos del XXI. No hay un ápice de exageración en Terry Eagleton cuando afirma que “ningún estudioso contemporáneo de la literatura puede igualar la versatilidad, la erudición enciclopédica, la fuerza imaginativa o la prodigiosa energía intelectual de Jameson” (1998: 118). Sus reflexiones sobre la “lógica cultural del capitalismo tardío” encendieron un debate y estimularon la aparición de un conjunto de trabajos e investigaciones cuya mera enumeración agotaría los límites que nos hemos impuesto para la redacción del presente artículo. Su visión del “posmodernismo”, como él mismo lo ha aclarado en numerosas intervenciones, está lejos de ajustarse al “canon posmoderno”, pues Jameson nunca deja de reconocer la inquebrantable ligazón que todo sistema cultural tiene con la base material sobre la cual reposa, asunto este que es anatema para la filosofía o las ciencias sociales posmodernas. Por eso, cuando él habla del capitalismo tardío, está reconociendo que su inmenso complejo cultural es distinto de los que predominaron en las fases anteriores de este modo de producción —la del liberalismo competitivo y la etapa del imperialismo clásico—. El corolario es, por consiguiente, que el conjunto de productos culturales de esa época fue siendo progresivamente sustituido en la medida en que se modificaba el terreno sobre el cual aquellos habían crecido y desarrollado. Y, en ese punto, las reflexiones de Jameson son incisivas

y pertinentes sin negar que los cambios actuales, como veremos más adelante, exigen una cierta renovación de su construcción teórica.

II

El punto de partida de la fecunda reflexión jamesoniana sobre la cultura del capitalismo tardío fue la lectura que hizo de la monumental obra de Ernest Mandel, *Late Capitalism*¹. El original en lengua alemana de este libro había sido publicado en 1972 y su intención, según lo manifestara su autor al inicio de su obra, era

ofrecer una explicación marxista de las causas del largo ciclo de rápido crecimiento que experimentó la economía capitalista internacional después de la segunda guerra mundial. Como se sabe, este auge de la economía capitalista tomó por sorpresa tanto a los economistas marxistas como a los no marxistas. Al mismo tiempo, nos ha interesado establecer los límites inherentes de este periodo, que garantizaban que sería seguido por otra larga onda de crecientes crisis económicas y sociales del capitalismo mundial, caracterizada por una mucho más baja tasa de crecimiento global (1975: 7)².

Las predicciones del economista belga sobre la inexorable aparición de una onda larga recesiva en el capitalismo mundial se vieron confirmadas por los hechos. De lo anterior, se desprende que el capitalismo contemporáneo ya no es lo que era en el momento en que Mandel escribía su obra, entre los años 1970 y 1972. Y, tal como lo advertía con clarividencia en los primeros renglones de la “Introducción” a su libro, el luminoso capítulo keynesiano habría de finalizar abruptamente, sus tiros de gracia propinados por el fin de la convertibilidad del dólar por oro decretada por Richard Nixon en 1971; la crisis del petróleo de 1973 y la súbita cuadruplicación de su precio y, además, el inicio de lo que diera a conocerse como la “estanflación”, estancamiento económico combinado con inflación. Ese era el marco socioeconómico y político

¹ Publicado en Londres por New Left Books, en 1975. La edición original, bajo el título de *Spätkapitalismus* la publicó la casa editorial Suhrkamp Verlag en 1972, y la traducción al castellano fue obra de Ediciones ERA en México, en el año 1979.

² Todas las traducciones de lengua inglesa me pertenecen.

general en el cual aparecería la primera traducción de la obra de Mandel al inglés por la *New Left Books* en 1975.

La fallida recuperación en clave crudamente neoliberal que comenzó a finales de los setenta y comienzos de los ochenta, bajo el influjo del resucitado Fondo Monetario Internacional y las siniestras figuras emblemáticas de esos tiempos como Margaret Thatcher y Ronald Reagan, no logró rescatar a las economías capitalistas del bajón. El moderado repunte que se produjo a finales del siglo pasado e inicios del actual fue bruscamente interrumpido con la mal llamada “crisis de las hipotecas”, en realidad, estallido de la burbuja inmobiliaria generada por la banca oficial y el “sistema bancario oculto” (*shadow banking system*) de Estados Unidos. El interludio neoliberal, que perduraría hasta nuestros días —aunque ya herido de muerte por la pandemia del COVID-19 que potenció ferozmente la crisis que carcomía al sistema desde el 2008— ajustó su comportamiento a lo que predijera Mandel y, de hecho, esa onda larga recesiva llegó, con algunas puntuales intermitencias hasta el día de hoy.

En otras palabras, el “capitalismo tardío” de matriz keynesiana (y colectivista) desmintió los pronósticos catastrofistas en boga a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta del siglo pasado y llegó hasta nuestros días. En sus fases más recientes, dinamizado por la hiperfinanciarización de la economía y la expansión planetaria de las relaciones capitalistas, con sus funestas secuelas: el fenomenal incremento de la desigualdad dentro y entre las naciones y la arrolladora depredación ecológica. Sin detenernos a divagar en torno al mejor nombre para identificar al momento actual optamos por seguir las sugerencias de la economista inglesa Susan Strange (1986) que designó a esta nueva etapa como “*casino capitalism*”, el capitalismo del casino financiero mundial.

III

Una transición de este tipo no podía haber pasado desapercibida para una mente tan alerta e incisiva como la de Jameson. Esta es la problemática que aborda en un pequeño libro que reúne sus reflexiones a unos veinte años de la aparición de su más famoso texto³. Cabe preguntarse

³ Que es, sin duda, *Postmodernism. The cultural logic of late capitalism* (Londres: Verso, 1991). El texto al que nos referimos es *El postmodernismo revisado* (Madrid: Abada Editores, 2012, edición a cargo de David Sánchez Usanos).

hasta qué punto el agotamiento del “capitalismo tardío” de Mandel y su reemplazo por una formación social que, aunque mantiene los rasgos estructurales del capitalismo, exhibe una anatomía y una fisiología (si se nos permite esta analogía biológica) diferentes a las que les precedieron no tensiona algunos análisis de Jameson. La respuesta es ambivalente: sí, en algunos aspectos; no en otros, como el propio Jameson se encarga de decirlo en el libro que acabamos de citar. Es obvio que la “lógica cultural” gestada en aquellos tiempos mantiene su presencia, pero con nuevos componentes y sin otros caídos en la obsolescencia o sin gozar la prominencia de antaño. Para fundamentar su proyecto intelectual, Jameson se apoyaba en Mandel y su análisis de los tres momentos fundamentales de la evolución del sistema: “el capitalismo: de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina posindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional” (1991: 34). Y prosigue afirmando que el capitalismo tardío, multinacional o de consumo “constituye la forma más pura de capital que haya surgido, produciendo una prodigiosa expansión de capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías” (1991: 35).

El largo período transcurrido desde el momento en que Jameson escribiera sus primeros ensayos ha sido testigo de cambios extraordinarios que no pueden sino aportar nuevos contenidos y nuevas formas de “organización de la cultura”. La combinación entre la contrarrevolución cultural y política del neoconservadorismo de los años ochenta, la expansión y consolidación del neoliberalismo como un sentido común epocal y, a caballo de todo esto, los formidables alcances de la cuarta revolución industrial (la informática, la digitalización, la robótica, la Internet de las cosas, la Inteligencia Artificial, etcétera) que avanzó de modo fulminante en los últimos años obliga a pensar que estamos en presencia de una nueva lógica cultural o que, tal vez, las tensiones y contradicciones del viejo sistema cultural ha llegado hasta sus límites haciéndolo estallar en miles de fragmentos. Conclusión esta que, sin duda, puede ser considerada como apresurada o hasta temeraria, pero que va de la mano con lo ocurrido en las sociedades capitalistas contemporáneas.

En la revisión de sus concepciones originales, Jameson enfrenta estos nuevos desafíos. Por eso, comienza subrayando una importante distinción entre “postmodernismo” y “postmodernidad”. Si el primero

fue un estilo cultural, que estima ya ha pasado de moda, el segundo en cambio es nada menos que la tercera fase del capitalismo, la fase actual, y, por lo tanto, reafirma que “la postmodernidad todavía está muy con nosotros” (2012: 20). Este concepto, lejos de sus resonancias culturalistas, remite al capitalismo actual concebido como un “modo de producción” con sus correspondientes estilos artísticos y culturales. La profunda imbricación de economía, política y cultura que caracteriza al capitalismo actual (pero, digamos, no así al que Mandel analizara hace casi cincuenta años) lleva a Jameson a asignarle a la cultura una desmesurada (a juicio nuestro) potencia determinante toda vez que, según él, “en nuestro tiempo, todo lo que compramos desde automóviles a pasta de dientes o alimentos está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material” (2012: 22).

Pensamos que aquí se equivoca, porque casi ningún objeto material, y mucho menos en una sociedad en donde la dimensión audiovisual ha adquirido tanta importancia, se constituye como objeto de deseo, o aspiración de consumo, sin la intervención de una imagen explícitamente elaborada mediante los aparatos de propaganda del capitalismo que crean la necesidad de consumirlo. A renglón seguido, Jameson afirma que “globalización y postmodernidad” son lo mismo, las dos caras de nuestro momento histórico, “entonces la globalización es la base y la postmodernidad la superestructura de esta tercera etapa del capitalismo” (2012: 23). En suma: la postmodernidad es otro nombre para designar al modo de producción capitalista en su fase actual.

En esta etapa, se complejizan enormemente las estructuras del capitalismo contemporáneo cuya raíz fundamental hoy se encuentra en el capital financiero, cuyo predominio fue potenciado por el formidable desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación. Son ellas, más la computadora y la Internet, las que hacen posible las gigantescas transacciones del capital financiero a escala planetaria. En línea con las tesis de Ferdinand Braudel y Giovanni Arrighi, Jameson plantea —erróneamente a mi parecer— que la apoteosis del capital financiero ha rematado en la obsolescencia de la producción o de la economía real. Una cosa es que esta se encuentre sometida a aquel; otra muy distinta es predicar su desaparición, porque los papeles, los bonos, las acciones y los derivados remiten todos, en última instancia y a través de

una larga y compleja cadena de mediaciones, a la existencia de alguien que produce algo, sea un teléfono móvil, mil toneladas de soja o tres millones de barriles de petróleo. No obstante, Jameson (2012: 51) da en el clavo cuando afirma que la financiarización de la economía capitalista expresa la madurez de su desarrollo y, también, el inexorable advenimiento de su fase otoñal.

Jameson anota que estos cambios introdujeron modificaciones fundamentales en la subjetividad de los capitalismo actuales (2012: 51 y ss.). Esta cuarta revolución tecnológica-industrial, como es a menudo denominada, modificó los parámetros espacio-temporales de nuestras sociedades. Jameson manifiesta una cierta ambigüedad en este asunto particular pues, si por un momento llega a decir que “el espacio deroga al tiempo”, poco después y en el contexto de su obra, lo que aparece es la victoria del segundo sobre el primero, pues la instantaneidad no solo de las febriles operaciones especulativas del capital financiero (que saltan de Singapur a Wall Street en un santiamén), sino de las comunicaciones del común de la gente permite no solo acortar sino, prácticamente, hacer desaparecer el espacio, o la distancia espacial, como una barrera para el relacionamiento social.

IV

Sería difícil subestimar la enorme importancia de este proceso por el cual el tiempo redimensiona a la baja o suprime la importancia del espacio. Es debido a ello que, en varios escritos de análisis de las coyunturas recientes, insistí en la importancia del “asociativismo digital”, una práctica extraordinariamente potenciada por la pandemia y la cuarentena impuesta en casi todo el mundo. Ante la imposibilidad de viajar o de reunirse físicamente, la aplicación creativa de las nuevas tecnologías informáticas potenció la creación de innumerables eslabones de relacionamiento digital entre movimientos sociales y fuerzas políticas anticapitalistas que hoy pueden conocerse recíprocamente, intercambiar valiosa información de sus luchas y desarrollar no solo vínculos de mutuo aprendizaje, sino también diseñar e implementar estrategias de acción colectiva inimaginables hace apenas unos pocos años.

En el momento en que la cuarentena sea un doloroso recuerdo del pasado y las masas populares ganen la calle para luchar por la cons-

trucción de un nuevo orden socioeconómico y político nacional e internacional –no solo “postneoliberal” sino, ojalá, “postcapitalista”– el “asociativismo digital” será un factor que potenciará enormemente la gravitación de las manifestaciones callejeras. Ante la inmutabilidad de los marcos institucionales del capitalismo para abrir paso a nuevos horizontes políticos la movilización popular, la calle, recupera toda su centralidad, señalada por los clásicos de la filosofía política desde Platón a los clásicos del marxismo, pasando obviamente por Maquiavelo. Solo que, ahora, las siempre difíciles labores de coordinación de la acción colectiva de las grandes mayorías sociales se verán significativamente facilitadas por el aprendizaje de las técnicas informáticas del “asociativismo digital”.

Claro que, según Jameson, las fuerzas contestatarias deberían tener muy en claro que el capitalismo actual ha producido una “desdiferenciación de la economía y la política (que) transforma la naturaleza misma de ambas cosas, aboliendo su autonomía como ámbitos distintos y generando una contaminación general de la que a veces no somos lo suficientemente conscientes” (2012: 75). Este constituye uno de los pasajes más enigmáticos y polémicos de su obra porque, ¿cuándo la economía y la política fueron ámbitos autónomos? La historia del capitalismo demuestra que, desde sus primeras etapas en adelante, desde la acumulación originaria hasta la actualidad, la consolidación y expansión de ese modo de producción estuvo y está estrechamente ligada a los influjos que provienen del ámbito político. La acumulación y la explotación capitalistas son impensables al margen de un Estado que legalice esos procesos, discipline a la fuerza de trabajo, eduque a las masas en el fatalismo y la sumisión, y garantice que cualquier desafío de los oprimidos y explotados será efectivamente neutralizado, apelando a los aparatos represivos cuando sea necesario. El reverso de esta medalla es el decisivo papel que juegan las determinantes económicas –siempre en última instancia– en la configuración de lo que Antonio Gramsci llamaba las “superestructuras complejas”: la cultura, la ideología y las relaciones de poder en el ámbito del Estado.

Dicho esto, la saludable preocupación de Jameson por superar al capitalismo lo lleva a endosar una actitud de crítica radical a la socialdemocracia, a quien le resta cualquier capacidad de superación de ese modo de producción, pero también a una izquierda que sobrestima

“la política a expensas de la economía” (2012: 77). Las consecuencias, según nuestro autor, es que

la cuasi-totalidad del actual pensamiento y teoría política de izquierdas se ha vuelto hacia el poder y el Estado, hacia las políticas democráticas y la crítica del sistema parlamentario, hacia fantasías de una nueva democracia universal y comunicacional a partir de Internet, eso cuando no acaba recayendo en antiguas visiones anarquistas de diverso tipo (2012: 78).

Es preciso reconocer que hay aquí un cierto grado de verdad, porque en su afán por despegarse del “economicismo” y del “esencialismo” de ciertas versiones del marxismo vulgar, una cierta izquierda –ajena al marxismo, sin dudas– ha ido demasiado lejos y subestimado por completo el análisis de los fundamentos económicos del orden capitalista. Suponiendo, además, que el capitalismo admitiría sin resistencias una democratización ilimitada no solo del Estado, sino del espacio público y de los medios de comunicación. Pero hay otro sector de la izquierda que sería injusto hacerlo objeto de la crítica que formula Jameson y que tiene un diagnóstico correcto de la estrecha interrelación entre economía, política y cultura como para caer en un esquematismo tan burdo como el que Jameson fustiga en su texto. La derecha, a su vez, no es inmune al rayo crítico de Jameson pues, según él, su proyecto es suprimir o neutralizar

la política como tal y permitiendo a la economía –es decir, al mercado– funcionar de la manera más puramente autónoma (...) [y como dijera Hayek] que la política debería hacerse lo más aburrida posible, y que el Gobierno debería quedar restringido a expertos, con la menor consulta popular posible (2012: 78).

V

Los teóricos sociales de la burguesía siempre fueron suspicaces ante la idea de la sociedad. Este concepto tenía muchas indeseables afinidades con socialismo y socialización. Lo que el capitalismo precisa de una sociedad es que reproduzca la fuerza de trabajo que necesita para la incesante ampliación del proceso de acumulación. Fuera de ello, todo lo

demás son obstáculos o molestos impedimentos. La completa atomización y apatía política de la sociedad es altamente conveniente para la serena marcha de sus negocios, y la fragmentación posmoderna del universo cultural —señalada acertadamente por Jameson— es un poderoso agente que acentúa el fetichismo y, por lo tanto, la invisibilidad de la sociedad burguesa y sus dispositivos de dominación y explotación.

Tal como Jameson lo observara para la etapa del “capitalismo tardío”, la escena cultural está lejos de ser homogénea o, menos aún, uniforme. La fragmentación y el estallido de los particularismos y las diversidades, desde los agentes sociales y sus géneros hasta los valores, símbolos, gustos estéticos, modos del lenguaje, estilos arquitectónicos, formas de expresión y sociabilidad en la vida cotidiana, aficiones, “*life styles*” y todas las expresiones literarias y artísticas imaginables conviven trabajosamente con una tendencia contraria que pugna por lograr la creciente homogeneización de la cultura en el “capitalismo de casino”. ¿Cómo negar la creciente gravitación a nivel global de los efectos de una misma comida (la “*junkfood*” estadounidense) y un modo de comer, el “*fast food*” usamericano, que pone fin a la mesa como espacio de convivialidad, de confraternidad y con-sororidad, un rito que fomenta la sociabilidad reemplazado por una rápida ingesta de una comida en un acto que hasta podría ser calificado como anti-social?⁴

En fin, gravitación también planetaria que lleva a millones en todo el mundo —especialmente, las jóvenes generaciones— a usar una misma indumentaria (empezando, a mediados de los años cincuenta, por los “*jeans*” y todo lo que vino después), disfrutar de una misma música, adoptar un mismo estilo de vida, relacionarse con el mundo exterior a través de un teléfono inteligente y cultivar —no todos, por supuesto, pero sí una distintiva mayoría— unos mismos valores hedonistas, consumistas e individualistas y, “*last but not least*”, un intenso desprecio por la política. Este peculiar sistema cultural termina facilitando el funcionamiento de los dispositivos de la explotación y la do-

⁴ Cuando pasé una breve temporada como profesor invitado en la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York, pocas cosas me despertaban más tristeza y resentimiento hacia el capitalismo que ver estudiantes y gentes que no lo eran, comiendo un sándwich o una porción de pizza en un plato de plástico mientras caminaban presurosos por la Broadway Avenue. No solo comían en soledad, ¡ni siquiera tomaban asiento para hacerlo!

minación capitalistas a escala planetaria. La generalizada subsunción del trabajo al capital, y la facilidad del desplazamiento de este por los cuatro rincones del globo, se potencia cuando en vez de sociedades con historias, estructuras, tradiciones, identidades y legislaciones propias, el capital debe vérselas con una masa indiferenciada de vendedores de fuerza de trabajo y consumidores de los bienes y servicios que producen sus gigantescas corporaciones. Una sociedad intencionalmente embriagada de “presentismo” por los poderes dominantes, cuya conciencia alienada la lleva a ignorar el pasado (que serían “solo documentos”, acota Jameson) con el ineluctable resultado de repetir sus errores y a desdeñar cualquier proyecto de transformación a futuro que pondría en riesgo el deseo de “existir ahora, en el presente, sin ningún tipo de sacrificio por el futuro” (2012: 87).

“La sociedad no existe”, dijo en 1987 Margaret Thatcher. “Hay hombres y mujeres individuales, y hay familias. Y ningún gobierno puede hacer nada excepto a través de su gente, y la gente tiene que preocuparse primero que nada de sí misma”. Develó así el secreto que muy pocos teóricos y gobernantes conservadores o neoliberales están dispuestos a confesar: la reafirmación de una concepción que al exaltar hasta el infinito el egoísmo y el individualismo remata en una visión atomística de la sociedad, disuelta en la sumatoria de millones de “mónadas” leibnizianas sin pasado ni futuro comunes y solo relacionadas por el intercambio mercantil. Entonces, ¿hasta qué punto las tesis de Jameson conservan hoy la relevancia que supieron tener en la época “colectivista” del capitalismo tardío? Sí, cuando asegura que “ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional, tan poco sentido del pasado histórico como ésta” (2012: 33).

Pero cuando sentencia el fin de los grandes relatos, tesis aceptable con reservas hasta los primeros años de este siglo (porque ¿qué otra cosa fue el neoliberalismo sino un gran relato?), se interna en un campo minado. La pandemia que azota el planeta hace que la humanidad entera se enfrente a un desafío inédito ante el cual el menosprecio posmoderno de la conciencia histórica, la totalidad, la verdad, los fundamentos estructurales de la sociedad y la praxis de los sujetos colectivos sea objeto de profundos cuestionamientos que abren de par en par las puertas para el retorno de las grandes narrativas, si bien con contenidos y formulaciones parcialmente novedosos y distintos.

La proposición que afirma que “ya nadie cree en un cambio social a largo plazo; nuestro presente está confinado por una evaluación del pasado como una modernización fallida y por una concepción del futuro como un inminente desastre natural o ecológico” (2012: 34) se convirtió en un anacronismo cuando los saberes convencionales se derrumbaron ante la tragedia del COVID-19 y el “colapso climático”, fenómeno este íntimamente vinculado a la crisis sanitaria en curso. Al instalar el espectro de Tánatos amenazando la sobrevivencia de nuestra especie, la pandemia produjo un súbito e inesperado despertar de la conciencia pública, y son cada vez más los que se convencen que el capitalismo no es el estadio final de la humanidad, sino un sistema histórico y, además, depredador y perverso. Y que tal vez otro espectro, el de alguna forma de comunitarismo, colectivismo o el “comunismo renovado o reinventado” de Slavoj Žižek (2020), o lo que hemos denominado “protosocialismo”, sean las figuras de la única ruta de escape ante una catástrofe de proporciones bíblicas (Boron, 2020)⁵.

No podríamos concluir esta sección sin mencionar las consecuencias que se derivan de las transformaciones del proceso de trabajo a partir del abandono de algunas de las grandes conquistas de la época del “capitalismo tardío”, del keynesianismo. El avance de la precarización laboral y la transformación del trabajador sometido formalmente a un régimen salarial con su empleador (y, eventualmente, protegido por una contratación colectiva, el poderío de sus sindicato y el arbitraje del Estado) en un “contratista” privado o un “*free lancer*” que trabaja bajo la figura del “cuentapropismo” y que es despojado de todos sus viejos derechos (vacaciones pagas, antigüedad, jubilación, seguro médico, regulación de la jornada de trabajo, etcétera) ha alterado profundamente la fisonomía del capitalismo contemporáneo y la relación de fuerzas a favor del capital. No tenemos tiempo ahora para ahondar en estos aspectos de la llamada “uberización” del capitalismo, pero no cabe duda de que son mutaciones preñadas de graves implicaciones para el bienestar de las grandes mayorías y con un sesgo claramente conservador.

⁵ Un análisis sobre la tesis de Žižek se encuentra en nuestro “La pandemia y el fin de la era neoliberal”, en CLACSO, Observatorio Social del Coronavirus: *Pensar la Pandemia*, Cuadernillo N° 16, 2020. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20200512074518/8-Atilio-Boron.pdf>

VI

Una de las consecuencias de estas transformaciones ha sido el florecimiento de las identidades y, en paralelo, la invisibilización de los mecanismos de explotación que afectan a las diferentes clases y grupos sociales. Este tema fue felizmente analizado por Ellen Meiksins Wood en varios de sus escritos, principalmente en su gran obra de síntesis: *Democracia contra capitalismo. La renovación del materialismo histórico* (1995). En ella, la autora examina distintos aspectos de lo que llama “la política de la identidad”, que al exaltar la singularidad de las diferencias y la necesidad de su tolerancia y respeto, involuntariamente —¿o no, cuestión abierta a debate?— desaparece del horizonte de visibilidad una diferencia fundamental: aquella que opone a propietarios de los medios de producción contra quienes solo tienen como recurso para sobrevivir la venta de su fuerza de trabajo.

Es debido a esto que no es una exageración la que comete Daniel Bernabé (2018) cuando titula un libro dedicado a este tema como *La Trampa de la Diversidad*. Remitiendo, no por casualidad, a ciertos enunciados de Margaret Thatcher, Bernabé asegura que la ex primera ministra británica supo instrumentar una parábola semántica mediante la cual, no por obra del azar, la palabra inglesa “*unequal*” adquiere como connotación más significativa y corriente lo “diferente” en lugar de lo “desigual”. Al fin y al cabo, en el discurso neoconservador del cual ella fue una de las más importantes exponentes prácticas esta operación no podía tener otro fin que el de ocultar la desigualdad constitutiva del sistema capitalista y sugerir que aquella era apenas una diferencia más, lo que precisamente criticaba con razón Meiksins Wood más arriba. En un discurso pronunciado ante la Conferencia del Partido Conservador, dijo que “Todos somos diferentes. Nadie, gracias a Dios, es como cualquier otra persona, por mucho que los socialistas pretendan lo contrario. Creemos que todos tienen derecho a ser diferentes, pero para nosotros cada ser humano es igualmente importante”⁶.

La contracara de esta fragmentación y disolución de la sociedad en el discurso neoliberal es la despolitización que induce el capitalismo

⁶ Cfr. Bernabé, 2018: 68-69. Sobre este tema es imprescindible referir al lector al estupendo libro de Ricardo Romero Laullón (Nega) y Arantxa Tirado Sánchez, *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada* (Madrid: Akal, 2016).

a través de sus aparatos ideológicos. Nada más propicio para asegurar la serenidad y previsibilidad de la acumulación capitalista que la existencia de una enorme masa popular atomizada, desorganizada, desinformada y despolitizada, preocupada tan solo por asegurar su sustento renunciando a cualquier estrategia colectiva por concebirla como imposible o inconveniente dada la parafernalia de contradictorias identidades y confiando ciegamente en la eficacia de sus propios esfuerzos. Supuestamente, la disciplina, austeridad y contracción al trabajo de sus individuos los harían merecedores del largamente anhelado ascenso social. No por casualidad la indiferencia y la apatía políticas fueron exaltadas por los teóricos de la Comisión Trilateral, especialmente por Samuel P. Huntington, como importantes aportes a la estabilidad de las “democracias” —en realidad, plutocracias ocultas tras un inconsecuente aparato electoral lastrado por tasas crecientes de abstencionismo— como síntomas de la salud de ese régimen político.

La fatal combinación entre la deserción de los individuos de sus tradicionales encuadramientos colectivos (partidos, sindicatos, movimientos sociales de diverso tipo) y el aluvión de “posverdades” (y “plusmentiras”) de una prensa que hace tiempo dejó de hacer periodismo para convertirse en instrumento de propaganda a favor del capital, ha cambiado para siempre el paisaje cultural colectivista que caracterizaba al capitalismo tardío para dar lugar a la apoteosis del individualismo en el “capitalismo de casino”. Aquí se corrobora la descomposición de los imaginarios colectivos que le otorgaban sentido y una valoración positiva a la acción emprendida por las organizaciones populares al paso que avanza la señalada disolución simbólica de la idea misma de sociedad y de nación, de convivencia, de comunidad de origen y destino; en suma, que diluye la representación de la sociedad acerca de quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. En un panorama cultural de este tipo, la noción misma de ciudadanía o de miembro de una clase, la clase trabajadora, por ejemplo, pierde sentido. La falsa ruta de escape ante la incertidumbre y la inseguridad cada vez mayores es la renuncia a cualquier estrategia colectiva y apostar todo a la salvación individual.

VII

Estas tendencias fueron tempranamente avizoradas hace más de un

cuarto de siglo por algunos analistas latinoamericanos. Norbert Lechner explicaba, ya en 1994, cómo el “avance del mercado redefine el significado de la política” (1994: 272). Proliferaron en aquella época interpretaciones varias en el ámbito de las ciencias sociales latinoamericanas que registraban el tránsito de una ciudadanía formal, propia del carácter ritual de los capitalismos democráticos, a una más sustantiva, pero desgraciadamente sostenida en el consumo. La sustitución del ciudadano o la ciudadana por el consumidor era la prueba más flagrante del fracaso del proyecto democrático ensayado una vez que las dictaduras fueron abandonando la escena política. Lechner fue crítico de aquellas teorizaciones que empobrecían el valor de la democracia, pero insistía con razón en que esta resignificación inducida por la dinámica de los mercados no podía ser explicada en clave economicista, sino que obedecía al “auge de la cultura audiovisual” (1994: 272). En aquellos momentos, lo audiovisual pasaba por un dispositivo hoy casi por completo en desuso: la televisión, condenada al museo de antigüedades, como decía Friedrich Engels, como “la rueda y el hacha de bronce” al ser reemplazada por los teléfonos celulares y todos los dispositivos asociados a la fenomenal expansión de la Internet. El problema es que la televisión facilita “el acceso masivo a la imagen y desplaza a la palabra —y ello afecta a la política, que tenía como soportes tradicionales precisamente el discurso y la lectura” (1994: 272)–. Basado en la obra de Oscar Landi, afirma que

por una parte, produce una escisión entre la representación institucional y la representación simbólica de la política. La televisión escenifica la política acorde a sus reglas, modificando el carácter del espacio público. Por otra parte, produce una nueva mirada sobre la política (1994: 272).

Este proceso comunicativo mediado por la televisión —y, en la actualidad, por los grandes medios de comunicación hegemónicos, con sus múltiples tentáculos entre los que se encuentran las redes sociales— “fija la agenda política, constituye actores, genera expectativas y, principalmente, donde se erigen la legitimidad y reputación públicas, descansa más y más sobre el impacto instantáneo de ciertas imágenes” (1994: 272).

Las reflexiones precedentes suscitan hondas preocupaciones sobre una nueva lógica cultural que ahora, más que antes, descansa sobre un torrente interminable de productos audiovisuales y en donde la televisión es la fuente menos importante si se la compara con las redes sociales. Todo ello potenciado exponencialmente por la pandemia del COVID-19 que multiplicó su uso como jamás antes. Consternado por la situación imperante a fines del siglo pasado, el politólogo italiano Giovanni Sartori observaba que

en la televisión el hecho de ver prevalece sobre el hecho de hablar (...) como consecuencia, el telespectador es más un animal vidente que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras. Y esto es un cambio radical de dirección, porque mientras que la capacidad simbólica distancia al *homo sapiens* del animal, el hecho de ver lo acerca a sus capacidades ancestrales, al género al que pertenece la especie del *homo sapiens* (1997: 26-27).

No obstante, un debate que debería ser planteado (no aquí, pero sí en otro lugar) es si no será que algunas de las nuevas plataformas comunicacionales –Instagram, Twitter, TikTok, Facebook, Zoom, Jitsi, Telegram y WhatsApp, entre otras– no sacuden la pasividad hipnótica de la televisión y reinstalan en las nuevas generaciones la palabra secuestrada por aquella. ¿No será que, con estas nuevas tecnologías, re-emerge la bidireccionalidad entre partes que dialogan, de un modo esquemático, telegráfico, pero dialogan, lo que constituiría la reconquista de una sociabilidad reprimida por la televisión? En todo caso, en el mundo del nanosegundo, la nanobiotecnología, el desarrollo portentoso de la informática y la inteligencia artificial, la “lógica cultural” del postmodernismo y del “capitalismo tardío” entran en un ocaso sin retorno que nos obliga a repensar y refinar, tal vez, las categorías de análisis de Jameson.

VIII

Esta triple involución: de una cultura que estalla como un espejo roto que impide el reconocimiento (o la necesaria reconstrucción) de una identidad nacional o colectiva; de una sociedad que se desintegra en sus átomos individuales solo movidos por impulsos egoístas y, finalmente,

de una democracia que se desliza por el tobogán que culmina en la plutocracia no ha ocurrido sin tropezar con resistencias plebeyas. En algunos países de Latinoamérica, estas han sido vigorosas y, en la primera década de este siglo, dieron origen a numerosos gobiernos de izquierda o progresistas que pudieron contrarrestar, al menos parcialmente, las aristas más letales de la contrarrevolución neoliberal. En otros, la resistencia fue menor, pero aún así existió. Y todo lleva a pensar que, con el agravamiento de la crisis general del capitalismo —estallada en el 2008 y que doce años más tarde todavía arroja sombras cada vez más espesas sobre la economía mundial que el COVID-19 no hizo sino agigantar— será apenas una cuestión de (corto) tiempo el resurgimiento de la protesta social y la resistencia ante el holocausto social perpetrado por el capitalismo, una vez que el confinamiento obligatorio para combatir la pandemia haya llegado a su fin.

Las protestas multitudinarias contra las políticas y los gobiernos neoliberales marcaron a fuego los últimos meses del 2019 y amenazaban con precipitar grandes cambios para el corriente año. De todos modos, todo indica que, cuando el COVID-19 sea un triste recuerdo del pasado, las impostergables tareas de reconstrucción económica y social transitarán por un sendero completamente distinto al recorrido en el pasado. Si de algo podemos estar absolutamente seguros, es que la ecuación Estado-Mercados será redefinida a favor del primero y en detrimento de los segundos. Será un Estado más fuerte y ojalá que más democrático, pero eso dependerá de las fuerzas sociales que luchen por ello. Y el cambio político vendrá de la mano de un cambio cultural, de una “reforma intelectual y moral” diría Antonio Gramsci, precipitada por la tragedia y el descrédito en que cayeron las ideas y valores fundantes del neoliberalismo a causa de la letal combinación de la pandemia con una profunda depresión económica.

De ahí que, para que estas resistencias sean coronadas con el éxito, será necesario librar una firme contraofensiva en el terreno de las ideas y la cultura. Habrá que repolitizar la vida social y demostrar la falacia de las soluciones procedentes de la “antipolítica” representada por gentes como Donald Trump, Mauricio Macri, Sebastián Piñera o Jair Bolsonaro. Casos en los que el capital pasa a gobernar por su cuenta, prescindiendo de sus molestos, y a menudo ineptos, representantes políticos y cuyos servicios resultan cada vez más prescindibles a medida en

que crece la penetración de los medios de comunicación en las conciencias y los corazones de la población. Repolitización, pues quien abandona la política deja el terreno en manos de su enemigo de clase. La “antipolítica” es un componente decisivo de la lógica cultural desmovilizadora del “capitalismo de casino” que busca ocultar el hecho de que las masas no tendrán salvación al margen de una estrategia de acción colectiva de resistencia al capitalismo y al imperialismo. Estrategia colectiva de lucha que hizo posible que, durante los años de oro del “*welfare state*” keynesiano en algunos países del mundo desarrollado, los sectores populares hubiesen experimentado una mejoría en sus condiciones de existencia y una importante ampliación de sus derechos sociales, seriamente recortados después⁷.

El “presentismo” al que aludiera Jameson nos obliga a extremar los recaudos en relación a la viabilidad práctica de estrategias reformistas o revolucionarias, evitando caer en los errores del voluntarismo o en la infructuosa espera del evolucionismo economicista *a la Bernstein*. La ruptura y el desconocimiento, cuando no el desprecio, por la historia y el recelo que suscita una política que intente “tomar el cielo por asalto” fueron rasgos inocultables del pasado. Creemos que la pandemia ha removido algunos de los cimientos sobre los que se apoyaban aquellas creencias y actitudes, y lo que ayer parecía sensato y prudente comienza a ser visto por algunos sectores de nuestras sociedades como desatinado y hasta aberrante en el momento actual. En buena hora.

⁷ Una síntesis crítica de los planteamientos de los teóricos de la antipolítica se encuentra en el reciente libro de Silvina María Romano e Ibán Díaz Parra, *Antipolíticas. Neoliberalismo, realismo de izquierda y autonomismo en América Latina* (Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2018). A ella remitimos a los interesados en los efectos de la “antipolítica” en los procesos políticos latinoamericanos.

Bibliografía

- Bernabé, Gabriel (2018). *La Trampa de la Diversidad. Cómo el neoliberalismo fragmentó la identidad de la clase trabajadora*. Madrid: Akal.
- Boron, Atilio A. (2020). “La pandemia y el fin de la era neoliberal”. *Pensar la Pandemia, Observatorio Social del Coronavirus*. CLACSO, Cuadernillo N° 16, pp. 1-6.
- Eagleton, Terry (1998). “Jameson y la Forma”. *New Left Review*, N° 59, pp. 118-132.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism. The cultural logic of late capitalism*. Londres: Verso. [Trad. esp. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1991].
- Jameson, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores.
- Lechner, Norbert (1994). “Los nuevos perfiles de la política. Un bosquejo”. *Nueva Sociedad*, N° 130, marzo-abril [reedición septiembre-octubre de 2002], pp. 263-279.
- Mandel, Ernest (1975). *Late Capitalism*. London: New Left Books.
- Meiksins Wood, Ellen (1995). *Democracia contra capitalismo. La renovación del materialismo histórico*. México: Siglo XXI.
- Sartori, Giovanni (1997). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Strange, Susan (1986). *Casino Capitalism*. Oxford: Basil.
- Žižek, Slavoj (2020). *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*. New York: OR Books.

Dialéctica

Julián Jiménez Heffernan
Universidad de Córdoba

Definiciones y problemas

En Fredric Jameson (1981: 95), el proceder dialéctico supone un mecanismo de “reflexividad histórica” que permite la interpretación de realidades particulares en función, tanto del todo al que dichas realidades pertenecen, como del entramado conceptual presupuesto en dicho todo. La mirada dialéctica admite dos trayectorias. La primera es la determinación especulativa de una *entidad conceptual* no fijada de antemano, en ocasiones de realidad efectiva (*Wirklichkeit*) cuestionable, que conduce tanto a otros conceptos como a *exempla* particulares que la confirman o desmienten parcialmente en un lento, pero excitante, ejercicio de autocorrección retroactiva. En numerosas ocasiones, solo conduce al descarte del concepto inicial y, en casos felices, a su reajuste. Así Jameson caracteriza de “dialéctica” la teoría de la postmodernidad en tanto y en cuanto persigue atrapar un concepto temporal (edad, época, sistema, situación actual, *Zeitgeist*) cuyas coordenadas exactas distan mucho de darse (1981: xi). Otro caso canónico es la esquivada realidad de la, sin embargo, utilísima categoría de “valor de uso” en la dialéctica marxista (2009: 159; 2011: 19-20, 36-37, 41-44).

La segunda trayectoria es un viaje de ida de la realidad particular que se trata de entender al conjunto que la totaliza, y un retorno del plexo conceptual implicado en dicho todo a la realidad originaria. Solo mediante dicho plexo conceptual (ese nuevo orden que Hegel denominara “lo lógico” como “ámbito total de las ideas” susceptible de desplie-

gue, Gadamer, 2000: 80) es discernible el todo, pues un conjunto empírico totalmente determinable es poco frecuente (uno puede leer todas las novelas rusas del siglo XIX, pero no analizar todas las manzanas de Polonia). La universalidad y generalidad de los conceptos permite (en la –no poca– medida en que “todo lo racional es real y todo lo real es racional”, según Hegel) presuponer un todo no empíricamente dado. Como, pese a su idealismo congénito, la fenomenología se obstina en depender de la inmediatez de la donación (*Gegebenheit*), se trata de un procedimiento esencialmente anti-dialéctico. No es gratuito, en ese sentido, el recelo crónico de Jameson hacia todo lo fenomenológico, incluida la deconstrucción.

El análisis dialéctico opera mediante contrastes, oposiciones y negaciones: nos sugiere lo que algo es mediante el contraste con lo que no es. La dialéctica proporciona reparaciones conceptuales. Su tarjeta de presentación es, paradójicamente, el error (condición necesaria para vislumbrar algo parecido a la verdad), y sus únicos resultados viables son la antinomia y la inconmensurabilidad: “la inconmensurabilidad es la razón de ser de la dialéctica misma, que existe para coordinar modos incompatibles de pensamiento sin reducirlos a lo que Marcuse memorablemente denominó uni-dimensionalidad” (Jameson, 2011: 6-7)¹. Recuérdese el ataque de Jameson, en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1989), a la *unidimensionalidad* de las semióticas positivistas incapaces de apreciar la dinámica propia del arte del video: tan solo una “perspectiva dialéctica” puede dar cuenta simultáneamente de ausencias y presencias, apariencias y realidades (1989: 76). Con todo, la dialéctica reconquista la antinomia y la inconmensurabilidad con el fin de dinamizar la contradicción sobre la que ambas se asientan. Negar el bloqueo lógico de una antinomia no supone abrazar el placebo ideológico de una solución: para Jameson (2009: 290), la concepción de una “dialéctica sin síntesis” supone un ridículo pleonasma, pues toda dialéctica genuina carece de síntesis.

Pero el proceder dialéctico no está exento de problemas: ¿qué tipo de realidad es una realidad analizable? ¿Deben resolverse las oposiciones obtenidas (las antinomias) mediante la determinación o explicitación conceptual? ¿A qué nos aboca la crítica dialéctica? ¿Al significado

¹ Todas las traducciones me pertenecen.

de una realidad, a su verdad, o a su mentira? ¿Dónde sucede la dialéctica, en la materia o contenido de la Historia? ¿O en el plano conceptual al que accede, si lo logra, un sujeto histórico más o menos embriagado de ambrosía ideológica?

Jameson dialéctico

Estas preguntas tienen una voluntad exclusivamente heurística. La obra global de Fredric Jameson confirma tanto la validez tentativa de sus términos como la urgencia de sus interrogantes. Desde sus comienzos, con su primer libro sobre Sartre (1961), Jameson da por sentada (de manera, diríamos, ya dialéctica) la legitimidad misma de la dialéctica como operador hermenéutico, y procede a aplicar sus protocolos de exégesis. Dialéctica es el concepto más repetido en su obra, me atrevo a decir que el más importante. Ondeada literalmente en tres de sus títulos (*Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, 1971; *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, 1990; y *Valences of the Dialectic*, 2009) y se insinúa indicialmente en *The Antinomies of Realism* (2013). Y aunque el término *dialéctica* no figura ni en los títulos ni en los índices de los libros quizás más “clásicos” y escolásticamente asimilados del *corpus* de Jameson (tales como *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, 1974; *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1981; y *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1989), el concepto los recorre como un aguijón sin abeja, o un electrón liberado. Pero no siempre explicado.

Ya en su primer libro sobre Sartre, Jameson es consciente de la necesidad de una explicitación: no solo qué dialéctica, sino también por qué y para qué la dialéctica. Esta exigencia de elucidación es paralela a la del pensador cuya obra analiza, pues el propio Sartre es quien, en 1960, hace suyas estas preguntas en la primera parte de su monumental *Critique de la raison dialectique*. Sartre, como le ocurriera en los noventa a Derrida, siente la necesidad de precisar sus credenciales marxistas, y lo hace mediante una defensa brillante del poder interpretativo de la totalización. La publicación del primer volumen sorprende a Jameson con el pie cambiado, terminando su libro sobre el pensador francés. La confrontación consciente con la relevancia (ya plenamente marxista) del

proceder dialéctico habrá de prorrogarse unos años: el filólogo, especialista en literatura francesa y discípulo de Erich Auerbach, decide estudiar a conciencia los clásicos del pensamiento marxista occidental (Lukács, Adorno, Bloch, Benjamin, Marcuse), sin meter a Sartre nunca en el cajón. Diez años para volverse ya plena y conscientemente dialéctico. Es la década prodigiosa de Jameson, y su silencio más largo y secretamente productivo.

Lo rompe violentamente en 1971 en *Marxism and Form*, libro que incluye tanto un largo y brillante capítulo sobre Sartre, en el que analiza, ahora ya sí detalladamente, el primer volumen de *Critique*, como un ensayo final de clarificación teórica titulado “Towards a Dialectical Criticism” (“Hacia la crítica dialéctica”). Luego, vienen textos determinantes como *The Prison House of Language* (1974), en el que la novedad estructuralista se mide y se matiza desde el horizonte de exigencia conceptual y sofisticación interpretativa, propio de la “imaginación dialéctica” en la que Jameson está ya plenamente instalado. Ello conduce a un juego fascinante de penetración y ceguera. O como *The Political Unconscious* (1981), un libro que obliga a Jameson a poner en práctica su mirada dialéctica en actos concretos de interpretación literaria. Aquí es donde las preguntas planteadas arriba (¿qué parte y qué todo son objeto posible de análisis dialéctico?) cobran una urgencia determinante.

Una novela de Balzac es la parte de un todo que puede ser la novela realista francesa, pero la novela está, a su vez, hecha de partes (estilo, argumento, temas, tropos) que pueden ser aislados como objeto de estudio. Estas unidades pueden ser de forma (estilo) o de contenido (temas), y apunto de pasada que la fidelidad de Jameson a la distinción hegelianizada forma-contenido es uno de sus apoyos dialécticos más constantes y sin duda más discutibles. A su vez, la novela realista puede concebirse como la parte de otro todo: el mundo cultural francés, o el arte decimonónico, que a su vez son partes del horizonte de la superestructura burguesa en el seno del todo, que es el espacio social de una Europa en vías de consolidación democrática y capitalista. Esta gradación de totalidades y partes es reconstruible en virtud de otras alternativas: podríamos tener en cuenta la novela realista europea como el primer conjunto, lo cual forzaría a contrastes de tipo Balzac-Dickens o Balzac-Kleist en lugar del apunte, algo más previsible, pero rabiosamente dialéctico en virtud del cual “Flaubert ya no es Balzac, pero todavía no es Zola”

(Jameson, 1971: 314). Asimismo, cabría extender el último todo al horizonte imperial-colonial, poniendo de relieve la dependencia del exotismo oriental de la realidad particular *Lord Jim* (1981: 235-236) con el régimen de mercantilización burguesa que oprime a pueblos no europeos (eso es lo que hará Said con *Mansfield Park* de Jane Austen, ya en los ochenta y en un ejercicio fundacional de hermenéutica postcolonial).

Se destacan, así, los dos extremos, mínimo y máximo, de la imaginación dialéctica de Jameson: del lado particular, una novela de Balzac, o unas botas de Van Gogh, o una obra de teatro de Brecht, o un poema de Perelman, o un cuadro de Warhol, o una casa de Gehry, o una película de Tarkovsky; del lado del todo, nada menos que “la lógica cultural del capitalismo” en su etapa última, madura y tardía. En su condición de filólogo, Jameson estudia obras literarias. En su condición de sociólogo cultural, subsume estas obras y otros fenómenos del espacio cultural y social en totalidades más amplias de sentido. En el primer caso, su penetración dialéctica discrimina, siguiendo una intuición hegeliana, constantemente entre forma y contenido. En el segundo caso, la imaginación dialéctica opone, siguiendo un principio ya marxista, los planos de base (mano de obra asalariada, fuerzas y relaciones de producción) a la superestructura jurídica, política, social y cultural. El problema es determinar la naturaleza (reflexión, expresión, determinación causal) de las relaciones entre contenido y forma, entre infraestructura y superestructura, y el modo en que ambas relaciones, aparentemente la misma, se reproducen (fractalmente) en los distintos niveles de la jerarquía dialéctica. En medio, quedan otros regímenes de oposición (entre clases, entre ideologías) que, necesariamente, median y determinan el sentido literario. Para este asunto, tratado rigurosamente en la primera sección de *The Political Unconscious*, Jameson se apoya en Adorno y Althusser.

La clarificación de la crítica dialéctica

Pero la clarificación teórica del concepto de dialéctica exige aún mayores esfuerzos. El proceder dialéctico, heredado de la filosofía eleática, se funda realmente en los diálogos platónicos y se refunda en la obra de Hegel, vacunada contra el escepticismo, como *dialéctica especulativa* o *dialéctica del concepto* (Gadamer, 2000: 11-48). En su refundación hegeliana, la dialéctica emerge asimismo como entorno plástico o medio

de “fluidificación de las categorías tradicionales del entendimiento” (Gadamer, 2000: 25). Del seno fluido de la mismidad de los conceptos especulativos, surgen (se determinan) posiciones contradictorias u opuestas, que ya no urge repudiar como prueba de nulidad (como hicieran los filósofos griegos) sino, más bien, abrazar como algo positivo: “lo que está en tensión es reducido a momentos cuya unidad es la verdad” (Gadamer, 2000: 35).

Un ejemplo clásico de oposición productiva, de Hegel a Adorno, es “la identidad de la identidad y no-identidad”, una frase antinómica que Jameson recientemente ha reescrito como “la no-identidad de la identidad y la no-identidad” (2001: 132), frustrando, en cierto modo, su condición dialéctica al traducirla a una variante de la paradoja del mentiroso. Pero Jameson sabe que, en el fondo, a diferencia de lo que planteaba Kant en su “Dialéctica trascendental”, no todas las contradicciones dialécticas son ilusiones. Y no todo es negatividad en el proceder dialéctico. Como apunta Pippin, para Hegel, algo incurre en contradicción si las determinaciones cualitativas de ese algo excluyen o contradicen su contrario (lo que quiere decir que ese algo tiene tanto un lado positivo como negativo, Cfr. Jameson, 2019: 180). Jameson sabe, asimismo, que Marx adopta dicho proceder para fines aparentemente anti-idealistas. Platón-Hegel-Marx: a esta genealogía mezclada, e internamente contestada, cabría sumar la obra de Derrida, dialéctica en muchos sentidos, cosa que Jameson no siempre está dispuesto a admitir.

Con el fin de clarificar esta cuestión, y precisar los sentidos posibles de la dialéctica (las *valencias de la dialéctica*) Jameson procede, en 2009, a redactar la primera sección de *Valences of the Dialectic*, titulada “Three Names of the Dialectic” (“Los nombres de la dialéctica”). Aunque el libro contiene ensayos específicos sobre Hegel, Marx y Derrida, este texto preliminar aporta las claves teóricas determinantes. Con todo, es evidente que Jameson no queda contento con el resultado de esta rendición de cuentas, pues en los últimos años ha retornado, de manera obstinada y admirable, a dos textos decisivos de la tradición dialéctica: ha escrito un libro sobre la *Fenomenología del espíritu* de Hegel (2010) y otro sobre *El Capital* de Marx (2011). Es como si tratase de proporcionar (ahora, casi sesenta años después) el marco metodológico necesario para interpretar cabalmente a Sartre: de las novelas y obras de teatro de Sartre a la *Crítica de la razón dialéctica*, de dicha crítica, atra-

vesando los clásicos seguros del mejor marxismo (Lukács, Adorno), en un viaje hacia las fuentes del pensamiento dialéctico en Hegel y Marx.

¿Se ha cerrado el ciclo? No lo creo. El diálogo con Marx no ha terminado, y Jameson prometió en su ensayo sobre Derrida un estudio en profundidad sobre Heidegger, muy posiblemente centrado en la idea de la *Gestell* que, sin duda, ayudaría a completar uno de sus más persistentes relatos: el de las ocultaciones de la dialéctica en el pensamiento del siglo XX.

Para iluminar este recorrido, consideremos la primera contribución sistemática, explícitamente encaminada a una elucidación ordenada de la crítica dialéctica: se trata del ensayo “Towards a Dialectical Criticism” (“Hacia la crítica dialéctica”) que cierra, a manera de síntesis, el libro *Marxism and Form* (1971) dedicado globalmente a la obra de Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács y Sartre. En este ensayo, se persigue identificar el mínimo denominador común de las (evoco el subtítulo) *teorías dialécticas de la literatura del siglo XX*. Como siempre con Jameson, el foco analítico se disipa en apartes hermenéuticos y circuitos especulativos. Pero vale la pena. Jameson arranca reconociendo que la dificultad de la dialéctica estriba en su vocación de totalización: “Para el pensamiento dialéctico no hay más contenido que el contenido total” (1971: 306).

El pensamiento dialéctico se opone al pensamiento no-reflexivo, y busca no ya completar o perfeccionar los procedimientos de dicho pensamiento, sino más bien transformar los problemas del proceder no-reflexivo en sus soluciones mismas: como en los diálogos platónicos, ello se logra tornando dicho proceder en un funcionamiento autoconsciente, es decir, subiéndolo de nivel (1971: 307): Jameson emplea con frecuencia la imagen de un cambio de marchas en un coche, lo cual tiene más sentido en un coche automático (tan frecuente en los Estados Unidos) pues, en ese caso, es la máquina misma (el sistema conceptual) quien toma la decisión. ¿O es también europeo, como en tantas otras cosas, Jameson en su elección de coche *con* cambio manual de marcha? La reflexividad, tan reivindicada por Hegel, exige pues autoconciencia y desplazamiento de plano: el paso vertiginoso de la actividad orientada hacia el objeto hacia una reflexión autoconsciente (1971: 308). Solo así pueden denunciarse, de manera brusca y reveladora, las presuposiciones falsas que oculta la simplificación de la realidad provocada por un sentido común que es siempre doxa y reificación ideológica.

Jameson hace confluír aquí el procedimiento dialéctico y la llamada *Ideologiekritik*. El ensayo identifica en primer lugar una “crítica literaria hegeliana”, centrada en torno a la idea de diacronía. Jameson comienza analizando la idea de la “inversión dialéctica”, asimilada a la primera ley de Engels (la transformación de cantidad en cualidad, o de valencia positiva en negativa), pero en un sentido diacrónico, pues la transformación exige el paso del tiempo. Una situación histórica dada, aparentemente negativa, puede luego mejorar en virtud de ventajas sistémicamente inscritas en su lógica (1971: 309). O algo positivo, como la inclinación utópica de toda conciencia de clase, en la medida en que dibuja un ideal de solidaridad entre iguales, puede perfectamente convertirse en un instrumento ideológico de opresión, como es el caso de la conciencia de clase de la clase dirigente (1981: 280-282). Ello exige, obviamente, una originaria coexistencia latente (casi una equiprimordialidad sistémica) de valencias positivas y negativas, solo elucidables en el decurso temporal: este apunte de 1971 anticipa el juicio algo misterioso con que cierra un párrafo poderoso de *Postmodernism* (que debemos “hacer el esfuerzo de pensar la evolución cultural del capitalismo tardío de manera dialéctica, al mismo tiempo como catástrofe y progreso”, 1989: 47).

Un juicio similar se emite en el capítulo octavo de *The Antinomies of Realism*, donde la maquinaria sintáctica refinada en los discursos narrativos es descrita tanto como productora del universal genérico “novela realista” como responsable de su destrucción (2013: 163). El problema radica en identificar correctamente los límites de la unidad mínima de análisis dialéctico; el grupo limitado de “factores” en el seno del devenir histórico: la determinación diferencial de sistemas autoregulados es un problema clave en la sociología de orientación especulativa (Giddens) y funcional (Luhmann) que interesa sobremanera a Jameson. Cómo trasladar este análisis, y su indeterminación propia (la de los límites de sus unidades) a la crítica literaria es lo que ocupa y preocupa, con razón, a Jameson en este ensayo final, pues este ha sido el problema global de su libro.

Jameson habla de “categorías dominantes”, algunas formales (imagen, estilo, punto de vista), otras no (personaje, tema), que constituyen dialécticamente el objeto literario en tanto que entramado de relaciones. El aislamiento correcto de estas categorías y su ponderación diferencial “nos permite ver lo que algo es por medio de una toma de conciencia simultánea de aquello que no es” (2013: 311). El “modelo

dialéctico” nos permite considerar un fenómeno como un “momento o sección única de entrelazamiento en el seno de un solo proceso articulado” (2013: 312). El modelo dialéctico demanda asimismo un esquema diacrónico. Debe, no obstante, diferenciarse claramente de otros esquemas de interpretación histórica (Taine, Spengler) viciados por la ilusión óptica de la continuidad: de nuevo la brusquedad contrastiva del cambio de marchas como *exemplum* de discontinuidad. El modelo hegeliano se diferencia por su “transparencia estructural de secuencias diacrónicas, que se identifican claramente no como realidades empíricas sino meramente como constructos ideales” (2013: 326). Lo dialéctico, en este modelo, no es solo la asunción del devenir temporal, sino la conciencia reflexiva respecto del carácter provisional, tentativo, de las determinaciones conceptuales empleadas para comprender la realidad histórica: “el pensamiento dialéctico es una incesante generación y disolución de categorías intelectuales” (2013: 336).

Pero volvamos a las categorías dominantes formales de un objeto literario. Jameson insiste en que dichas categorías no están dictadas de antemano, y la crítica literaria tradicional (normativa, neoclásica) yerra, en este sentido, y el error es discernible aún en el formalismo previsible de los *new critics* americanos. La crítica dialéctica, digámoslo claramente, se opone a la “racionalidad estática” (2013: 335) del formalismo prescriptivo, todavía aristotélico. En tal sentido, *Marxism and Form*, el título del libro de Jameson, es revelador. El enemigo aquí es un formalismo sincrónico o tenuemente historizado (Eliot y los *new critics* adaptaban los usos retóricos a categorías históricas de la sensibilidad). Las armas son tanto la crítica dialéctica marxista de credenciales hegelianas como el historicismo fecundo del maestro de Jameson, Erich Auerbach, atento a una mutación histórica (en principio imprevisible, pues la novela nunca estuvo prescrita) de las formas retóricas (*Figura*) o literarias del realismo (*Mimesis*). Esta combinación permite una comprensión renovada del dinamismo de las formas literarias provocada por la naturaleza y presión, históricamente mudables, del contenido, siempre histórico y social: “el contenido, por medio de su propia lógica interna, genera las categorías mediante las cuales se organiza en una estructura formal” (2013: 335). De ahí que “no puedan existir categorías preestablecidas de análisis: en la medida en que cada obra es en última instancia el resultado de un tipo de lógica o determinación interna de su propio con-

tenido” (2013: 333). Así como en el marxismo la coincidencia entre forma y contenido se alcanza exclusivamente (y rara vez) en el espacio de la superestructura social, para Hegel, argumenta Jameson, dicha coincidencia es un momento teológico o artístico perfectamente determinable. Parece que Jameson está dispuesto a aceptar esta reconciliación. Sorprende su falta de distancia, aquí, con el pensamiento hegeliano:

Así Hegel recapitula el movimiento esencial de toda crítica dialéctica, que no es sino la reconciliación de lo interno y lo externo, lo intrínseco y lo extrínseco, lo existencial y lo histórico, para permitirnos acceder al interior de una única forma determinada o momento de la historia al tiempo que nos mantenemos fuera de ella, juzgándola, trascendiendo la oposición estéril y estática, frente a la cual nos han forzado tantas veces a elegir, entre formalismo y uso sociológico o histórico de la literatura (2013: 331).

Hay algo de confesión personal en este párrafo: el desahogo idealista de un crítico no solo internamente hastiado de porfiar con las fragmentaciones y desajustes del modernismo (desde *Fables of Aggression*, 1979, hasta *A Singular Modernity*, 2002) o el libro sobre Brecht (1998), Jameson no ha hecho otra cosa que interrogar el arte modernista; sino secretamente necesitando tanto de una explicación del ajuste (reconciliación forma-contenido) como de una crédula aceptación de su concreción artístico-histórica para poder efectivamente defender la ruptura, originalidad y diferencia del modernismo. Solo puede hacerse un *informe de fragmentos* desde la creencia (aunque sea tácita) en la existencia previa de una realidad íntegra.

La correspondencia entre forma y contenido, como posibilidad-límite del objeto artístico, reproduce, en el plano de dicho objeto, la coincidencia entre concepto y realidad que anima, como posibilidad nunca del todo materializada, el proceder dialéctico. De ahí el raro ajuste que sugiere Jameson: entre la correspondencia del objeto artístico y la tautología de la crítica dialéctica que busca descifrar su lógica. La dialéctica es tautológica porque se presenta como la coincidencia entre la conciencia que examina una realidad y la conciencia de dicha conciencia. La conciencia al cuadrado (o autoconciencia) es de dos tipos: hegeliana (idealista) en cuanto conciencia de la auto-originación libre de los con-

ceptos interrelacionados en pares (cualidad y cantidad, sujeto y objeto, limitación e infinito) para examinar la realidad, y marxista (materialista) en cuanto conciencia de la posición contingente del sujeto que examina en el seno de una red histórica que determina su propia conciencia.

En este último sentido, cabe afirmar que el arte moderno es, para Jameson, una “*object-lesson*” típicamente marxista porque ofrece “una intensificación dialéctica de la autoreferencialidad de toda la cultura moderna, que tiende a girarse hacia sí misma y designar su propia producción cultural como su contenido” (1989: 42). Dicha autoconciencia se acompaña, casi necesariamente, de su propia abolición: los escalones de ascenso reflexivo-especulativo se suceden casi sin fin. Pero la tautología no es un epifenómeno formal, sino que responde a causas reales, a una génesis, diríamos, ontológica, en el hecho mismo que la objetividad que la conciencia busca en lo real es en sí misma un producto del aparato conceptual de dicha conciencia. No hay pues separación entre realidad y conciencia crítica: esa separación es un prejuicio ora del empirismo ingenuo ora del realismo metafísico (1989: 342). Así, el esquema hegeliano basado en el dinamismo de formas (determinaciones) conceptuales debe someterse a una corrección marxista que exige, ahora, la conciencia de la mutación constante de las realidades históricas (contenidos como dinero, violencia, sociedad) que se expresan en las categorías conceptuales (las formas) (1989: 343). De otro modo, el esquema hegeliano corre el riesgo, como apunta Jameson en su libro sobre Marx, de sublimar los conceptos y disolver la contingencia histórica en un estallido de “metafísica dialéctica” (2011: 55).

Lo tautológico es, pues, de acuerdo con la intuición teórica de Lukács y los ejercicios de interpretación que Sartre hiciera de la obra Baudelaire, Flaubert y Genet, que “las formas del pensamiento de la clase media dependen de la lógica interna del contenido de la vida de dicha clase media” (2011: 346). Es tautológico porque dicho contenido ya está *de facto* contaminado conceptualmente por las formas mismas de la ideología pequeño-burguesa (Jameson prefiere la expresión “*middle-class*”). La circularidad deja poco espacio a la libre respiración de las conciencias. Así pues, “la dimensión hermenéutica del pensamiento dialéctico” debe “restituirle al hecho cultural abstracto, aislado en el nivel de la superestructura, su contexto o situación concreta” (2011: 348). En otras palabras, “una crítica genuinamente dialéctica” debe “alcanzar

y reclamar, en el caso de una obra artística dada, la realidad última a la que corresponde” (2011: 354).

El problema surge cuando dicha situación concreta constituye una realidad histórica demasiado amplia como para ser historiográfica o sociológicamente determinada. Así, en la novela histórica decimonónica, la primacía de la lógica de la “*raw material*” (o materia prima) sería total. Por dos motivos: 1) porque previa a la lógica de las formas que buscan atraparla (esto es discutible, pues nada está crudo o antes para la mirada especulativa) y 2) porque, en su afán de exhaustividad, no tiene límites claros de horizonte social, clase e ideología. La novela histórica (en el fondo, toda novela, de *Ana Karenina* a *Los premios*, lo es) provoca un forzamiento formal insoportable, conducente a su disolución. De ahí el fracaso constante de una épica narrativa de la modernidad, visible en la tradición de esa quimera formal que es la gran novela norteamericana (de *Moby Dick* a *Underworld*): el fracaso brota del hecho de que la realidad histórica (el contenido) que se intenta formalizar es por definición ilimitado (ilimitada la ideología burguesa, su sociedad constante, su Capital, el capitalismo y su agonía, en esa cosa rara que llamamos postmodernidad). Este desafío implícito en todo intento de representar la totalidad reemerge en su libro *The Seeds of Time*, donde el postmodernismo se describe como un afuera o exterioridad posibilitado por contradicciones funcionales (antinomias) que solo pueden ser representadas, y en cierto modo superadas, de manera dialéctica (1994: xiii). Lo antinómico en la posmodernidad (el hecho, por ejemplo, de que coexistan el cambio acelerado y el estatismo uniformizador) constituye en cambio “una dialéctica detenida (*arrested*)” (1994: xiii).

En su libro sobre *El Capital* de Marx, Jameson asegura irónicamente que solo la Teología, con su dialéctica vacía de figuras y oposiciones formales, está capacitada para “acomodar una totalidad tan peculiar como el capitalismo, donde las anomalías espaciales interactúan paradójicamente con las temporales” (2011: 5). Pero el fracaso se perpetúa satisfactoriamente en forma de una incesante producción de novelas, poemas, películas, que indicialmente designan ese todo lesionado, y la labor del crítico dialéctico (esa rara avis en vía de extinción que, en el libro sobre Brecht, se designa como *the dialectician*) es detectar la concreción objetiva de esa cosa (la cosa total: el Capital, el Imperio, la Burgesía, *the Big Other*) allí donde se presente. Pues es característico de lo

dialéctico indiferenciar los códigos y permitir alternativas: el todo histórico-social se dice en una estructura literaria, o en la verdad vivida de una determinada organización social, o en la distancia que un objeto guarda respecto del lenguaje que pretende decirlo, o en un modo determinado de especialización o de división del trabajo, o en una relación implícita entre clases sociales.

Y, en este libro, también Jameson describe *El Capital* como un ejercicio de “teoría dialéctica” (2011: 136), lo cual, a estas alturas, suena pleonástico. Solo la obra de Hegel puede caracterizarse de filosofía dialéctica. En *El Capital*, los conceptos (temas, tropos) del materialismo dialéctico (reificación, alienación) están tan asimilados que resisten su escenificación visible: *El Capital* exhibe un ejercicio (*practice*) de “inmanencia dialéctica” (2011: 136). La dialéctica no está en sus contenidos, tampoco en sus conceptos. Está tan solo en sus realizaciones, ejecuciones, ejercicios singulares: es decir, históricos. La dialéctica, diríamos, sucede, no es. Y más importante aún, sucede solo cuando ella misma es reflexivamente consciente de su decurso, su suceder. Jameson vuelve a repetir un brillante apunte de Sartre que lo acompaña desde los sesenta: que solo es dialéctico aquello que se auto-caracteriza como dialéctico, que solo hacemos dialéctica si somos conscientes de estar haciéndola. Sesenta años haciéndola, o dejando que suceda. Sesenta años consciente de su hacer y suceder. Maravilloso.

Más dialéctica

Celebrar el antagonismo y la contradicción es un deporte de riesgo, pues los ejercicios incluidos en la tabla carecen de finalidad precisa, y el esfuerzo sobre la cinta de correr no tiene rumbo claro. Ya advertía Heidegger en su libro sobre Hegel sobre el riesgo de interpretar la dialéctica como un juego de astucia o un mero truco imitable (1988: 74). Y como apunta astutamente Susan Haack, “de una contradicción se deriva cualquier cosa” (1982: 160). Pues bien, ambos vicios, tanto la compulsión acrobática como la indiferencia de los fines, son contrarios a las pasiones morales de Jameson, alimentadas por la Utopía.

Pero Jameson no quiere errores analíticos. Su vigilancia es incombustible. Ha dedicado sesenta años a clarificar(se) el sentido y legitimidad del pensamiento dialéctico. Y nos ha dejado una llamada de

alerta sobre la imposibilidad de desvincular a la dialéctica de otros filosofemas determinantes del pensamiento hegeliano (la contradicción, lo reflexivo, lo especulativo, la totalidad) y de conceptos centrales en su horizonte crítico, también abordados en esta compilación, conceptos como narrativa, interpretación, alegoría o reificación. Un ejemplo de genuina disposición dialéctica por parte de Jameson se concreta en el modo en el que va evolucionando su modo de designar, el modo en el que constantemente redescubre, como las distintas concreciones de una proposición especulativa, metamórfica, una realidad socioeconómica, política y cultural (su mundo más reflexivamente contemporáneo, las seis décadas 1960-2020) que, al principio, no tenía nombre, o solo varios nombres, y que es, ciertamente, lo que más le importa.

En su libro primero sobre Sartre, no se usa jamás la palabra modernismo, tampoco su adjetivo. Y solo se alude al capitalismo una vez, pero esas categorías alimentan dialécticamente la deriva de sus razonamientos. Todavía en 1974, en el prefacio a *The Prison-House of Language*, Jameson no termina de explicitar sus cartas conceptuales: la expresión “*the so-called advanced countries today*” (1974: viii) se lee retrospectivamente como un conmovedor eufemismo de la frase *capitalismo tardío*, con una invitación asociada a abrir la lata *postmoderna*. Pero más emocionante aún es el siguiente párrafo, tomado del cierre de su capítulo sobre Sartre en *Marxism and Form*:

Es dentro de los límites del mundo occidental de clase media donde nos vemos impelidos a disolver las ilusiones de soledad que nos envuelve, tanto en el presente como en la historia; hasta que lo que parecía un pasado muerto se nos revela como un puñado de miradas recordadas, contemplándonos en un juicio irreparable, hasta que el futuro abstracto se vuelve visible, como en *El condenado de Altona*, como el juicio ardiente de una posteridad inimaginable y ajena; hasta que la privacidad y proximidad de la sociedad occidental pequeño-burguesa en el presente, las particiones de un objeto y el tiempo de ocio que experimentamos como un vacío acolchado, como una propiedad privada –hasta que el fetichismo mismo del aislamiento individual se disuelve, dando lugar a un sentimiento bullicioso, sofocante, intolerable de relaciones humanas y de violentas luchas antagonistas libradas a cada instante en todas las direcciones (1971: 305).

Esta inquietante descripción delimita, obviamente, un espacio de indiferenciación postmoderna: dialécticamente, Jameson está prediciendo la “postmodernidad” y el “capitalismo tardío”. Decirlo o predecirlo dialécticamente es una necesidad, pues, como asegura Jameson, “La Historia no se diferencia (*is at one with*) de la dialéctica” (2013: 6). Esta ecuación nos obliga a plantear el asunto casi sintáctico de la agenticidad y el objeto: ¿quién o qué se comporta dialécticamente? Si la dialéctica se hace como intervención crítica, ¿quién o qué la hace? Si la dialéctica sencillamente sucede, ¿a quién o qué le sucede? Pues si la dialéctica sucede en la Historia que ella misma es, entonces, la labor del crítico es reconocerla: intervenir en ella o hacerla no es más que discernirla bajo el velo ideológico de la antinomia, del bloqueo, de la falsa dialéctica o dialéctica detenida, o de las diferencias indiferentes.

Reconocerla, discernirla, predecirla, provocarla incluso, construyendo contradicciones estratégicas (1998: 79-80), y enunciarla sin complejos morales o ideológicos. En *Postmodernism*, Jameson afirma irritado que no es posible valorar el fenómeno del posmodernismo desde coordenadas exclusivamente estéticas o morales. Y asegura que “un análisis genuinamente histórico y dialéctico” de los fenómenos culturales postmodernos debe de prescindir de la sacarina moralista, en gran medida porque la *dialéctica* está “más allá del bien y del mal” (1989: 62; y lo repite en *The Political Unconscious*, 1981: 277): más allá, es decir, del taticismo político, el regate ideológico o el maniqueísmo moral. El comentario es brillante y justo. Pero me quedo con la frase inicial, y con el raro alcance de su adverbio, pues un análisis genuinamente histórico y dialéctico es, en el fondo, para Jameson, el único tipo de *análisis genuino*. Ya lo decía Gilles Deleuze: *pas d'idées justes, juste des idées*.

Bibliografía

- Gadamer, Hans Georg (2000). *La dialéctica de Hegel: Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra.
- Haack, Susan (1982). *Filosofías de las lógicas*. Madrid: Cátedra.
- Heidegger, Martin (1988). *Hegel's Phenomenology of Spirit*. Bloomington: Indiana University Press.

- Jameson, Fredric (1961). *Sartre: The Origins of a Style*. New Heave: Yale University Press.
- Jameson, Fredric (1971). *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. New Jersey: Princeton University Press. [Trad. esp. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2016].
- Jameson, Fredric (1974). *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. New Jersey: Princeton University Press. [Trad. esp. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel, 1980].
- Jameson, Fredric (1979). *Fables of Aggression*. London: Verso.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press. [Trad. esp. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente crítico*. Madrid: Visor, 1989].
- Jameson, Fredric (1989). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Duke University Pres. [Trad. esp. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1991].
- Jameson, Fredric (1994). *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press. [Trad. esp. *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta, 2000].
- Jameson, Fredric (1998). *Brecht and Method*. London: Verso. [Trad. esp. *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial, 2013].
- Jameson, Fredric (2002). *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso. [Trad. esp. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Buenos Aires: Manantial, 2004].
- Jameson, Fredric (2008). *The Ideologies of Theory*. London: Verso. [Trad. esp. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008].
- Jameson, Fredric (2009). *Valences of the Dialectic*. London: Verso. [Trad. esp. *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014].

- Jameson, Fredric (2009). *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*. New York: Verso [trad. esp. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011].
- Jameson, Fredric (2010). *The Hegel Variations: On the Phenomenology of Spirit*. London: Verso. [Trad. esp. *Las variaciones de Hegel. Sobre la 'Fenomenología del espíritu'*. Madrid: Akal, 2015].
- Jameson, Fredric (2011). *Representing Capital: A Commentary on Volume One*. London: Verso. [Trad. esp. *Representar El Capital. Una lectura del tomo I*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013].
- Jameson, Fredric (2013). *The Antinomies of Realism*. London: Verso. [Trad. esp. *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal, 2016].
- Jameson, Fredric (2019). *Allegory and Ideology*. New York: Verso.
- Pippin, Robert B. (2019). *Hegel's Realm of Shadows: Logic as Metaphysics in The Science of Logic*. Chicago: The University of Chicago Press.

Experiencia temporal

David Sánchez Usanos
Universidad Autónoma de Madrid

Uno de los aspectos más sugerentes del retrato de la posmodernidad que realiza Fredric Jameson es su insistencia en la superioridad del espacio sobre el tiempo como categoría rectora fundamental de la experiencia contemporánea. Este predominio del espacio (como tema y motivo, pero también como “tono espiritual”) resulta patente tanto en las manifestaciones artísticas y culturales como en las preocupaciones teóricas de nuestra época.

Normalmente las cosas suceden (y, sobre todo, se suceden unas a otras) sin que podamos encontrar un marco de sentido que nos permita articularlas. Por ello, cuando intentamos explicar lo acontecido en un período de tiempo o cuando simplemente intentamos ofrecer un relato mínimamente coherente, a menudo incurrimos en algún tipo de simplificación. Porque una simplificación es, desde luego, presentar al lector los siguientes pares enfrentados: modernismo/modernidad = tiempo, posmodernismo/posmodernidad = espacio. Pero, quizá, el relato más honesto (y, posiblemente, también el más fiel a los hechos) se parecería demasiado a una iteración abigarrada. Es decir, que se parecería muy poco a un relato (o sea, que tampoco sería una solución idónea). Hecha esta caución (la que consiste en advertir que las cosas son mucho más complejas que la presentación que aquí estamos realizando), sí consideramos conveniente plantear, al menos como hipótesis, que la distinción modernismo-posmodernismo (y, por tanto, también la de modernidad-posmodernidad) se asienta precisamente sobre el distinto énfasis otorgado a las cuestiones del tiempo y del espacio.

Así, en opinión de Jameson, el modernismo se distinguió fundamentalmente por su interés por la cuestión del tiempo. A este respecto, la mención a *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust resulta ya un lugar común, pero ahí están también, por ejemplo, *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger o el comienzo de *Four Quartets* (1944) de T. S. Eliot:

El tiempo presente y el tiempo pasado
quizá estén ambos presentes en el tiempo futuro,
Y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo está eternamente presente
todo tiempo es irredimible.

Pero, más allá de estas referencias, podría decirse que, para el modernismo intelectual y literario, la cuestión del tiempo era, sencillamente, *la* cuestión. Los cambios experimentados después de la II Guerra Mundial en la configuración económica y social del globo (expansión del capitalismo, consolidación de la sociedad de masas, etc.) determinan, a su vez, una modificación en la estructura psíquica del individuo. Ello se ve reflejado tanto en el arte y en la cultura de la posmodernidad, como en el tipo de patologías a las que somos más propensos. En ambos casos lo que se observa es una sustitución del tiempo por el espacio como elemento central y determinante. Las siguientes palabras de Fredric Jameson, en su célebre artículo sobre el posmodernismo, resultan muy claras al respecto:

Sin embargo, el declive de la afectividad puede resultar también caracterizado, en el contexto más limitado de la crítica literaria, como el declive de los grandes temas del alto modernismo acerca de la temporalidad, los misterios elegíacos de la *durée* y de la memoria (algo que debe entenderse completamente como una categoría de la crítica literaria asociada tanto al alto modernismo como a las propias obras). En cambio, a menudo se nos ha dicho que ahora habitamos lo sincrónico en lugar de lo diacrónico, y creo que resulta al menos empíricamente plausible sostener que hoy en día nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales están dominados más por categorías espaciales que

temporales (como sucedía en el período precedente del alto modernismo) (Jameson, 1991: 16)¹.

Ese cambio en la disposición afectiva del individuo está en estrecha conexión con el “destino” de la experiencia temporal en la posmodernidad. Así, “alienación” o “angustia” resultaban términos precisos para referirse a trastornos o estados de ánimo característicos de la modernidad. Pero para que se den tales sentimientos resulta imprescindible que el individuo disponga de la experiencia de una situación distinta (vivida o evocada) con la que comparar su quehacer cotidiano y concluir, en su caso, el carácter inauténtico, empobrecedor y enajenante de este.

Pero ese cotejo resulta inviable en la posmodernidad, puesto que el modo de producción capitalista ocupa la totalidad de la realidad (y de la imaginación). El individuo, por tanto, se encuentra desorientado ante una circunstancia (la del capitalismo tardío multinacional) que le envuelve, pero que es incapaz de representar(se). El resultado de ello –o sea, uno de los síntomas de esa situación– no es otro que la imposibilidad de organizar su experiencia de un modo lineal y coherente. Es por esto por lo que, siempre según Jameson, a la hora de hablar de la disposición mental que distingue a la posmodernidad, conceptos como “fragmentación” y “esquizofrenia” resultan más apropiados.

Esto afecta también a nuestra relación con el tiempo, a nuestro modo de experimentarlo. La voracidad y el refinamiento del modo de producción del sistema capitalista han encontrado en la propia historia un fecundo nicho de mercado. El pasado ya no constituye un tiempo que precedió al actual, sino que se ha convertido en una suerte de depósito, de almacén disponible de motivos e imágenes de los que surtirse para fabricar productos destinados a ser consumidos en el presente. Debido a ello, ha perdido parte de su valor como precedente/referente real. En efecto, en nuestra posmodernidad, el estatuto del pasado es casi ficcional. De hecho, nos vemos expuestos (agotadoramente sobreexpuestos, ciertamente) a estímulos que tuvieron su origen, su razón de ser, en el pasado y que resultan omnipresentes en nuestra contemporaneidad.

Se “recrean” constantemente estilos y tendencias que en su mo-

¹ Todas las traducciones al español me pertenecen.

mento fueron exitosos, se recuperan productos y acontecimientos ficticios (películas o canciones de otras épocas) o reales (el asesinato de Kennedy, el atentado de las torres gemelas) que se proyectan de manera reiterada en la pantalla total en que consiste nuestro tiempo. Si bien nuestra época parece vivir en un “presente perpetuo” (fruto de la incapacidad que tenemos tanto de representarnos la totalidad del sistema capitalista, como de imaginar un futuro realmente distinto –más allá de la escatología catastrófica–), se encuentra, por otro lado, aquejada de una especie de “fiebre historicista” o compulsión por consumir otras épocas, otros momentos históricos (el fenómeno editorial de la novela histórica o la presencia constante de eventos como la II Guerra Mundial en videojuegos y películas son solo algunas de sus muestras), que son interpretados más como motivos de evasión o elementos asociados a nuestra identidad (construida en torno a nuestros pasatiempos y aficiones) que como hechos realmente acontecidos.

Para Jameson, entonces, las cuestiones del tiempo y la temporalidad, son algo anacrónico, asuntos del pasado. En el año 2003, nuestro autor publicó un artículo con el provocador título de “El fin de la temporalidad” en el que comenzaba afirmando:

¿Después del fin de la historia, qué? No se divisan nuevos comienzos, sólo puede ser el final de algo más. Pero el modernismo ya terminó hace tiempo y con él, presumiblemente, el tiempo mismo, del mismo modo que se ha rumoreado mucho con que el espacio ha sustituido al tiempo en el esquema ontológico general de las cosas. Como mínimo el tiempo se ha convertido en un ser inexistente y la gente ha dejado de escribir acerca de él. Los novelistas y poetas lo han abandonado asumiendo, de modo enteramente plausible, que había sido ampliamente tratado por Proust, Mann, Virginia Woolf y T. S. Eliot, lo cual dejaba pocas oportunidades de innovación literaria para el futuro. Los filósofos también desistieron dado que, aunque Bergson seguía siendo letra muerta, Heidegger todavía continuaba publicando un libro póstumo al año sobre el asunto (Jameson, 2003: 695).

Naturalmente, nuestro autor no está diciendo que el tiempo no exista, sino que ha dejado de ser la preocupación literaria y filosófica

central, tal y como sucedía en la época inmediatamente anterior a la nuestra. El hecho de que el espacio le haya arrebatado ese puesto es, de hecho, un síntoma que nos permite distinguir históricamente nuestro período. Baste atender tanto al auge académico experimentado por esa cuestión, como al espectacular incremento de libros publicados en torno al tema.

Así que el *dictum* de que el tiempo era la nota dominante de lo moderno (o del modernismo) y que el espacio lo es de lo posmoderno tiene un significado a la vez temático y empírico: que lo que hacemos, de acuerdo con los periódicos y las estadísticas de Amazon, es lo mismo que lo que decimos que estamos haciendo. No veo cómo podemos evitar identificar en esto un cambio epocal, y ello afecta tanto a las inversiones (galerías de arte, comisiones de construcción) como a las cosas más etéreas también denominadas valores (Jameson, 2003: 696).

Una de las claves de las innovaciones formales que se produjeron durante el modernismo reside, al decir de Jameson, en el hecho de que dicho movimiento constituye, ante todo, la respuesta estética a una modernización incompleta. El capitalismo aún no se había implantado de manera absoluta, y amplias zonas del occidente europeo aún se regían por sistemas más parecidos a los que había en la Edad Media. Todavía existían contrastes entre campo y ciudad, metrópoli y colonia, campesinado e industria. La apreciación crítica de la nueva forma de vida que significaba el capitalismo únicamente resultaba posible a partir del elemento comparativo que proporcionaba la existencia de esos otros órdenes y modos de producción que, como sabemos, terminarían por ser abolidos.

La experiencia del tiempo que propiciaban la vida urbana y el trabajo en el taller fabril era completamente diferente de aquella que había regido hasta ese momento (más apegada a los ciclos naturales de las cosechas, a las estaciones o a la alternancia del sol y la luna). Con la progresiva extensión del modo de producción capitalista, desaparece, entre otras cosas, toda experiencia alternativa del tiempo. Esa homogeneidad de la experiencia parece, entonces, quedar mejor definida por un patrón espacial y ya no temporal. Pues el tiempo, su percepción, como sabemos, necesita de la sucesión y del cambio, de la diferencia,

en suma. El espacio que comienza a surgir entonces y que se impone en nuestros días es un espacio que, además, hereda las características del modo de producción capitalista. Es decir, que se construye a partir del progresivo aumento, tanto en intensidad como en extensión, de la planificación, la racionalización y el control que se da en cada nueva fase respecto a la anterior (nacional, monopolista, multinacional). Ello conduce, como hemos señalado con anterioridad, a que en la posmodernidad no existan zonas ajenas a la lógica de la mercancía.

La intervención de Mandel en el debate postindustrial implica la proposición de que el capitalismo tardío, multinacional o de consumo, lejos de ser inconsistente con el gran análisis de Marx llevado a cabo en el siglo diecinueve, constituye, al contrario, la forma más pura de capital que ha emergido hasta la fecha, una prodigiosa expansión del capital en áreas hasta el momento no mercantilizadas. Este capitalismo más puro de nuestro propio tiempo elimina, por lo tanto, los enclaves de organización precapitalista que habían sido tolerados hasta el momento y los explota de un modo tributario. En conexión con esto, uno se siente tentado a hablar de una nueva e históricamente original penetración y colonización de la naturaleza y el inconsciente: esto es, la destrucción de la agricultura precapitalista del tercer mundo por medio de la Revolución Verde, el auge de los medios de comunicación de masas y la industria publicitaria. En cualquier caso, habrá quedado suficientemente claro que mi propia periodización cultural de las fases de realismo, modernismo y posmodernismo está tanto inspirada como confirmada por el esquema tripartito de Mandel (Jame-son, 1991: 36).

El nuevo espacio en que consiste la experiencia contemporánea de la posmodernidad posee dos características que llaman la atención sobre las demás, y que trataremos de describir a continuación.

La desaparición del cambio

Dado que la “forma-mercancía” ocupa todo el espacio de lo posible y que el modo de producción capitalista en su fase avanzada constituye la única experiencia del mundo que posee el individuo contemporáneo,

la estructura socioeconómica ha dejado de vivirse como histórica y es contemplada, en cambio, como natural. Fruto de esta situación, tiene lugar en nuestra psique un fenómeno verdaderamente inquietante: somos incapaces de percibir el cambio. Ello quizá se deba a que, tomado en su conjunto, en el sistema efectivamente no acontezca cambio alguno. Esto, a su vez, puede ser nombrado como “falta de sentido histórico”: es decir, la falta de aptitud para percibir la historicidad de determinados estamentos e instituciones (el hecho de que tengan un origen en el tiempo y que puedan tener un final o verse alterados). Algo, en cualquier caso, que Jameson se empeña en denunciar y conjurar, una y otra vez². El apego al presente (a esa situación de “presente perpetuo” que anunciábamos líneas más arriba) adquiere numerosas formas, una de ellas es la moderna preocupación contemporánea por el cuerpo:

Pues la reducción al presente, desde esta perspectiva, es también una reducción a algo más, algo bastante más material que la eternidad como tal. En realidad, parece suficientemente claro que cuando no se tiene nada salvo el presente temporal, se sigue que no se tiene nada salvo el propio cuerpo. Por tanto, la reducción al presente puede ser formulada también desde el punto de vista de una reducción al cuerpo como el presente del tiempo.

Este movimiento explica la proliferación de teorías que se dan hoy en torno al cuerpo y la valoración del cuerpo y de su experiencia como la única forma auténtica de materialismo. Pero un materialismo basado en el cuerpo individual (que, de nuevo, se encuentra en la investigación contemporánea en relación con el cerebro y la filosofía de la mente, y también en torno a las drogas y a la psicosis) se identifica con el materialismo mecánico que proviene más de la Ilustración del siglo XVIII que del materialismo histórico y social como el que surgió de Marx y de una visión del mundo propiamente histórica (del siglo XIX) (Jameson, 2003: 712-713).

Evidentemente, ello no quiere decir que Jameson se sitúe políticamente en contra de aquellos que protagonizan esas vindicaciones (antes

² No se equivoca quien crea ver en este punto la influencia de Bertolt Brecht y su táctica de “extrañamiento” u *ostranenie*. Véase Jameson, 1998b.

al contrario)³, pero lo que critica nuestro autor es la función efectiva que cumplen dichas teorías en el capitalismo tardío, o lo que es lo mismo, las analiza en tanto que síntomas del propio sistema que dicen combatir/denunciar (algo parecido a lo que realizaba a propósito del estructuralismo y el posestructuralismo en *The Prison-house of Language*). Hemos de afirmar, no obstante, que Jameson huye siempre de cualquier tipo de posición “moralizante” y, como ya sucediera respecto al posmodernismo o al propio capitalismo, evita hablar de bueno/malo, también en este caso:

No es tanto lo correctas o incorrectas que tales teorías sean lo que aquí nos ocupa; en realidad, ya he sugerido que éstas no son las categorías adecuadas con las que juzgar cualquier posición intelectual de hoy en día, que más bien debe ser evaluada desde el punto de vista de la experiencia del mundo que organiza y refleja, así como de las funciones ideológicas a las que sirve. En el caso de la reducción al presente y al cuerpo, es más importante subrayar los modos mediante los que todas estas teorías reproducen la tendencia más profunda del propio orden socioeconómico (Jameson, 2003: 713).

Desorientación

La desorientación es un elemento inseparable de la condición urbana del tardocapitalismo. Si por algo se caracteriza nuestro presente es por la cantidad de antiguas barreras que han desaparecido (“todo lo sólido se desvanece en el aire”, decían Marx y Engels en el *Manifiesto comunista*). La mencionada expansión e implantación del modo de producción capitalista ha acabado, lo veíamos desde el principio, con la antigua autonomía que ostentaban el arte y la cultura. Ello no ha redundado en la desaparición del arte y la cultura. No al menos de un modo con-

³ “La confusión proviene del hecho de que las ideologías del cuerpo son en su mayor parte políticamente progresistas, y podemos apreciar fácilmente el tipo de situaciones con cuya denuncia están comprometidas, empezando por la tortura y la violación y siguiendo con todo el espectro de formas de sufrimiento corporal y abuso respecto a las que la presente época se ha vuelto especialmente sensible. Entonces, el criticar esas políticas le sitúa a uno en la misma situación paradójica que ocupa si critica la ideología de los derechos humanos, una postura que la gente asume que significa que, en cierto modo, estás en contra de los derechos humanos, cuando es el concepto de derechos humanos, en tanto que categoría y estrategia política, lo que realmente se discute” (Jameson, 2003: 713).

vencional. Lo que ha sucedido, más bien, es el aumento desmedido de aquello que es susceptible de ser considerado arte o cultura: lo cierto es que asistimos a lo que podríamos denominar una “pan-estetización”. Si en esta atmósfera cabe hablar de “muerte del arte” (lema ya acuñado por Hegel), dicho deceso hemos de atribuirlo, sin ningún género de dudas, a su éxito.

Lo que sí resulta muy diferente en la posmodernidad respecto a la época del modernismo inmediatamente precedente es el desmantelamiento de la antigua frontera entre alta y baja cultura, o entre arte y cultura de masas. El artista del modernismo tenía conciencia de ser un desclasado: ante el nuevo orden que se estaba fraguando le acompañaba siempre un reconfortante sentimiento de marginalidad (asunto bien distinto es el posterior ingreso de las principales obras y artistas de ese período en el canon académico). Gustaba de percibirse a sí mismo enfrentado al orden establecido: elaboraba sus obras (de arte) teniendo en mente las mercancías destinadas al consumo masivo, procurando distinguirse al máximo de estas, combatiéndolas, negándolas. La progresiva incorporación de elementos procedentes de esa cultura de masas en la obra artística (primero, cierto es, con una intención irónico-paródica) terminó por conducir a un mimetismo casi absoluto (Andy Warhol es el ejemplo más citado). El predominio del *collage* y del *kitsch* en la posmodernidad (algo que no debe desvincularse de la compulsión historicista y de la “moda nostalgia” que mencionábamos más arriba) ha de encuadrarse, a nuestro juicio, dentro de esta tendencia.

Otra de las fronteras que se han desvanecido es la antigua distinción entre campo y ciudad. Con el sometimiento de la naturaleza (otrora fuente de lo sublime e indómito) a la disciplina industrial no existe hoy en día nada distinto a la ciudad. Nuestro mundo es un mundo urbano que desconoce, por ejemplo, los antiguos ritmos de la cosecha y las estaciones (aspectos que, como hemos visto, durante el período modernista servían de contrapeso a la experiencia del tiempo que imponía la producción fabril). La ciudad posmoderna, como el sistema económico al que pertenece, ya no se encuentra, además, planificada conforme a dimensiones y necesidades humanas. Lo cual tiene como consecuencia que cada vez resulte más difícil orientarse en ellas (a este respecto, quizá la ciudad norteamericana de Los Ángeles sea uno de los ejemplos supremos).

En general, podemos decir que la sensación del individuo (es decir,

del habitante de la gran ciudad) en el espacio posmoderno es la de un permanente extravío. Se trata de un fenómeno físico, pero, sobre todo, mental. Esto es algo que entronca con lo comentado acerca de la imposibilidad de generar una representación total del sistema, de esa red del capitalismo mundial de la que tenemos experiencia, pero respecto a la que no podemos generar una imagen que nos permita orientarnos y actuar. Esas representaciones (incompletas) a las que tenemos acceso nos transmiten la inmensa complejidad del sistema, lo cual, unido a esa incapacidad para generar una imagen de la totalidad tiene un efecto paralizante:

un desplazamiento convulso en nuestra cartografía cognitiva de la realidad que tiende a privar a la gente del sentido de hacer o producir esa realidad, de situarlos frente a la realidad de circuitos pre-existentes que carecen de agente, y condenarles a un mundo de recepción puramente pasiva (Jameson, 2003: 702).

Pero Fredric Jameson, insistimos, no aboga por la desaparición del tiempo, sino que apuesta fuerte por la historia. Lo estamos viendo: lo que distingue nuestro período histórico es precisamente el modo en que experimentamos el tiempo. Esa “espacialidad” (imposibilidad de pensar el cambio, desorientación) que nos caracteriza tiene como resultado una parálisis del juicio crítico y, por tanto, de la acción política.

Encaminado a corregir esa situación, nuestro autor se esfuerza por hacer patentes esos rasgos mediante el análisis de productos artísticos y culturales contemporáneos. No en vano, el primer paso para el cambio de una situación es percibirla; en este sentido, Jameson siempre ha interpretado la labor del crítico literario como una tarea eminentemente política. Y, por cierto, tampoco renuncia a una transformación de nuestra percepción⁴ que nos permita volver a pensar la historia.

En una época, la posmodernidad, caracterizada por el dominio de lo espacial y en un autor que reniega de todo humor nostálgico, la “solución” no puede provenir nunca del pasado (de una estética, un arte y unas condiciones socioeconómicas que ya no son las nuestras). Hemos de ser responsables y asumir nuestro propio momento histórico. En este sentido, Jameson confía en una propuesta artística y cultural (a la que

⁴ Lo cual revela, por cierto, su educación bajo el canon modernista, pues esa era (la renovación de las facultades perceptivas) una de las máximas aspiraciones de los artistas de aquel período.

se refiere de un modo un tanto vago con el nombre de “cartografía cognitiva”⁵) que tenga siempre un horizonte pedagógico-político, que nos sirva para orientarnos a través de mapas cognitivos que nos procuren una experiencia más satisfactoria y nos permitan hacernos cargo de nuestro propio tiempo (y de su eventual transformación).

Una estética de cartografía cognitiva –una cultura pedagógica y política que busque dotar al sujeto individual con un nuevo sentido intensificado de su lugar en el sistema global– necesariamente tendrá que respetar la ahora enormemente compleja dialéctica representacional e inventar formas radicalmente nuevas con el objeto de hacerle justicia. Claramente esto no es entonces una llamada a un retorno a algún tipo de sistema más antiguo, a un espacio nacional más antiguo y transparente, o a algún enclave más tradicional y tranquilizador desde el punto de vista de la mimesis o de la representación: el nuevo arte político (si es que resulta posible) tendrá que mantener la verdad del posmodernismo, es decir, de su objeto fundamental –consiguiendo, al mismo tiempo, un gran avance, aún inimaginable, en la forma de representarlo– en el cual debemos comenzar de nuevo a captar nuestra posición como sujetos individuales y colectivos y recuperemos la capacidad de actuar y luchar que ahora mismo se encuentra neutralizada por nuestra confusión tanto social como espacial. La forma política del posmodernismo, si hay alguna, tendrá por vocación la invención y proyección de una cartografía cognitiva global, a escala tanto social como espacial (Jameson, 1984: 92-93).

Zonas de fricción

A pesar de lo seductor de la propuesta de Jameson, no podemos dejar de señalar algunos aspectos que, a nuestro juicio, obligan a repensar algunos de sus planteamientos y abren la senda para futuras investigaciones. Quizá la crítica más evidente tendría que ver con la propia naturaleza (o mejor, origen) del discurso crítico de Jameson. ¿Desde dónde habla nuestro autor? ¿No caería también su planteamiento dentro de la denominación “producto cultural” y, por tanto, se vería sujeto a las mismas leyes

⁵ Que Jameson toma de Lynch (1960) y que el lector interesado puede completar con Kitch y Freundschuh (2000), o en el más reciente Toscano y Kinkle (2015).

que impone la “forma mercancía”? Es decir, un sistema omnímodo como el que dibuja la denominación “capitalismo tardío”, ¿no anula (casi como un ejercicio digestivo) cualquier intervención crítica?

En primer lugar, hay que decir que esta objeción no alcanza únicamente a Fredric Jameson. Esta pregunta acerca del origen del discurso, de la “fortificación” (o atalaya) desde la que se profiere el juicio crítico y que excluye al emisor (y a su discurso, claro) de la globalidad que se describe, es una cuestión que se plantea desde antiguo. Y que, por ejemplo, resulta especialmente pertinente para el caso de los bautizados por Ricœur como “maestros de la sospecha” (Marx, Nietzsche, Freud)⁶ o para los integrantes de la llamada “teoría crítica” (Adorno y Horkheimer). En todo caso, Jameson no es ajeno a esa dificultad casi aporética y, haciendo de la necesidad virtud, apunta a que precisamente actuar “desde dentro”, deshaciendo la “lógica cultural” de este capitalismo tardío obedeciendo su propia sintaxis (el posmodernismo), es uno de los caminos que ha de emprender el discurso crítico⁷.

Pero, en relación con esta (im)posibilidad de escapar del propio dictamen, nos resulta mucho más interesante abordar la cuestión desde una perspectiva estrictamente temporal. Si la nuestra es una época que se conduce prioritariamente de acuerdo con patrones más espaciales que temporales, no deja de resultar llamativo que uno de sus analistas más lúcidos dependa tanto de planteamientos históricos. En efecto, el discurso de Jameson adquiere todo su sentido desde un análisis histórico-cultural: necesita la propia cronología de la evolución del modo de producción capitalista, subrayando una y otra vez la especificidad histórica del capitalismo (tanto en su origen como en su fase actual). Además, ¿se puede hacer una genealogía de la desaparición del tiempo? ¿Se puede contar la historia de este particular fin de la historia?

En este punto conviene advertir que, aunque situado en el polo opuesto del espectro ideológico, Jameson apunta al mismo tema que hizo famoso a Fukuyama (1989, 1992): el fin de la historia⁸. Pero, mientras que, para este, dicha sentencia era digna de ser celebrada, en Jameson, como hemos visto más arriba, hay un empeño genuino por reintroducir la historia en el discurso teórico, cultural y político, un objetivo que con-

⁶ Véase Ricœur, 1965.

⁷ Véase Jameson (1987: 42) y Jameson y Sánchez Usanos (2010: 82 y ss.).

⁸ Sobre Jameson y Fukuyama, véase “‘End of Art’ or ‘End of History?’” en Jameson (1998a: 73-92) y Sánchez Usanos (2011).

densa en el lema “¡historizar siempre!” (de cierto sabor nietzscheano). Su objetivo parece ser el mismo de Brecht (retomado luego por Roland Barthes): mostrar el carácter convencional (y, por eso mismo, susceptible de ser modificado) de determinadas instituciones y prácticas sociales que, precisamente por su grado de implantación (y de dominio, podríamos decir) han terminado por mostrarse como “naturales” eludiendo, por tanto, la necesaria crítica.

Independientemente de ello (como hemos visto, el propio Jameson concede que, en no pocas ocasiones, su discurso es exagerado), el tiempo aparece de nuevo en otra de sus preocupaciones teóricas típicas. En efecto, la propia noción de “representación” (y su relación con la “presentación”; en realidad sería más correcto referirnos a la diáda *Vorstellung-Darstellung*), sobre la que nuestro autor vuelve reiteradamente, depende también de patrones temporales. En determinados momentos, “desmontar” a Kant ha llegado a ser un lugar común del pensamiento contemporáneo. Pero resulta difícil discutir uno de sus hallazgos más logrados: que “espacio” y “tiempo” constituyen la forma de nuestra sensibilidad⁹. Si asumimos eso, resulta difícil imaginar siquiera la posibilidad de una experiencia humana que no esté asentada sobre coordenadas temporales.

Algo que afecta, claro está, de manera especial a todo lo que tiene que ver con el mencionado par (*Vorstellung-Darstellung*). Pero es que, además de que conceptualmente la presentación y la representación dependen de la experiencia temporal, el planteamiento de Jameson (su

⁹ El momento de referencia clásico en relación con esta cuestión es, dentro de la *Crítica de la razón pura*, la estética trascendental (2005: 19-49; 33-73). Aunque no se trata del único lugar: sin salir de la mencionada *Crítica*, el tiempo y el espacio vuelven a “aparecer” de nuevo en la lógica trascendental. Si en la estética Kant afirma que el tiempo y el espacio son formas de la intuición, en la lógica añadirá que se trata también de intuiciones formales. Así: “En las representaciones del espacio y tiempo tenemos formas a priori de la intuición sensible, tanto externa como interna, y a ellas debe conformarse siempre la síntesis de aprehensión de la diversidad del fenómeno, ya que dicha síntesis sólo puede tener lugar de acuerdo con tal forma. Ahora bien, espacio y tiempo se representan a priori, no simplemente como formas de la intuición sensible, sino directamente como intuiciones que contienen una variedad y, consiguientemente, con la determinación de la unidad de tal variedad (cf. estética trascendental)” (Kant, 2005: 172).

En nuestra opinión, dicho matiz (el que tiempo y espacio no sean únicamente formas de la intuición, sino también intuiciones formales) no afecta demasiado a los propósitos que aquí nos conciernen (nos atenemos, por tanto, a la estética trascendental), pero entraña un indudable interés para el especialista. Mike Sandbothe se hace eco de este problema, en Sandbothe (2000: 17-35, especialmente, en las páginas 25 y 26).

propio relato de la posmodernidad como implantación total del modo de producción capitalista) puede ser leído como una transformación histórica de ambas nociones. Es decir, como una alteración a lo largo del tiempo que ha desembocado, desde el punto de vista cultural y artístico en un colapso de la “presentación” (interpretado también como “fragmentación”) y, desde el punto de vista socio-político (y, también, psicológico), en una imposibilidad de representar(se) la totalidad en la que nos hallamos sumidos (llámese esta “sistema”, “modo de producción” o “estructura socio-económica”).

Lo imposible que resulta para nosotros el sistema hegeliano no constituye una prueba de sus limitaciones intelectuales, sus pesados métodos y su estructura teológica; al contrario, supone un juicio sobre nosotros y el momento de la historia en que vivimos, en el cual una visión tal de la totalidad de las cosas ya no resulta posible (Jameson, 1971: 47)¹⁰.

Si atendemos entonces a la crónica que nos ofrece Jameson acerca de los avatares de la “(re)presentación” resulta difícil no pensar en la noción de “degeneración” como descriptor de ese relato. Y, como es sabido, ello conlleva necesariamente una concepción lineal del tiempo.

Pero incluso si, como hace Jameson, se recurre al efugio de hablar de “acentos” o “intensidades” en la experiencia temporal con el objeto de salvar el argumento de que en nuestro presente histórico el tiempo no constituye el centro de nuestra experiencia, sino que es el espacio el que, en cierto modo, ha usurpado ese papel prominente, podemos encontrar aspectos que se resisten a esta tesis.

En primer lugar, aparte del propio discurso crítico de la posmodernidad (que asume, como hemos visto, una “temporalidad de fondo” presente en su mismo rótulo y que, por lo demás, le permite hablar de períodos históricos) existe al menos un ámbito en el que la experiencia temporal lineal e irreversible (esto es, histórica) sigue absolutamente vigente. Más aún, diríamos que en dicho ámbito debemos hablar, no únicamente de “historia”, sino de “progreso”. Nos estamos refiriendo a todo

¹⁰ Como decimos, la cuestión de la representación es un asunto recurrente en Jameson, atiéndase si no al título de su comentario sobre *Representing Capital: a Reading of Volume One* (2011).

aquello que tiene que ver con la tecnología. Y es que, en nuestra opinión, resulta innegable hablar de un progreso tecnológico (tanto, que dicha expresión ha acabado por convertirse casi en un pleonismo). Es en lo concerniente a los artilugios y dispositivos tecnológicos donde más evidente (y acelerado) resulta el progreso, donde, en consecuencia, más se nota el paso del tiempo (basta contemplar películas o, en general, documentos gráficos de hace solo unos pocos años y observar, por ejemplo, los dispositivos de telefonía móvil o cualquier aspecto relativo a las tecnologías de la comunicación, para constatar su particular antigüedad, su veloz obsolescencia). La tecnología ofrece al individuo, por tanto, todo un campo de experiencia en el que el tiempo en su forma lineal sigue de plena observancia¹¹. Y ello complica el diagnóstico de Jameson en otro sentido, pues recordemos que la innovación en lo relativo a la informática y las redes de comunicación era uno de los factores que nos permitían hablar de esa “tercera fase” del capitalismo en la que aún nos encontramos.

Pero además (y en segundo lugar), el individuo contemporáneo dispone de otra fuente de experiencia regida absolutamente por un patrón temporal: su propia existencia. Aún articulamos nuestra vida conforme a esquemas narrativos de tipo lineal y, si atendemos a nuestra circunstancia biológica, el paso del tiempo es algo que tenemos presente de una manera constante. De hecho, podríamos leer la obsesión contemporánea por el cuerpo (algo que va desde los medios de comunicación de masas, los productos culturales o toda la industria relacionada tanto con el cuidado, cirugía o maquillaje del cuerpo, al propio discurso teórico contemporáneo, tan pendiente de un tiempo a esta parte, de la vindicación de lo corporal) como un gesto conjurador de ese tiempo que, al decir de Aristóteles, es más bien causa de destrucción¹².

Podríamos decir, entonces, que, en nuestra contemporaneidad, nos vemos expuestos a un estatismo desde el punto de vista económico-político (lo cual, desde la perspectiva de Jameson, que en este punto seguimos, incluye lo cultural y artístico) que sí puede obedecer a ese

¹¹ Otro ámbito en el que el progreso sigue plenamente vigente es en el deporte (basta atender a aspectos como la velocidad o, en general, las diversas marcas que no cesan de batirse y las sucesivas reformas en los reglamentos de las diversas disciplinas fruto normalmente del creciente desempeño de los deportistas con el paso de los años).

¹² Véase Aristóteles (1995, especialmente 221a26-221b7).

particular “fin de la temporalidad” que sugiere nuestro autor. Pero, junto a ello, disponemos de otros motivos de experiencia en los que la temporalidad sigue siendo absolutamente “lineal”. Y quizá la percepción de esa disonancia pueda tener un rendimiento político y servir para reintroducir el tiempo y la historia (la posibilidad de cambio, en definitiva) en ese otro horizonte aparentemente dominado por lo espacial e inmóvil.

Bibliografía

- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Eliot, Thomas Stearns (1944). *Four Quartets*. Nueva York: Brace and company.
- Fukuyama, Francis (1989). “The End of History?”. *The National Interest*, N° 16, pp. 3-18.
- Fukuyama, Francis (1992). *The end of history and the last man*. Nueva York: Free Press.
- Heidegger, Martin (1927). *Sein und Zeit*. Tubinga: Max Niemeyer Verlag.
- Jameson, Fredric (1971). *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press [Trad. esp. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2016].
- Jameson, Fredric (1972). *The Prison-house of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press [Trad. esp. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel, 1980].
- Jameson, Fredric (1984). “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, N° 1/146, pp. 52-92.
- Jameson, Fredric (1987). “Regarding Postmodernism. A conversation with Fredric Jameson”. *Social Text*, N° 17, pp. 29-54.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press. [Trad. esp. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1991].
- Jameson, Fredric (1998a). *The cultural turn: selected writings on the*

- Postmodern, 1983-1998*. Londres: Verso. [Trad. esp. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1998].
- Jameson, Fredric (1998b). *Brecht and method*. Londres: Verso. [Trad. esp. *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial, 2013].
- Jameson, Fredric (2003). "The End of Temporality". *Critical Inquiry*, Nº 19, pp. 695-718. [Trad. esp. "El fin de la temporalidad". En *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 752-778, 2014].
- Jameson, Fredric (2011). *Representing Capital: a Reading of Volume One*. Londres: Verso. [Trad. esp. *Representar El Capital. Una lectura del tomo I*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013].
- Jameson, Fredric y Sánchez Usanos, David (2010). *Reflexiones sobre la postmodernidad. Una conversación de Fredric Jameson con David Sánchez Usanos*. Madrid: Abada.
- Kant, Immanuel (2005). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Kitch, Rob y Freundschuh, Scott (Eds.) (2000). *Cognitive mapping: past, present and future*. Nueva York: Routledge.
- Lynch, Kevin (1960). *Cognitive mapping*. Cambridge: The MIT Press.
- Proust, Marcel (1913-1927). *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard.
- Ricoeur, Paul (1965). *De l'interprétation. Essai sur Freud*. París: Éditions du Seuil.
- Toscano, Alberto y Kinkle, Jeff (2015). *Cartographies of the Absolute*. Londres: Zero Books.
- Sánchez Usanos, David (2011). "La última frontera". En VVAA, *Filosofía del imperio* (pp. 285-312). Madrid: Abada.
- Sandbothe, Mike (2000). "The temporalization of Time in Modern Philosophy". En Patrick Baert (Ed.), *Time in Contemporary intellectual Thought* (pp. 17-35). Amsterdam: North Holland.

Géneros literarios¹

Pampa Arán
Universidad Nacional de Córdoba

La perspectiva sostenida por Fredric Jameson acerca de la emergencia y variaciones que sufren los géneros literarios en particular y los artísticos en general, no puede ser aislada de la filiación marxista en la que se inscribe. En esa tradición, los antecedentes más lejanos los hallamos en Valentin Voloshinov ([1929] 2008), Pavel Medvedev ([1928] 2002) y Mijaíl Bajtín ([1952-1953] 2008) los que, si bien con variaciones, coinciden en que los géneros discursivos, aun sin la complejidad de los literarios, son el resultado de las estrategias y necesidades de la comunicación cotidiana y que la poética de los géneros siempre entraña una forma de interpretación colectiva de la realidad social e histórica, dado el vínculo de los géneros con los cambios sociales y lingüísticos. En esta dirección, podemos leer la afirmación de Jameson:

El valor estratégico de los conceptos genéricos para el marxismo radica claramente en la función mediadora de la noción de género, que permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social (1989: 85).

Si bien el problema de los géneros y los estilos se encuentra como constante en la obra de Jameson, nos abocaremos especialmente a los

¹ Una primera versión de este trabajo puede hallarse en el artículo “Una interpretación ideológica de los géneros utópicos”, en *Estudios*, N° 6, pp. 45-49, 1996.

géneros literarios en un trabajo pionero *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, de 1981², libro fundamentalmente dedicado a plantear el método marxista de interpretación, entendiéndolo como superador de otros métodos fragmentarios, empleados por la crítica norteamericana. Lo que hace Jameson es captar los procesos históricos y los factores económicos, sociales y políticos que hacen posible la emergencia o transformación de ciertos objetos culturales (o textos) con una actitud metacrítica, es decir, el modo en que han sido interpretados. Se trata, dicho literalmente por Jameson, del modo alegórico en que han sido reescritos en virtud de “un código maestro interpretativo particular” (1989: 11), a partir de su confrontación con la dialéctica marxista que se supone estructuralmente totalizadora dentro de un horizonte historizador radical, siendo la Historia el límite no representable y no trascendible del pensamiento. El texto literario en su superficie re-textualiza la historia (la “causa ausente” de Althusser, lo Real de Lacan) como si fuera creación del propio texto y da una “forma ideológica” (1989: 66) a ese “subtexto” histórico, sentando así las bases de su estatuto imaginario.

El método dialéctico que propone Jameson intenta trascender la tensión permanente entre los modelos teóricos que han ido moldeando la producción cultural hasta nuestros días y la práctica crítica, atravesando todo el pasado cultural como parte de un gran relato colectivo que para el marxismo consiste en la lucha de las clases sociales por arrancar “un reino de la Libertad al reino de la Necesidad” (1989: 17). En esa historia ininterrumpida descubre las huellas de una realidad negada o reprimida que genera el concepto de un “inconsciente político” que puede leerse en la superficie del texto. Revisando la propuesta de Althusser para la historia propone que

la historia no es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político (1989: 30).

² Utilizamos la traducción castellana: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (Madrid: Visor, 1989). Todas las citas pertenecen a esta edición.

Este es el piso teórico (el analítico es mucho más complejo³) sobre el que nos atrevemos a traducir (o parafrasear) la crítica de Jameson al tratamiento teórico de los géneros literarios, la *leyenda* en particular, contenida especialmente en el capítulo II de la obra mencionada. Lo haremos tratando de mostrar –si es que ello fuera posible– su estilo, que se caracteriza por una paciencia casi didáctica para ir desarrollando la argumentación con ejemplos teóricos y ficcionales, siguiendo un plan que se despliega en capas sucesivas, cada vez más asombrosas, cada vez más profundas. Su enorme erudición va ejercitando el comparatismo con el ademán de la simplicidad del maestro auténtico.

Considera Jameson que los géneros literarios han sido paulatinamente desacreditados, no solo por los métodos sino porque el contrato genérico funciona como garantía de una recepción apropiada del enunciado literario o más ampliamente, de un artefacto cultural. Sin embargo, el género en tanto institución literaria ha sido “víctima de la gradual penetración de un sistema de mercado y una economía monetaria” (1989: 86). Transformada la obra en mercancía, una obra literaria auténtica debe luchar contra esa especie de “marcas de fábrica” en que parecen haberse convertido los géneros que sin embargo resisten transformados en novelas policiales, románticas o de espionaje, en colecciones de bolsillo expuestas en los supermercados o en novelas góticas, biografías o *bestsellers* vendidas y consumidas en aeropuertos. Por esto, sostiene, “parecería necesario inventar una manera nueva, históricamente reflexiva, de usar categorías tales como las de género, que están claramente implicadas en la historia literaria y en la producción formal que tradicionalmente se suponen que ellas clasifican y describen con neutralidad” (1989: 86)⁴.

En primera instancia, observa que en la crítica literaria contem-

³ Metódicamente, Jameson organiza el análisis textual en tres horizontes semánticos concéntricos: el texto como acto simbólico ligado al contexto político e histórico; el discurso social en cuya unidad mínima se encuentra el ideograma ligado a las clases sociales en su lucha y la ideología de la forma, último horizonte ligado a los rastros del modo de producción que refiere a la historia misma de las formaciones humanas. La metodología propuesta necesita una enorme dosis de creatividad por parte del analista y un gran conocimiento teórico y cultural.

⁴ Me he ocupado largamente del problema de las teorías sobre los géneros literarios en el trabajo “Géneros literarios” (Arán, 2009c).

poránea hay dos tendencias, en apariencia incompatibles, a las que llama la tendencia semántica y la sintáctica o estructural, cuyos paradigmas están representados, respectivamente, en la obra de Frye y en la de Propp. La tendencia semántica se ocupa, más que de la descripción de los textos individuales, en captar el espíritu o visión del mundo generalizadora que anida en la comedia o en la tragedia, por ejemplo. Mientras que, en la otra dirección, el esfuerzo se concentra en el análisis de los aspectos formales que dan por resultado un modelo, una estructura o forma fija que soportaría todas las variedades genéricas de ese tipo. Una le pregunta al texto qué significa y la otra cómo funciona.

Jameson señala que tal dicotomía está en la naturaleza misma del lenguaje que por eso proyecta objetos de estudio que no pueden unificarse. Propone entonces –tomando el género leyenda como hecho particular– historizar las categorías que sostienen ambos enfoques. Y eso se logra a través del método dialéctico que pone al descubierto aquello que cada perspectiva, que tiende a ser generalizadora, omite, reprime o silencia para enmarcarse positivamente. En el caso de Frye, la base está en el supuesto entre la antinomia ética Bien/Mal, que se articula como ideograma social e histórico. En el caso de Propp, advierte que no aborda el problema básico del sujeto, que supone no problemático. Lo importante del pensamiento dialéctico de Jameson, que vale la pena destacar, es su advertencia que lejos de ser una crítica destructiva, llega a mostrar el valor de ambas teorías, aunque desde un lugar muy diferente al que sus autores proponen.

Para llevar adelante tal deconstrucción dialéctica, advierte inicialmente que para Frye la leyenda no es un género, sino un “modo”. Se trata de una búsqueda del cumplimiento del deseo, de modo tal que, dentro de la realidad ordinaria y sin abandonar esa realidad, se produce una transformación⁵. Jameson opta por enfatizar las oposiciones binarias que caracterizan la leyenda tradicional que contrapone ciclos de la naturaleza en las figuras del héroe y del villano, la existencia de diferentes mundos y sus oposiciones semánticas: alto/bajo, angélico/demoniaco, magia blanca/negra, primavera/invierno. Téngase en cuenta que el “mundo” de la leyenda también se vuelve visible en cuanto mundo in-

⁵ Personalmente, me atrevo a sugerir que mucho más tarde, en el siglo XVIII, la literatura letrada ha llamado a esta aparición de lo inexplicable en lo cotidiano el relato fantástico, en algunas de sus variantes más conocidas.

terior, especialmente en los estados de sucesivas transformaciones que va sufriendo el héroe, que son el resultado de las eternas luchas entre mundo superior y mundo inferior.

Sugiere Jameson que lo que hace Frye es oponer la ideología de la organización tribal orientada hacia la magia en relación a las organizaciones religiosas, con poder centralizado y dogmático, de modo tal que la noción de personaje es excesiva para esos héroes (desde Perceval hasta el Edipo de Pynchon) que parecen ser más bien testigos mortales de una pugna sobrenatural que agentes de los cambios.

Puesto Jameson a dialectizar la cuestión de las oposiciones binarias y tras acudir a las posiciones diferenciadas de Derrida y de Nietzsche como forma histórica del pensamiento para resolver contradicciones excluyendo alguno de los términos y centralizando otro, concluye que

en el mundo estrechado de hoy, con su gradual nivelamiento de las diferencias de clase, nacionales y raciales, y su inminente abolición de la Naturaleza (como término último de la Otredad o diferencia), debería ser menos difícil entender hasta qué grado el concepto de bien y de mal es un concepto posicional que coincide con las categorías de la Otredad (1989: 92).

Y el otro puede ser la mujer, el extranjero, el judío, el comunista, en los que se encuentra algo maligno.

De esta función ideológica soterrada que encarna la leyenda, ¿qué hipótesis de trabajo obtiene Jameson? Que a través de una “historización radical” debe llegarse a lo que el género tiene como ideograma, como “complejo conceptual o sémico” que puede proyectarse como sistema de valores. Pero no para dejar el ideograma descrito en este punto, sino para completar su validez proyectando el binarismo conceptual en una situación histórica social en la que se lea la oposición como una “contradicción”, es decir, como el otro que en algún momento puede resultar igual a mí: dos términos cuyas investiduras no siempre son excluyentes u opuestas, sino resultan en una *forma* que queda vacante históricamente para encarnar algún portador o algún paisaje, quizás un doble. Con lo cual la leyenda, en tanto modo en la perspectiva de Frye –según lectura crítica de Jameson– será una forma sustantiva que, siendo la misma, puede aparecer como diferente en la superficie textual, en distintos autores y épocas.

Si pasamos a la propuesta estructural de Propp, si bien se ocupa del cuento folklórico ruso, se ha generalizado como paradigma de la organización de las invariantes del texto narrativo, pese a que la principal dificultad que muestra es suponer un orden de secuencias fijas que constituye la diacronía narrativa misma, lo cual vuelve irreversible su modelo. Lévi-Strauss advierte tempranamente la insuficiente abstracción de las funciones y tanto él como luego Greimas, acaban señalando, en perspectiva jamesoniana, que lo que hace Propp, finalmente, es “haber reescrito los relatos primarios *en los términos de otro relato*, y no en los términos de un sistema sincrónico” (1989: 98, cursiva original) que lleve a las estructuras profundas.

Lo que rescata Jameson, y de allí su originalidad, es que lo paradójico de la crítica greimasiana es que el problema recae especialmente en el personaje, actante o sujeto antropomórfico que resiste al análisis porque esos relatos son anteriores al mundo social en que emerge el sujeto psicológico, y ello lo lleva a pensar que se trata de un problema histórico, más que metodológico. Hay que historizar entonces esas categorías poniéndolas en relación con la crítica filosófica actual del sujeto, sin adherir, en su caso, totalmente a ella, dado que la orientación marxista privilegia la conciencia individual como vivencia de una experiencia social colectiva. E historizando la categoría mostrará precisamente cómo, a partir del desvío del modelo leído en clave de transformación histórica del personaje, puede verse en obras como *Cumbres borrascosas*, *Rojo y negro* y *La Cartuja de Parma*, la transformación e impugnación de la misma leyenda a medida que avanza la mercantilización y el capitalismo naciente en el siglo XIX.

Recuperando entonces lo que había sostenido como hipótesis de trabajo (potente, a mi juicio) que el mundo mágico de la leyenda como “forma” se apoya en las categorías binarias y contradictorias del Bien y del Mal, Jameson demuestra que, si en el primer periodo de la hegemonía burguesa, la reinención de la leyenda busca sustituciones positivas al contenido mágico, como la providencialista, en el siglo XX, “de Kafka a Cortázar, circunscribe el lugar de lo fantástico como una *ausencia* determinada, señalada en el corazón del mundo secular” (1989: 108, cursiva original), en el que mundo y sujeto parecen estar siempre al borde de una revelación “de maldad o de gracia” que nunca llega. En el capitalismo moderno, la función de la leyenda como modo entonces, es lle-

gar a una desacralización empobrecedora de la experiencia del mundo y de la vida. Hasta aquí, su análisis del método estructural en tanto forma cuyo origen está en Propp.

Pasa ahora a la última fase metódica: completar el modelo crítico con perspectiva marxista que propone deconstruyendo dialécticamente la “ideología de la forma”, es decir, buscando en las formaciones sociales e históricas humanas los rastros de los modos de producción, primero en la propuesta semántica y luego en la estructural.

Entonces, como remate de las operaciones críticas sobre las tipologías de Frye, concluye Jameson, a través de numerosos ejemplos de diferentes géneros, que toda forma de naturalización de las tipologías genéricas resulta una falacia cuando se desconoce que un análisis dialéctico de cualquier género en cualquier época, muestra lo que Husserl llamó “sedimentación formal”. Esto es que, en el género, la forma es una ideología sedimentada que es reapropiada y actualizada en diferentes momentos de la genealogía (más que diacronía) genérica, de modo tal que la vieja forma persiste como estructura profunda dentro de nuevos sistemas genéricos que se la apropian. De allí que, en un género, no puede encontrarse unidad orgánica, sino una tensión entre varias formas. Me pregunto si no hay, en esta propuesta, ecos de la lectura de Bajtín en el libro sobre Dostoievski ([1963] 1993) en el que califica al género como “arcaísmo vivo” que siempre guarda memoria de sus orígenes y en cada época se re-genera de modo tal que es el mismo y otro simultáneamente.

Por supuesto que Jameson va más allá y como hipótesis fecunda propone tomar al género como categoría experimental *ad hoc* para el análisis particularizado, especie de andamio que se abandona a posteriori:

La crítica de los géneros recobra con ello su libertad y abre un nuevo espacio para la construcción creativa de entidades experimentales (...) que proyecta sus “constructos diacrónicos” solo para regresar más seguramente aun a la situación histórica sincrónica en que tales novelas pueden leerse como actos simbólicos (1989: 116-117).

Se ocupa finalmente del modelo estructural y su vínculo con la historia de manera más sintética. Sostiene que ese modelo, como ya se dijo, se apoya en estructuras binarias que admiten un tercer término

como desvío de la norma. Pero tal desvío “es necesariamente la historia misma, como causa ausente” (1989: 117) que puede reconocerse en diversas combinatorias de los términos individuales y ello lleva por implicación a la infraestructura social, por definición irrepresentable. Por eso debe leerse la situación histórica no como una causalidad, sino como apertura de nuevas posibilidades que deben entenderse como condiciones históricas objetivas virtuales que pueden actualizarse o no en ciertas épocas. Así, en la leyenda, que es el género que hemos intentado seguir analíticamente en los dos modelos (semántico y estructural), su condición última es resultado siempre de momentos en que dos modos diferentes de producción socioeconómica coexisten y en que ninguno de los dos, aun puede mostrar supremacía. Y, por eso, si bien las variantes de la leyenda en diferentes momentos (que Jameson ilustra) suelen trocar o intercambiar códigos, ninguna fuerza triunfa de modo definitivo y los antagonismos quedan neutralizados o bien disfrazados.

Dicho en términos de Jameson:

El nivel fantástico de un texto sería pues algo así como la fuerza motriz primaria que da a cualquier artefacto cultural su resonancia, pero que debe siempre encontrarse desviado al servicio de otras funciones, ideológicas y preocupado por lo que hemos llamado el inconsciente político (1989: 114).

Esta cita me da pie para incorporar la propuesta conceptual y metodológica más importante (a mi juicio) acerca del alcance que da al estudio de los géneros retomando la noción bajtiniana del dialogismo como “forma *antagonística*, y que el diálogo de la lucha de clases es un diálogo donde dos discursos opuestos luchan dentro de la unidad general de un código compartido” (Jameson, 1989: 68, cursiva original). Es una operación dialéctica en la que hay que restaurar la otra voz que ha sido suprimida en la voz hegemónica resultante históricamente.

En este marco, sostiene recuperar los géneros populares de las culturas campesinas (canciones, cuentos, creencias) que existen también marginalizados en nuestra época, culturas étnicas, literatura femenina o gay (por ejemplo, el lenguaje de los negros apropiado por los medios y estandarizado por la clase media hegemónica). Pero no en la perspectiva sociológica estática, sino en el sistema dialógico de las clases sociales, recuperando el “habla” misma de la clase (“lengua viva” la llamaría Baj-

tín), llegando a las unidades mínimas o “ideologemas” que “como constructo debe ser susceptible a la vez de una descripción conceptual y de una manifestación narrativa” (1989: 71). Dirá entonces Jameson que el inventario de tales ideologemas –a los que su libro pretende contribuir– recién ha empezado, mostrando el ideologema fundamental del siglo XIX en la cultura occidental, que es el “resentimiento” enmascarado en la oposición ética del Bien y del Mal (capítulos dedicados a Balzac y a Gissing o el realismo desplazado que cosifica géneros de la cultura de masas en Conrad, anunciando lo que será el capitalismo tardío).

Pero la operación analítica solo estará completa si podemos llegar a descubrir la unidad del sistema social basado en el “modo de producción” que determina lo histórico en sentido amplio y que nunca es solo uno, sino que son varios, antiguos o más nuevos e, incluso, pueden ser contradictorios, en lucha constante por perpetuar una dominación. Hay que reescribir los materiales hasta llegar a esa base estructural. Concebido así, en tal perspectiva materialista de la cultura, todos los géneros por su misma naturaleza ideológica son “utópicos”⁶, o porque han sido en su fase precapitalista un modo de resistencia social o porque en su lucha por la hegemonía afirman simbólicamente la solidaridad colectiva. En esto cobra vigor la afirmación benjaminiana sobre el documento de cultura que es documento de barbarie, ya que nuestros museos están llenos de artefactos culturales que han sido resultado de la violencia y de la explotación.

Aludiremos brevemente para ir cerrando el tema, al análisis que dedica a la problemática genérica en un excelente libro de 1992, *Signatures of the Visible*⁷, en el que trabaja fundamentalmente sobre cine, pero también sobre productos literarios, musicales y audiovisuales contemporáneos. No obstante queremos recuperarlo en vínculo ampliado con la crítica de los géneros y el breve programa que delinea tempranamente, como ya apuntamos, en el libro *The Political Unconscious* (1989: 86), estableciendo así una línea de coherencia y continuidad en su pensamiento crítico, que ejercita sobre los sistemas genéricos en las tres etapas en que (apoyado en el economista alemán Ernst Mandel), se desarrolla

⁶ El tema se desarrolla y profundiza ampliamente en Jameson (2009).

⁷ Utilizamos la traducción castellana: *Signaturas de lo visible* (Buenos Aires: Prometeo, 2012). Todas las citas pertenecen a esta edición.

el capitalismo: la del capitalismo nacional o industrial, la imperialista y la avanzada, en el capitalismo globalizado. A dichas etapas, corresponden tres grandes y diversificados sistemas estilísticos que caracterizan los objetos culturales: realismo, modernismo y posmodernismo.

El primer capítulo “Reificación y utopía en la cultura de masas” del libro mencionado ([1992] 2012), se ocupa de la estructura mercantil que produce los subgéneros narrativos (aventuras, policial, espionaje, ciencia ficción, *bestsellers*), señalando algunas diferencias con las tesis sostenidas por la Escuela de Frankfurt, a partir de los cambios históricos y sociales que se ocupa en describir y analizar. El enfoque jamesoniano sostiene la indispensable relación dialéctica entre cultura de masas y alta cultura como fenómenos interdependientes en el capitalismo avanzado, es decir en el posmodernismo. Lo que antes eran géneros o temas vinculados a la cultura popular, las comunidades de clases sociales que detentaban su propia cultura, se han visto fragmentadas o disueltas dejando a sus miembros aislados entre sí y librados a sus propios criterios de gusto individual⁸, fenómeno que se acentúa en el modernismo y se exagera en la posmodernidad, pero con variantes sustanciales.

En los géneros pre-capitalistas, existía una especie de “contrato” entre el productor y el grupo de lectores homogéneo o clase social a la que iba dirigido el género⁹:

Con el advenimiento del mercado, ese estatuto institucional del consumo y la producción artística se desvanece, el arte se convierte en una rama más de la producción mercantil, el artista pierde todo status social y enfrenta la opción de volverse un *poète maudit* o un periodista, la relación con el público se problematiza, y este último se convierte en un virtual “público inhallable” (...) (Jameson, 2012: 55).

⁸ Notablemente, ya Bajtín ([1944] 1984) al hablar de la cultura popular y los géneros carnavalizados, en especial del realismo grotesco de la Europa pre-capitalista observa que, en la plaza pública, los hombres reían con el otro y no se reían del otro, formaban un cuerpo colectivo.

⁹ Cabe recordar el estudio de Ceserani (1999) que atribuye la aparición de la novela en sus variados tipos en estrecho vínculo con la burguesía en ascenso. Jameson adopta una perspectiva semejante en un hermoso trabajo (2015) en el que analiza la aparición de los diferentes géneros de la novela (educación, histórica, de adulterio, naturalista) dentro del sistema del Realismo, al que ve como la novela misma.

Pero el concepto sobre el que quisiera detenerme porque tiene estrecha relación con los fenómenos genéricos ya mencionados es el de la “repetición” que Jameson enfatiza y que durante el modernismo orientó a la alta cultura a idear formas de escritura que rechazaran tal forma e innovaciones que la evitaran, insistiendo en la novedad. En la cultura de masas, la influencia de la repetición ha originado que viejas estructuras narrativas genéricas (el fantástico sería una de ellas) persisten degradadas, atomizadas y como formas fijas en los libros triviales ofrecidos en quioscos, aeropuertos y supermercados (biografías, misterio, gótico, etc.). Esto no puede ser entendido como el retorno a las instituciones genéricas, sino que el público actual quiere ver o escuchar lo mismo una y otra vez, una “atomización reificada”, hecho que se advierte en series y programas de TV y en la música pop que se difunde con insistencia, de modo que cada uno de nosotros se vuelve a escuchar a sí mismo cada vez y la idea de originalidad se ha perdido¹⁰, resulta fastidiosa, se ha desviado o se ha refugiado en los trabajos de la academia. Se trata de entender esta producción, desde una perspectiva psicoanalítica como formas de la represión de ansiedades o demandas sociales que produce modelos reiterados de fantasías compensatorias e ilusión de orden o armonía social o puntos ciegos de angustia, desastres y catástrofes.

Como Jameson viene sosteniendo como programa político, solo la restauración de la auténtica vida colectiva podrá generar la vida cultural y un nuevo arte político, que hoy solo puede hallarse en espacios marginales de la vida social: literatura femenina o gay, blues y literatura negra, el rock de la clase obrera británica, por ejemplo. Cabe recordar que en los 80 ya había sugerido la necesidad de producir una “cartografía cognitiva” que diera cuenta de la dialéctica de las representaciones para devolver a los sujetos sociales su lugar en el sistema global de la posmodernidad. Pero para ello “tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas de ella (...) un nuevo arte político (...)” (1991: 120) donde creemos, entrarían los géneros. En buena medida, es el programa que ha desarrollado Jameson en su obra, no solo al tratar la leyenda, sino las variedades novelescas en

¹⁰ Jameson hace interesantes precisiones metodológicas que no trataremos aquí, sobre la diferencia que esto acarrea en la construcción del corpus, en la que se ha perdido la noción de un texto primario, que tampoco se resuelve con la idea de intertextualidad (2012: 58-59).

el sistema del realismo o la ciencia ficción, que exceden por su especificidad e importancia al planteo generalizador que aquí proponemos.

Bibliografía

- Arán, Pampa (1996). “Una interpretación ideológica de los géneros utópicos”. *Estudios*, N° 6, pp. 45-49.
- Arán, Pampa (2001). *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba: Epoké.
- Arán, Pampa (2009a). “Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo”. *Cyber Humanitatis*, N° 52, s/n.
- Arán, Pampa (2009b). “Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo”. En Luigi Volta y Cristina Elgue-Martini (Comps.), *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas* (pp. 15-30). Córdoba: El copista.
- Arán, Pampa (2009c). “Géneros literarios”. En Pampa O. Arán y Silvia Barei, *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos* (pp. 11-60). Córdoba: Comunicarte.
- Arán, Pampa (2014). “Metamorfosis del fantástico literario”. En Flavio García et al., *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. (pp. 67-86). Río de Janeiro: Dialogarts.
- Bajtín, Mijaíl ([1944] 1984). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, Mijaíl ([1963] 1993). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl ([1952-1953] 2008). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal* (pp. 245-290). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ceserani, Remo (1999). “Las raíces históricas de lo fantástico”. En *Lo fantástico* (pp. 129-150). Madrid: Visor.
- Fernández Serrato, Juan C. (2002). “Fredric Jameson y el inconsciente político de la modernidad”. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N° 1, pp. 247-264.
- Grüner, Eduardo (1991). “Fredric Jameson, contra la tentación de la

- nada”. En Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, Fredric (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2012). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, Fredric (2015). “El realismo y la disolución del género”. En *Las antinomias del realismo* (pp. 163-188). Madrid: Akal.
- Medvedev, Pavel ([1928] 2002). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Editora Nacional.
- Sánchez Usanos, David (2010). “Posmodernidad y experiencia temporal: Fredric Jameson”. Comunicación presentada en el GT de Sociología del Tiempo, *X Congreso Español de Sociología*, Pamplona, 2010.
- Voloshinov, Valentin ([1929] 2008). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot.

Globalización

El doble rostro de Jano

Mirta Alejandra Antonelli
Universidad Nacional de Córdoba

No obstante, el capitalismo siempre se sobrepone. Para el capitalismo una crisis es siempre una excusa para expandirse. Con cada nueva crisis el capitalismo –infinitamente creativo como es– se ha expandido; “globalización” es únicamente la expansión más reciente.

Fredric Jameson (2012: 100)

Introducción

Espigar los abordajes de Fredric Jameson sobre globalización nos confronta con la dificultad de despejar –para poner en foco–, una categoría extrema, inescindible de sus reflexiones sobre posmodernidad/posmodernismo y, a la vez, nos compele a rodear, a balizar, qué nombra de ello el término “globalización” en relación con la historicidad del presente al que se busca caracterizar en sus rasgos específicos con respecto a la larga duración y la persistencia mutante del capitalismo. Nos confronta, asimismo, con una necesaria, aunque siempre insuficiente, tarea de discriminación de las múltiples dimensiones con las que constela, no solo la nominalización en juego, sino también la complejidad de nuestra condición contemporánea.

Recuperamos en este trabajo algunos momentos y tramos de la reflexión jamesoniana para hacer un montaje en torno a la globalización como nodo de indagaciones, desde su interrogación mar-

xista¹, sobre el presente, el capitalismo y espacialidades emergentes, y las dimensiones que se inflexionan de manera indisociable a la posmodernidad, como el doble rostro de Jano.

Ambigüedades de un fenómeno, insuficiencia de una definición

En “Globalization and Political Strategy” (2000), Jameson cuestiona los intentos de definición de la globalización, señalando por entonces que, en su conjunto, ellos evidencian dos tipos de “déficits”. Por un lado, los “juicios totalizantes”, que procuran dar cuenta de efectos y no de procesos; por otro, los que describen el funcionamiento de elementos concretos aislados, sin relacionarlos. Así, se propone en este texto, más bien, la tarea de describir e inventariar con sensibilidad acerca de “ambigüedades”, “una tarea que supone hablar tanto de fantasías y ansiedades como de la cosa en sí misma” (2000: 5). Para superar aquellos intentos fallidos, propone distinguir cinco planos diferenciales de la globalización, con el propósito de demostrar su cohesión fundamental y, sostiene, “de articular una política de resistencia: el plano tecnológico, el político, el cultural, el económico y el social” (2000: 5).

Dos años antes, en el libro coeditado con Miyoshi (1998), tematizaba la globalización como una fuerza dominante que representa la exportación e importación de la cultura, y cuya velocidad e intensidad exhibían un incremento sin precedentes en los años hacia fines de la década².

En este marco, *The Cultures of Globalization* reunía a un panel internacional de intelectuales que consideraban el proceso de globali-

¹ La incesante revisita a esa condición de imposibilidad que es pensar fuera del marxismo, y la inyuncción a reinventar su potencia, quedan expresadas en una cita que, no casualmente, actualiza Grüner (1991) en su prólogo al libro de Jameson, *Ensayos sobre el Posmodernismo*: “Hubo un marxismo que correspondió al período clásico de la Segunda Internacional, hubo un marxismo que ahora se llama marxismo occidental, que correspondió al modernismo y la etapa imperialista, y creo que ahora necesitamos un marxismo para esta nueva etapa. Me parece que todo este planteo es perfectamente consistente con Marx” (Jameson, 1992: 47).

² Parafraseamos aquí del inglés, la síntesis con la que Duke University Press socializó este libro en el que se reunieron los aportes de los intelectuales que participaron del panel. Véase Jameson y Miyoshi (1998), con escritos de Enrique Dussel, Walter D. Mignolo, Alberto Moreiras, Iona Davies, Subramani, Liu Kang, Geeta Kapur, Barbara Trent, Sherif Hetata, Joan Martínez Alier, David Oscar Harvey y Noam Chomsky.

zación en lo que respecta a la transformación de lo económico en cultural y viceversa, el auge de la cultura de consumo en todo el mundo, la producción y cancelación de formas de subjetividad, y los desafíos que presenta para la identidad nacional, la cultura local y las formas tradicionales de la vida cotidiana. El horizonte común al que tributaron las contribuciones –más allá de los temas y problemas en discusión– apuntaron a describir cómo el carácter global de la tecnología, las redes de comunicación, la cultura del consumidor, el discurso intelectual, las artes y el entretenimiento masivo han sido afectados.

Años más tarde, en la que sería una extensamente citada entrevista con *Archipiélago* (2004), Jameson responde, no sin ironía, y ensayando una mirada en reversa acerca de su primer ensayo sobre posmodernismo y globalización:

No fue hace una década sino dos, hace veinticinco años que escribí este primer ensayo y desde luego habría modificaciones que realizar. Algunas personas sostienen que el posmodernismo ha tocado a su fin, sin embargo es preciso establecer una diferencia entre el posmodernismo como estilo y la posmodernidad como situación cultural. Existen diversos estilos en el seno del posmodernismo, y algunos de ellos han desaparecido al tiempo que han ido surgiendo otros. Pero la posmodernidad, tal y como la caractericé en aquella obra, sigue estando vigente e incluso en expansión (Jameson, 2004: 105).

La operación que realiza Jameson en esta entrevista consiste, como rostro bifronte, en sobreimprimir posmodernidad a globalización:

Lo que quizás habría que añadir ahora para destacar su relevancia es que finalmente posmodernidad y globalización son una misma cosa. Se trata de las dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la posmodernidad, por su lado, consiste en la manifestación cultural de esta situación (Jameson, 2004: 1)³.

³ Esta entrevista se realizó en Madrid, el lunes 15 de marzo de 2004, y en ella participaron Hugo Romero, Maggie Schmitt, Amador Fernández-Savater y Ramón del Castillo. Ha sido transcrita y traducida del inglés por Maggie Schmitt, Cristina Vega y Ramón del Castillo. Disponible en: <http://www.toposytropos.com.ar/N7/dialogos/jameson.htm>

Pero, sin duda, una dimensión constitutiva de la globalización y de la posmodernidad que le es inherente, se ancla en el capitalismo global y, en vecindad con Harvey, en las relaciones entre aquella y, concretamente, esta nueva fase del capitalismo. La referencia a Harvey no es aleatoria, por cierto, ya que un particular modo de conceptualizar la globalización está directamente entroncado con el “giro espacial”.

En efecto, la historicidad que nombra, las condiciones de posibilidad de la globalización en la línea de la larga duración del capitalismo y las configuraciones del poder, conforman dimensiones y dinámicas hechas visibles y desplegadas en el marco del giro espacial, en la tensión y las dinámicas global/local, globalización/política y, por supuesto, sus impactos para pensar la posmodernidad, caracterizada por el creciente predominio de lo espacial sobre lo temporal. Volveremos a este punto más adelante.

Al menos desde 1996, Wilson y Dissanayake ([1996] 2000) destacan a Jameson y a Harvey entre aquellos que han reconocido las interrelaciones entre posmodernismo y esta fase actual del desarrollo del capitalismo, al que se ha denominado capitalismo tardío, capitalismo desorganizado, capitalismo global, este último como *further capitalism* (desterritorialización, abstracción, concentración y acumulación). En un sentido fundamental, el capitalismo global representa una penetración sin precedentes de las sociedades locales globalmente por la economía y la cultura del capital. En 2010, revisitando sus conceptualizaciones, Jameson dirá:

Este nuevo momento que llamamos “postmodernidad” cuando lo contemplamos desde un punto de vista cultural, y “globalización” cuando lo hacemos desde un punto de vista económico, es una totalidad, una substancia como la de Spinoza, que, dependiendo del ángulo desde el que se la observe, es completamente económica o completamente cultural. Por supuesto el excedente que no puede ser absorbido en este sistema total es la totalidad de los propios individuos humanos, pero ni pueden ser introducidos conceptualmente en su elaboración teórica, ni tampoco pueden encontrar ningún espacio exterior al sistema a fin de ejercer cualquier fuerza práctica independiente y propia (Jameson, 2012: 76-77).

Del giro espacial. Algunas notas

Durante los 90, varias publicaciones explicitaban el “giro espacial”⁴, para pensar las tensiones y dinámicas de la globalización del capitalismo avanzado y de la posmodernidad como su doble faz. Efectivamente, lo que en nuestra región denominamos “geografía crítica” –que también desplegó su potencia junto a movimientos campesino-indígenas en esa década, como el MST de Brasil–, signa el pensamiento de Jameson y de muchxs otrxs intelectuales, precisa y claramente en la vía de la izquierda, promoviendo desde entonces una incesante relectura del marxismo en clave de las lógicas de acumulación que se juegan a nivel mundial, y los procesos de transnacionalización y “transtraducción” (Wilson y Dissanayake, [1996] 2000: 2), y las estrategias de lo global en lo local, procesos a los que volveremos. Justamente, en la introducción al libro ya citado, estos editores proponían una operativa distinción y amalgama entre *transnational/translational (global discourses and technologies)*, en rigor, una díada categorial “transnacional/transtraducción”, esta última para remitir a discursos globales y tecnologías, y la primera –transnacional–, para señalar la reconfiguración del Estado moderno, procurando con ellas enfatizar los procesos culturales en las emergentes dislocaciones espaciales de la globalización.

El propio Jameson destaca, mirando en reversa, la impronta del pensamiento de Harvey sobre la espacialidad como dimensión teórico-política, en el contexto de la guerra de Vietnam⁵:

⁴ Por ejemplo, sobre la concepción del espacio posmoderno en Jameson, Wilson y Dissanayake remiten a Sean Homer (1998: 128-42) y, para un desarrollo de sus principales características, a Martin Donougho (1989), citado también por Sean Homer y Douglas Kelner (2004: 13).

⁵ Sin dudas, junto a los geógrafos latinoamericanos, especialmente brasileños, como Mançano Fernandes y Porto Gonçalves, entre otros, David Harvey viene siendo un gran interlocutor y una fuente imprescindible para la geografía crítica latinoamericana, las ecologías popular y política, entre otras varias disciplinas y campos de trabajo precisamente por su caracterización del capitalismo actual en tanto “lógica de acumulación por desposesión”, categoría-horizonte con la que se intelige la implantación y el avance de fronteras de los neoextractivismos de capitales transnacionales en la región, en alianza con los gobiernos de los Estados nacionales, incluidos los del denominado “giro de las izquierdas” latinoamericanas. La acumulación por desposesión fue así enunciada por Harvey en *The New Imperialism* (2003), título de un capítulo específico del libro, “Accumulation by Dispossession” (137-182); al año siguiente, Akal publicaría su traducción al español.

Pese a todo ello, lo cierto es que el espacio nunca fue un objeto preeminente para la teoría. David Harvey fue una de las pocas personas que puso en primer plano el lenguaje del espacio y de la geografía. Durante la guerra de Vietnam surgieron muchos geógrafos radicales, y él mismo se reconocería en esta corriente, pero con anterioridad a ese momento la geografía había sido un área menor. Sin embargo, en poco tiempo y desde distintos puntos de vista, la idea de espacio se convirtió en algo central para las personas y se fueron sumando más y más cuestiones apremiantes, como la del hecho mismo de ocupar el espacio, la del ciberespacio, del espacio informativo y la velocidad de las conexiones mundiales, etc. (Jameson, 2004: 107).

Cierto es que este “giro” amerita en sí mismo densificarse en cuanto a las genealogías y nombres propios de las perspectivas sobre la espacialidad y el campo intelectual situado, pero aquí simplemente reconocemos algunos explícitos vectores. Entre las contribuciones que se publicaron, el ya referido libro coeditado por el propio Jameson con Miyoshi (1998) donde Harvey fue uno de los intelectuales convocado para el debate, y el también ya citado de Wilson y Dissanayake, en el que se publica una entrevista a Jameson en torno a “Global/local Disruptions”, eje que vertebró la tercera sección del libro. Dichos autores establecen una especie de “serie” de/sobre espacialidades que Lefebvre habría prefigurado antes de los ochenta, y que ellos denominan “la geografía posfordista” (Harvey, Mike Davis, Edward Soja, Neil Smith y Katharyne Mitchell). En sí misma, esta designación tiene un sesgo de contexto que, desde América Latina, denominamos “geografía crítica”, como lo hace el mismo Jameson.

Interesa señalar algunos alcances que los autores citados aportan sobre este giro en relación con la posmodernidad cultural. El escenario al que refieren enfatiza la configuración espacial del capitalismo en/de la cultura, en la que los trabajadores de la cultura posmoderna, a punto de convertirse en los “ingenieros simbólicos” y “la autoconsciencia crítica del capital global”, se encuentran en la encrucijada de un terreno alterado, sin precedentes, esto es, un nuevo espacio mundial de producción cultural y representación nacional cada vez más globalizada (unificada, según los autores, en torno a la dinámica de la “capitalogía” que se mueve a través de las fronteras), y más localizada (fragmentada en

enclaves competitivos de diferencia, coalición y resistencia) en la textura y composición cotidiana.

Es a propósito de este “terreno alterado”, que se rastrea

esta interfaz contemporánea de fuerzas globales, imágenes, códigos, sitios, géneros y tecnologías, de transnacionalización con aquellas comunidades más locales, tácticas y estrategias simbólicas de ubicación cultural que los confrontan y desafían en la producción de localidad, sujetos locales, situaciones nacionales y creación del espacio cotidiano y esferas públicas de existencia (Wilson y Dissanayake, [1996] 2000: 1)⁶.

En su deriva político-cultural, para los autores, este dispositivo global / local reestructuraría los modelos de dominación unidireccionales a la formación social del Estado nacional moderno y, “en sus formulaciones más optimistas, activaría múltiples líneas de invención social, contestación, movilidad, reinención, coalición y vuelo” (Wilson y Dissanayake, [1996] 2000: 1).

En términos geopolíticos, el proceso se manifiesta en la anulación, cada vez mayor, de las fronteras y de las formas territoriales anteriores a esta fase del capital, a nivel de regiones y los Estados de las regiones, con la conformación de zonas económicas especiales y desarrollo desigual e hibridez transcultural. Este será un argumento de larga vida en Jameson: “lo que constituía un desarrollo desigual en el ámbito local o nacional, hoy en día se ha proyectado a escala global, la propia cultura se ha convertido en un espacio de desarrollo desigual” (2012: 30). El “imaginario transnacional” global/local permea, tanto la textura de la vida cotidiana cuanto los espacios de subjetividad, y reconfigura estructuras contemporáneas de sentimientos⁷. A propósito de estas estructuras, el libro toma distancia (crítica) de las perspectivas sobre la cultura, de ciertas versiones posmodernas hipertextualistas en clave de resistencia poscolonial, cuanto de gran parte de los estudios culturales.

Por los mismos años de las ediciones de Duke, en 1998, Grüner advertía, en “Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek” (de *Estudios culturales*.

⁶ Todas las traducciones de lengua inglesa me pertenecen.

⁷ Jameson los denomina “materiales geopolíticos” y “alguna ebay”. Véase, Jameson (2003).

Reflexiones sobre el multiculturalismo, en donde se reunían dos ensayos de Jameson y de Žižek), aquel escenario sintomático del campo intelectual del marxismo, y las operaciones de adelgazamiento de los estudios culturales (cierta producción/versión). Por entonces, la retórica de la globalización y “los vientos de época” –que tuvieron en Fukuyama el guion letrado de las políticas de EEUU– anudaron discursivamente los procesos de la mutación neoliberal del Estado, según “las cartografías simbólicas” del llamado “derecho posmoderno” que tan bien describiera De Sousa Santos (1991) a comienzos de esa década. Años de institucionalidad depredadora, renuncias a todas las soberanías, incluida la jurídica, violencias del mercado en/sobre la región latinoamericana que se desplegaron en años de aflojamiento de la crítica cultural marxista⁸.

Simultáneamente, más globalizados y más localizados (fragmentados en enclaves contestatarios de diferencia, coalición y resistencia)⁹

⁸ Indagamos sobre algunas de las dimensiones concernidas en ciertos procesos instituyentes en Antonelli (2004), y también su carácter de condiciones de posibilidad y de producción de los actuales encuadres jurídico-normativos, político-económicos y financieros de las lógicas de acumulación del capital transnacional en la región, a propósito de los modelos neoextractivistas que recorren las espacialidades de América Latina y Argentina, y, más recientemente, la América Central y el Caribe. Véase, entre otros, Antonelli (2012), Svampa y Antonelli (2009) y Voces de Alerta (2011). Voces de Alerta fue el nombre colectivo que asumimos ante el avance de las lógicas del capitalismo “de acumulación por desposesión”, como las denominó Harvey. Integramos esta autoría interdisciplinar y militante investigadores y docentes del sistema público nacional y actores de las militancias territoriales: los doctores Horacio Machado Aráoz (UNCa-CONICET), Maristella Svampa (UNLP-CONICET), el geógrafo Marcelo Giraud (UNCU), Lucrecia Wagner (UNCU-IANIGLIA-CONICET), Mirta Antonelli (UNC), Norma Giarraca (IIGG-UBA), Miguel Teubal (UBA-CONICET), Javier Rodríguez Pardo (MACH-RENACE) y el periodista Darío Aranda.

⁹ En numerosos textos, Jameson reflexiona sobre el escenario político y las resistencias o, por lo menos, los “contrapesos” a la globalización, y asevera: “Creo, también, que sería posible formar alianzas entre naciones con una jerga económica distinta. Samir Amin acuñó una palabra maravillosa que en inglés se traduce como *delinking* (“desligarse”). Resulta muy difícil imaginar cómo podría desligarse un país. Cuba, por ejemplo, ¿cómo va a desligarse del resto? Sin embargo, una agrupación entre, pongamos, Brasil con Lula, Argentina, etc., una agrupación así hasta cierto punto podría llegar a desligarse del FMI. Si contáramos con un grupo de Estados europeos que adoptara una posición antineoconservadora, esto también podría constituir una suerte de contrapeso” (Jameson, 2004: 116).

en la textura y composición cotidiana¹⁰. En concreto, se trataría de una nueva “dialéctica espacial”, bajo cuyas presiones se modificaba la geopolítica de las formaciones culturales globales y los sitios locales, percibiendo procesos móviles de transnacionalización y estrategias de localización o coalición regional.

Como veremos más adelante, Jameson recupera la espacialidad para formular *la tesis de una tendencia*: las características dominantes de la preminencia del espacio sobre el tiempo.

Podríamos arriesgar que, afirmando el vigor de dicha/s tendencia/s, están en juego dos operaciones para rodear ciertas condiciones de posibilidad de la globalización. Por un lado, se trata de un dispositivo de anclaje de la cultura como espacio desigual, a escala global, y su conexión con la globalización, en la historia geo-socio-política: “que no habría sido posible en el periodo moderno, el periodo del imperialismo, de las colonias y de la metrópoli; únicamente ha sido posible después de la descolonización” (Jameson, 2012: 31). Por otro, de las interfaces que discrimina, cuestiones que abordamos en el siguiente subapartado.

Una tesis sobre el espacio: globalización, posmodernismo¹¹, larga vida del capitalismo

En el prólogo de *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1984-1998*, Perry Anderson (1998) comentaba contextualizadamente un conjunto de textos producidos por Jameson en ese período. Varios años después, en mayo de 2010, en el marco de su conferencia en el Centro de Bellas Artes de Madrid, el propio Jameson (2012) revi-

¹⁰ Aquí posmodernismo es entendido como “(...) this contemporary interface of global forces, images, codes, sites, genres, and technologies, of transnationalization with those more local communities, tactics, and symbolic strategies of cultural location that confront and challenge them in the production of locality, local subjects, national situations, and the making of everyday space and public spheres of existence” (Wilson y Dissanayake, 1998: 1).

¹¹ Véase Jameson (2012). El ensayo de 1984 fue publicado como “Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism”, en *New Left Review*, N° 146, pp. 52-92 (trad. esp.: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991). Posteriormente, publicaría un libro con el mismo nombre: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991 (trad. esp.: *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996).

sita su ensayo de 1984, con una mirada distanciada que le permite *aggiornar* aquel, su primer ensayo. En tal sentido, interesa enfatizar que “el giro espacial” es retomado allí por Jameson para enunciar, como lo adelantáramos, *una tesis sobre una tendencia*: la de la preminencia del espacio sobre el tiempo (Jameson, 2012: 29-34), de la mano de una sensibilidad intelectual: “no se trata exageradamente de negar el tiempo. O sostener que el espacio ha abolido el tiempo, sino ver, desde el espacio, otros fenómenos del presente”¹². Como él mismo ha sostenido, de eso se trata la tarea intelectual¹³: crear preguntas otras, configurar nuevos problemas.

Por otra parte, el fenómeno contemporáneo despliega una doble interfaz: la interfaz entre globalización y posmodernidad –arte y cultura–, y entre ambas, con las tecnologías de la comunicación, y la interfaz del capitalismo financiero, que retomaremos luego.

¹² Resultan interesantes los desarrollos de Jameson (2012) sobre capital financiero y “el extraño caso del derivado”, en los que polemiza respecto a la no posibilidad de conceptualizar el derivado financiero y la simplificación de la propuesta para establecer su indisoluble relación con la globalización, a propósito del libro de Edward LiPuma y Benjamin Lee (2004). En la sección “Coloquio” del mismo libro (Jameson, 2012: 90-91), se le pregunta a Jameson si no simplifica la cuestión del paso del tiempo al espacio, especialmente, en los derivados: “la idea de los derivados financieros implica un diferencial de flujos que pone en cuestión las categorías clásicas de “espacio” y de “tiempo” (incluso en el caso no-euclidiano)”. Jameson responde que se trata de ver tendencias, y que, desde el punto de vista de la ciudad, la política, y también de las finanzas, el papel del espacio, de la tierra, de la propiedad, en el aburguesamiento y en la especulación del suelo, se ha convertido en algo central de la crisis del presente. Asimismo, como otra manera de abordar esta cuestión, Jameson propone pensarla desde la perspectiva de “la experiencia existencial”, que enfatiza en el presente, y no en el pasado ni en el futuro, proponiendo, a manera de referencias conceptuales, por un lado, la “esquizofrenia” deleuzeana –reducción al presente–, y, por otro, los aportes de Hayden White respecto de la no existencia del pasado para su concepción historiográfica (la historia como construcción de documentos en el presente). Pero también remite al debilitamiento del “futuro” en el ámbito político, específicamente en su incitación a “vivir en el presente sin sacrificarse por el futuro”, que resulta “una catástrofe ecológica inminente”. En este mismo espacio, el diálogo con el público gira a la memoria histórica.

¹³ En “Entrevista, Autobiografía intelectual, Adaptarse al cambio cultural” (Fundación March, 9/12/2014), el profesor de Filosofía Ramón del Castillo, aborda con Jameson una reflexión autobiográfica en relación con su forma de ver y hacer las cosas, y de entender la cultura. Jameson reivindica allí que la agudeza del intelectual de nuestro tiempo no está en plantear soluciones sino en visualizar los problemas. Disponible en: <https://www.march.es/videos/?p0=5751&t=1>

Respecto del anclaje geosociopolítico, en un ensayo sobre el otro y la “plebeyización” (2012), Jameson configura retrospectivamente la globalización, en tanto tercera etapa del capitalismo, como la otra cara del movimiento de la descolonización en los sesenta. En efecto, las dos primeras etapas del capitalismo fueron dos momentos caracterizados por la construcción de la otredad a escala mundial: el período de las industrias y de los mercados nacionales, seguido del correspondiente al imperialismo y a la adquisición de colonias, el desarrollo de una economía mundial propiamente colonial. Citamos *in extensum* los desarrollos del propio Jameson:

En un primer momento, los diversos estados-nación organizaron sus poblaciones en forma de grupos nacionales competidores que únicamente podían sentir sus respectivas identidades por medio de la xenofobia y el odio a los enemigos nacionales, que solo podían definir su identidad mediante la oposición a sus homólogos. Pero estos nacionalismos, particularmente en Europa, se hicieron cargo con bastante rapidez de formas no nacionales, como las de diversas minorías y hablantes de otros idiomas, que terminaron por desarrollar sus propios proyectos nacionales. Entonces, durante esta expansión gradual (que no ha de ser confundida con la posterior globalización), los sistemas imperialistas comenzaron a colonizar el mundo en lo relativo a la otredad de sus sujetos colonizados. La otredad racial y un desprecio euro-céntrico o americano-céntrico por las llamadas culturas subdesarrolladas, débiles o subalternas, dividió a la gente entre los denominados modernos y aquellos que todavía eran premodernos, y separó las culturas avanzadas o dominantes de las dominadas. Es en este momento imperialista (la modernidad o segunda etapa del capitalismo) cuando se establece un sistema mundial de otredad. Resultará claro, por tanto, que con la descolonización todo eso se fue gradualmente erradicando: esos otros subalternos –que no podían hablar, y no digamos gobernarse, por ellos mismos– ahora, por primera vez, como dijo Sartre de un modo célebre, hablan con su propia voz y reclaman su propia libertad existencial. De repente, el sujeto burgués se ve reducido a ser igual que todos esos que antes eran otros (Jameson, 2012: 44-47).

La segunda interfaz anunciada más arriba es la del “capitalismo financiero” y su papel cultural (la informática y los nuevos instrumentos

financieros, que hace de la distancia espacial y la simultaneidad temporal virtual, el espacio deroga el tiempo) inversiones, especulación, venta total de divisas de un país, descapitalizaciones y adquisiciones, mercantilización de futuros, etc. (2012: 34). Y precisa:

El capital financiero puede verse como un nuevo tipo de abstracción de segundo grado muy diferente a las del anterior modernismo, como un tipo de sistema meta-significante bien distinto de las antiguas prácticas del signo. Y estas transformaciones tienen consecuencias fundamentales tanto para la producción artística y cultural, como para lo conceptual y la vida diaria (Jameson, 2012: 27).

Sin duda, y como ya lo había expuesto en otras ocasiones, esta “derogación” del tiempo conlleva un complejo haz de consecuencias a distintas escalas y dimensiones, tanto a nivel de la contracción e intensidad temporal, cuanto de sus impactos para la memoria y la proyectualidad. Dice Jameson:

Llamo a esto el fin de la temporalidad, la reducción al cuerpo y al presente. Lo que se persigue es la intensidad del presente, el antes y el después tienden a desaparecer. Y claramente esto es algo que también pasa con nuestro sentido de la historia, ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional, tan poco sentido del pasado histórico como ésta y resulta evidente que la desaparición del pasado conlleva también, a la larga, la desaparición del futuro. Ya nadie cree en un cambio social a largo plazo; nuestro presente está confinado por una evaluación del pasado como una modernización fallida o exitosa (que simplemente significa enriquecimiento), y por una concepción del futuro como un inminente desastre natural o ecológico. Esas son sólo algunas de las consecuencias de la primacía del espacio sobre el tiempo en la postmodernidad (2012: 34).

En *Posmodernismo revisado*, Jameson explicita su deuda con Arrighi para eslabonar esta fase (la del capital financiero) como la otra interfaz que advierte junto a la de la cultura y el arte, y ambas con las tecnologías de comunicación. Así, en la sección “La estética postmoderna” de dicho libro, afirma:

Sigo a Giovanni Arrighi en el hecho de contemplar el surgimiento de una etapa de capital financiero como el resultado de un proceso cíclico, por decirlo con las célebres palabras de Braudel: “Al alcanzar la etapa de expansión financiera” todo desarrollo capitalista “en cierto sentido anuncia su madurez”, el capital financiero es “un signo otoñal”. Las tres etapas cíclicas de Arrighi pueden ser descritas como sigue: implantación del capitalismo; producción y desarrollo; saturación y especulación financiera. El capitalismo, después de esta última, se desplaza a un territorio virgen. Todo examen acerca de la postmodernidad que pretenda ser satisfactorio nos exigiría ofrecer una descripción adecuada del capitalismo financiero (Jameson, 2012: 51).

Sin dudas, esta contundente imbricación entre capitalismo, globalización y posmodernidad cultural presentará para la política un callejón radical, en el que solo se podría “superar la posmodernidad” (o el modo de producción capitalista de esta fase avanzada), separando las esferas de la política y de la economía¹⁴. Y, en tal sentido, una cuestión significativa que deja abierta la globalización como fenómeno bifronte es la interrogación acerca de la “antiglobalización”, sus lugares de enunciación, las nuevas categorías ensayadas para pensarlas (y las distancias/proximidades de Jameson con Laclau y Mouffe, Hardt y Negri, entre otros). ¿Hay lugar para pensar –no solo la anti o contra globalización–, sino la alterglobalización, como lo están ensayando regionalmente sujetos sociopolíticos territorializados?

¹⁴ “(...) una desunión radical de estas dos esferas de la política y la economía. Así, la cuasi-totalidad del actual pensamiento y teoría política de izquierdas se ha vuelto hacia el poder y el Estado, hacia las políticas democráticas y la crítica del sistema parlamentario, hacia fantasías de una nueva democracia universal y comunicacional a partir de Internet, eso cuando no acaba recayendo en antiguas visiones anarquistas de diverso tipo. Sin embargo, muy pocas de estas teorías políticas de izquierda se molestan algo en pensar una transformación económica radical o el fin del capitalismo (salvo en la forma, todavía política y comunicacional, de la democracia en el lugar de trabajo y esas cosas). En la derecha, la separación de la economía de la política se logra por el método opuesto, neutralizando la política como tal y permitiendo a la economía –es decir, al mercado– funcionar de la manera más puramente autónoma” (Jameson, 2012: 76-78).

Bibliografía

- Anderson, Perry (1998). "Foreword". En Fredric Jameson, *The cultural turn: selected writings on the Postmodern, 1983-1998* (pp. xi-xiv). Londres: Verso.
- Antonelli, Mirta (Comp.) (2004). *Cartografías de la Argentina de los 90*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Antonelli, Mirta (2012). "Megaminería transnacional, desterritorialización del Estado y biopolítica". *Astrolabio*, N° 7, pp. 3-22.
- De Sousa Santos, Boaventura (1991). "Una cartografía simbólica de las representaciones sociales. Prolegómenos a una concepción posmoderna del derecho". *Nueva Sociedad*, N° 116, pp. 18-38.
- Donougho, Martin (1989). "Postmodern Jameson". En Douglas Kellner (Ed.), *Postmodernism: Jameson Critique* (pp. 74-95). Washington DC: Maisonneuve Press.
- Grüner, Eduardo (1991). "Fredric Jameson: contra la tentación de la Nada". En Fredric Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo* (pp. 7-12). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Grüner, Eduardo (1998). "Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek". En Fredric Jameson y Slavoj Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp. 11-67). Buenos Aires: Paidós.
- Harvey, David (2003). *The New Imperialism*. Oxford: University Press.
- Homer, Sean (1998). *Marxism, Hermeneutics, Posmodernism*. London & New York: Roudledge-Taylor & Francis Group.
- Homer, Sean y Kellner, Douglas (Eds.) (2004). *Fredric Jameson: A Critical Reader*. Hampshire: Palgrave-Macmillan.
- Jameson, Fredric (1992). "Posmodernismo y capitalismo tardío". Entrevista con Horacio Machín. *El Cielo por Asalto*, N° 3, verano 1991/1992, pp. 45-58.
- Jameson, Fredric (2000). "Globalization and Political Estrategy". *New Left Review*, N° 4, julio-agosto, pp. 50-68. [Trad. esp. "Globalización y estrategia política", *New Left Review*, N° 5, pp. 5-22].

- Jameson, Fredric (2003). "Miedo y odio en la Globalización". *New Left Review*, N° 23, pp. 91-99.
- Jameson, Fredric (2004). "A propósito de: postmodernidad y globalización. Entrevista a Fredric Jameson". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 63, pp-105-118.
- Jameson, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores.
- Jameson, Fredric y Miyoshi, Masao (Eds.) (1998). *The Cultures of Globalization*. New York: Duke University Press.
- LiPuma, Edward y Lee, Benjamin (2004). *Financial Derivatives and the Globalization of Risk*. Londres: Duke University Press.
- Svampa, Maristella y Antonelli, Mirta (Eds.) (2009). *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Voces de Alerta (2011). *15 mitos y realidades de la megaminería transnacional en Argentina. Para desmontar el imaginario pro-minero*. Buenos Aires: Herramientas.
- Wilson, Rob y Dissanayake, Wimal ([1996] 2000). "Introduction: Tracking the Global/Local". En *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary* (pp.1-20). London: Duke University Press.

Inconsciente político y alegoría

Eduardo Grüner
Universidad de Buenos Aires

El inconsciente político y la “alegoría (no solo) nacional”

Aunque se podría demostrar que Fredric Jameson trabaja con él desde mucho antes, el concepto de *inconsciente político* comparece explícitamente, por primera vez, en el libro de ensayos que lleva precisamente ese título¹. Se trata, en ese libro, de ensayos sobre textos literarios, pertenecientes a diferentes épocas, géneros y autores. Al mismo tiempo, sin embargo, se debe entender allí el significante *texto* en un sentido amplio (sin duda, influenciado por la semiótica) para abarcar una amplia gama de *producciones* culturales –y, como se verá, no usamos la categoría “producción” de manera inocente ni arbitraria–. El primer ensayo, que es el que le da su título al libro, establece las coordenadas teóricas más generales con las que Jameson leerá los textos de la cultura de allí en adelante, y no solamente en el libro citado, sino en toda su obra posterior.

El término *inconsciente*, sin duda, remite en última (y a veces en primera) instancia, a las hipótesis de Freud y del psicoanálisis en general, especialmente el de orientación lacaniana, sobre un inconsciente pulsional que “sobredetermina” –son palabras del propio Freud– la psiquis y las conductas de los sujetos. Pero también a la obra de Walter Benja-

¹ Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Londres: Routledge, 1983). El libro fue traducido al castellano como *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (Barcelona: Visor, 1989), un título, hay que decirlo, desencaminado y algo oportunista, que explota una célebre frase de Walter Benjamin.

min: en particular, aunque no únicamente, al famoso ensayo sobre la obra de arte y la reproductibilidad técnica, donde Benjamin ([1935] 2008), hablando del cine, acuña su noción de *inconsciente óptico*. Y, asimismo, de manera algo más distanciada, a la idea de Claude Lévi-Strauss (1962) a propósito de un *inconsciente lógico* que estructura subterráneamente las producciones culturales, en especial los mitos. Como puede verse, pues, el concepto de Jameson es una suerte de condensación compleja que articula la pulsionalidad del *deseo*, las operaciones de la *mirada* (y por extensión de la lectura y escritura) y las del *conocimiento*; siendo las tres, como su nombre lo indica, operaciones *inconscientes*, y, por lo tanto (en esto Jameson permanece estrictamente leal a Freud) parcial o totalmente *reprimidas*.

Esto último es de capital importancia para entender todo lo que sigue. Las operaciones de las que hablamos, que han sido generadas por la cultura, son al mismo tiempo altamente *peligrosas* para la propia cultura (Cfr. Freud, [1930] 1992). Libradas a su propio impulso, terminarían poniendo en cuestión, y en el límite desbordando, los parámetros que hacen que una civilización –un “lazo social”, como lo llama Lacansea posible. Por ello es que la propia cultura, muchas veces de manera también no-consciente, debe darse lo que Jameson, en ese ensayo, denomina determinadas *estrategias de contención*: como si dijéramos, diques o represas que eviten la “inundación” catastrófica de la cultura por el inconsciente. Pero dichas estrategias de contención son siempre parcialmente fallidas: como hubiera dicho el mismo Freud, el inconsciente se las arregla para “retornar de lo reprimido”. De tal modo que la lucha entre las producciones del inconsciente y las estrategias de contención es permanente. En cierto sentido, se podría decir que la cultura como tal *consiste* precisamente en ese conflicto eterno, es un indecible *campo de batalla* (y en este punto, como en otros, Jameson es un consecuente heredero de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, y en particular de Horkheimer y Adorno [1968] 1998).

El inconsciente político “propiamente dicho”

Ahora bien, las complejidades no se detienen aquí. Jameson, recordémoslo, habla de un inconsciente *político*. Lo hace, en primer término, en una acepción muy general, que se desprende necesariamente de todo

lo que acabamos de exponer: las producciones del inconsciente, en cualquiera de sus registros, son *siempre* “políticas”, puesto que –como ya dijimos– afectan a la unidad y la consistencia de la *polis*, de la comunidad humana como tal. Pero hay una segunda acepción, si se quiere más específica: ellas afectan (y pueden atentar contra) las formas de la *cultura dominante* de una sociedad históricamente dada, que debe entonces darse estrategias de contención asimismo específicas para combatir en ese campo de batalla que, decíamos, es la cultura.

Aquí, inevitablemente, el autor a remitirse es Marx. Y aunque la cultura no pueda reducirse exclusivamente a lo que enseguida diremos, una forma de bautizar al inconsciente político desde la perspectiva marxista es con el nombre de *lucha de clases*, esa que, en el nivel estrictamente político, es el “motor” de toda la historia de la humanidad hasta el presente, según las casi primeras palabras del *Manifiesto Comunista* de 1848. Calificando un poco más la cuestión: el escenario específico en el cual interviene el inconsciente sobre la lucha de clases es, por supuesto, el de la *ideología* –o, si se quiere decir así, el de la *lucha ideológica* como la forma simbólica de la lucha de clases en el campo de las “textualidades” de la cultura–. En ese escenario, la cultura dominante (que es la cultura de las *clases* dominantes, según otra famosa fórmula de Marx, y cuyo impulso “hegemonizante” es el de penetrar en la cultura de las clases dominadas) despliega sus estrategias de contención, básicamente orientadas a escamotear, a quitar de la vista, justamente el carácter constitutivamente conflictivo de las producciones culturales: a ocultar, en otras palabras, la lucha de clases en el registro de la cultura. De allí la pertinencia, para Jameson, de la definición lévi-straussiana del *mito* como ese dispositivo que tiende a resolver en el plano de lo *imaginario* aquellas contradicciones que no pueden resolverse en el plano de lo *real* (Lévi-Strauss, 1962). “Producciones culturales”, decíamos, en el sentido más amplio posible, empezando por el lenguaje mismo –y aquí el pensador obligado es Mijail Bakhtin / Voloshinov ([1929] 1992), con su teoría del lenguaje como escenario privilegiado de una puja entre diferentes y contrapuestos “acentos” *sociales*–, y hasta llegar a los más refinados y complejos textos de la literatura, la poesía, el arte en general. Porque también el inconsciente político, según otro enunciado canónico de Lacan (1971), “está estructurado como un lenguaje”.

Pero, hay que insistir: las estrategias de contención son casi siem-

pre parcialmente fallidas. Los conflictos del inconsciente político –como los del inconsciente a secas– también tienden a retornar de lo reprimido por diversas vías indirectas u oblicuas que buscan “colarse” a través de los intersticios de las estrategias de contención. Como dirían los psicoanalistas, “hacen síntoma”: es decir, expresan de manera deformada, desplazada, condensada, etcétera, esos conflictos que no han podido ser plenamente eliminados. Más allá de las intenciones explícitas de los autores (de su propia posición ideológica, de las propias estrategias de contención de su escritura), y más allá de la superficie visible / legible de los productos de la cultura, esos síntomas pueden leerse, interpretarse críticamente, en las estructuras de la *productividad textual* –Jameson recrea esta noción de autores como Pierre Macherey (1966) o Julia Kristeva (1978)–. Se trata, pues, de hacer una *lectura sintomática*, como la que propone Louis Althusser (1969), ese filósofo marxista que tendrá para Jameson una importancia decisiva, aunque no se prive de hacerle ciertos señalamientos críticos (la idea de una historia sin sujeto, por ejemplo). Es aquella interpretación crítica –inspirada en el método de análisis de Marx sobre el *fetichismo de la mercancía*, por ejemplo, o en el de Freud en sus ensayos sobre la cultura– el que puede echar luz sobre la conflictividad constitutiva de la que hablábamos para las producciones culturales, y que las estrategias de contención de la ideología dominante, muchas veces asumidas inconscientemente por los mismos hacedores de cultura, buscan ocultar (si bien, en todo rigor, “ocultar” no es el término más exacto: la ideología dominante no *esconde* nada, sino que finge que los “síntomas” no están allí, perfectamente detectables, como en la famosa lógica de la *carta robada* de Edgar Allan Poe).

Ahora bien, aquí es necesario hacer una larga aclaración, para evitar posibles malentendidos. Como hemos visto, Jameson toma mucho de ciertos autores denominados *estructuralistas* (como Lacan, Althusser, Lévi-Strauss) e incluso *post-estructuralistas* (encontramos en sus textos citas aprobatorias de Deleuze, Derrida, Foucault). Pero de ninguna manera endosa lo que él mismo llamaría el idealismo “textualista” de algunos de ellos, que con frecuencia termina autonomizando absolutamente los textos culturales de la historia *material* en la que no solo están inevitablemente insertos, sino que los ha producido (aunque los ha producido “sintomáticamente”, como veíamos). En buen marxista, Jameson no olvida el componente central de la *lucha de clases* que

es algo así como el “nervio” del inconsciente político. Existe sin duda una especificidad, e incluso una cierta autonomía, de los mecanismos de la productividad textual respecto de su contexto histórico-social; pero es una autonomía *relativa* (siguiendo la expresión de Althusser), adjetivación que no significa “débil” o descartable, sino en *relación con* (la historia, las estructuras de una sociedad, etcétera): de otra manera no tendría sentido hablar de un inconsciente *político*. Lo cual es, por otra parte, una evidencia casi redundante, ya que es precisamente porque hay una *relación* que se puede luchar por una *autonomía*: nada ni nadie necesita “autonomizarse” de una relación inexistente.

Críticas y rescates

En todo caso, Jameson retendrá algunos de los postulados (post)estructuralistas como *momento* necesario para dar una batalla en otro frente: contra las variantes de un marxismo “vulgar” que pretendería ver en los textos de cultura un mero “reflejo” de las estructuras económicas y sociales de una etapa histórica. Lo que este mecanicismo mediocre pierde es, justamente, el valor *sintomático* de los textos, su carácter de campo de batalla entre las “pulsiones” y las estrategias de contención en que consiste el inconsciente político. Con lo cual, paradójicamente, ese marxismo vulgar termina haciendo el juego de la ideología dominante, al desestimar ese sustrato conflictivo (piénsese, en el extremo, en las tonterías en el fondo profundamente reaccionarias del llamado *realismo socialista* propugnado en su momento por el estalinismo). Más comprensivo –sin privarse de señalamientos críticos– será Jameson con algunas variantes más complejas y refinadas de la teoría del “reflejo”, como las representadas por autores como Lucien Goldmann o, sobre todo, Georg Lukács (por el cual, pese a todo, Jameson tiene una alta estima). Respecto del primero, y sin dejar de calificar como muy importante su libro *El Dios Oculto* (1960), Jameson levantará serias reservas sobre lo que califica como *método analógico*, o sea, la construcción de “paralelismos”, justificados mediante el recurso un tanto abstracto a la *mediación* dialéctica, entre ciertas lógicas sociohistóricas y ciertas formas filosófico-culturales y literarias (para el caso, entre la crisis de la “nobleza de toga” y las obras de Pascal y Racine en la Francia del siglo XVII). En cuanto a Lukács –reconocido como maestro y principal inspiración por

Goldmann-, Jameson acompañará la crítica de Althusser a su método de la *totalidad expresiva*; es decir, el esfuerzo por encontrar una correlación entre parte y todo en la cual, por ejemplo, una novela “realista-crítica” (los grandes ejemplos de Lukács son Stendhal, Balzac, Tolstoi, etc., y, ya entrado el siglo XX, Thomas Mann, cfr. Lukács, 1966, 1967, 1977) “expresa”, a su manera, los nuevos conflictos sociales y políticos surgidos en el período de consolidación del capitalismo industrial.

No obstante, estas críticas, y con un gesto simétricamente inverso al que hemos visto para los (post)estructuralismos, Jameson rescata la utilidad parcial de estos métodos, otra vez, como *momentos* necesarios (aunque a superar) en tanto “correctivos” contra los excesos de textuismo y “deconstruccionismo”. En tanto estos, según hemos visto, corren el riesgo de disolver las relaciones –todo lo complejas, “mediadas” y “relativamente autónomas” que se quiera– de los textos con la Historia, no está mal que pensadores como Lukács o Goldmann se las recuerden. En conexión con esto, Jameson hará una defensa polémica (y casi siempre malentendida) del concepto de *totalidad* tal como lo piensa especialmente Lukács (concepto que, como es sabido, es la gran *bête noire* del pensamiento “post”). En efecto, el deconstruccionismo a ultranza de un cierto Derrida, o la dispersión “rizomática” deleuziana, terminan perdiendo el *inconsciente político* en la medida en que se pierde justamente el conflicto entre la parte y el Todo: ese Todo que en última instancia es, dice Jameson, el *modo de producción* (una taquigrafía para aludir, en definitiva, a la lucha que subtiende a las relaciones de producción / explotación en la sociedad de clases).

Ahora bien, el modo de producción es *histórico*, está en permanente movimiento y transformación; su desarrollo es desigual y combinado, como ya había planteado el Marx de *El XVIII Brumario* ([1851-1852] 2011) y luego teorizará más abundantemente Trotski ([1930] 2017). No se puede pensar la totalidad como algo cerrado y acabado (en este sentido tiene razón Adorno cuando habla de la *falsa* totalidad, [1966] 2002) que pudiera ser “expresada” directamente por el texto de cultura. Lo que se puede leer (interpretar) en los textos, repitémoslo, son los síntomas “deformados” del *conflicto* entre las partes y la totalidad. Es para abonar esta idea de una totalidad conflictiva en perpetua recomposición al ritmo del inconsciente político que Jameson se apoyará en varios momentos en el método llamado *progresivo-regresivo*

de Sartre (1964) y su lógica de *totalización / destotalización / retotalización*, que permite sortear los riesgos meramente “dispersivos” de la deconstrucción².

Interpretación y alegoría (también “nacional”)

El inconsciente político, decíamos, es *interpretable*, y esa interpretación es un momento esencial de la crítica de la cultura, y por esa vía, de la crítica de la ideología. También decíamos que es *histórico*: sus síntomas son cambiantes y se pliegan a su propio modo al desarrollo “desigual y combinado” de la totalidad. El inconsciente político *no es* de manera alguna, pues, una forma del “inconsciente colectivo” de Jung, con sus arquetipos eternos, universales y fijos. Sin duda hay una serie de “leyes” que lo estructuran (al igual que al inconsciente de Freud o a las estructuras ideológicas de Althusser) pero sus “deformaciones” sintomáticas están sujetas a la transformación, tanto en su contenido como en su forma –aquí Jameson está siguiendo de cerca al lingüista Louis Hjelmslev y su indicación de que en todo enunciado existe tanto una *forma del contenido* como un *contenido de la forma*–.

La interpretación del inconsciente político, entonces, idealmente debería usar un método por así decir homólogo al de la propia lógica de las producciones del mismo. Ese método es *alegórico*. En seguida trataremos de explicar muy sucintamente qué significa esto. Jameson no se priva de revisar la larga historia de las interpretaciones alegóricas, desde las bíblicas y patrísticas, pasando por San Agustín, las hermenéuticas medievales o el romanticismo, hasta llegar, por ejemplo, ya en el siglo XX, a Northrop Frye (1977) o Erich Auerbach ([1958] 2014). En todas ellas, como es su costumbre, encontrará elementos de valor, pero que deberán ser subordinados a su propio método (que es, como ya hemos visto, el de la lectura sintomática de base marxista y freudiana).

² Sartre es para Jameson un autor de una importancia enormemente mayor de lo que la crítica en general ha reconocido. Baste recordar que el primer libro de Jameson es justamente un estudio sobre Sartre (*Sartre: The Origins of a Style*. New Haven: Yale University Press, 1961), lamentablemente nunca traducido al castellano, que luego le dedicará un profundo estudio en *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* ([1971] 2008) y que no hay uno solo de sus libros (y son muchos) donde Jameson no lo cite abundantemente.

Pero seguramente que el autor del que más cerca se siente en este terreno, al menos implícitamente, es el Walter Benjamin de *El origen del Drama Barroco Alemán* (1973). En ese texto sumamente complejo, encontraremos una oposición entre la noción de *símbolo* y la de alegoría. El símbolo es una totalidad completa que *representa*, de manera lineal, directa y casi mecánica, al objeto simbolizado. En la alegoría, por el contrario, estamos ante una *construcción* en acto (un *work in progress*, hubiera dicho Joyce) que parte de una serie de fragmentos (*ruinas*, las llama Benjamin) que en sí mismos no tienen un sentido originario, acabado, ya decidido. Solo adquirirán ese sentido en el curso mismo de la interpretación, en la cual el ensamblaje –el *montaje*– de los fragmentos apuntará a un *horizonte de totalidad* de la significación, sin garantías previas de alcanzarlo.

Agreguemos que la alegoría, precisamente por su movimiento de construcción (o de “producción”) desplegado en el tiempo y trabajando para darle una significación a los fragmentos / ruinas, necesariamente se presenta en forma *narrativa*: allí donde el símbolo es una imagen *totalizada*, la alegoría es un relato en vías de *totalización*, para volver al lenguaje sartreano. Asimismo, la alegoría, por su propia estructura abierta, no trabaja con oposiciones binarias de polos mutuamente excluyentes (del tipo A / Z), sino que introduce también la *negatividad* –un componente central para toda dialéctica crítica– que permite un movimiento más complejo de la teoría, siguiendo las complejidades de la historia material, de la *praxis*. Aquí Jameson se inspira (“alegóricamente”, digamos) en el denominado *cuadrado semiótico* de Greimas (1970), que articula no solo las oposiciones sino también la pluralidad de diferencias permitida por la negación de cada uno de los términos. No tendremos entonces los simples *contrarios* A y Z, sino asimismo las *contrariedades internas* de cada uno de los contrarios: hay A y Z, pero también – A (No A) y – Z (No Z). Para dar algunos ejemplos: no hay solo *blanco* y *negro*, sino *no-blanco* y *no-negro*, lo cual permite la circulación de todos los otros colores (ya que por supuesto *no-blanco* no significa únicamente *negro*, y viceversa); no solo masculino / femenino, sino no-masculino y no-femenino, lo cual se abre a todas las otras potencialidades identitarias (LGTBQ, por caso); no solo burguesía / proletariado –aunque esta sea una oposición fundante para el inconsciente político en el capitalismo– sino no-burguesía y no-proletariado: pequeña burguesía, campesinado, sectores desclasados, y demás.

Como puede verse, la forma-alegoría responde fielmente a todo lo que se ha dicho sobre el inconsciente político: los fragmentos-ruinas como síntomas “deformados” que entran en conflicto con las estrategias de contención de lo simbólico-ideológico y tienden a la producción de una narratividad nueva, desnudando críticamente las pretensiones de (falsa) *completud* de la realidad existente y reinstalando una conflictiva *polifonía* (la expresión es del ya citado Bakhtin), etcétera, etcétera.

Jameson vuelve una y otra vez, en su obra, a la figura de la alegoría. Posiblemente su “aplicación” más célebre (y controvertida) se encuentre en el famoso ensayo “La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional” (1990). Allí es donde nuestro autor acuña el concepto de *alegoría nacional* para calificar la lógica subyacente a la literatura de aquellas naciones llamadas periféricas cuya construcción ha quedado *incompleta* por la acción histórica de los colonialismos o imperialismos, y que lo sigue estando en nuestra época “globalizada” de mundialización del capital. Esa literatura se ve pues obligada a trabajar con un inconsciente político “ruinoso” y fragmentario, en el sentido de Benjamin, apuntando a aquel “horizonte de totalidad” inalcanzable en las condiciones del neocolonialismo persistente, pero por ello mismo haciendo la crítica *de facto* del conflicto entre ese movimiento de totalización discursiva y las estrategias de contención tanto externas (imperiales, digamos) como internas (la cultura dominante local asociada al imperialismo).

Este ensayo, como ya anunciamos, despertó mucha controversia y en ocasiones violento rechazo, en especial justamente entre los escritores y críticos de aquellas naciones dependientes. Seguramente la crítica más rigurosa –y también más implacable– haya sido la del teórico marxista-postcolonial Aijaz Ahmad (1992). No tenemos espacio suficiente para desplegar acá esa crítica. Digamos solamente que su acusación principal a Jameson es la de –contradictoriamente con sus propias premisas– haber homogeneizado en exceso, bajo una generalidad abstracta como la de “Tercer Mundo” la complejidad plural y las diferencias (de estilo, género, ideología, estructura lingüística y así) de literaturas tan diversas e inconmensurables como las que, aún desestimando las diferencias entre los autores mismos, se pueden detectar en Asia, África o América Latina y el Caribe, cayendo así en una suerte de *orientalismo* en la acepción de Edward Saïd, así como fetichizando la figura del Estado-nación,

ese “invento” moderno-burgués que –si bien, nuevamente, puede resultar un momento ideológico necesario en la lucha contra el neocolonialismo– debería estar siempre sometido a una crítica, precisamente, “alegórica”. Ello, para no mencionar que en la literatura de las naciones del “Primer Mundo” también puede encontrarse el recurso alegórico, como el propio Jameson lo había demostrado.

El señalamiento de Ahmad es plausible, y no carece de razones. Sin embargo, aún cuando pensáramos que en este caso se trata de una “aplicación” apresurada, eso no le quita un ápice de su valor a la idea de un inconsciente político que se articula conflictiva pero consistentemente como *alegoría*. Y hay que decir en honor a la integridad intelectual de Jameson que en su último libro (véase, 2019) se hace cargo de la posibilidad de un “error” en su artículo anterior, entre otros recursos reinterpretando de nuevo un antiguo concepto, el de *asabiyya*, palabra árabe (retomada del gran historiador medieval Ibn Khaldun) que designa las estrategias de acción / cooperación comunitaria, y donde el inconsciente político puede desplegar sus síntomas simultáneamente como “alegoría nacional”, y como trascendencia pluralizada y crítica hacia una refundación (al menos como horizonte de totalidad) del lazo social a nivel universal.

Para ir finalizando lo interminable (pues siempre se podrán agregar capas de sentido a una noción tan rica y abierta), digamos que el de *inconsciente político* nos parece ser hoy un concepto irrenunciable para un pensamiento crítico complejo –en el mejor sentido– y abierto al análisis de las múltiples experiencias de resistencia y reconstrucción radical de un mundo asolado por una crisis que se aparece como cuasi-apocalíptica, y donde, como dijera un clásico del pensamiento marxista en el que abreva Jameson, lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de nacer.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. ([1966] 2002). *Dialéctica Negativa*. Madrid: Akal.
- Ahmad, Aijaz (1992). “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the National Allegory”. En *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (pp. 95-122). Londres: Verso.

- Althusser, Louis y Balibar, Étienne (1969). *Para leer El Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Auerbach, Erich ([1958] 2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1973). *Origen del Drama Barroco Alemán*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter ([1935] 2008). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Obras*, Libro I, Vol. 2 (pp. 45-85). Madrid: Abada.
- Freud, Sigmund ([1930] 1992). “El malestar en la cultura”. En *Obras Completas*, Vol. XXI (pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Goldmann, Lucien (1960). *Le Dieu Caché*. Paris: Gallimard.
- Greimas, Algirdas Julien (1970). *On Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. ([1968] 1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (1971). *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. New Jersey: Princeton University Press. (Trad. esp. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2016).
- Jameson, Fredric (1983). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press. (Trad. esp. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente crítico*. Madrid: Visor, 1989).
- Jameson, Fredric (1990). “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text*, N° 15, pp. 65-88. (Trad. esp. “La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional”, *Revista de Humanidades*, N° 23, pp 163-193, 2011).
- Jameson, Fredric (2019). *Allegory and Ideology*. Londres: Verso.
- Kristeva, Julia (1978). “La productividad denominada texto”. En *Semiótica 2* (pp. 7-54). Madrid: Espiral.
- Lacan, Jacques (1971). “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. En *Escritos I* (pp. 227-310). México: Siglo XXI.

- Lévi-Strauss, Claude (1962). "La estructura de los mitos". En *Antropología Estructural* (pp. 229-254). Buenos Aires: Eudeba.
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*. México: Era.
- Lukács, Georg (1967). *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, Georg (1977). *Significación actual del Realismo Crítico*. México: Era.
- Macherey, Pierre (1966). *Pour une Théorie de la Production Littéraire*. Paris: Maspero.
- Marx, Karl ([1851-1852] 2011). *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Editorial Claridad.
- Sartre, Jean Paul (1964). *Crítica de la Razón Dialéctica*. Buenos Aires: Losada.
- Trotsky, León ([1930] 2017). *Historia de la Revolución Rusa*. Buenos Aires: IPS Ediciones.
- Voloshinov, Valentin N. ([1929] 1992). *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Alianza.

Intensidades y afectos

Ariel Gómez Ponce
CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

En su escrito señero sobre la lógica cultural del capitalismo tardío, Fredric Jameson (1984) concibió el *ocaso de los afectos* como una de las características fundamentales de la subjetividad posmoderna. La persecución impaciente de la novedad, el sensacionalismo del espectáculo, el discurrir caótico de la información, la inmediatez de los acontecimientos históricos, la eclosión de ciertos trastornos clínicos (de identidad, atención, desarrollo), y las experiencias alucinógenas con nuevas drogas parecían indicar ciertas alteraciones en las sensibilidades que, por aquel entonces, la teoría jamesoniana buscaba describir como uno de esos rasgos que son relativamente independientes en la posmodernidad.

La idea de un ocaso afectivo despertó no pocas controversias y, años más tarde, Jameson (2012) vuelve sobre sus palabras, precisando que dicha expresión debía entenderse, más bien, como la mengua de aquellas emociones que la modernidad había elevado y, en definitiva, la desaparición de un tipo particular de respuesta fenomenológica ante el mundo. La ansiedad y la alienación, esos conceptos tan recurrentes para ilustrar un estado de mundo durante la modernidad, parecían correrse de escena, dejándole libre el espacio a un sujeto con una existencia más dispersa, ahora sumido en el desconcierto y en la desorientación. No en vano Jameson recuerda que el auge de la neurosis freudiana, las “locuras privadas” al estilo Van Gogh y las conmociones que se vivencian dentro y se externalizan hacia afuera como en *El grito* de Edward Munch (en tanto expresiones propias de la modernidad), poco tienen que ver con el “mal viaje” de los estupefacientes, la sobreexcitación visual de los dípticos

de Warhol, o la psicodelia de los videoclips de la MTV en los ochenta. No obstante, no se trataba de creer que estas formas culturales posmodernas carecieran de toda afectividad, sino, aclaraba Jameson entonces, “que ahora tales sentimientos –que sería más exacto llamar “*intensidades*”– tienden a estar dominados por una peculiar euforia” (1996: 36).

Treinta años después, la intensidad devino lugar común: la usamos hoy para describir personas que manifiestan sus emociones en desmesura o que muestran apego en demasía, incluso un estado de dependencia excesiva. Pero decir que alguien es intenso ignora la complejidad de este término que Jameson reconoce haber elegido, precisamente, por su ambigüedad. Podemos obviar este problema si aceptamos que su lectura encierra solo un uso figurado, y que las intensidades son, como propone una definición de diccionario, la magnitud que se expresa con fuerza. Pero la propuesta de Jameson va más allá de lo descriptivo para tratar de comprender el horizonte de la experiencia cultural posmoderna. Cuando discurre sobre las intensidades, lo hace para tomarle el pulso a algunas tendencias latentes de la posmodernidad que instalaron contradicciones aún vigentes en las subjetividades. También, para formular cambios irrevocables en el modo en que percibimos las cosas, cuyas representaciones parecen hoy excitarnos más que la cosa misma. Pero, sobre todo, Jameson hace de las intensidades un signo epocal que alude a una relación conflictiva con el tiempo y con la propia corporalidad.

Se tiene la sensación de que su teoría de las intensidades no trata con un recorrido previsto de antemano, sino con un andar que va articulando miradas críticas de lo que, a lo largo de las últimas décadas, Jameson divisa en el horizonte de la posmodernidad¹. Como es habitual, sus observaciones discurren sobre una vastedad de materiales culturales que le permiten, empero, condensar esas rupturas históricas que ponen a los afectos en un estado de deslizamiento perpetuo. De allí que, en buena medida, este “nuevo subsuelo emocional” al que Jameson (1996:

¹ Las intensidades ocupan tempranamente el interés teórico de Jameson, y un primer acercamiento puede hallarse en *Marxismo y forma* ([1971] 2016). Por aquel entonces, divisaba el esmero de los escritores que, ante una sociedad atiborrada de información y sobreexpuesta a las estructuras repetitivas, debían “sacudir” a su público, ora extrañando lo familiar, ora “apelando a esas capas más profundas de lo fisiológico que son las únicas que conservan una especie de adecuada intensidad *innombrada*” ([1971] 2016: 25, cursiva en el original).

28) llama intensidades no se comprenda acabadamente, si no es examinando ciertas transformaciones en el sujeto individual que, como es habitual en este pensamiento, documentan la irrupción del capitalismo tardío en el espacio mundial.

Y un punto de partida estriba en lo que el estudioso, frente a quienes anuncian la muerte del sujeto, precisa como el descentramiento de una clase particular de sujeto o, en sus propios términos, como el *crepúsculo del ego burgués*. Varios aspectos merecen destacarse sobre esta premisa, pero, en torno a la categoría que aquí me convoca, basta señalar que lo que Jameson está describiendo son ciertos efectos del capitalismo multinacional que se derraman sobre la sociedad: ello es,

la creciente fragilidad y vulnerabilidad del antiguo individualismo burgués, a su deterioro bajo las condiciones de instituciones a gran escala, y al declinar de la competición capitalista que, en sus comienzos, dio origen a un ego adquisitivo y agresivo y a una identidad poderosa y edípica (2012: 41).

Porque, en el contexto posmoderno, poco queda de esos bastiones donde el ego del capitalismo monopolista podía confinarse: la familia y la religión han sido fagocitadas por la creencia en el mercado y los valores, y la producción en serie arrebató la posibilidad de ese “estilo personal” modernista. La singularidad del sujeto burgués, acaso opacada por esas diversidades que han reclamado su lugar en la sociedad, tampoco encuentra amparo en una identidad nacional que parece desmembrada ante los efectos de la globalización. Incluso, el siglo XX trajo consigo el auge de la burocracia administrativa y de formas novedosas de disciplina, control y dominación que socavan la idea de un individuo autónomo. Si hay algo que parece signar la cultura finisecular, sería precisamente una subjetividad suspendida permanentemente al borde del desconcierto, cuya pérdida de posición en tiempo y espacio es descrita por Jameson como una imposibilidad de mapear cognitivamente la realidad y establecer posicionamientos. Bajo estas condiciones, ¿cómo representarse a sí mismo y, con ello, organizar su propia experiencia?

Es en orden a estas alteraciones que Jameson propone repensar la alienación modernista como una fragmentación o, para ser más exacto, una *fragmentación esquizofrénica*. Hay que leer, en este vocabulario, la influencia de Lacan, aunque Jameson ([2003] 2014) se aparta

de su uso clínico, para aceptar la esquizofrenia como modelo capaz de describir la lógica existencial del capitalismo tardío. Esta conceptualización de la esquizofrenia se acercaría a su sentido etimológico de escisión, pero que aquí toma forma en la cadena signifiante: esto es, un movimiento incesante de sentidos que saltan eslabones y que, en los sujetos, se percibe como un quiebre en la unificación temporal (cfr. Harvey, [1990] 2017: 69-71). Se trata de una ruptura con las cadenas del pasado y del futuro, y de la permanencia oscilante en ese eslabón intermedio que sería el presente.

Con esta fragmentación, nada queda de la autocomplacencia del yo moderno: las subjetividades, ahora reducidas a la pura experiencia de una masa de significantes sin relación alguna y sin conexión en el tiempo, parecen desconectarse de su mundo. No es casual que Jameson expanda esta concepción para caracterizar la posmodernidad, como esa “época que ha olvidado cómo se piensa históricamente” (1996: 9). Aquello que esta teoría ha descrito como un debilitamiento de la historicidad se remonta a esta imposibilidad de representar pasado y futuro; lo que no implica un rechazo del concepto de la temporalidad, sino antes bien su contracción y encarcelamiento en lo que Jameson llama un *presente perpetuo* (cfr. 2015: 113-115). Contra las temáticas modernistas y su obsesión por la memoria, el tiempo y su duración, la posmodernidad instala al sujeto en un tiempo que, paradójicamente, parece atemporal. Jameson precisa, entonces, que

al aislarse así, ese presente envuelve de pronto al sujeto con una viveza indescriptible, con una abrumadora materialidad de la percepción (...) Este presente del mundo o signifiante material se sitúan ante el sujeto con una intensidad realzada, portando una misteriosa carga de afecto (1996: 48-49).

Esta es, en efecto, la cualidad de esos afectos intensos, también llamados pasiones: apresado en el presente de la pasión, el sujeto deja de contemplar las acciones del pasado y las consecuencias del futuro, manteniéndose en un frágil equilibrio temporal que es, en definitiva, “la experiencia del tiempo en el sujeto apasionado” (Sarlo, 2003: 239).

Pero Jameson (2018) desarrolla una lectura particular de los afectos: marco conceptual que define como una *teoría de la narrativa afectiva* y que es, por cierto, el suelo teórico sobre el que crecerán las intensida-

des. En este entramado, confluirán el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari ([1972] 1985) y la economía libidinal de Lyotard ([1975] 1990), pero también las teorías *queer*, los estudios sobre el trauma y, sobre todo, los desarrollos de Sianne Ngai (2005), Jonathan Flatley (2009) y Eve Kosofsky Sedgwick (2018), por cuanto estos toman la afectividad como prueba de un nuevo giro en las subjetividades. En torno a estos aportes, pero en debate abierto con la herencia del psicoanálisis freudiano y lacaniano, Jameson propone un “uso práctico, muy local y restringido” de los afectos, limitando su aplicación a “cuestiones de representación, así como de historia literaria” (2018: 39).

Afectos vs. Emociones. Teoría de la narrativa afectiva

La definición de los afectos se manifiesta con nitidez cuando se la recorta contra el fondo de las emociones que, para Jameson, deben más bien denominarse *emociones nombradas*. Sabido es que, desde Aristóteles hasta Descartes, se han elaborado minuciosas taxonomías que catalogan las emociones, contraponiendo sus propiedades a la manera de nomenclaturas. En ellas, las denominaciones (amor, odio, alegría, tristeza, miedo) dan forma a un sistema histórico que, con “la tarea de trazar el mapa de nuestro paisaje interior” (2019b: 48), pretende registrar materiales psíquicos y describir las emociones en un estado puro. No obstante, esta necesidad de nominación por el lenguaje suscita una instancia conflictiva pues devela un intento por objetivar y controlar los estados de ánimo, como elementos pasibles de ser manipulados y aislados de su circulación social y de su lugar en la cultura.

Lo que Jameson intuye es que, en cierto modo, la palabra trata de contener el flujo de estos modos del sentir, porque definir algo como un horror o una amargura es convertirlo en una manifestación “privada” que puede rotularse desde fuera de los sujetos, a partir de ciertos rasgos distintivos que, en ellos, se leen. En el instante en que revelan las emociones, los nombres imponen sus efectos reificadores y direccionan caminos a través de los cuales los estados de ánimo pueden abrirse paso y prosperar en la cultura. Sabemos, por ejemplo, que las emociones configuran la performatividad de las prácticas sociosexuales, y que el amor y la compasión suelen atribuirse como propiedades del sujeto femenino, frente al orgullo y la ira que determinarían un dominio masculino. Pero,

también, las emociones afectan nuestros pensamientos y juicios de maneras a veces inusitadas, como quien, ante la sospecha de una enfermedad, busca su descripción en Google y comienza a vivenciar síntomas cuya existencia, minutos antes, desconocía.

Lo cierto es que, por este camino, la emoción nombrada adquiere cierto carácter prospectivo: guiona nuestras experiencias futuras, aunque también allí se percibe el movimiento intenso de la memoria cultural. En ella, el pasado dialogiza con el presente, y basta solo observar las reminiscencias de un texto que puede considerarse fundacional, donde la frase “Canta, oh Musa, la cólera de Aquiles” hace de una manía como la ira el pivote de un destino heroico, al tiempo que, como dice Ivonne Bordelois, “inaugura nuestra civilización, cuyo signo histórico más evidente, como es obvio, no ha sido la paz” (2006: 55).

Pero, ¿tenemos seguridad de que la cólera homérica, sometida a las fuerzas divinas, se vivenciaba de la misma manera que lo hacen hoy nuestros imaginarios seculares? ¿Mantiene, incluso, su sentido original en las culturas actuales, con sus diferentes idiomas, memorias y modelos de mundo? Y aún más, ¿hay una experiencia más “auténtica” detrás del término “cólera”; alguna impronta biológica en las emociones como bien el reciente giro afectivo parece perseguir en su diálogo con las neurociencias (Arfuch, 2018: 21-24)? Es decir, si las emociones existían antes de que el nombre las impusiera en la conciencia, o si bien “comenzó quizá la palabra a modificar lentamente el campo de la realidad existencial” (2018: 41), es algo que Jameson no cesa de interrogarse, aunque reconoce que el problema es irresoluto.

Sin embargo, la pregunta por algo precedente al lenguaje es un paso necesario para delinear esa experiencia contrapuesta que es el *afecto*: categoría de ardua definición y reconocimiento porque, como afirma Jameson, “no tiene nombre, y es inclasificable, y moviliza los sentidos” (2018: 44). Y, ante esta complejidad, intuyo que el modo más adecuado de interpretar esta noción, difícil de asir e impregnada por ese intenso lenguaje filosófico del que se sirve Jameson, es despuntar poco a poco algunas de sus características para, luego, perseguir su aparición en algunas formas culturales, tarea en la que me detendré en el siguiente apartado.

Lo primero que habría que puntualizar es que, frente a la sujeción lingüística de las emociones nombradas, los afectos se caracterizan

por su *autonomía*. Tanto en su experienciación como en su representación, deben independizarse del cuerpo, lo que no significa que carezcan de factores químicos, psicosomáticos o interpersonales, sino que parecen cobrar peso propio y, en alguna medida, distanciarse de lo corporal, adquiriendo cierto carácter espectral. Contrariando las tradiciones que han escindido, de modo irreconciliable, razón y emoción, para este marco conceptual los afectos reclamarían una interpretación de frontera: ni encerrados en el cuerpo donde se leen como mera reacción fisiológica, ni a una psique que los recluye solo a lo subjetivo, los afectos designan su propia estructura, pues su “esencia reside en permanecer flotando (...) alimentándose de sí mismos y perpetuando su propia existencia” (2018: 47). Para ser más preciso, suponen un estar-en-el-mundo y, por ello, Jameson sostiene que cualquier teoría de los afectos que se precie de tal debe sentar sus cimientos en una fenomenología.

Por cierto, esta consideración ofrece más de una coincidencia con Eve Kosofsky Sedgwick (2018) y Silvan Tomkins (1995), cuyas lecturas se posicionan en contra de la subordinación de los afectos a las pulsiones. Constreñidas a un fin, las pulsiones mantienen una relación fija con sus objetos, porque respirar no sacia el hambre, como tampoco dormir calma la necesidad de excretar desechos. Pero los afectos juegan con sus objetos, y he aquí un aspecto que marca la diferencia entre un amor a primera vista y una depresión generalizada. Una misma persona, cosa o idea puede motivar estados de ánimo muy diferentes, con distintas perduraciones en el tiempo (un raptó de ira, por ejemplo, puede diluirse en segundos o persistir una vida entera). Casualmente, es el presente perpetuo que rige lo que Jameson está describiendo como afectos. Aunque efímeros, aparentan ser intemporales y, en ellos, no hay pasado como en la melancolía, ni futuro como en la ansiedad, pero sí un exceso de sensaciones físicas o percepciones sensoriales. El contenido de los afectos, en tal sentido, pasa por activar el cuerpo, con el cual mantienen una relación constitutiva, “lo cual –aclara Jameson– no quiere decir que no sean conscientes, pero sí que no son conceptuales” (2012: 37).

Este énfasis en el cuerpo no supone dejar de lado el lenguaje sino, antes bien, someterlo a una restricción histórica que debe lo que las palabras pueden o no expresar en un momento o en una cultura dada. Por ello, buena parte de los planteos en torno a esta categoría se anudan a ese realismo que ocupa un lugar capital en Jameson. Aquí debe com-

prenderse el realismo como la búsqueda por conquistar una realidad social que, en el siglo XIX, aún no había alcanzado su representación completa en el discurso dominante. Se trata, entonces, de un terreno fértil para la experimentación, especialmente si se observa la efervescencia de “aparatos sensoriales” que atañen al registro de ciertas experiencias corporales que Jameson, en su estudio sobre la situación histórica del realismo, va deslindando.

Uno estaría tentado a pensar que los aromas, los sabores y las texturas que abarrotan las minuciosas descripciones de textos como los de Honoré de Balzac son, en efecto, muestrarios de lo que Jameson comprende como afectos. Sin embargo, estas manifestaciones sensibles significan algo, y tienden a condensar un orden metafórico de diferentes estados sociales (como sucede, por ejemplo, con la miseria en el “olor a pensión” balzaquiano). Los afectos, por el contrario, se resisten a los registros del lenguaje, eluden su nominación e, incluso, su conceptualización, y “en la medida en que la descripción se desprenda de sus significados alegóricos y se aproxima al estado de un registro más puramente físico y corporal de la contingencia externa, en esa misma medida se abre la inversión afectiva” (2018: 65).

Jameson aborda, entonces, la delicada tarea de rastrear formas que reponen sensaciones indeterminables y sin significación, como bien advierte en las obras de Lev Tolstói, en donde abundan momentos en los que la narración parece detenerse para mostrar personajes con repentinos ataques de entusiasmo, aburrimiento, decepción, irritación o indiferencia. Se trata de “una tensión entre trama y escena, entre el continuo cronológico y el presente afectivo eterno” (2018: 101), vacío donde irrumpe una rápida sucesión de estados de ánimo que excede las capacidades del lenguaje. Estos estados simplemente existen: son altos y bajos que no dan a entender nada sobre el mundo, porque los personajes pueden sentirlos en cualquier momento y ante cualquier situación. Sin embargo, este vaivén es acompañado por una dimensión puramente corporal y la descripción de los sujetos es la de un sometimiento al ajeteo de la excitación, la agitación o la calma de sus cuerpos.

También, Jameson descubre en el realismo cierto registro que sumerge al lector en una suerte de vértigo extático, porque “la brecha entre las palabras y las cosas se ensancha; las percepciones se convierten en sensaciones; las palabras ya no cobran cuerpo” (2018: 68). Precisamente,

en ese espacio que separa lo verbal y lo conceptual, el lenguaje muestra su fracaso y los afectos comienzan a colonizar en un intento por registrar las experiencias sensoriales de ese cuerpo que es, por cierto, el cuerpo burgués. Dicho de otro modo, en este umbral indiscernible, se pone en evidencia cierta convulsión: ese momento en que un nuevo cuerpo está definiendo el contorno de sus formas, bajo el afianzamiento del individualismo, el confort de lo material, la competencia, la aceptación del mercado y, finalmente, toda una nueva idea de “naturaleza humana” sostenida por la sociedad burguesa, al menos, hasta ese quiebre que se ha descrito como el fin del individualismo burgués.

Si los afectos son estados corporales innominados, es porque ellos están percibiendo síntomas culturales que aún no están disponibles para la conciencia cultural, o que bien las subjetividades han absorbido, de manera inadvertida. Entiendo, por ende, que la lectura jamesoniana del realismo reconstruye ese proceso crítico cuando irrumpen los afectos para dar cuenta de un cuerpo abierto a nuevas sensaciones, a través de formas narrativas novedosas y de otros aparatos sensoriales. Y esto es posible porque, hasta entonces, los afectos “no habían sido nombrados, no se habían abierto camino en el lenguaje” (2018: 45). Cuando la cultura resuelve esta instancia no reconocible, la emoción nombrada reclama su lugar. Tal es el caso de la medicina cuando contiene un estado melancólico en términos de una depresión. O bien podría pensarse, como lo hace Jameson, que aquella “pasión de mariposa” con la que Fourier combatía el aburrimiento, hoy sería rápidamente leída como trastorno de déficit de atención. Comenzar a nombrar el afecto será una intervención que explotará más aún el posmodernismo y, también, un mecanismo para la contención de ese otro cuerpo, que es el cuerpo social.

En cualquier caso, es evidente el potencial de esta categoría por cuanto los afectos llenan ese vacío que se produce entre la experiencia vivida y lo que aún permanece ininteligible, entre lo enunciable y lo indecible de un cuerpo y una época. Liberados del tiempo e instalados en “un presente abierto a los sentidos” (2018: 77), los afectos registran el horizonte de posibilidades imaginarias y las instancias de cambio en el tejido social. Tomando una expresión de Beatriz Sarlo (1997), diría que los textos artísticos funcionan aquí como instantáneas que, en tiempo presente, capturan estos estados de ánimos mientras están persiguiendo su transcurrir. Precisamente, algo de ello sugiere Jameson (2018: 42)

cuando advierte que la tarea del arte es “captar de algún modo su esencia fugaz y forzar su reconocimiento”.

Capturar los afectos. Cromatismos e intensidades

Los afectos son inestables, como también son inestables las condiciones culturales que los producen. Cuando los describe, Jameson no piensa tanto en una forma fija ni tampoco en un estado ideal, como en un fenómeno cambiante que se caracteriza por su *mutabilidad*. Su propuesta trata de definir estados de ánimo en mutación incesante, pero también de afirmar una posición crítica ante las teorizaciones que intentan extraer la esencia de los afectos cuando, en realidad, estos “son múltiples y perpetuamente variables; titilan como la orquesta misma en constante mutabilidad” (2019b: 49). Los afectos, como las nueve musas, funcionan al unísono.

De allí que Jameson, sirviéndose de todo un imaginario musical, diga que no hay sistema de afectos, sino un *cromatismo* a la manera de “una innumerable escala de estados corporales” (2019b: 16). Se trata de una escala casi infinita de estados anónimos y móviles (del sufrimiento al júbilo, de la agonía a la vitalidad, del desasosiego a la serenidad), variación que las teorías más contemporáneas descuidan, pero que las antiguas concepciones de los humores intuían. No en vano los humores (bilis, flema, sangre) contenían cualidades (frescura, humedad, ardor, sequedad) con resonancia en el cuerpo, en un frágil equilibrio que podía resquebrajarse ante el mínimo déficit o exceso en la escala.

Emancipado y con una existencia autónoma, un afecto produce de modo incansable variaciones de sí mismo que, sin embargo, se recortan contra un opuesto a veces inaudible, y así “la más noble melancolía mantiene, con todo, una relación imperceptible con su opuesto más vulgar, la euforia” (2018: 89). De modo que captar este deslizamiento por una escala implica atender a una modificación en el tono, en donde cada afecto se diferencia de otro por un aumento o una disminución, según las experiencias corporales que posibilitan los imaginarios en un momento dado. Precisamente, esta posibilidad de medición de un tono es lo que Jameson llama *intensidad*: “la capacidad del afecto de ser registrado según su volumen, de murmullo a ensordecedor, sin perder su calidad y su determinación” (2018: 47).

Afectos e intensidades suelen adquirir cierto carácter sinonímico en la obra de Jameson, aunque, sobre el segundo término, prima una disposición de grados que irían en ascenso. Por ello, cuando la intensidad deviene categoría por derecho propio, parece señalar manifestaciones más turbulentas, oscilaciones afectivas que alcanzan el límite de su excitación en sujetos irritados de sentires. Como lo expresé antes, es esta la conceptualización que predomina en la descripción que Jameson hace de la experiencia cultural posmoderna. Ocurre que la época tardocapitalista está permeada de afectos que pueden ser descriptos negativamente como pérdida de la realidad o, positivamente, como euforia: una disyunción sin término medio, que encuentra su punto de correspondencia en Deleuze y Guattari ([1972] 1985: 26), para quienes el flujo ininterumpido de las intensidades, despojadas de forma y en estado puro, es una experiencia esquizofrénica “en un punto casi insoportable”.

Como sea, esta interpretación de las intensidades se concibe mejor cuando prestamos atención a los textos del arte. Sabido es que, de modo insistente, Jameson convoca a mirar la potencialidad de las narrativas artísticas, con la idea de que, en ellas, pueden abrirse paso los intentos de producir otras experiencias. Pero si la palabra despierta sospechas, necesitamos, entonces, de “un tipo diferente de lenguaje para señalar el afecto sin nombrarlo, presumiendo definir su contenido” (2018: 49). Habría que decir que las artes visuales son diestras en abrir nuevas posibilidades escénicas, brindando un panorama más “tangible” de las intensidades por su trabajo con una multiplicidad de lenguajes externos al sujeto y por las cuantiosas técnicas con las cuales emiten escalas afectivas.

Cuando pienso acerca de este potencial de las artes visuales, no puedo menos que recordar *Perfume: The Story of a Murderer*. Hablo de su versión fílmica (2006), y no de la novela original (Patrick Süskind, 1985), porque en la película recorre un exceso afectivo que trasciende la posibilidad de ser comunicado con palabras, pero que la forma audiovisual, empero, se esmera por reponer. La historia de Jean-Baptiste Grenouille, aprendiz de perfumista devenido luego asesino serial, es la de una puesta en escena y, por lo tanto, en sentido de las intensidades, en donde rige el olfato: ese “vehículo privilegiado para aislar el afecto y seleccionarlo para una variedad de dinámicas”, dice Jameson, aunque en relación a Baudelaire y Proust (2018: 46). Pero ello no significa que

el afecto se reduzca a una mera aparición de sentidos, porque la película logra separar del cuerpo todo un juego de sensaciones innumerales. El olfato es, dije antes, solo un vehículo para el registro experiencial de Jean-Baptiste, para quien, como advierte el filme, “el lenguaje le resultaba insuficiente para toda la experiencia que acumulaba”. El personaje está permanentemente sumido en un éxtasis que no puede describir y que, tampoco, puede anclar a un objeto; todo fenómeno activa su cuerpo y de allí su obsesión: ¿cómo destilar la fragancia de una “piedra muerta” o “el alma de las rosas”? ¿Cómo revivir ese ajeteo de sensaciones que despierta el perfume de una mujer, pero que se evapora ante su muerte? ¿Cómo capturar la esencia del mundo entero?

Me detengo en *Perfume* porque creo que ilustra con claridad un frenesí de afectos contradictorios que la forma audiovisual pretende resolver. Lo interesante es que, como las mismas intensidades, los lenguajes visuales y sonoros también cobran autonomía, desprendiéndose como narrativas que adquieren vida propia. En efecto, los aromas elaboran un relato propio, sonoro cuando el resquebrajar de los árboles o el reptar de los gusanos reponen un aroma que expresa vida, visual cuando el despliegue de colores y contrastes busca separar cada perfume. Lo concreto se convierte en esencias. Y, sobre este abanico de datos audiovisuales, se elabora otro tipo de movimiento narrativo porque, tomando las palabras de Jameson, “despierta nuevas trayectorias en el movimiento del ojo y nuevas concepciones del acontecimiento visual” (2018: 55). La trama se interrumpe para abrirle paso a un presente perpetuo y, en esta pausa, los afectos desarrollan su textura narrativa.

Esta lectura me permite aventurar una premisa: las intensidades, en cierto modo, se escenifican. Con razón Jameson dice que su representación no puede depender de la simple aparición de reacciones fisiológicas: ellas reclaman un desdoblamiento y un distanciamiento de su portador, de lo cual depende también su autonomía. Para decirlo con más claridad: las intensidades se despliegan tanto en los personajes que se someten a su dinámica, como en la modulación de toda una obra, en donde pueden funcionar como una fuerza rectora primordial. Pero me pregunto si acaso su reconocimiento no surge del entramado de los objetos de estudio y de la posición crítica que se asuma frente a ellos. Si, como afirma Jameson, hay innumerables posibilidades a través de las cuales los afectos revelan su intensidad y se apropian de un aparato

narrativo, entonces es posible sugerir que su legibilidad reclama indagaciones que se reconozcan situadas y parciales.

Por lo demás, también otras formas de la cultura masiva hacen de las intensidades un suelo sobre el cual discurre uno de los conflictos centrales de la subjetividad posmoderna. Me refiero, especialmente, a eso que he llamado reducción al presente que, en Jameson, no es más que otro nombre para definir esa desorientación posmoderna generalizada que, además, se hace visible, en el cuerpo. Jameson sostiene que

parece claro que cuando no nos queda nada fuera de nuestro presente temporal, se sigue que no nos queda nada fuera de nuestro propio cuerpo. La reducción al presente puede ser así formulada en términos de una reducción al cuerpo como presente del tiempo ([2003] 2014: 771).

Esta reducción afecta la producción cultural de manera decisiva. Es algo que se entiende mejor cuando se exploran géneros como la acción en donde la trama adquiere una naturaleza episódica y se contrae a un grado cero como mero “hilo en el que hilvanar una serie de explosiones” ([2003] 2014: 773). Pero, también, los géneros porno que se sirven de la narración como excusa para engarzar secuencias de sexo intermitentes. Acción y porno hacen del tiempo narrativo una “reducción al puro presente del sexo y la violencia” (1998: 170): comparten una idea de trama (amor o lujuria; intriga o suspenso), pero solo como pretexto para que el cuerpo “estalle”, en un sentido que puede ser tanto literal como metafórico. Y si “lo visual es esencialmente pornográfico”, como bien sostiene Jameson en relación al cine popular ([1991] 2007: 31), es porque las películas porno no hacen más que potenciar esta reducción al cuerpo y al presente perpetuo que otros relatos tal vez más tradicionales presentan, pero no terminan de desplegar.

En realidad, lo habitual en estas representaciones es que provoquen percepciones aleatorias: destellos de imágenes y sonidos que estimulan los sentidos y las sensaciones, impresiones todas ellas que son, finalmente, “intensidades que pueden leerse como una compensación del debilitamiento de cualquier sentido del tiempo narrativo” (1998: 170). Se lo ha dicho muchas veces: vivimos en una época de cambios acelerados que persigue la novedad y, en este sentido, pocos artefactos culturales terminan de captar la atención y de dejar su impronta en los

sujetos. Mi lectura avanza así en una dirección de interés, que es ir descubriendo cómo, desde la categoría de intensidades, Jameson absorbe y resuelve un modo de experimentar, percibir y reponer la realidad: “una intensificación, una exaltación hacia arriba o hacia abajo de la experiencia perceptiva” (1998: 151).

No en vano sostendrá que las intensidades se comprenden mejor, volviendo a las antiguas teorías de lo *sublime*. Pero, más que el núcleo de este debate, lo que interesa es rescatar la participación afectiva del sujeto. Como ha notado Beatriz Sarlo (2003), pese a sus diferencias, Kant y Burke coinciden en leer lo sublime como una experiencia: la captación de un sujeto sometido a fuerzas que no puede mensurar. Lo sublime, continúa Sarlo, debe entenderse así como “un estado, una disposición del sujeto para experimentarlo”, que no responde tanto a la naturaleza de los fenómenos como al mismo acto de contemplarlos (2003: 244). Pero, en el posmodernismo, lo que se ha vuelto informe y, por ello, amenazador es una realidad cotidiana que ha perdido su profundidad temporal, tornándose un simulacro con un alto grado de artificio. A medio camino entre las teorías de lo sublime y el *camp* de Susan Sontag, Jameson propone pensar estos límites de la percepción y la representación como un “sublime histérico” o un *sublime posmoderno* (1996: 53).

No obstante, si la contemplación de la naturaleza era aquello que avivaba lo sublime tradicional, hoy aparece, en su lugar, ese gran Otro llamado tecnología. Es algo que Jameson observa en la transición hacia el posmodernismo, cuando se anuncia la caída de la máquina como objeto de fascinación, tal como la elevaran el futurismo de Marinetti, las estructuras utópicas de Le Corbusier o los *ready-made* de Duchamp. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, la tecnología devino lo amenazante en nuestra cultura. La imposición de las computadoras y las redes informáticas, de los dispositivos inteligentes y de realidades aumentadas no hacen más que reforzar esa paranoia y conspiración que Jameson vislumbrara en el horizonte tardocapitalista, pero que hoy, más que nunca, son signos epocales. Territorio intenso e inquietante, sobre el que las formas artísticas también intentan arrojar luz, como lo hacen las narraciones conspiratorias que, a fuerza de repetición y reificación, comenzarán a ser reconocidas como géneros por derecho propio (*cyber punk*, paranoia *high-tech*, thriller conspirativo) (cfr. Jameson, [1991] 2018).

Como se comprenderá, la intensidad es un término prudente-

mente impreciso que debe ser mirado en detalle, pues en sus pliegues se hallan síntomas que la conciencia social aún no ha resuelto. Las intensidades pueden permanecer casi imperceptibles en un sujeto, un texto o una cultura, o bien poco a poco adquirir dimensión expansiva y colonizar toda superficie como un tono de época, algo de lo cual el posmodernismo da debida cuenta. Lo cierto es que, como hipótesis cultural, esta conceptualización plantea casi tantas dificultades como las que resuelve.

Pero no debe olvidarse que a la noción la formula quien, en las condiciones del capitalismo tardío, no termina de ver un fracaso, sino una oportunidad para que las culturas repongan soluciones imaginarias ante sus contradicciones históricas. Y me pregunto si acaso en esos textos artísticos en los que percibimos una fuerte inestabilidad de modos del sentir, no se esconde la efervescencia de nuevas fricciones que los afectos, en un movimiento oscilante, asumen el desafío de poner en superficie, mientras buscan también expresarse. Después de todo, como aclara Fredric Jameson (2018), siempre están esas formas artísticas más atentas, que, ante instancias menos reconocibles, inspeccionan en la búsqueda de algo nuevo.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: EDUVIM.
- Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix ([1972] 1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Flatley, Jonathan (2009). *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, David ([1990] 2017). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric (1984). “The Cultural Logic of Late Capitalism”. *New Left Review*, N° 146, pp. 53-92.

- Jameson, Fredric (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (1997). *El postmodernismo y lo visual*. Valencia: Ediciones Episteme.
- Jameson, Fredric (1998). “Transformaciones de la imagen en la posmodernidad”. En *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo. 1983-1998* (pp. 129-180). Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric ([1991] 2007). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, Fredric ([1987] 2008). “Entrevista con Anders Stephanson”. En Ian Buchanan (Comp.), *Fredric Jameson: Conversaciones sobre el marxismo cultural* (pp. 77-114). Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Editado por David Sánchez Usanos. Madrid: Abada Editores.
- Jameson, Fredric ([1992] 2012). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometo.
- Jameson, Fredric ([2003] 2014). “El fin de la temporalidad”. En *Las ideologías de la teoría* (pp. 752-778). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Jameson, Fredric (2015). “La estética de la singularidad”. *New Left Review*, N° 92, mayo-junio, pp. 109-142.
- Jameson, Fredric ([1971] 2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric ([1991] 2018). *La geopolítica estética. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Editorial Cuenco de Plata.
- Jameson, Fredric (2019a). *Allegory and Ideology*. New York: Verso.
- Jameson, Fredric (2019b). *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas*. Madrid: Akal.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Barcelona: Alpuerto.
- Liotard, Jean-François ([1975] 1990). *Economía libidinal*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Sarlo, Beatriz (1997). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres de fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tomkins, Silvan (1995). *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Editado por Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank. North Carolina: Duke University Press.

Narración

Susana Gómez
Universidad Nacional de Córdoba

En las obras de arte simbólicas, nos esforzamos por establecer una relación significativa con el mundo exterior; con la realidad objetiva, sólo para volver con las manos vacías, después de vivir entre sombras, de no haber tocado en el mundo que nos rodea más que a nosotros mismos.

Fredric Jameson ([1971] 2016: 149)

Bajo muchas maneras de enunciarlo, la obra teórica de Fredric Jameson invita a colocar señaladores en uno de sus grandes interrogantes. Le moviliza en cada libro alguna dimensión más sobre el concepto de *narración*. ¿Por qué narramos, en el mundo capitalista, posmoderno? Esta pregunta se sitúa en la tensa lucha entre poderes instituidos, por el control de las formas estéticas convenidas, para dar significación a la vida que hace eco en nosotros.

Llegado desde la crítica marxista anglosajona, resulta provocativo reunir su recorrido por esta noción, dada su posición en la teoría literaria sobre la literatura como hecho social e histórico entre otras tantas artes, con las cuales la hace dialogar. Su crítica dialéctica, iniciada en *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (1979), deviene en otras obras en lo que él mismo llamará “metacomentario”¹. En esta modalidad interpelante, como indica Ian Buchanan en la Introducción a un libro de entrevistas: “Más que *leer* textos, Jameson

¹ En *Las ideologías de la teoría*, “Metacomentario” ([2008] 2014) se explaya sobre este concepto, que excede esta entrada, pero se da como base para plantear la actitud metódica de Jameson.

diagnostica” (Buchanan, 2007: 13). Se trata de una lectura de las lógicas con las cuales pensamos esto que construimos como un acto a la vez que acontecimiento: *narrar*. En cada ejemplo o período observado se desmantelan estas lógicas narrativas en un relato periodístico, una narrativa televisiva, sinfonías, documentales, espacios arquitectónicos, las expresiones del cine o del film. Sumamos a esta lista, de manera privilegiada, el debate que nuestro autor sostiene durante décadas sobre la novela en la modernidad. Género tardío, nos motiva a resituirla en un sistema contemporáneo de géneros muy diversos, considerando la irrupción de las nuevas formas de novelar que los mass media y transmedia han producido en las últimas décadas de trabajo de Jameson.

Podríamos presumir con él que narrar es una necesidad social y una capacidad que adquirimos frente a lo real y a los otros. Olvidamos que es una posibilidad —en perpetua creación por la cultura y no factible de entrada— y solo eso, de simbolizar lo vivido, la experiencia de sí, en un mundo dominado por la plusvalía de los objetos. Aquello que nos otorga el narrar es casi la única libertad que tenemos de intentar constituir esa unidad siempre deseada que es la temporalidad humana. Anhelamos volverla forma y, con ello, nos soñamos hallando la expresión de la vida cada vez que contamos algo de nuestra existencia, o escribimos/leemos una novela o vemos un film. Narrar implica hallar una expresión siempre histórica, que pone en crisis la relación entre lo que somos como individuos (ese yo intrascendente) y lo social, ya que vivimos en comunidades, cuyas fronteras se marcan en los lugares históricos que ocupamos para imaginarnos. Históricos porque nos debemos al tiempo que nos toca, e historizados porque nos enseñan a aceptar los grandes relatos legitimados para aceptar la colectividad y formar parte de ella. *Narrar* implicaría, también, una manera de dar diacronía a esa vida en la dinámica social e individual, para interactuar con los valores (en lo que vale cada objeto y en su significado de intercambio formulados por poderes y por el capital) que las fuerzas sociales gestionan en aquello que podemos llamar *política*, también con Jameson.

Por otro lado, desde un punto de vista crítico, la narración deriva en un problema metodológico: el de la irreconciliable, y antigua como el mundo, relación entre temporalidades: el pasado que creemos transmisible y el presente que se nos semeja perpetuo, ante el cual nos sentimos incapaces de representar (Jameson, 1979: 187; 2018: 50). De su

lectura de Lacan, observando su inicial inclusión estructuralista, se ocupa de explicitar que la Historia involucra necesariamente una “re-presión del presente” (Jameson, 1979: 187). Solo es posible la Historia si suprimimos esa ilusión del presente continuo y absoluto. Asumiendo eso, cuyas derivas hacia la historiografía son amplias también en cuanto es a su vez, narración, ¿será por ello que se narra en pretérito, al menos en el Occidente que aprendió a diferenciar entre dos formas de pensamiento, mítico y lógico, como describe Lévi-Strauss?²

La Historia emerge en simultáneo con la idea de Occidente, identificada con la Modernidad y es, antes bien, una posición desde la cual ver el mundo, al dejar de oír y replicar sus relatos que ocuparon el lugar del conocimiento. Para pensar esto, nos detendremos en un detalle, aquel que le involucra tanto los procesos recuperables y recordables de los objetos en el tiempo entendido como una duración. Se podrá tomar en consideración qué conceptos usamos en la visión de tales objetos, por qué los incluimos en la interpretación de los textos portadores de un sentido legitimado durante un lapso histórico de tiempo. Con ello, nos preguntamos cómo leemos los textos culturales que, diacrónicamente, se van produciendo en el desenvolvimiento de posibles culturales donde estos se depositan. ¿Cuál es el lugar del sujeto en la Historia que narramos como culturas complejas?

Jameson configura este problema de la ilusión del *presente perpetuo* a través de una detallista mirada sobre el estructuralismo como epistemología, y por la revisión de la metafísica que guía buena parte de la filosofía del tiempo: el presente no nos pone frente a las cosas, sino frente a la ilusión de estar en presencia de ellas. Es interesante seguir esta lectura para cuestionar entonces qué lugar le damos al tiempo, madera de construcción de la narrativa³. Si la historia (con minúscula,

² Lévi-Strauss es un autor muy analizado por Jameson, especialmente por su análisis al mito, pero también por sus fuertes afirmaciones sobre la Historia como constructo cultural.

³ En *La cárcel del lenguaje* indica, a partir de una reflexión sobre la metafísica y Derrida, el problema de la relación que la metafísica de la presencia plantea entre las palabras y las ideas: “supone una creencia ilusoria de que la presencia unívoca existe, de que un presente puro existe, de que de una vez por todas llegamos a estar frente a frente con los objetos, de que los significados existen de modo que debe ser posible “decidir” si son indicialmente verbales o no; de que existe un conocimiento que se puede adquirir de forma tangible o permanente (...)” (Jameson, 1979: 174). De ahí la sugerencia sobre la creencia en un absoluto que podríamos hallar alguna vez en el signo, en una plenitud que nos es-

el *récit*) es la sucesión de causalidades, donde la simultaneidad no es posible sino como un ideal, ¿cómo reconvertimos esa diacronía en un estadio general donde se compilan los distintos pasados, ya que necesitaremos crear una historicidad factible de ser recortada y vuelta a narrar? ¿Somos capaces de habilitar otros tiempos que se incorporen a esta historia sucesiva por exigencias del lenguaje, atrapado en su estructura gramatical, clausurada pese a la simultaneidad que el tiempo vivo nos da a experimentar?

Nos sirve en esta reflexión recordar algo más de *La cárcel del lenguaje* (Jameson, 1979). Podríamos sintetizarlo en la razón por la que, de algún modo, el pensamiento estructural intenta poner fin a la disputa por la metafísica. La observación de Jameson recae sobre Derrida, señalándole que crea su propia trampa filosófica consistente en la aporía que supone trasladar esa idea de ilusión del presente perpetuo en otros conceptos: en la huella, en la *différance* que posterga, des-plaza la significación. Siempre en huida, el decir –significar– está en perpetuo movimiento, imposibilitado de colocarse frente a un objeto. Así, “se escapa más allá de nuestro alcance en el tiempo, con lo que su presencia es al mismo tiempo, también una ausencia” (Jameson, 1979: 175). La paradoja de la significación consiste en que el lenguaje deviene en solo una huella de un proceso que nos perdimos de ver porque es imposible que se detenga mientras se produce y prolifera, y solo podemos reconocerla cuando ya ha ocurrido: “es un acontecimiento que está siempre en el pasado, aunque sea inmediato” (1979: 175)⁴. Aquí adviene una preocupación por la narrativa apresando el tiempo, en tanto implica una categoría necesaria para concretarla discursivamente. Se trata de la temporalidad en el pasado legitimado por la memoria, junto con la ilusión del presente tan relativo y efímero, pero cuya percepción ocupa todo el lugar de la conciencia, incluso si es histórica, porque sin él no hay relato

pera en alguna parte, no es un pensamiento idealista, sino un espectro de lo posible en la virtualidad del lenguaje. Este punto le da pie a Jameson para señalar el tropiezo de Derrida pensando en que, al fin de cuentas, es deudor de esa tradición filosófica que dice rechazar. Es interesante ver este apartado del libro “La proyección estructuralista”, cuyas consecuencias sobre el pensar estructural y postestructural acerca del tiempo en el concepto de narratividad/escritura imposible atraviesa la obra derridiana.

⁴ Un axioma metodológico del análisis del discurso –sobre todo el que considera al discurso como práctica y decurso– sería formulable como: “si lo ves, si puedes analizarlo, es pura textualidad, ya no un discurrir”.

posible. Historia construida desde la capacidad humana para vencer a ese pretérito y hacerlo visible en la *narratividad* de la realidad ordinaria, mundana, con el lenguaje también ordinario.

En *Los antiguos y los posmodernos* (2019), el pensamiento de Fredric Jameson se expande hacia un postulado programático, siguiendo el hilo conductor de estas reflexiones interpelantes del pensar estructural. En vistas de recuperar, hablando de la ópera de Wagner (*El anillo*) y de los afectos y emociones como tipos diferentes de experiencia contrastados, se atreve a marcar dos temporalidades: la primera es la temporalidad de lo nombrado, de “lo cosificado, la emoción, será del pasado y el futuro del tiempo como destino que puede ser narrado” (2019: 50) y la segunda “la temporalidad del afecto será la de un presente perpetuo, una especie de presente eterno si se quiere –una perspectiva calculada para destruir la narrativa como tal” (2019: 50). Con ello, los géneros vuelven a escena: *récit* se enfrenta a drama, narrar se contrapone a la mostración escénica, y la narrativa a la lírica. El afecto no tiene tiempo, le invade el presente como experiencia absoluta; con ello, es inenarrable. Lo que narramos son, pues, emociones. Por ende, lo sensorial incide en la consideración de la narrativa en la imagen, en la traslación de esas emociones convertidas desde la historicidad que poseen, su lugar social en la cultura del intercambio de valores simbólicos en tensión alienada con sus condiciones de producción⁵.

La cultura posmoderna también olvida esta diferenciación, que Jameson no vincula al psicoanálisis, sino a la estética, a aquella marca que *La Iliada* deja instalada para la memoria de Occidente: “¡Canta, oh, musa, la cólera de Aquiles!”. Es el inicio de toda narrativa occidental, que vuelve al inicio de las edades del lenguaje en la épica de las emociones que son el marco necesario para comenzar a narrar. Un *incipit ad aeternum*: algo, una emoción, conmueve y eleva la voz, pero quien canta no existe sino en el imaginario de otro que nos lega la voluntad de contar

⁵ Valga una breve aclaración, porque este texto es poco conocido y abre un panorama muy diferente en su obra y en el campo de la estética musical (clásica): Viene hablando de la música, de las óperas de Wagner –compositor marcado por un relato de odio por su cercanía con el nazismo, que se convierte en no escuchado por el trauma que despierta el conocer su biografía– en que la composición musical se piensa como un arte temporal, sucesión de afectos que solo se ordenan en quien escucha, en su sensibilidad afectiva entendida como una –al fin de cuentas– efectucción de la obra.

el relato interminable. Esto tiene muchas consecuencias a explorar en las narrativas, pensando en géneros que se derivan de este tiempo de la emoción y de la aventura que Bajtín daba como fuente de la novela de formación, de la novela cronotópica griega, donde los jóvenes vuelven tras sus peripecias y todo ha evolucionado, pero ellos siguen viviendo en su lozanía de recién casados. Hablo de “El problema del tiempo y del cronotopo en la novela” (Bajtín, [1936-1937] 1989), que me siento invitada a leer junto a Jameson.

Este largo decurso sobre temporalidad en la perspectiva que nuestro autor despliega en innumerables lugares de sus libros, contribuye a pensar cómo podemos estudiar la narrativa por fuera de la ya forzada disputa con la mimesis. Este aprender la crítica dialéctica, nos llevaría a reconocer la contradicción que suponen estas dos temporalidades, aisladas en la modernidad occidental, en tanto posibilidad abierta por un lado y clausura, por otro, de la narratividad; vemos la distancia entre causalidades sentidas como forzada unificación de acontecimientos y, a la par, la experiencia del presente eterno en que suponemos que intentamos vivir. Sin tiempo no hay sujeto, ¿lo pensaron?

Habla de Mahler, en su tarea como compositor y musicólogo, para describir la opción de interpretar una sonata en tanto presente continuo, con sus momentos arbitrariamente consecutivos, donde los movimientos a los que solo una escucha unificadora de un oyente puede dar densidad a pesar de que la música ocupa el tiempo como el cuerpo el espacio, aunque les suponemos un inicio y un fin están disponibles en su duración. Estudiar la visión musical de Mahler le sirve a Jameson para aludir otra vez a que: a) todo puede ser narrativizable o “narrativas hay en todas partes” (2019: 139) o lo que fuere puede ser percibido narrativamente y, b) nos invita cortésmente a no dejar de lado el trasfondo ideológico con que la ética transmite de la asignación de valores ligados a la ficción de los sentimientos y sensibilidades asignados a cada movimiento de una sonata: la interpretación (alegórica) y la escucha en estas obras se convierten en narrativas de la moral. Una ética que conlleva la alienación de la existencia social restringida, en lo que denomina “la reducción al cuerpo”, donde cada día es el presente perpetuo que, simplemente, es reemplazado por otro presente en el día que sigue (2019: 139)⁶. La fá-

⁶ Una lectura atenta daría cuenta de más elementos en este capítulo, donde tanto cues-

brica de regularidades temporales y rutinas, en la industrialización en serie, atendida por la escuela de Frankfurt, resuena aquí como el encierro en el espacio gris de la vida moderna del obrero fabril, ahora del teletrabajo, que son no-narrativas también de otro modo.

La imposible resolución de la contradicción entre pasados y el presente se traduce en una operación dialéctica provocada por movernos a aceptar que la síntesis nunca llegará si no asumimos que el tiempo no es unitario, ni que nos determina desde fuera, desde los paradigmas narrativos que heredamos al recibir la modernidad como legataria de lo factible, de lo pensable e imaginable. De alguna manera, además, nos la arreglamos para narrar lo inenarrable, o le damos narratividad a aquello imaginable o supuestamente no-narrativo: le buscamos una temporalidad, la proyectamos en el futuro de lo que no fue aún o en el tiempo de la falta de credibilidad. Actúa en nosotros la necesidad –aprendida trabajosamente– de la sincronía, aquella que enseña –la escuela de los Annales– a marcar y a conocer hitos, periodos, momentos, actos patrios, campeonatos, aniversarios. Narrar supone un fondo desde el cual se transparenta la veridicción de una existencia memorística. En “Sobre la interpretación” (1989: 15-82), hablando de ese todo lineal “inconsútilmente interrelacionado” con que operamos en la historiografía literaria, del que venimos hablando:

Creo que este segundo problema es el prioritario, y que las formulaciones de períodos individuales implican o proyectan siempre secretamente relatos o *historias* –representaciones narrativas– de la secuencia histórica en la que esos períodos individuales toman su lugar y de la que se deriva su significación (Jameson, 1989: 24).

Un detalle no menor es aquel recurrente en la escritura de Jame-

tiona la tarea de Mahler como la de Adorno musicólogo, para el cual no tengo conocimientos. Invito a verificar y ampliar esta lectura de Jameson porque es interesante ver diferentes dimensiones de la idea de narrativa en la música, aclarando que toma lo que usualmente se llama “música clásica” pero que sabemos hay una especificidad en los autores que analiza: Wagner, el romántico Beethoven, especialmente Mahler, articulando la ética social en el problema de la temporalidad narrativa. Los movimientos del mar, el eterno retorno de la variación, son motivos trabajados que exceden este apartado, pero echan luz si una lectura conocedora pudiera iluminarlos.

son para dejar en claro una actuación sobre la expresión conceptual de su tema: acude a dos usos que tienen su recorrido en la teoría literaria que analiza con rigor dialéctico: la separación en *narración* (genérica, para la cual habla de relato, *récit* concretados, textualizados) y *narratividad* (potencia del lenguaje, no necesariamente en un texto sino quizás en la posibilidad de su interpretación más allá del texto y atravesando las condiciones materiales e ideológicas). Esta distinción, aún a explorar detenidamente, dice mucho sobre el esfuerzo de simbolizar los acontecimientos en un mundo o, como diríamos con Wallerstein un sistemamundo (Wallerstein, 1998) que devalúa la experiencia individual, la cosifica en mercancía, en “tener algo para contar”, en el registro autobiográfico, en las ficciones de viajes, en el relato escolar, en la desilusión amorosa, vueltas narrables por los géneros aprendidos y los paradigmas novelados muy disímiles, cuyo valor pecuniario también juega un papel transactivo en la lógica de las relaciones humanas. Arriesgando una transferencia ejemplificadora, traigo a colación una frase que escuchamos mucho en las narrativas milenaristas: “vive el presente”. Los eslóganes publicitarios, conviven con las masas aún en momentos difíciles del orbe, en la Shoah, en las grandes guerras, en el terrorismo, en las violencias identitarias, en la enfermedad dispersa en el globo, en el horror colectivo del genocidio. Ese “vivir el presente” es un axioma para lo inenarrable; es un llamado al silencio. Menciono al pasar, las nociones situadas en relación a la novela utópica, donde esta supervivencia “en el presente” que se vuelve único horizonte, la posibilidad de narrar se vuelve precaria, por lo traumático que implica darle curso al relato que simbolice el pasado⁷.

⁷ Invito a leer “Utopía, modernismo y muerte”, en *Las semillas del tiempo* ([1994] 2000: 73-114). Muchas series televisivas de estos últimos cinco años, están cerca de este planteo genérico, aunque las llamamos “distopías” no todas lo son. Hemos vivido en la “utopía de otros” en épocas totalitarias, y las nuevas normalidades de las que se habla en estos tiempos de pandemia (el COVID-19 en 2020) se orientan a esta construcción discursiva que intenta enfocar la innovación, lo novedoso, con el regreso a lo que no fue. Dice, en relación a la Utopía y la muerte: “Pues, la urgente especificidad de los sucesos históricos va a la par con su unicidad y su contingencia: el momento irrevocable en que esta posibilidad especial tiene que ser atrapada o quedar perdida para siempre (...) La Historia es la experiencia más intensa de esta fusión única de tiempo y acontecimiento, temporalidad y acción; la Historia es elección, libertad y fracaso a la vez, fracaso inevitable, pero no muerte” ([1994] 2000: 111).

Surge ante nosotros la literatura afirmada en el compromiso con el pasado a la vez que pone en crisis la representatividad del presente en relación a otros lenguajes: ¿cómo una sinfonía es una narrativa, dialogante con situaciones políticas de su tiempo? ¿Es el film una transición de la Historia que contiene una novela en busca de lo imaginable visual? ¿Hay realismo en una fotografía, síntesis acabada de procesos temporales no completos, ya que volver a verla es instaurar en ella un nuevo orden del relato de lo real en otro tiempo?

Es allí donde sitúa Jameson su despliegue en la noción de *narrativas* –en plural– saliendo del cliché de ver el relato (*récit*) verbal y extendiendo sus observaciones a fenómenos de la cultura que incluyen otros lenguajes. En *Los antiguos y los posmodernos*, trabaja un capítulo dedicado a Rubens y la historia, llamado “Los cuerpos narrativos” (2019: 11-40), elige la figura del cuerpo de Cristo (por extensión, el de los ídolos) en la pintura alegórica de Rubens para preguntarse cómo se crea en la imagen esa potencial narratividad. Un paradigma narrativo se manifiesta en una serie de cuadros sobre la muerte de Cristo, su descenso de la cruz y el dolor materno que lo recoge en su falda otra vez. ¿Es el mismo cuerpo y es otro que, representado, es símbolo de su relato? ¿La iconografía se manifiesta como una nueva manera de pensar –tras la forma, en el esquivo contenido– la narratividad? ¿No necesitamos una cronología de esos cuadros, porque en ellos está pintada también la transferencia de un pensamiento con los objetos que hacen las veces de un relato que ha ganado autonomía estética en el devenir de la cultura cristiana –u otra–?⁸

El arte pictórico dio lugar al “cuerpo narrativo”, concepto que se comprendería en la condensación de una cronología ausente que, sin embargo, ofrece la síntesis de los elementos que le dan comprensión

⁸ Pensemos en clichés de la iconografía posmoderna del cuerpo: el uso del retrato que se hizo a partir de la reduplicación que produjo Andy Warhol, en la foto del Che en la escuela boliviana, en el cuerpo de Eva Perón y en la iconografía de su discurso en el balcón al asumir la vicepresidencia, en el vestido con la falda al viento de Marilyn Monroe, en el disfraz –caricatura de sí mismo– de Michael Jackson. Va de la mano con los relatos mediáticos –devenidos género– sobre el “ocaso de los ídolos” cuyos cuerpos resultan ser síntesis narrativizables y mostrables como iconografía. También la figura del desaparecido político –racial, identitario– en tantas historias nacionales que, justamente, no pueden fácticamente ser visibles, serán eternamente ausentes y, empero, inexorables en la narración nunca completa de la memoria del dolor.

histórica (Jameson, 2019: 17). En el cuerpo narrativo, no es la representación la narradora, tampoco el acontecimiento lo narrado, porque la propia iconografía no tiene un vínculo de necesidad con los hechos en lo que sería una verdad objetual, sino que es el propio cuerpo (un cadáver, símbolo vertido en relato no contado) el que muestra una inmanencia orgánica de su ser-ahí y por ello termina siendo una referencia simbólica epocal a una potencia narrativa.

Narratividad puede ser comprendida como aquella potencia intraducible en una representación absoluta; de alguna manera una sospecha de un imposible semiótico, que solo un código hermenéutico nos daría acceso. Una potencia que pide un tránsito entre el lenguaje y la experiencia para salir a la luz en la forma de las ficciones o de la causalidad de acciones concatenadas discursivamente. A su vez, entre el acontecer en sí y lo que la ideología *nos deja ver, intuir o imaginar* lo probable y lo verosímil, radican los modos de representación aceptados en una institucionalidad difusa, no tan evidente y muchas veces alienada, de la propia modernidad y su ratio (su razón cartesiana). Entonces, nos preguntamos si acaso la modernidad (altomodernidad, posmodernidad) es la que nos señala las representaciones de aquellos cuerpos narrativos mostrados por las imágenes de Rubens con que Jameson ilustra este concepto⁹. Cuerpos que se despliegan desde su materialidad vuelta expresión (ya no son organismos vivos, pero la ficción representacional nos los acerca a la vida con la cual los vemos). De aquí que podríamos intuir qué otros tales surgen en la cultura y cómo los reconocemos iconográficamente, en tanto configuraciones ideológicas con las cuales aprendemos a interpretar relatos, a narrarlos y a considerar la potencia

⁹ Ver, para ello, el diagrama que utiliza *Las semillas del tiempo* ([1994] 2000: 118) del cual la secuencia –no lineal– sería: (1) Altomodernismo / Realismo sucio - (2) deconstructivismo - (3) posmodernismo estilístico / neorracionalismo / regionalismo crítico, donde Totalidad e Innovación son categorías que marcan el paradigma de sostén de cruces conceptuales: envolturas, contenedores; lo inconmensurable, lo flotante, en arquitectura. Dicho sea de paso, el tiempo atraviesa la conceptualización del espacio, se vuelve cuerpo edificio, juego de geometrías, metamorfosis y superposiciones que, si giramos la vista teórica, son narrativas también. Pero, nos aclara: “El espacio no parece requerir una expresión temporal; si no es lo que hace en términos absolutos sin tal figuralidad temporal, sí podría decirse, cuando menos, que el espacio es lo que reprime la temporalidad y la figuralidad temporal de modo absoluto, en beneficio de otras figuras y códigos ([1994] 2000: 33).

de lo narrable en tanto historia (lo contado) e Historia (la temporalidad inacabada e inasible). Pero surge un escollo teórico con el cual convivir: es que necesitamos textos para dar visibilidad a la Historia, aunque esta es –aporía a su vez– imposible porque sería el relato de lo ausente. Nos dice: “La Historia es la temporalidad de la producción de estas nuevas situaciones y contradicciones, en sus ritmos y tiempos simultáneos” (Jameson, 2014: 44).

Un sistema narrativo, se plantea en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, actúa en una unidad sémica como una mediación, instruidos como estamos por paradigmas narrativos heredados (1989: 149). Así como leemos, no debemos engañarnos en el binarismo que parece existir aquí entre forma/contenido: desenmascarar esta díada implica también que la narración se constituye en el trabajo de darle a esa mundanidad otro lugar que no es el contenido en tanto representación. La hay porque las funciones ideológicas que se expresan en la narración se vuelcan sobre los objetos del mundo, pero no del todo ni evidentemente explícitas. Esto es, forman ideologemas (Jameson, 1989: 93).

Utiliza esta noción al hablar de la leyenda y tal como es comprendida por N. Frye en “Narraciones mágicas” (1989: 83-120). Allí, describe que mundo y Otredad son conceptos situados, posicionales. Aquello que no es “yo” es un otro arquetípico y, por ende, está marcado en una negatividad como ajeno. Lo es aquello que está en una posición que no es la mía. Lo mundano sería, si leí bien a Jameson, una negociación política e histórica con las Otredades y los objetos-otros con los cuales, sin embargo, debo vivir y saber narrar. Un ideologema, pues, se describe así: “un complejo conceptual o sémico determinado que puede proyectarse diversamente en la forma de un «sistema de valores» o de un «concepto filosófico», o en la forma de un protorrelato, una fantasía privada o colectiva” (Jameson, 1989: 93).

Evidentemente, la figura de la modernidad burguesa jalona la teoría de Jameson sobre la narrativa: coincidiendo con Lukács y Bajtín en que la novela es un género moderno. Una hipótesis se lanza en el capítulo “En defensa de György Lukács” ([1971] 2016: 123-154): el relato se constituye ante la disolución de lo humano, ya que en la era preindustrial el contexto temporal no necesitaba ser transmitido porque se compartía comunitariamente y lo humano ocupaba la centralidad del pensar y sentir cotidianos como los objetos que eran claramente pro-

ducción reconocible, cercana. La industrialización incorpora múltiples cesuras y rasgaduras en los componentes de la vivencia social; los componentes del relato se vuelven problemáticos. Las mediatizaciones, herencia conceptual de las lecturas de Hegel que también comparte Lukács, hacen mella en ese clima que envuelve a las comunidades en la estructura narrativa que los mitos permiten perpetuar. Lo irrefrenable acaece con el investimento social de lo moderno en toda práctica, en toda forma de intercambio simbólico porque ingresa el desconocimiento del origen, implicando la anulación de lo especulativo de la leyenda y el mito por la racionalidad demostrativa.

Describe Jameson este proceso en una explicación que puede leerse en varios de sus libros enunciada de diferente manera: “Los elementos de la obra empiezan a huir de su centro humano: se instala una especie de disolución de lo humano, una especie de dispersión centrífuga en la que las sendas conducen en todo punto hacia lo contingente, hacia el hecho y la materia brutos, hacia lo no humano” ([1971] 2016: 127). Lo dado define la posibilidad del relato, la distancia con el conocer diario es infranqueable y la temporalidad se percibe en un distanciamiento con respecto a la experiencia vivida; los objetos se cargan de una nueva forma de contingencia –alejada de la sensibilidad individual o compartida–, para generar una producción simbolizadora que busca esperanzadamente un remedo de la cercanía perdida. Y, luego, esta ya no se busca. Hemos alienado la literatura, tal como la producción de los objetos en la vida ahora “moderna”. El arte elige una nueva capacidad de narración para captar lo que ha sido separado en ese mundo sin dioses. Para mostrar sus hipótesis sobre la modernidad literaria, acude a Lukács como un autor que le resulta transversal al desenvolvimiento de la novela como género en la modernidad, siempre en despliegue y nunca acabada en su futuro. Habla de la díada filosófica que sostiene el edificio lukácsiano conformada así: esencia (*Wesen*) / vida, por una parte, y significatividad / acontecimiento junto a “las materias primas de la existencia cotidiana”, por otra (Jameson, [1971] 2016: 130). Como vemos, es a su vez, díada de díadas.

La novela inicia su desplazamiento en transformaciones múltiples atravesando esas díadas en las figuras del héroe, los personajes, la aventura, la acción y sus causalidades, sus tiempos y capacidades narrativas. Tomar este género en la obra de Jameson sería pretencioso y necesitaría

un capítulo aparte, por la complejidad de sus estudios y la amplitud tan coherente del metacomentario que aúna la teoría y su lugar como lector inquieto. Pero elegimos una partecita, que aporta algo en nuestra mirada sobre la narrativa y el tiempo. La mirada de Georg Lukács, a quien sostiene en muchos de sus libros, con quien y a partir de quien se produce una de sus grandes polémicas en el campo teórico marxista: ¿por qué leer a Lukács?

Dos grandes grupos se afianzan en Lukács: la novela orientada al mundo ideal, abstracto que tiene como figura el Quijote, en que la racionalidad busca la excusa que da contención a su aventura: la locura de un personaje obsesionado en un mundo que se descubre inalcanzable y sin lograr resolver sus dilemas y su “totalidad destotalizada” ([1971] 2016: 133). Este Quijote es el poeta, el artista, el inventor, el individuo que no posee estrategias ni un saber que resuelva su yo, su soledad frente al espacio de vastas geografías. Bajtín diría en su ensayo sobre el problema del tiempo en la novela: es el cronotopo del viaje por las tierras de un ideal: “La novela del idealismo abstracto tendrá como resultado una serie de acontecimientos y aventuras objetivos; ofrecerá una superficie aparentemente objetiva, aun cuando esta objetividad superficial no es sino el resultado de la locura y la obsesión subjetiva” ([1971] 2016: 133). La narratividad de esta novela idealista sostiene una prosecución del tiempo en la incapacidad de conciliar las dicotomías que contraponen –combinando las díadas señaladas recién– la vida y el acontecimiento. ¿Qué ahora puedo marcar como paso a una racionalidad donde el momento del vivir se evapora en el viaje que prosigue?

La segunda clase de novela es la de la *desilusión romántica*, marcada por el tiempo, como la anterior adquiere el conocimiento del espacio. Describe Jameson: “La vida del héroe vuelve a ser contada bajo la forma de relato (...) sus actos son actos en el tiempo, son esperanza y recuerdo” ([1971] 2016: 135). Reconocer a Flaubert, a Goethe, a Tólstoi, nos abre camino en una explicitación cuyo centro de atención es el tiempo, ambiguo y paradójico. Aquel que deja olvidar –que clama olvidos– y a la vez es memoria para narrar la vicisitud de la subjetividad que no necesita espacios de despliegue sino una unidad entre significado y vida, “arrojada al pasado, una unidad sólo recordada” ([1971] 2016: 135). Narrar el tiempo de la memoria, el recuerdo de sí.

Lo que veíamos hace unas páginas acerca de la conciencia del su-

jeto frente a la potencia narrativa, aquella que nos centra la experiencia vivida en la posibilidad de narrar, toma en esta segunda forma de novela una refundación de la experiencia del tiempo en la capacidad simbolizadora de la literatura. Se lee más claramente aquí, y podemos reflexionar sobre las continuidades en la cultura de esta dimensión que le da esta segunda forma de novelar:

Pero el tiempo es también el tejido mismo de la vida, tanto para el lector como para el protagonista, la sustancia misma de la experiencia: es, por lo tanto, duración y flujo a la vez, y fundamenta la densidad de la narrativa en el mismo momento en el que esta última narra el paso trágico y efímero de todas las cosas ([1971] 2016: 135).

Estas pocas páginas referidas de “En defensa de György Lukács” nos son abrumadoras en cuanto a lo que venimos planteando sobre la narrativa literaria en el encuentro con las determinaciones sociopolíticas de la cultura de Occidente.

En esta dialéctica –y relectura de Lukács– se definen otros planteos que vienen a cerrar la fuerte coherencia de Jameson en el redescubrimiento de las cuestiones no tan simplemente metafísicas que son el tiempo y de la idea de *mundo*. La novela viene a cubrir el rol de ficción organizadora de la idea de mundo, esa que creemos percibir, pero alienamos en la distancia cambiante en las relaciones entre las cosas –contingencias también llamadas *contenido en la forma*– y la experiencia relativamente individual del artista en la modernidad. La Historia reemplaza a la realidad natural y la sustancia de la subjetividad se trabaja intentando exceder los frascos mercantilizados del arte industrializado, de los procesos expresivos caseros, íntimos en su precariedad formal, y en la búsqueda desenfrenada de los límites de lo representable que coexisten con formas arcaicas de pensarnos e imaginarnos. Narramos porque queremos explorar la frontera del conocimiento de las realidades factibles de ficcionalizar, tan otras y tan nuestras: de ahí la utopía y las formas de la novela orientadas a dejar anotado lo que creemos será el futuro.

Es en el encuentro con el ideal de la representación verosímil y la Modernidad Tardía donde el pasado juega un rol inquietante en el

interrogante acerca de si es posible narrar por fuera de una lucha de sincronidades históricas. Es decir, si narramos para el futuro que llegará –la impredecible memoria del presente– o si lo hacemos para el presente inasible en el símbolo, que se constituye ya sin el ideal del encuentro con la totalidad deseada, anhelada.

Aquí, podríamos hacer un *intermezzo* para acudir al llamado del realismo, que nos estuvo esperando hasta esta página. ¿Cuáles son las formas narrativas que creen haber logrado captar la realidad (social, lo contingente) en su historicidad? Suena la polémica sobre la teoría del reflejo, tan denostada y largamente comentada que hace centro en Lukács. Si la naturaleza no lograba narrarse en categorías puramente humanas –por el capitalismo y las modernidades avasallantes– en la confianza que manifiesta la *Teoría de la novela* (1920) sobre la posible reconciliación de la humanidad con el mundo, a partir de la interpretación histórica de la vida que este género lograría, sin nostalgia y sin la épica. El reflejo

(...) es, por lo tanto, simplemente una abreviatura conceptual diseñada para marcar la presencia de este tipo de operación mental que en otra parte he denominado *tropo histórico*, a saber, la puesta en contacto de dos realidades distintas e inconmensurables, una en la superestructura y otra en la base, una cultural y otra económica ([1971] 2016: 143).

De este modo, la literatura es capaz de causar esa pequeña eclosión articuladora, cuyo resultado es el logro de volver artística la interpretación de lo real que la superestructura pareciera constituir como una determinación (de clase, de época, de roles). Sin olvidar que Lukács escribe esto entre 1914 y 1920, en vísperas de una gran guerra y en las postrimerías de la Revolución de Octubre, el estudio incluido en la *Teoría de la novela* adquiere relevancia porque pone el acento en que la historia también procede en este contacto para mostrar el proceso de las disputas de las fuerzas sociales que ingresan en la novela como parte necesaria, como ecos que dan entorno y comprensión a sus tramas.

Nos preguntamos con Jameson, cuáles son las fuerzas activas que se traducen en actos ficcionales, dinamizando la comprensión del presente y enseñando a leerlo, ya como un pasado y permitiéndonos conocer esas dos clases de novela que describe Lukács: la novela realista y la

novela histórica: las diferencia el modo de asir el motivo humano en su temporalidad social y política. De la tipicidad individual, pero con sustancia colectiva ([1971] 2016: 145) ya que una obra histórica ha de narrar una situación o un período; bajo el régimen de la verdad de la realidad histórica lo típico de los personajes será lo *adecuado* mientras en la novela realista lo típico ya no es pertinente ya que son la materia prima que sostiene, su dinamismo y su contenido contingente, experiencial. La describe así:

Porque el modo de presentación realista, la posibilidad de narración en sí, sólo está presente en aquellos momentos de la Historia en los que la vida humana puede aprehenderse en términos de confrontaciones y dramas concretos e individuales, en los que una verdad general y básica de la vida puede contarse mediante el vehículo del relato individual, de la trama individual ([1971] 2016: 151).

Nos preguntamos con Jameson si es la novela un instrumento para analizar la realidad. Luego, la novela del siglo XX, como será desarrollada esta idea en varios de sus libros y en los artículos reunidos en *Las ideologías de la teoría* ([2008] 2014), se vuelve el ejemplo del fracaso del artista original y objetivo, que crea significados ficticios y la vuelve mercancía, repitiendo el ciclo de los productos cuyo origen ya no interesa y que guarda el silencio sobre las cosas. La novela se reduplica en su fagocitación (no usa esta metáfora) como obra que duplica al infinito la significación impuesta por las circunstancias sociales de su producción¹⁰.

Todo un planteo y una promesa de Lukács que se recupera en la crítica dialéctica de Jameson con algunas de sus categorías, marcadas muchas de ellas por la noción de reificación, así como la aceptación de que existen tendencias históricas superpuestas y hasta contrarias en una trama novelesca. La novela realista se manifiesta como el ejemplo para-

¹⁰ Paso por alto una interesante anotación sobre la mirada de Lukács acerca del simbolismo, de cuya reflexión deviene esta idea del arte literario vacío de aquello que la novela realista había logrado. También convido a leer con detenimiento *El realismo y la novela providencial* (2006) donde, a partir de la diada inmanencia / trascendencia describe cuatro categorías de formas de novelar que se reconocen en el esquema realista y que dan pie a pensar esta novela "providencial". Esclarecedor es el Epílogo, "Violentar la inmanencia", de Julián Jiménez Heffernann (en Jameson, 2006: 55-124).

digmático del novelar en la disputa por el valor del tiempo que vuelve factible acercarse a esa narratividad.

Con estas reflexiones abrimos el planteo de este concepto tan caro a la mirada postestructural y marxista de Jameson, imbuida de una filosofía hegeliana y heideggeriana con la cual intenta discutir para ofrecer un lugar no-común, no diádico, no extemporáneo, sobre la narratividad. No por nada es uno de los críticos más fuertes –y polémicos– con el estructuralismo narratológico, aunque recupera algunos momentos y nociones de Greimas, de Roland Barthes, Todorov, entre otros. Es interesante decir esto ahora, ya que es la pregunta que nace en la mirada frente al panorama de la teoría literaria que estudia la narrativa, acotumbrados como estamos –al menos en el campo argentino– a pensar que la narratología lo dijo todo sobre los géneros que la toman, en un modelo que es más aprendido que históricamente situado en los acontecimientos de la teoría.

En una entrevista, Jameson responde en relación a la estructura literaria –como epistemología– que tanto *Tercer Mundo* como posmodernismo surgen juntos y que implican una paradoja: el regreso a la narración en el marco de un empobrecimiento de la cultura, dado por la estandarización que recae en espacios geopolíticos donde la palabra aún es valorada. Entonces, se da como resultado una coexistencia de nuevos contextos de textualización muy diversos (en Buchanan, 2007: 161). Las oportunidades de seguir pensando esta noción son muchas, al advenir los nuevos formatos del colonialismo y, con ello, productos artísticos que le ponen en su mira, realismo mediante, a partir de los conflictos en lógicas narrativas que coexisten e intentan anularse unas a otras. ¿Cuál es el contenido de las novelas, en cuanto a lo social que logra atravesar la membrana de las formas de imaginación heredadas y qué de la vida individual se filtra como significativa en las narrativas modernas? (Jameson, [1994] 2000: 44). ¿Cuáles y cómo serían aquellas colectividades en formación que resuelvan la situación en que la clase dominante prescriba la cultura, el saber, la creación artística, en formas de lectura de la realidad y de la Historia que desmitifique los ideologemas instalados en la narración como potencia fáctica de darnos diacronía social?

La literatura, así, pierde su lugar de privilegio frente a los “textos” que proliferan en la posmodernidad del Primer Mundo, pretendidamente globales y que, con ello, podemos ver la productividad de los es-

critores de países emergentes. ¿Hay una capacidad de creación que excede los modos narrativos de la estandarización massmediática, habida cuenta de que estamos –quizás sin saberlo– redefiniendo la noción de temporalidad?

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl ([1936-1937] 1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Buchanan, Ian (Comp.) (2007). *Fredric Jameson: Conversaciones sobre el marxismo cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, Fredric (1979). *La cárcel del lenguaje. Perspectivas críticas del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric ([1994] 2000). *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (2006). *El realismo y la novela providencial*. Madrid: Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes.
- Jameson, Fredric (2012). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, Fredric ([2008] 2014). *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Jameson, Fredric ([1971] 2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2018). *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2019). *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas*. Madrid: Akal.
- Wallerstein, Immanuel (1998). *Impensar las Ciencias Sociales*. Madrid: Siglo XXI, IIS-UNAM.

Pastiche

Ignacio Duque García
Università degli Studi di Padova

Ya a finales de los años setenta del siglo pasado, cuando Fredric Jameson trazó por primera vez un esbozo de ese marco cultural y filosófico que, de manera más o menos aceptada, empezaba a ser conocido como posmodernidad, llamaba la atención cómo, lejos de asentarse en un paradigma simplista, que correría el riesgo de reducir el término a una simple moda, o tendencia filosófica más o menos pasajera, el pensador estadounidense pretendía incorporar una serie de categorías que, a la postre, terminarían consolidando las bases de su definición de posmodernidad. Dichas categorías, definidas y bien desarrolladas ya en sus principales escritos sobre la posmodernidad de los años ochenta eran: el capitalismo tardío y los conceptos de “teoría”, de “pastiche” y de “esquizofrenia”. Dicho de otro modo, lo que Jameson se proponía, casi desde el principio de su elaborado teórico sobre la cuestión, era dotar al término de un contexto histórico que no resultara extraño a la tradición marxista (el capitalismo tardío), de un marco epistemológico (la teoría), de un rasgo estético y lingüístico definitorio (el pastiche) y, finalmente, de una perspectiva ética, relacionada, sobre todo, con los vínculos entre el individuo y una renovada percepción del tiempo (la esquizofrenia).

Ya a mediados de los setenta, en una de sus primeras obras, *Marxism and Form*, Jameson anotaba el término “pastiche” retomando el uso que del mismo hacía Thomas Mann en su novela *Dr. Faustus*, quien, por su parte, se hacía eco de las reflexiones de Adorno sobre las composiciones musicales de Igor Stravinsky y Arnold Schönberg en *Filosofía de la nueva música* (Jameson, 1974: 34). Años después, en 1982, Jameson, en

su conferencia impartida en el museo Whitney, publicada con el título “Posmodernismo y sociedad de consumo”, señalaba lo siguiente:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo particular o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor (Jameson, 2002: 170).

Para entender el auge del pastiche, Jameson ponía en evidencia la crisis de la parodia en un momento en el que los referentes universales se presentaban fragmentados o, por recordar la famosa tesis de Lyotard con la que iniciaba *La condición postmoderna* (1979), ya nadie creía en ellos. “El efecto general de la parodia –ya sea con simpatía o con malicia– es el de poner en ridículo la naturaleza privada de esos amaneramientos estilísticos”, escribe Jameson, “sus excesos y su excentricidad con respecto a la manera en que la gente normalmente habla o escribe. Así pues, en algún lugar detrás de la parodia queda la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual no es posible burlarse del estilo de los grandes modernistas”. E inmediatamente después se pregunta: “¿pero qué sucedería si uno ya no creyera en la existencia de un lenguaje normal, del discurso ordinario, de la forma lingüística?” (2002: 169). Nos ubica así en un horizonte complejo, caracterizado por la descentralización, la fragmentación, y es ahí donde el pastiche, tal y como precisaría en su conocido ensayo “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, adquiere su sentido: “la desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal de la reciente disipación del estilo personal, engendran la práctica casi universal de lo que se puede llamar ‘pastiche’” (Jameson, 1996a: 37).

Los ejemplos que Jameson ofrece a lo largo de su ciclo posmoderno son variados y van de esa arquitectura que aspira a combinar los estilos del pasado con el contexto contemporáneo; el cine que Jameson aúna en un nuevo género, “la nostalgia”, y que incluye obras tan dispares como *American Graffiti* (1973) de George Lucas, *Chinatown* (1974) de Roman Polansky, o *Il conformista* (1970) de Bernardo Bertolucci; y no-

velas “aparentemente” históricas como *Ragtime* (1975) o *Loon Lake* (1980) de E. L. Doctorow, obras en las que, al igual que sucede en los casos que se acaban de mencionar, el pasado se desprende de la historia y queda reducido a un conjunto de imágenes populares y estereotipos culturales fácilmente reconocibles (Jameson, 2002: 175).

En todos estos casos, y siguiendo la argumentación de Jameson, el pastiche se presenta aquí como una consecuencia, casi inevitable, de la fase tardía del capital y de la “lógica cultural” que de esta se desprende. Un contexto, el posmoderno, en el que la crisis de la historia, entendida también, en su magnitud más social y científica, como aglutinadora de discursos y como agente de cambio, la desmembración de los proyectos reguladores característicos de la modernidad o la crisis definitiva del sujeto, y consecuentemente de la subjetividad y del estilo, ha dado lugar a un marco cultural distinto en el que incluso el propio significado, nos dice Jameson

es puesto en entredicho; en su lugar nos queda ese juego puro y azaroso de los significantes que llamamos postmodernidad, y que ya no producen obras monumentales como las de la modernidad, sino que reorganiza fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un nuevo y dignificado *bricolage*: metalibros que recuperan las piezas aprovechables de otros libros, metatextos que ordenan piezas de otros textos (Jameson, 1989a: 229).

El pastiche, como sucede con buena parte de la producción filológica y, del mismo modo, con el desarrollo de un campo semántico particular relativo, sobre todo, a la posmodernidad, termina por responder a la premisa con la que Jameson abría su obra *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, “¡historicemos siempre!” (Jameson, 1989b: 11). Ahí se proponía Jameson el “desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos” (1989b: 18), en un procedimiento casi análogo al que encontramos en sus reflexiones al abordar el análisis de esas obras en las que detecta el pastiche, la nostalgia. Se trataría pues de recomponer, a partir de retales estereotipados (modas, incluso, de otro tiempo), una historia cuya vigencia en la posmodernidad se halla, cuanto menos, en tela de juicio. Desde este punto de vista, la tarea de Jameson no dista mucho de la función que él mismo

atribuye a la obra de Adorno en la posmodernidad y que, por ende, haría de Adorno “el más marxista de los marxistas”: a saber, la capacidad de vislumbrar un futuro, “que profetiza la catástrofe y proclama la salvación”, en ese estadio de aparente presente continuo que constituye la posmodernidad (Jameson, 1996b: 231).

Es, en este punto, en el que las distintas propuestas en torno al concepto de pastiche en la posmodernidad muestran una divergencia más notable: Linda Hutcheon, en su libro *A poetics of Postmodernism*, plantea, en primer lugar, una visión más amplia del concepto de parodia, de manera que no quedaría reducido, como se podría deducir de los escritos de Jameson, a un rasgo propio de la modernidad (Hutcheon, 1988: 26); en segundo lugar, muestra su oposición a la idea de una presunta puesta en cuarentena del pasado en el contexto posmoderno, de manera que, para ella, la idea de tener como único referente para el pastiche característico del momento la historia, “historicidad genuina”, incluso cuando esta llegase a nuestros días en fragmentos, resultaría, en su opinión, segmentada (1988: 24); por último, como divergencia entre su perspectiva y la de Jameson, se plantearían no pocas dudas sobre la validez y efectividad del marxismo como coordenada teórica para interpretar la obra de arte en la posmodernidad (1988: 213).

En *Parody: ancient, modern, and post-modern* (1993), Margaret A. Rose critica, por su parte, la noción de pastiche sostenida por Jameson al considerar que no se trata de un rasgo idiosincrásico de la posmodernidad pues, tal y como había sido descrita, sobre por todo ese carácter de “parodia exenta de humor” que Jameson le atribuye, habría sido fácilmente aplicable a muchas obras del tardomodernismo (Rose, 1993: 232).

No muy alejado de estas posiciones, se encuentran las reflexiones de Simon Kemp (2006) contenidas en su escrito titulado “Parler une langue morte’: Fredric Jameson et le pastiche postmoderne”, donde el autor analiza el pastiche posmoderno, en los términos en los que los que había sido definido por Jameson, en la obra de Claude Simon y Alain Robbe-Grillet, para terminar por criticar el modo demasiado general con el que Jameson aplica indistintamente dicha categoría.

Inmaculada Murcia Serrano (2010) analiza estas cuestiones de manera detallada en su artículo “La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson”, donde pone el acento en la deuda que, para ella, Jameson contrae con el posestructu-

ralismo (Barthes y Foucault, fundamentalmente) y, en mayor medida, con Guy Debord en la concepción del pastiche posmoderno –en contraste con la lectura de Rose, mucho más centrada en indudable proximidad del estadounidense con algunos postulados de Jean Baudrillard (Rose, 1991) que el propio Jameson admitiría tiempo después en su artículo “Marxismo y postmodernismo” (Jameson, 1998: 51)–, y concluye, señalando los riesgos de la generalización debidos a la pretensión de salvaguardar esa herencia inviolable que detecta en la teorización de Jameson, a saber, el marxismo y el posestructuralismo.

Massimo Fusillo (2016) va más allá, y muestra sus reparos, por una parte, a la genealogía del pastiche trazada por Jameson y, por otra, a la matriz teórica que fundamenta su concepción del pastiche, que, explica Fusillo, delimita definitivamente las posibilidades que el pastiche ofrece sin tener esa “connotación peyorativa todavía presente en el enfoque marxista de Jameson” (2016: 4).

La crítica más reciente, sin embargo, parece no ser una cuestión central como es el propio movimiento de las teorías de Jameson, su evolución al tener en consideración nuevos marcos socioculturales y la deriva que se percibe en algunas de las categorías que, inicialmente, cimentaron su pensamiento. En este sentido, resulta especialmente significativo el anuncio de cambio que se aprecia en su escrito “Cultura y capital financiero” (en 1998: 181-212) en el que ese marco teórico-económico del “Capitalismo tardío” arquitectado por Ernest Mandel, basado en las fases del desarrollo del capital en la historia, y que hasta entonces había sostenido toda la retórica posmoderna de Jameson, dejaba paso a un modelo de hegemonías en la historia del capitalismo, modelo teorizado por Giovanni Arrighi en 1994 que concluía en una fase financiera del capital.

Esta revisión del marco socioeconómico es central en la obra de Jameson; recordemos que el modelo dialéctico que concluía en la posmodernidad reproducía un esquema basado en las fases históricas del capitalismo tradicional e incluía esa tercera fase descrita por Mandel. Y, así, del capitalismo industrial derivaba el realismo estético, del capitalismo monopolista se deducía el modernismo y, no será necesario insistir, el posmodernismo no es sino la lógica cultural del capitalismo avanzado. El viraje permitía entonces ajustar la cultura posmoderna a un contexto que pasaba de “multinacional” a “global”, lo cual generaba

algunos desajustes en la teoría formulada por Jameson hasta entonces (Anderson, 2000: 109; Davis, 1985; Duque, 2012: 86-94), pero, al mismo tiempo, abría las puertas a nuevos objetos de estudio y a la revisión de las premisas iniciales que habían acompañado los escritos jamesonianos sobre la cuestión.

El cine de la conspiración recogía el legado del cine de la nostalgia en *La estética geopolítica* (1995), donde se detallaba la última actualización del concepto de “inconsciente político”, y se orientaba el análisis hacia un doble objetivo: constatar la centralidad de la tecnología, por un lado, y dilucidar la perspectiva que dichos metrajes emanan de un supuesto futuro. De una manera más sintética, la asunción de lo global ha implicado, en Jameson, el rastreo de un presente que, si ya era concebido como un conjunto de fragmentos del pasado que había que reconstruir, ahora se completa con fragmentos de un futuro que ya está aquí, acompañado incluso por algunos indicios de pulsión utópica que no pasarán desapercibidos para Jameson.

Las últimas décadas han asistido al surgimiento de nuevas categorías interpretativas que, de la mano del fenómeno global, se han dilatado entre las citas de los ensayos más reputados. No ha caído en la tentación del optimismo que la proliferación de diferencias y heterogeneidades llegó a generar en algún momento, de ahí que Jameson haya optado por permanecer en su apostadero para seguir leyendo y analizando cuanto le rodea. Y, en este sentido, el pastiche sigue siendo un elemento central dentro del proyecto jamesoniano. En una entrevista con Anders Stephanson publicada por primera vez en 1986, Jameson reconocía que era necesario fomentar una visión crítica

para deshacer el posmodernismo homeopático mediante los métodos del posmodernismo: para trabajar en disolver el pastiche usando todos los instrumentos del propio pastiche, para reconquistar un sentido histórico genuino usando los instrumentos que he llamado sustitutivos de la historia (Jameson, 2007: 59)¹.

No se trataba pues de encontrar aspecto positivo alguno en la posmodernidad sino, más bien al contrario, de refundar el espacio contemporáneo de una manera decidida, radical, tal y como concluye en

¹ La traducción me pertenece.

esas mismas páginas: “el único camino completo ante la crisis del espacio es inventar un nuevo espacio” (2007: 59).

El axioma, de ostensible carácter nietzscheano, sirve como perfecta introducción a los trabajos de Jameson de las últimas décadas, sobre todo a *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (2002) y *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2005), que tan centrados se encuentran en interpretar el presente y escudriñar los restos de la historia, como en conjeturar un futuro posible que ya está en formación. Reside ahí el proyecto filosófico de Jameson, una aspiración muy próxima a la expresada por Sartre en *¿Qué es la literatura?* (Duque, 2012: 188-198), y en la que del pastiche sigue siendo elemento fundamental para el trabajo del intérprete, ya sea este el propio Jameson, ya sean sus lectores.

Bibliografía

- Anderson, Perry (2000). *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Davis, Mike (1985). “Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism”. *New Left Review*, N° I/151, pp. 106-113.
- Duque García, Nacho (2012). *De la soledad a la utopía. Fredric Jameson, intérprete de la cultura postmoderna*. Zaragoza: PUZ.
- Fusillo, Massimo (2016). “Estética del pastiche e intermedialità: «Povera piccina»”. *Between*, Vol. 12, Número especial: Abignente, Elisabetta; Cattani, Francesco; De Cristofaro, Francesco; Maffei, Giovanni; Olivieri, Ugo M. (Eds.), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, pp. 1-18.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London, New York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1974). *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. New Jersey: Princeton University Press. [Trad. esp. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2016].
- Jameson, Fredric (1989a). “Leer sin interpretar: la postmodernidad y el videotexto”. En Nigel Fabb *et al.* (Eds.), *La lingüística de la escritura: debates entre lengua y literatura* (pp. 207-230). Madrid: Visor.

- Jameson, Fredric (1989b). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente crítico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric (1996a). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric (1996b). *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*. Londres: Verso. [Trad. esp. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010].
- Jameson, Fredric (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric (2002). “Posmodernismo y sociedad de consumo”. En Hal Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 165-186). Barcelona: Kairós.
- Jameson, Fredric (2007). *Jameson on Jameson. Conversations on Cultural Marxism*. Buchanan, Ian (Ed.). London: Duke University Press. [Trad. esp. Buchanan, Ian (Comp.), *Fredric Jameson: Conversaciones sobre marxismo cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007].
- Kemp, Simon (2006). “«Parler une langue morte»: Fredric Jameson et le pastiche postmoderne”. En Catherine Dousteysier-khoze y Floriane Place-Verghnes (Eds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* (pp. 313-320). Bern: Peter Lang.
- Liotard, Jean-François (1979). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Murcia Serrano, Inmaculada (2010). “La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson”. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Vol. XV, pp. 223-241.
- Rose, Margaret A. (1991). “Post-Modern Pastiche”. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31, N° 1, pp. 26-38.
- Rose, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Posmodernidad

Silvia N. Barei
Universidad Nacional de Córdoba

Por los años 90, como integrante de la cátedra de Teoría Literaria de la entonces Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, empezamos a leer, reflexionar y enseñar a Fredric Jameson, a propósito de la discusión acerca de las nuevas formas del arte.

Jameson era, indudablemente, de lectura obligatoria por la claridad de su pensamiento teórico, por la contemporaneidad de la discusión y la clara vocación política o, más bien, aquello que uno podría decir militancia intelectual.

Pero sí, en ese momento, sus reflexiones implicaron un giro necesario para pensar las teorías literarias posestructuralistas, su relectura actual resulta un reencuentro con ciertas inquietudes particulares: un nuevo movimiento de arranque para abordar cuestiones culturales ya en otro milenio y, de manera especial, cuestiones artísticas y políticas.

Se me propone desarrollar la categoría de “posmodernidad”, entendida esta como una herramienta conceptual para pensar los tiempos actuales, y hacerlo a partir de la revisión de un aparato teórico elaborado en los 80 y los 90, expandido y repensado por su mismo autor hasta nuestros días.

La implosión de la idea de modernidad como un estado de la cultura que abarcó al menos cuatro siglos y la puesta en crisis de sus paradigmas centrales, constituye un momento señero en su reelaboración cultural: proceso que se deriva de la necesidad de reflexionar sobre el carácter cambiante de la cultura del siglo XX.

La categoría de posmodernidad o posmodernismo, como prefiere

llamarla Jameson en la actualidad (véase 2012) era una temática muy novedosa en los programas de estudios sobre comunicación y cultura, en tanto herramienta teórica que posibilitaba un mejor análisis de lo que estaba sucediendo con el cambio cultural de fin de milenio, necesitado de interpretaciones más agudas y enriquecedoras.

¿De qué habla Jameson cuando habla de posmodernidad?

De las condiciones particulares de una cultura en transición, agotado el paradigma moderno y atravesada por nuevas determinaciones en sus prácticas cotidianas, sus lenguajes, sus representaciones, sus complejos problemas de construcción identitarias y sus textos artísticos dislocados.

Historizando el concepto, se sostiene que fue el poeta norteamericano Charles Olson (1910-1970) quien habló por primera vez de posmodernidad en la carta a un amigo, escrita el día en que Eisenhower era elegido presidente, el 4 de noviembre de 1952. Olson describe aquel presente en la segunda mitad del siglo XX como “posmoderno, poshumano y poshistórico” (en Jameson, 1991: 14), tres categorías que habrían de tener desarrollos y discusiones teóricas hasta nuestros días.

Sin embargo, hay consenso en reconocer al arquitecto egipcio Ihab Hassan (1925-2015) como quien adopta el término de manera sistemática para hablar de arquitectura, pero también de tecnología, música, artes visuales y de la literatura como una nueva sensibilidad, pensando al posmodernismo como renuncia a los propósitos emancipatorios de las vanguardias.

De todos modos, dos libros que nos llegan de la tradición francesa son los que, entre otros, impregnaron los saberes académicos con su reflexión sobre un cambio sustancial en la cultura: *La sociedad del espectáculo* ([1967] 1999) de Guy Debord y *La condición posmoderna* (1979) de Jean-François Lyotard. El primero, publicado unos meses antes del Mayo francés, usa la categoría de espectáculo para hablar de los nuevos modos de recepción y consumo, y lo define como “el sentido de la práctica total de una formación económico-social, su empleo del tiempo, la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia” ([1967] 1999: 41).

Por otra parte, Lyotard, a quien Jameson le atribuye una “voz combativa y profética” (2014: 300), se detiene en lo que llama la caída

de los grandes relatos modernos o “la pérdida de credibilidad en las metanarrativas” y la tendencia al predominio de las “pequeñas narrativas” de carácter flexible y más creativas que aquellas de la modernidad.

Cuando irrumpe en el campo intelectual la categoría de posmodernidad reformulada por Fredric Jameson, este era ya un teórico y crítico consagrado de la literatura. Había publicado *Marxism and form* (1971) y *The Prison-house of Language* (1972)¹. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* no nació como libro, sino como un artículo publicado en la *New Left Review* en 1984, en el que se leen las ideas centrales que desarrollará, luego, en el libro a publicar en 1989: desde una crítica cultural marxista, su tesis central es que las nuevas lógicas del mercado y del capital han colonizado toda la esfera cultural. Y, más específicamente, la esfera del arte, implicando un cambio o, más bien, una ruptura fundamental que trasciende las modas y las innovaciones propias del imperativo estético modernista, con su necesidad constante de renovación en el arte.

La característica central de la posmodernidad es que se han borrado las fronteras entre alta cultura y cultura de masas, y los nuevos textos artísticos se desarrollan en forma de pastiche y de una estética dislocada atravesada por la esquizofrenia. Y acá se está refiriendo a Duchamp y Gertrude Stein, al cine experimental y al happening, pero, también, al punk y el rock *new wave*, al formato en video, la paraliteratura y las ediciones de bolsillo, el Reader's Digest, el comic, la publicidad y la pornografía. Es decir, los textos formateados por la cultura de masas; los textos que, cuanto más kitsch, mejor.

Más actualmente, Jameson ha incluido también a la novela entre los textos posmodernos, señalando que “la novela posmoderna que ahora parece haberse convertido en un género, incluye tecnologías informacionales que están más allá del lenguaje anticuado” (2019: 320). Aunque no es acá el espacio para desarrollarlo, no se puede dejar de señalar que la reflexión de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural desarrollada en la década del 40, son el trasfondo crítico del pensamiento de un Jameson que, sin embargo, y ante la constatación de un estado de cosas inmodificable, se hace menos radical.

¹ Hay versiones en español: *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX* (Madrid: Akal, 2016) y *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (Barcelona: Ariel, 1980).

¿Cuál es el trasfondo social o lo que llamamos el contexto en el que surge el pensamiento de la posmodernidad?

El de la sociedad post-industrial, el capitalismo multinacional o el post-capitalismo, la sociedad de los medios y la globalización. O, en términos de Jameson, el “capitalismo tardío”.

La categoría de *capitalismo tardío* acuñada por el economista alemán Ernest Mandel (1923-1995) trata de integrar economía e historia recuperando las nociones analíticas de Marx, pero partiendo de la idea de que el marxismo se ocupó de las leyes del capital, aunque no de fenómenos históricos y culturales concretos.

En su libro de 1979, *El capitalismo tardío*, Mandel observa que después de la Segunda Guerra Mundial se producen cambios sustanciales en las sociedades: nuevas formas de industrialización, nuevos productos, otros modos de organización del trabajo, la revolución tecnológica, la instauración de una economía mundial, el crecimiento del salario y, con ello, la mejora de la calidad de vida de los trabajadores que otorga nuevas posibilidades de consumo, de distribución del capital y, en general, del advenimiento de lo que se llamó “el estado de bienestar”.

Tal vez, esté de más señalarlo (pero por las dudas lo hacemos), que se está hablando de las economías del llamado Primer Mundo: es decir, algunos países europeos y Estados Unidos, dejando de lado a la URSS y a otros países asiáticos como modelo alternativo de desarrollo no capitalista.

Pues bien, el capitalismo al que se refiere Jameson emerge, a partir de los 80, de la crisis de este Estado de bienestar en lo que él llama su “fase recesiva”: flexibilidad en los empleos, automatización de la industria, avance de la informática y la robótica, descentralización del capital, especulación financiera, concentración de Medios. Una forma del mundo concebido como un mercado global en el que capital, mercancías y mundo financiero se mueven libremente.

Sin embargo, Jameson no deja de señalar que, en el momento de auge del Estado de bienestar allá por los 60, también el espacio para la libertad se veía como ilimitado, como una conquista social que habría de propagarse no solo en Europa, sino también en los países del Tercer Mundo. Ello implicó una expansión de reclamos en todo el planeta y la

posibilidad de que nuevos sujetos culturales se hicieran visibles y tomaran la palabra:

la ampliación del capitalismo a escala global produjo simultáneamente una inmensa liberación de energías sociales, una descarga prodigiosa de fuerzas nuevas y no teorizadas: las fuerzas étnicas de los movimientos negros y de minorías (...), los regionalismos, el desarrollo de nuevos portadores militantes de una conciencia excesiva en los movimientos estudiantiles y de las mujeres, así como un conjunto de luchas de otras clases (2014: 610).

En su revisión de lo que él mismo había desarrollado como posmodernismo, Jameson insiste en que no se trata de hablar de un estilo artístico (que entiende como ya pasado de moda en la actualidad), sino de un “modo de producción” que hay que inscribir, por estos días, en la tercera fase del capitalismo “que no ha pasado, sino que todavía está muy con nosotros” (Jameson, 2012: 21), y que implica, básicamente, la transformación de lo económico en cultural, y de lo cultural en económico.

Esto ha producido un cambio en la esfera de la cultura que liga la producción estética a la producción de mercancías, lo que hace que el arte no solo cobre un valor diferente, sino que, también, ocupe un lugar diferente en el sistema económico del capitalismo tardío: importan más las galerías, las subastas y los *marchands*, que los mismos artistas.

Por ello, lo que inicialmente se pudo pensar como una nueva vuelta artística, en realidad nunca escandalizó a nadie, porque lo que se percibe rápidamente es que la innovación es parte de una demandante urgencia económica que afecta todas las esferas de la cultura. Por eso, Jameson afirma que “estas transformaciones tienen consecuencias fundamentales tanto para la producción artística y cultural, como para lo conceptual y la vida diaria” (2012: 52).

Es decir, el sistema de la cultura comienza a funcionar del mismo modo que “la lógica del capitalismo tardío”, según reza el subtítulo de su libro más afamado, y el posmodernismo impone una especie de “populismo estético” como parte de las sociedades de consumo.

¿Cuáles son, entonces, las particularidades centrales de estos nuevos textos artísticos y en qué términos definir su estética dominante?

En 1991 Fredric Jameson destaca dos modalidades radicales: el pastiche y la esquizofrenia. Ambas se inscriben en la “crisis del orden de la representación” del mundo, entendiendo que toda representación es imposible.

El pastiche como mezcla de estilos o “canibalización” del arte del pasado y borramiento de la figura de autor, es una parodia que ha perdido su impulso satírico: que ha sido despojada de risas y de fuerza crítica. La fragmentación y las diferencias coexisten de modo desordenado; reestructuran y recontextualizan elementos ya dados, resignificando aquellos que eran secundarios o menores y que, en el pastiche, pasan a primer plano. En nuestra actualidad, sugiere Jameson, “no se pueden ya inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones” (1998: 22).

Por otra parte, la noción de esquizofrenia, tomada de Lacan, le ofrece un modelo estético para pensar la disociación, el quiebre interno, y el no sentido de los textos posmodernos.

Al romperse la cadena de significante y significado, se fractura la percepción del tiempo, y el mundo del texto queda desligado del contexto adoptando la fragmentación esquizofrénica como estética dominante. Sus ejemplos son la música de John Cage, las obras de Samuel Beckett y las “improvisaciones” del poeta estadounidense Bob Perelman.

Tanto el pastiche como la esquizofrenia pueden considerarse centrales en la caracterización de la estética posmodernista, en tanto repetición de un pasado que no es nostálgico ni aristocrático, sino como una estrategia de intertextualidad que pone en juego la discusión del pasado, los modos de representación, el quiebre de sus estructuras internas, la citación deformada y la estrategia retórica que, en términos de Linda Hutcheon, conlleva “una puesta en primer plano de sus contradicciones” (1993: 37). En cierto modo, pueden considerarse estilos emergentes de los cambios estructurales más profundos que tienen lugar en las culturas contemporáneas.

Podríamos decir que Jameson viene a cubrir el vacío teórico que, luego del primer momento de perplejidad, provocaban estos textos. Ela-

bora una teoría particular que no solo define el estatus de la nueva estética y sus modos de producción, sino que, también, los legitima, explicando el rebasamiento (no es superación ni ruptura) del modernismo estético con el que mantiene “una relación simbiótica y parasitaria” (2014: 595); sus raíces en las mitologías de los medios y la cultura pop, y su revuelta, más bien escéptica y juguetona, orientada a un futuro que se vislumbra con pesimismo. Lo puramente estético está ligado a la exigencia de la mezcla, y lo impuro, reaccionando contra las formas más clásicas del modernismo, disminuyendo su intención subversiva y amoldándose al nuevo orden económico.

En su borramiento de la figura del autor, Jameson pareciera hacer suyo lo que Barthes (a quien considera “el más ejemplar de los viejos zorros de la crítica moderna”, 2014: 41), definía en *El placer del texto*, veinte años antes: “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, sea ese texto de Proust, o el periódico, o la pantalla de televisión” (Barthes, [1973] 1998: 59). Y agregaríamos, actualmente: la reproducción digital, los espacios mediáticos, las redes, los teléfonos móviles, las series, Netflix, y los videojuegos; es decir, la producción cultural de la imagen y las nuevas formas de percepción que determinan tendencias estéticas. Y el mercado lo sabe. Todo gesto del público consumidor sirve a los intereses de los inversores, de las marcas comerciales y de la comercialización.

Excesos que Barthes no imaginó, y que el mismo Jameson anticipó cuando comenzó, en los ochenta, a hablar de posmodernidad.

¿Cómo entiende Jameson la posmodernidad hoy?

Si decimos que, en los 80, pudo atisbar, en tanto observador de la cultura del nuevo milenio, e ir dando cuenta en sus trabajos posteriores de enriquecer y complejizar su primera teorización, la lectura crítica del arte contemporáneo le sirve de puente para la reflexión sobre las complejidades del presente.

Por ello, en la introducción de su *Postmodernismo revisado*, David Sánchez Usanos dice que Jameson “tiene olfato para detectar lo interesante” (2012: 15), y lo interesante sucede, justamente, en este pequeño librito de breves reflexiones acerca de lo que el autor entiende como los grandes problemas políticos de la actualidad: la catástrofe ecológica, el dilema de las migraciones y el conflicto con el otro, la dificultad o “neu-

tralización” de las utopías, las derivas de la estética posmoderna, leídas en clave geopolítica.

Están exacerbadas las condiciones que dieron lugar al capitalismo tardío: es decir, las comunicaciones entendidas como grandes redes corporativas mundiales, las inversiones financieras en un mercado global, la integración de los países en bloques desiguales (a veces, de manera forzada y no exenta de violencias), la estandarización masificada de los contenidos culturales (cuyo lenguaje común es el inglés como lengua imperial), y las ideologías del consumo; condiciones que le permiten a Jameson preguntarse, nuevamente, acerca de la relación entre economía y cultura. “Actualmente ya no queda ningún enclave –ni estético ni de ningún otro tipo– en el que no reine suprema la forma mercancía” (2002: 61), nos dice.

Pero Jameson no se deja engañar por el lugar común de que vivimos actualmente en un solo mundo. La crítica a la fuerza homogeneizante de la cultura americana, ejemplificada fundamentalmente con el cine de Hollywood, cuestiona las pretensiones globales, al tiempo que señala el enorme peligro de poner a las historias locales solo como diferencias emancipadoras.

Los ejemplos de México, Brasil, los países del Caribe e incluso los de Oriente, le permiten pensar que hay textos culturales que tienen historias propias y de gran complejidad, que pueden dar cuenta de una identidad cultural coherente, al tiempo que intentan integrarse a una cultura global, dando diferentes respuestas, a veces contradictorias, paradójales y no exentas de violencias. Al respecto, y tomando el ejemplo del cine, reflexiona Jameson:

En esta situación necesitamos inventar algunas preguntas nuevas que formular al cine del Tercer Mundo y al Tercer Mundo en general, como último espacio social que nos queda para buscar alternativas a la vida cotidiana y las relaciones sociales del capitalismo de las grandes corporaciones. Sin duda es de temer que el Occidente haya conseguido destruir los movimientos políticos radicales del Tercer Mundo con tal éxito que en su lugar solo hayan quedado las estériles pasiones del nacionalismo y el fundamentalismo ([1991] 2018: 302).

Estas contradicciones entre lo local y lo global, las identidades y

las diferencias, Primer y Tercer Mundo, hacen pensar a Jameson que los hechos del mundo actual son tan complejos que las categorías que usamos para describirlos son insuficientes.

Tal vez, por ello, en la conferencia de 2010 que citáramos, pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (recuperada en 2012, en *El postmodernismo revisado*, breve texto crítico y provocador de nuevas reflexiones), él mismo señala que ya es momento de cambiar la categoría de posmodernismo por la de posmodernidad para que no se entienda solo como un estilo artístico, sino como una reflexión abarcativa acerca de un gran cambio social y cultural de carácter global. Señala, entonces, que

Resulta mejor rebautizar mi teoría como una teoría de la postmodernidad (...) aunque las connotaciones culturales todavía persisten, otras dimensiones han de ser incluidas a la hora de ofrecer una descripción verdaderamente total: concretamente las dimensiones económicas y políticas (...) Me gustaría afirmar ahora que globalización y posmodernidad son lo mismo, son las dos caras de nuestro momento histórico (2012: 23).

Difícil momento histórico. Difícil, también, de entender un mundo inusualmente inseguro en el que aún en muchos países se mantienen condiciones de un orden que regía al final de la Segunda Guerra; un gran océano de incertidumbres que agudizan la recesión, el desempleo y las crisis permanentes en lo económico, lo social y lo político.

Uno puede preguntarse entonces y legítimamente: ¿ofrece soluciones un pensamiento como el de Jameson? No, no es su finalidad. Más bien, ofrece elementos para pensar el modelo de la sociedad global, la extensión mundial de sus particularidades, las formas de interacción y de poder de unas naciones sobre otras, la disociación entre el proyecto global y los territorios vinculados a un Estado nación, la modificación de las estéticas, su fragmentación y las lógicas de la subjetividad y del deseo manipuladas por el mercado.

La segunda pregunta que uno puede hacerse es la que formula Terry Eagleton (1997): ¿es el posmodernismo revolucionario o conservador? Interesante cuestión que dejamos que él mismo responda:

el postmodernismo es a la vez radical y conservador. Es un sorprendente rasgo de las sociedades capitalistas avanzadas que sean

a la vez libertarias y autoritarias, hedonistas y represivas, múltiples y monolíticas (...) La ambivalencia política del postmodernismo reproduce exactamente esta contradicción. Se puede aventurar en una primera y cruda aproximación, que gran parte del postmodernismo es políticamente opositor pero económicamente cómplice (1997:195).

Y nos queda una tercera pregunta que atañe, específicamente, a la condición posmoderna en América Latina.

Quizá, sea válido discutir como latinoamericanos, en un mundo periférico, poscolonial (o de-colonial) y globalizado, con grandes masas de excluidos y de otredades, si la posmodernidad puede dar respuesta crítica a la lógica de los desequilibrios propios del capitalismo avanzado, y traspasar el umbral del campo de la estética al ámbito de lo social y de lo político, haciendo de la Diferencia (las sexualidades, las subculturas, lo religioso, lo ecológico, la diversidad lingüística) un desafío a la Identidad del orden vigente; no como negación específica de las instituciones, sino como subjetivación estratégicamente responsable de otras formas posibles de vida social, democrática, participativa.

Nadie duda de que el arte latinoamericano de las últimas décadas puede ser catalogado, entre otras cosas, como posmoderno. Sin dar nombres, podemos mencionar los géneros y estilos: las performances e instalaciones, las autorepresentaciones transfeministas, el *Land Art*, la nueva figuración, el arte digital, la bioestética, el narco-rap o las letras del funk, el circo y la murga, la videoinstalación y los documentales, las reescrituras paródicas, todos ellos pueden analizarse de manera pertinente desde esta categoría que nos ocupa. Efectivamente, son textos esquizofrénicos y pasticheados, y están ligados a formas del entretenimiento, el deseo y el consumo contemporáneos.

Pero, también, se inscriben en una historia en la que se denuncia el carácter colonial: es decir, la lectura de la modernidad como colonialidad, como un borde que permite otras opciones, entendido así el mundo del arte como actividad política, y como manera de tratar en su complejidad conflictiva los procesos sociales e históricos.

América Latina es, simultáneamente, un continente premoderno, moderno y posmoderno, según qué se mire: las culturas autóctonas de la Amazonia, las urbanizaciones marginales de Lima o San Pablo, o los barrios ricos de Santiago, México o Buenos Aires. Su reali-

dad actual es su extrema diversidad y desigualdad, más allá del mito (vuelto utopía, en algunos momentos) de la “Patria Grande”.

El “buen vivir” o el “vivir juntos satisfactorio” atraviesa de Norte a Sur como demanda a sus principios democráticos, participativos e igualitarios. El feminismo, los movimientos sociales y populares, las nuevas juventudes, las convivencias interculturales e internacionales, y la ecología responsable, están discutiéndose todos los días en un infatigable esfuerzo por aunar teorías y prácticas. Están haciéndose, en un continente donde no se percibe teóricamente la muerte del sujeto, sino empírica y dolorosamente, los sujetos muertos por la policía, el hambre, la trata o el narcotráfico. El arte incluye al otro/la otra como parte de un proyecto plural e identitario a la vez.

La esperanza, más allá de un cierto pesimismo posmoderno que finalmente resulta conservador y no emancipador, está en nosotras y nosotros mismos, en una era posmoderna en la que las y los artistas, como dice Jameson, “que quieren cambiar sus estilos bien pueden volver a llegar a la conclusión de que primero tienen que cambiar el mundo” (2014: 104).

Coda

Reviso este trabajo en cuarentena, en medio de una pandemia que tiene al mundo entero azorado. Cuando lo envié hace un par de meses, se cerraba con la expresión “primero tienen que cambiar el mundo”. Pues bien, el mundo ha cambiado de golpe y ante nuestros ojos. Y lo que sucede a primera vista es que ha cambiado para peor: miles de enfermos y muertos, un colapso financiero, industrial y comercial sin precedentes, millones encerrados en sus casas, niños y jóvenes sin ir a la escuela y recibiendo una improvisada educación a través de las pantallas, ancianos abandonados en geriátricos y casas de retiro, miles de despedidos y gente sin trabajo entre los cuales los artistas constituyen un grupo enorme, mujeres asesinadas o compelidas a vivir con sus maltratadores, cárceles como zona de riesgo, delitos y ciberdelitos, *fake news*, mentiras y oportunismos, gente indiferente, gente asustada, gente excluida, gente calculadora, gente solidaria, etc. etc.

Hablamos arriba de rebasamiento de la modernidad. No sé qué estará pensando Fredric Jameson por estos días, pero debe estar seguro

de que la posmodernidad también ha sido rebasada. Y que necesitaremos nuevas categorías para responder las preguntas que en estos momentos nos desvelan: ¿se entenderá, finalmente, que el “capitalismo tardío” es, en gran medida, culpable de este gigantesco colapso? ¿Aprenderemos a vivir sin desestimar el cambio climático, la contaminación y los comportamientos ecodpredadores que nosotros mismos hemos provocado? ¿Podremos construir nuevas utopías? ¿Saldremos mejores de este desafío mundial?

En principio, imagino que Fredric Jameson podría reiterar con lúcida actualidad lo que le decía a Graciela Speranza en un reportaje, hace más de diez años, en ocasión de una visita a la Argentina: “Estamos en una gran etapa de transición entre un capitalismo con sus propias formas culturales, su política y sus relaciones sociales... hacia algo nuevo. Una ruptura radical”.

Bibliografía

- Barthes, Roland ([1973] 1998). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Debord, Guy ([1967] 1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Hutcheon, Linda (1993). “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*, N° 30, Casa de las Américas, pp. 187-203.
- Jameson, Fredric (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, Fredric (2002). “Notas sobre la globalización como cuestión filosófica”. *Criterios*, N° 33, Casa de las Américas, pp. 42-68.
- Jameson, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores.
- Jameson, Fredric (2014). *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Jameson, Fredric ([1991] 2018). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Jameson, Fredric (2019). *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas*. Madrid: Akal.
- Sánchez Usanos, David (2012). “Introducción”. En Fredric Jameson, *El postmodernismo revisado* (pp. 7-15). Madrid: Abada Editores.
- Speranza, Graciela (1996, 18 de julio). “Los sucios tiempos posmodernos. Entrevista con Fredric Jameson”. Revista *Cultura y Nación*, diario *Clarín*. pp. 2-3-4.

(Lo) simbólico

Juliana Enrico
CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

La producción analítica de Fredric Jameson, en torno de una teoría del lenguaje que pueda abordar en tanto “artefactos culturales” las materias de lo imaginario en las tramas del sentido histórico, nos lleva a su profunda elaboración de la noción de “lo simbólico”, en tanto representaciones fundantes de la cultura. A lo largo de esta conceptualización, nos interesa detenernos en las formulaciones que introduce en diálogo con el postestructuralismo lingüístico y con el psicoanálisis lacaniano, retomándolas dentro de las tradiciones marxista y estructuralista. Se trata de una frontera entre los textos literarios modernos y la alteridad de las literaturas posmodernas, donde los referentes simbólicos del mundo parecen debilitarse, fragmentando y estallando la imagen del sujeto en una pluralidad de figuraciones inconscientes, no solo alienadas y alienantes, sino dispersas, ilegibles e innombrables.

En este marco, las intensidades del sujeto, síntoma del capitalismo tardío que conceptualiza Jameson ([1994] 2004), serían la forma “desatada” en que derivan las subjetividades contemporáneas, volviéndose cada vez más irrepresentables e inasibles en términos de una temporalidad situada (siempre en referencia al pasado y al futuro como escenarios u horizontes históricos, fruto de un devenir organizado discursivamente en torno de significantes y narrativas centrales que dan sentido a una cierta cultura y sensibilidad epocal).

Es decir que, en las sociedades posmodernas, el lugar de enun-

ciación y afirmación del sujeto se encuentra radicalmente debilitado por la pérdida de soportes interpretativos, de una experiencia significativa en y para el mundo, no tanto en relación con lo vivido en forma privada a través de las intensidades que atraviesan el cuerpo –en la carne, el sexo, el género, la experimentación y todo tipo de efectos *drag* en la identidad–, sino en relación con sus representaciones manifiestas, las cuales revelan las improntas del lenguaje en la subjetividad tal como el mundo nos pide ser, o tal como nos enfrentamos a su ley “exterior”.

Parole, lugar de enunciación, inconsciente del lenguaje que se manifiesta, representado, a través de las formas sociales que sostienen la puesta en escena del sujeto: tal es la noción de lo simbólico que nos trae Jameson, donde la “representación” se realiza a través de actos lingüísticos, siempre dramatizados más allá de la palabra (lo cual traduce la noción del “inconsciente freudiano” a la escena política del significante). Y esto se manifiesta, también, en la espacialidad del cuerpo, atravesando capas de emociones que liberamos de la piel, en la mirada, en el ardor físico o en el distanciamiento, cuya expresión implica las identificaciones libidinales y simbólicas del sujeto. De ahí que, por ejemplo, “perder la voz” sea tan “literal” corporalmente, en tanto síntoma de perder “la letra”, la palabra, el cuerpo entero como experiencia de pérdida del discurso, o bien que el “brillo en los ojos” pueda transparentar un fuego que nos desborda.

Justamente en esta encrucijada, en medio de los efectos oníricos, psicodélicos e incluso psicóticos del inconsciente, de las imágenes del pensamiento, y del orden consciente o racional que ordena y configura nuestra realidad (o significación) frente a y en el mundo (a través del lenguaje), Jameson afirma “la inconmensurabilidad cualitativa, entre la memoria vívida del sueño y el vocabulario opaco y pobre que encontramos para transmitirlo” (1995: 5). Es decir, que hay un gran hiato entre las maravillas del imaginario y sus traducciones del otro lado del espejo, allí donde las palabras atraviesan un muro que desertifica la proliferante locura de la psiquis humana, pero cuyo pasaje o “mediación” garantiza el sentido y la comunicación en el espacio de la cultura. Y agrega Jameson:

esta inconmensurabilidad entre lo particular y lo universal,

entre lo *vecú* y el lenguaje mismo, es un lenguaje en sí mismo en el que habitamos, y del cual emergen, necesariamente, todas las obras de la literatura y de la cultura (1995: 5)¹.

Con este planteo, Jameson intenta pensar el acceso a la “Otra escena” del lenguaje (o al inconsciente), pero no mediante explicaciones psicologistas sobre la trama interior de la “psiquis” del individuo (por ejemplo, a través de los grandes mitos fundantes del “yo”, heridas narcisistas mediante), ni en torno de sus deseos, imágenes y fantasías inconscientes como “estado puro” pleno de sordidez, oscuridad, psicodelia y perversidad. Su mirada parte, en cambio, de las elaboraciones sociales que median el discurso del sujeto, lo cual determina su forma de estar en el mundo al atravesar, *simbólicamente*, el muro de la conciencia y el muro del lenguaje. Y, por eso, apela a la teorización sobre el lenguaje, tanto en Freud como en Lacan, en tanto tesis materialistas².

De este modo, a través de Lacan en su “retorno a Freud”, Jameson enfatiza la importancia de que la designación (o “el nombre”) constituye el acto fundacional por el cual el ser humano entra a la relación simbólica. O sea que eso que es un cuerpo (lo que es carne) “deviene” humano al ser nombrado más allá de su imago interior. Porque, retomando el planteo de Lacan desde el estadio del espejo que signa una relación de “alteridad” respecto de nuestra propia imagen, Jameson sostiene que la palabra que nos nombra “libera una investidura imaginaria”, y se inscribe en nosotros como un significante que viene a representarnos, poniéndose “en nuestro lugar”. Más tardíamente en la teorización lacaniana, la intervención del Gran Otro (*Autre*) “ratifica la asunción del sujeto dentro del campo del lenguaje” (Jameson, 1995:

¹ En su noción de inconsciente político, Jameson (2004) retoma las tesis freudianas del inconsciente como lenguaje, y luego la tríada lacaniana Real, Simbólico, Imaginario (Lacan, [1966] 2008). Ver, en este sentido, Enrico (2020).

² El orden significante, por tanto, alude al “rasgo” que representa al sujeto y anuda su significación a través de enunciados “conscientes” (también imágenes). Jameson retoma de Saussure la noción de significante, no solo en el sentido de la “fase material del signo” (articulada al concepto o significado), sino en términos de la representación del sujeto de su identidad simbólica (a través de la cadena significante, en sus fijaciones y en sus desplazamientos). Por ende, la noción del lenguaje como “forma” y no como sustancia, reaparece claramente en sus formulaciones. Ver Saussure (1945).

23), signando una profunda otredad donde lo imaginario queda alienado por el orden simbólico³.

La referencia simbólica a los significantes, que configuran la estructura central del sujeto, es lo que caracteriza la importancia de la función simbólica en la “realidad” que el sujeto expone manifiestamente en sus actos, declinando a favor del equilibrio de la función signifiante, que “asume” un sentido, más que en la “degradación” de lo simbólico en lo imaginario⁴.

En la “reescritura de Freud” que realiza Lacan, el “yo” se vuelve “símbolo” mediante el advenimiento del “yo social” que habilita la “vida psíquica madura” del sujeto, signada por la función simbólica o discursiva que es capaz de ordenar y expresar un mundo “pre-verbal” de imágenes y afectos. El sujeto queda, entonces, eternamente fragmentado, reintegrado y alienado en el Orden Simbólico a través del deseo del otro. Dicha “cesura” estará marcada por el “falo” o signifiante fálico: Gran Otro que nos nombra al entrar en el lenguaje y nos “ubica” en la cadena simbólica. Esta “inscripción” en torno de la falta, viene a recordarnos, tal como lo piensa Jameson, no solamente el límite representacional de los discursos en relación con “las cosas”, sino la fuerza del “nombre” y

³ Jameson menciona que las fuentes imaginarias de pasiones como la ética organizan sus temas en torno de oposiciones binarias (1995: 35), las cuales se traducen en rasgos morales (y en tal sentido analiza que “la vida intelectual del capitalismo consumidor” debe ser explicada a través de los fenómenos colectivos de la historia –transindividuales–, reinscribiendo la importancia de las representaciones simbólicas desde un punto de vista histórico y social). Es decir que, más que ahondar en la distinción topológica entre Imaginario y Simbólico, piensa el despliegue de una “genuina metodología” a partir de sus anudamientos en actos concretos. Por tanto, la fijación en las oposiciones binarias, como ocurre en el Imaginario con la oposición de “códigos” rivales: bueno/malo, dios/el diablo, debe ser superada mediante esta vía materialista.

⁴ Jameson desarrolla ampliamente esta distinción entre Imaginario y Simbólico (retomando a Freud y a Lacan) en *Imaginario y Simbólico en Lacan* (1995). Al asumir, con Lacan, que más que “un depósito de símbolos universales” en el sujeto –propio del simbolismo de los sueños– la “función signifiante” (“ni imagen ni símbolo”) ordena la vida psíquica adulta, Jameson aporta a poder pensar en tanto “experiencia” ambos órdenes articulados en tanto relación “madura” en la vida psíquica como un todo inextricable, pero distinguibles en tanto “cristalizaciones” que ordenan la economía libidinal en torno de “síntomas” o “referencias simbólicas” que estructuran el sentido del sujeto. De este modo, la función del signifiante fálico media nuestra entera relación con el mundo (cfr. 1995: 19), al articular nuestra experiencia en relación con lo Real (marcando nuestra irreductible castración, en tanto angustia o deseo por lo “insimbolizable”).

la “palabra” del sujeto en el espacio social: es decir, la “cadena significante” a la que articula sus significaciones y prácticas, entre las tramas del lenguaje y de la cultura. Por ende, resulta clave indagar los distintos discursos, ideologías y condiciones materiales de vida que regulan los comportamientos éticos y nos ponen límites frente a los otros.

A partir de estos análisis, podemos saber que nuestras posiciones neuróticas, a través de la mediación de la palabra (ley simbólica) en la escena social y cultural, nos permitirán transitar la vida “sanamente”, tramitando pasiones y angustias incontrolables para demarcar nuestros límites en relación con el mundo humano y no humano, sin tener que andar violando o matando a mujeres y niños en las madrugadas sombrías y oscuras para gestionar un exceso de pulsión que no cabe en nuestros cuerpos (o bien, sin llegar a la locura o la psicosis).

Por tanto, si a través de esta analítica podemos afirmar, frente al lugar o fuente privilegiada de enunciación de un “yo”, la escena en que el sujeto es atravesado radicalmente por el Gran Otro que es la ley del lenguaje (Nombre del Padre o significante fálico, en términos de Lacan), es importante indagar la concepción lacaniana del lenguaje y del sujeto, tal como la retoma Jameson. Se privilegia en el análisis, por ende, el momento y la forma en que lo simbólico se cristaliza como sentido, al inscribirse en una narrativa o ley social, deteniendo el flujo indefinido del orden imaginario, sin ley exterior. Es decir que, inscripto en la cultura y en la historia en tanto claves espaciales y temporales fuertes que arman sistemas de sentido epocales, el acontecimiento del sujeto se vuelve consciente, en remisión a sus condiciones sociales de enunciación y legibilidad (aún en el abismo de lo inconceptualizable que rodea, como una sombra sin nombre, su existencia y su devenir).

Jameson expone que, siendo que una ley exterior al sujeto ordena su palabra y su existencia vital y significante (alienándolo en el lenguaje a través del rodeo de un Real insimbolizable: una Historia a la que nunca puede acceder la palabra en términos representativos o conceptuales), la idea es analizar los efectos de esta concepción del sujeto barrado o castrado, desde la perspectiva de sus relaciones con los otros y con el mundo (la “cadena significante”), a través de los avatares de su deseo, y no solo de su palabra. Es algo que el estructuralismo lingüístico no puede explicar como fenómeno de la “conciencia” que organiza racionalmente la identidad y las relaciones sociales, y que el “gran Otro”, anudando registros

extraños a la conciencia, viene a significar. Así es que, en los síntomas y afectos del cuerpo, y en remisión a la noción de *sinthome* en Lacan, se manifiestan materialmente (ordenados o no, además, a través de la palabra) las pasiones del sujeto, en una multiplicidad “hablante”.

Tal como lo aborda en particular en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989), Jameson indaga las determinaciones sociales necesarias a todo acto de interpretación del mundo. Se trata del modo en que las formas históricas del lenguaje y de la lengua se insertan en los discursos sociales y en cada acto de enunciación. A través de su noción de “inconsciente político”, afirma que “no hay nada que no sea social e histórico” (y, por ende, “político”). Por tanto, en el contexto del crecimiento de las tesis postestructuralistas en Francia, sobre todo, postula la importancia de asumir un análisis de “los múltiples caminos que llevan al enmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos” (1989: 18).

Con ello, reescribe la noción de “ideología” en tanto realidad socialmente determinada, tan material como cualquier otra actividad social y, por ende, simbólica⁵. Este encuadre aporta, dentro de una concepción postmodernista o postestructuralista del lenguaje, a la configuración del marco que Jameson postula como método: es decir, “la interpretación política de los textos literarios (...) horizonte absoluto

⁵ En sus análisis del capitalismo tardío, en medio del clima de articulación epocal entre posmodernidad y mercado (cuyas prácticas significantes centrales gobiernan la vida contemporánea), Jameson afirma –al cuestionar este intento de separación entre ideología y realidad, que tanto ha pregnado en nuestras sociedades neoliberales y en la formación de subjetividades individualistas–: “la ideología del mercado no es, lamentablemente, un lujo o adorno suplementario, ideacional o representativo, que pueda ser extraído del problema económico y luego enviado a la morgue cultural o superestructural para que los especialistas lo diseccionen. La ideología de mercado es en cierto modo *generada por la cosa en sí*, como su imagen derivada objetivamente necesaria; en cierto modo ambas dimensiones deben registrarse juntas, tanto en su identidad como en su diferencia” (Jameson, 2004: 309, la cursiva es mía).

Y agrega: “La ideología de mercado nos asegura que los humanos causan desastres cuando intentan controlar sus destinos (“el socialismo es imposible”) y que somos afortunados al poseer un mecanismo interpersonal (el mercado) que puede sustituir a la *hubris* humana y la planificación, y reemplazar por completo las decisiones humanas” (pp. 322-323).

O sea que, desde el punto de vista de este marco ideológico, el simbolismo humano –es decir, lo que nos hace humanos, que Jameson denomina “el tesoro del significante”– como forma de acción social organizada y significativa en el espacio del lenguaje, se volvería irrelevante desde el punto de vista político, cultural y social.

de toda lectura y de toda comprensión” (1989: 15). Su noción de “texto” comprende entonces (como en Deleuze, Barthes y Derrida) el plural de una multiplicidad de narrativas, lenguajes, imágenes, poéticas, pasiones, mensajes y misterios que atraviesan los pliegues del tiempo histórico, pero siempre en referencia a una historicidad radical anclada a la materia textual (más que desligada en el plano de las intensidades inmanentes)⁶.

Recordemos que, en este sentido, Jameson retoma la concepción wittgensteiniana del lenguaje como forma de vida, articulada al marco histórico que da estructura, coherencia y consistencia a la dimensión imaginaria o figural de los discursos, mediante la simbolización de las narrativas del sujeto y de la sociedad, tal como van “cristalizando” en el tiempo y en el espacio. De este modo, toda teoría social debe situarse sobre esta concepción del lenguaje y del sujeto, en la clave de una radical inconmensurabilidad (que es lo vacío y abstracto del medio universal del lenguaje), tal como se elabora en el campo lingüístico y estético, dando forma comunicante y significativa a todo fenómeno social.

Pero lo hace enfocado en la frontera entre marxismo y psicoanálisis, para intentar “explicar” el proceso de transformación mediante el cual el sujeto habla, como también los modos en que los materiales privados de la vida y el sueño se hacen públicos (tema central que aborda en *Imaginario y Simbólico en Lacan*). Estos materiales están atravesados por las formas del lenguaje que hacen comunicables e inteligibles sus contenidos, siempre desde marcos socialmente elaborados que median la expresión. Por ello, interesa desplegar brevemente su análisis teórico, que pretende salirse de la explicación dual de una palabra manifiesta (*eg. parole* o discurso), atrapada entre la estructura superficial de la conciencia o del texto literario (orden simbólico que produce una textualidad legible, interpretable y compartible), y la estructura profunda de

⁶ Aquí es importante mencionar el aporte de Jameson a una teoría de los “modos de producción textual” para pensar la crítica literaria y la crítica cultural, cuya hermenéutica enfrenta un clima polémico y hostil. En este sentido, interesa su discusión de la intervención barthesiana sobre el texto “legible” o realista de Balzac, como producción textual de “puro texto y *écriture*” en *S/Z* (Jameson, 1989: 16). En tal marco, Jameson también recupera otras lecturas teóricas: de Barthes, el funcionamiento de la cadena significante en base al signo lacaniano; de Deleuze y Guattari, la crítica a la interpretación psicoanalítica del sujeto; y de Derrida, la crítica a la metafísica del texto. A partir de estos análisis, reorienta los cruces entre psicoanálisis y marxismo desde una perspectiva materialista, histórica y política.

los “subtextos” inconscientes (inframundo oscuro e inaccesible: reino fantástico de las imágenes, de las fantasías y de lo imaginario).

Volvemos, así, sobre sus lecturas de las nociones de Imaginario y Simbólico en Lacan, en el rodeo de lo Real. A partir de los aportes de Freud, Jameson piensa la naturaleza del proceso poético “del sueño” en cuanto aporte al análisis literario dado que, mediante la dialéctica “entre el deseo y la fantasía individual, y la naturaleza colectiva del lenguaje y la recepción” (1995: 9), la sobredeterminación canaliza y traduce las pulsiones en gratificaciones libidinales, y libera la energía psíquica a través de mecanismos de condensación y desplazamiento. En estos procesos, el “disfraz” de los contenidos inconscientes o libidinales “crudos”, hace que sean tramitados o traducidos mediante símbolos que ordenan formalmente (mediante la producción del placer estético, en el caso de los textos y materiales literarios) el desorden o exceso de las pulsiones. En la apropiación jamesoniana, el uso “herético” (cfr. 1995: 9) del método psicoanalítico en la literatura permite una comprensión más profunda del abordaje poético o semiótico de la producción simbólica humana, en tanto “dramática” que articula la “experiencia” individual o subjetiva con la estructura social e histórica que enmarca sus interpretaciones y significaciones.

Situar este análisis nos permite traducir metodológicamente el “acceso” a los materiales culturales y a los objetos del deseo que atraviesan nuestra vida con otros, a través de este espacio inconmensurable que “es un lenguaje en sí mismo” en el cual habitamos, y en el cual se inscribe toda relación social (por medio de las palabras y del valor social de sus simbolismos o ligaduras significantes). En tal sentido, Jameson plantea (saliendo de la disyuntiva entre la existencia y la expresión individual del sujeto, con Sartre; o de la alienación del sujeto en el lenguaje, con Marx; es decir, entre la alternativa realismo y modernismo, o entre nominalismo y convencionalismo) la importancia de situar la experiencia del sujeto como narrativa culturalmente significativa y sensible.

En las lecturas de Freud y Lacan sobre la teoría del lenguaje (presentes, aunque no suficientemente manifiestas), Jameson intenta situarse sobre el dilema mismo que lleva a la teoría literaria al punto crucial de “desarrollar instrumentos conceptuales capaces de hacer justicia a la experiencia postindividualista del sujeto en la vida contemporánea misma, así como en los textos” (1995: 47). Tal necesidad, afirma, “es subrayada

por la retórica contemporánea persistente de la fragmentación del sujeto” (1995: 47), ya sea desde las lecturas del Anti-Edipo en Deleuze y Guattari (su “elogio” de la deriva loca del deseo y del sentido como diseminación intermitente y esquizoide del sujeto), como desde las tesis marxistas del descentramiento de la conciencia, que produce en el sujeto un dilema existencial entre conciencia o libertad. Deleuze y Guattari (1972, 1980) plantean una inmanencia de las intensidades afectivas en plena diseminación esquizoide y, desde allí, Jameson intenta situar las proliferaciones imaginarias dentro del campo simbólico: es decir, en el espacio del lenguaje (y nunca del todo “desatadas”, sino asidas a las “encrucijadas” que insertan al sujeto en el orden simbólico) y en el espacio de la comunicación en un tiempo histórico determinado (dado que las pasiones no podrían ser siquiera pensadas por fuera de la mediación discursiva que inscribe su percepción y sus efectos).

Jameson retoma de Lacan la función del lenguaje en el psicoanálisis, entonces, para pensar sus efectos no solo en el ámbito de la clínica, sino desde un punto de vista conceptual, en el horizonte cultural. Y lo hace mediante su noción del Orden Simbólico como “un intento de crear mediaciones entre el análisis libidinal y las categorías lingüísticas” (Jameson, 1995: 25). Es decir que mediante la palabra pretende no simplemente “sustituir”, por ejemplo, materiales sexuales por materiales lingüísticos, sino más bien situar e imaginar un “esquema transcodificador que nos permita hablar de ambos dentro de un marco conceptual común” (1995: 25), que sería el discurso mismo del sujeto en el mundo o bien su forma de actuar. O sea que los “instintos” son ya producto del orden simbólico, y no puras fantasías imaginarias desatadas o desencañadas. Por ende, a través de la función de la palabra (o del significante material), “responden” a un discurso, que es el discurso del Otro, cuyas “representaciones” narrativas sostienen la subjetividad, aún fragmentada.

Este anudamiento de lo inconmensurable es, en definitiva, la instancia del sujeto que Lacan esquematiza en los diferentes grafos, como en el grafo del deseo. Si el orden simbólico organiza el orden imaginario, respecto de los cuales lo Real permanece radicalmente heterogéneo, la verdad del sujeto sería, entonces, el modo en que en el sujeto se anudan y “cristalizan”, existencial y materialmente, estas instancias (los flujos imaginarios de intensidades, y el orden simbólico que configura y organiza sus nombres y narrativas), sobre la resonancia infinita de la alte-

ridad de lo Real que atraviesa su historicidad y sus articulaciones. Conocimiento y verdad, en este marco, se vuelven narrativas inconciliables.

Para volver sobre nuestras formulaciones iniciales, revisemos nuevamente el planteo jamesoniano. ¿Cómo piensa la noción de lo simbólico Jameson? O bien, ¿cómo piensa la función simbólica? Una primera gran intervención analítica que introduce consiste en mediar el análisis psicológico y el análisis social desde una perspectiva cultural materialista, a partir de las lecturas del psicoanálisis y del marxismo. De este modo, indagando las “explicaciones” sobre la conformación del sujeto más allá de todo contenido racional y conceptual de los discursos, explora grandes mitos como el de Edipo, el cual vendría a situar la ley del padre en el sujeto⁷. Ello refiere a sus límites y su separación originaria de la madre, y todas las maldiciones psíquicas y culturales respecto de un estado de naturaleza salvaje e instintivo que debe atravesar diversas prohibiciones (mediando el incesto, la envidia del pene, o el deseo primitivo de una sexualidad perversa y polimorfa), a partir de una ley paterna que, al ser incumplida, provoca ceguera, destierro y muerte, en una trama de “desconocimiento” fundante. Desde estos grandes mitos “de origen” que signan el pasaje de la naturaleza a la cultura en el sujeto, hay un retorno primigenio del sujeto a la situación oscura de una prohibición fundacional que va generando sucesivos deseos, traumas y represiones que “dan forma” al yo (en la senda de las tópicas freudianas, que introducen las tesis del inconsciente en tanto lenguaje u “otra escena”).

La articulación, y a la vez cesura, dentro de los propios procesos de configuración y formación del sujeto en Lacan, es, justamente, la ley del lenguaje. Y este hiato entre el lenguaje y el sujeto es una clave analítica central retomada por Jameson en su elaboración de la noción de lo simbólico. Recordemos que Lacan introduce la conceptualización del *Autre* (Gran Otro) no solamente en torno de una represión primaria, sino en torno de la propia productividad del deseo del sujeto en el abismo de lo Real, que vendría a significar una fisura o hueco en la red simbólica que produce la insistencia del sujeto (dividido o castrado), en la relación con el significante fálico. En el marco de la analítica jamesoniana (1995: 35), esta relación constituye una “genuina metodología”

⁷ En esta misma narrativa es necesario situar el mito de Antígona; y, en todos los sentidos de sus simbolismos culturales, la función semiótica y social de la prohibición sexual.

en la comprensión semiótica del mundo de la cultura, necesaria también para la articulación material con el modo de producción del capitalismo en su fase tardía, a través de las elaboraciones poéticas del sujeto y de las sociedades.

El orden simbólico vendría a ser, tal como lo piensa Jameson, el gran relato histórico o social que limita al sujeto en términos estructurales, en torno de normas y determinaciones que funcionan como un contrato “explícito” e imperativo, con peso de sanción social. Pero esta ley exterior, a su vez, rodea el propio deseo de cada sujeto en cuanto tal, en torno de lo que Lacan llama *petit objet a* (o pequeño otro) que es el objeto de su deseo. Y el modo en que se anuda el relato histórico con la estructura psíquica deseante, tal como se inscribe en cada existencia subjetiva atada (o alienada) al orden social, es lo que decanta como “el sujeto” de enunciados conscientes que creemos ser. En el marco de la producción simbólica social, los imaginarios cristalizan en representaciones significantes que organizan nuestra práctica o modo de ser en el mundo, expresando a través del discurso del sujeto las narrativas que articulan las sociedades y culturas.

Así, claves existencialistas se cruzan con los aportes conceptuales del psicoanálisis lacaniano, al anudarse de forma singular estas tramas simbólicas en cada existencia subjetiva, significada como experiencia (simbólica), fantasmas mediante. Por ende, el significante (y, en tal sentido, Jameson acude a la noción de significante fálico en Lacan) es considerado no como imagen o como símbolo (órgano del cuerpo, “pene”), sino justamente en tanto “ley del lenguaje” o función simbólica de castración que marca los límites del sujeto y del orden social que lo circunda. O sea, establece no solamente una prohibición o cesura, sino la función de asignación del nombre en cada marco cultural e ideológico: por ejemplo, “nigger”, o bien “puta” o “puto”, pero también “amor mío”, tras cuya estela de intensidades afectivas o resonancias quedamos capturadxs performativamente y producimos el mundo en que vivimos⁸.

Y aquí Jameson resalta otro giro. Se trata de la importancia de situar, en el análisis cultural materialista, la “terceridad” que opera más

⁸ La cuestión entre identidad y subjetivación reside en asumir o no el nombre y sus conminaciones, respecto de los vínculos de identidad y poder que instan y reproducen; o bien que resignifican, interrumpen o rompen en relación con los contenidos condensados y asociados en la cadena significante (de los cuales el significante se puede desplazar).

allá de todo orden dialéctico, dual o moral entre el “Bien” y el “Mal” en la “decisión” del sujeto (en una clave nietzscheana), que implica asumir una responsabilidad frente a lxs otrxs. Como ejemplo, podríamos pensar que nadie puede creer que está bien ser violento. Está mal, y lo aprendimos desde muy niñxs (es decir, que la práctica de la violencia en sí no puede resolverse en un juicio moral consciente, decidiendo si está bien o si está mal, sino asumiendo un límite ético en mi propia actuación en el mundo).

Por ende, según cómo se anude en la propia existencia del sujeto la vivencia de la violencia (en torno de su deseo, sus afecciones y sus pasiones hacia lxs otrxs), es como podrá tramitarse una vida libre de violencias a través de la simbolización dramática que la ubica en un plano de fantasía, de modo que no exista un “pasaje al acto”. O, por el contrario, una vida de ejercicio de violencia, llena de puro imaginario de negación y veladura, sin sustento en la realidad, que encubre las acciones efectivamente violentas ejercidas (aún frente a las muy crudas consecuencias en nuestros cuerpos, núcleos cercanos y vidas, si logramos sobrevivir y reintegrar nuestra palabra)⁹. Esta es la típica escena de “doble moral” entre la vida privada y la vida pública de los violentos, que nunca “coincide” en un punto de referencia representativo de sus acciones y de sus consecuencias, y que solo la mediación social de la ley exterior puede sancionar (ya que, en general, la violencia es cometida e inmediatamente negada, reabsorbida en elaboraciones y gestos discursivos propios de las neurosis y de las obsesiones). Ello equivale a decir que no están “en” la locura o desatados en plena psicosis, sino que, por el contrario, estos tipos duros “parecen ser” sujetos muy correctos y muy normales, y además muy libres.

Entonces, la “forma material” que adquieren nuestras prácticas en el mundo viene a representar simbólicamente lo que somos, más allá de sus contenidos expresivos o explícitos, según como se inscriban en

⁹ Que no es lo mismo, porque sobrevivir a la violencia no significa poder dejarla atrás, dados sus efectos funestos y retroactivos, y dada la continuidad simbólica de la violencia que ejerce en nosotrxs la impunidad. Porque no es tampoco lo mismo (y nunca está demás decirlo) un “afuera” que reenvía la violencia y la culpabilidad hacia las víctimas y sobrevivientes, o un “afuera” que media “dejando pasar” la sanción como si nada, en plena complicidad y silenciamiento, respecto de una sociedad y una cultura que exigen verdad, justicia y memoria, sin fronteras, clamando por deshacer el pacto patriarcal y el pacto de género, sin olvido ni perdón.

el espacio social (siendo resignificadas por la ley social que organiza la “comunidad”). Es decir que, entre el espacio universal del lenguaje y el espacio individual del sujeto, la mediación de la lengua como dimensión social opera ordenando la realidad histórica. Pero, además, el anudamiento en el sujeto de los registros Imaginario, Simbólico y Real constituye su “verdad”, o su ética de estar en el mundo que es una inscripción discursiva siempre singular (aunque necesariamente atravesada por el “contrato social” y por el pacto simbólico).

Placer y plus de goce o *jouissance*, de este modo, escinden en el sujeto su realidad (simbólica) y su verdad (siempre excesiva a la conciencia, e irreductible al lenguaje)¹⁰. Y la cuestión es “creer” en el valor simbólico de la palabra, que es lo que sostiene el orden simbólico en un sentido u otro, más allá de todo flujo inmanente de intensidades afectivas. Aquí hay un gran nudo entre imaginario y simbólico necesario al sentido, ya que estas instancias no pueden ser pensadas de forma binaria, sino articuladas en la cadena significante, siempre sobre las dinámicas de un espacio de flotamiento que hace posible toda discursividad.

Sí, a partir de estas claves, pensamos junto a Jameson un análisis de procesos y acontecimientos culturales contemporáneos, su relectura de los “registros” y de los “nudos” lacanianos nos permite indagar con profundidad conceptual, y en un mismo plano del análisis materialista, cierto punto en el cual las figuraciones y pasiones inconscientes toman forma en los discursos (orden simbólico), a través del orden imaginario que sostiene su estructurancia, ligando libidinalmente las imágenes de lo que creemos y queremos ser. Gran discusión cuando intentamos analizar, por ejemplo, cómo puede ser posible explicar el crecimiento de los índices de violencia de género y las cruentas formas de su ejercicio en el mundo entero. Aún más cuando las luchas y el movimiento entre la teoría y las prácticas feministas han atravesado, desde hace décadas, las agendas de gobierno de los Estados y sus marcos políticos, jurídicos y legales nacionales e internacionales, al reclamar por vidas libres de violencias, y logrando, en efecto, más y mayores derechos de ciudadanía y de “igualdad”. Está claro que, en estos casos, necesitamos separar dife-

¹⁰ Para seguir el análisis de “Kant con Sade” que realiza Jameson desde Lacan, recomendamos también la lectura de “Vida de Sade” de Barthes (1995) donde introduce el “principio de delicadeza” sadiano en relación con la ética del sujeto, como también el poema “La verdad / La vérité”, del propio Sade.

rentes “materias” del análisis cultural (semiótica, histórica, social, jurídica, política), sobre un mismo terreno discursivo o analítico. Pero la cuestión es ir al nudo por el cual estos marcos, en gran medida (ruptura del lazo social de por medio), no funcionan, lo cual derrumba, a través de cada vida perdida, el espíritu de las luchas.

En definitiva, “el rey está desnudo”, y esto quiere decir que hay un punto (universal) en el que nadie se salva solo ni nadie es impune para siempre. Este punto de referencia absoluta es el lenguaje, en remisión a la realidad de la que dan testimonio nuestras formas de vida, tal como representamos simbólicamente nuestro mundo común en el tiempo histórico.

Entonces, ¿qué imaginarios (utópicos, distópicos, poéticos) sostendrán esta gran tragedia narrada claramente en nuestras caras –atrasando macro y micro relatos– desde todos los medios y lenguajes posibles? ¿Qué narrativas es necesario sostener, y cuáles poder detener, sin más tiempo por delante como humanidad? ¿Cuánto tiempo nos queda? ¿Qué narrativas pueden frenar el tiempo para revelar un futuro simbólicamente viviente en base a formas de vida menos alienadas y más justas? (que no son “alienadas”, en este caso, en y a través del lenguaje, sino por una desposesión de nuestra propia y más profunda capacidad humana de lenguaje: es decir, de simbolismo).

En medio de un territorio imaginario que pueda transformar el orden existente, deteniendo las falsas cristalizaciones de lo Real como monstruos y demonios inhumanos que se van a devorar nuestras cabezas, “en realidad” nuestras cabezas son devoradas por personajes demasiado humanos, aunque “invisibles” y enigmáticos dado que tienen el poder de manejar la escena desde las sombras: capitalismo, economía global, patriarcado, racismo y sexismo, bien encarnados en tradiciones, escenarios, instituciones y personajes reales de amplio espectro y de largo aliento, aunque actuantes no necesariamente de forma estridente, sino “a paso de lobo” (cuyo sigilo y silencio anuncia la tempestad, como dice Derrida).

Tal como Jameson reformula su pensamiento en torno de Lacan (desde sus análisis previos en *La cárcel del lenguaje*, 1980), la propia estructura del lenguaje articulado permite poder leer las dinámicas de la “casa-prisión” del lenguaje en términos nietzscheanos, mediante “el desplazamiento imperceptible entre una concepción de la lengua como estructura lingüística, cuyos componentes pueden ser tabulados, y una

concepción de la lengua como comunicación, que permite una dramatización virtual del proceso lingüístico” (Jameson, 1980: 29), en tanto el sujeto es asido, y a la vez subvertido, a través de la función significante (el discurso del Otro, el lenguaje, la “otra escena” del inconsciente).

Quizás escondido en lo más microscópico y silencioso se encuentre, entonces, el mayor peligro de sujeción. Pero del mismo modo, aunque en un radical diferente sentido o trayectoria, se encuentran allí las fuerzas simbólicas de subversión y transformación del mundo, que deben confluir en nuestras urgentes narrativas cósmicas y terrestres para salvarnos, aún desde una encrucijada fatal entre la casa, el hogar, y la intemperie o la prisión, como exterioridad salvaje.

Nadie hablará por nosotrxs, sino nosotrxs mismxs.

Bibliografía

- Barthes, Roland ([1970] 2009). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1995). “Vida de Sade”. En *Sade. La verdad / La vérité*. Buenos Aires: Atuel - Anáfora.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix ([1972] 1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques ([1967] 1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (2015). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Enrico, Juliana (2020). “El lenguaje y la vida. Aportes transdisciplinarios del Análisis Político del Discurso para pensar lógicas de identidad en pugna en el espacio social”. *Linguagem em (Dis)curso*. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Vol. 20, N° 1, pp. 211-228.
- Jameson, Fredric ([1972] 1980). *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (1995). *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

- Jameson, Fredric ([1994] 2004). “La posmodernidad y el mercado”. En Slavoj Žižek (Comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 309-328). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques ([1966] 2008). *Escritos 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Saussure, Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Ed. Losada.

Sobre las y los autores

Atilio Boron es un intelectual, politólogo y sociólogo argentino, doctorado en Ciencia Política por la Universidad de Harvard. Desde 1986, es profesor en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y docente y miembro del comité académico en la Maestría en Relaciones Internacionales (Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba). Es Investigador principal del CONICET y fue secretario ejecutivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). En 2009, recibió el Premio Internacional José Martí de la UNESCO. Algunos de sus libros más destacados son: *Estado, capitalismo y democracia en América Latina* (CLACSO, 1991), *Tras el búho de Minerva. Mercado contra democracia en el capitalismo de fin de siglo* (Fondo de Cultura Económica, 2000), *Una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri* (CLACSO, 2002) y su reciente *El hechicero de la tribu. Mario Vargas Llosa y el liberalismo en América Latina* (Akal, 2018).

Julián Jiménez Heffernan enseña literatura inglesa y comparada en la Universidad de Córdoba, España. Se doctoró en Filología en 1994 por la Universidad de Bolonia, con una tesis sobre Giordano Bruno. Ha publicado sobre pensamiento y literatura renacentista, teoría literaria, desconstrucción, novela moderna, y poesía española, entre otras cosas. Ha traducido a poetas norteamericanos como Stevens, Ashbery, Strand o Graham. Suya es la edición española de *La retórica del romanticismo* de Paul de Man (Akal, 2007).

David Sánchez Usanos es profesor de filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid, y profesor y director académico de la Escuela de Artes SUR (Círculo de Bellas Artes de Madrid). Ha compaginado su

actividad docente e investigadora con la traducción y la crítica literaria y musical. Entre sus últimas publicaciones destacan *A tres versos del final. Filosofía y literatura* (Siglo XXI, 2017), la introducción, traducción y notas de *Las variaciones sobre Hegel. Sobre la Fenomenología del Espíritu* (Akal, 2015), los *Ensayos y discursos de William Faulkner* (Capitán Swing, 2012) o la edición de *El postmodernismo revisado* (Abada, 2012), de Fredric Jameson, con quien ha publicado *Reflexiones sobre la postmodernidad* (Abada, 2010).

Pampa Arán es profesora e investigadora de larga trayectoria en la Universidad Nacional de Córdoba, en la que ha sido distinguida como profesora emérita. Dedicada al estudio de problemas teóricos y metodológicos en perspectiva sociosemiótica, ha privilegiado el campo literario en interacción con los discursos sociales. Entre sus libros se destacan *El fantástico literario* (1999), *Nuevo diccionario de la teoría de M. Bajtín* (2006), *Texto/memoria/cultura: el pensamiento de Juri Lotman* (con Silvia Barei, 2002), *Interpelaciones* (2010), *La herencia de Bajtín* (2016), y *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria* (2020). Actualmente, cumple actividades en programas y proyectos del Centro de Estudios Avanzados de la UNC.

Mirta Antonelli es magister en Sociosemiótica y doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente investigadora categoría I del Sistema Nacional. Su trayectoria académica se inscribe en el campo de los estudios críticos del discurso en un cruce transdisciplinar con otras ciencias sociales y humanas. Ha dirigido y participado de investigaciones acreditadas, especialmente, en relación con sociodiscursividad y procesos político-culturales, y durante más de ocho años, sobre modelos extractivos en Argentina y la región latinoamericana en redes interuniversitarias. Ha interactuado en diversas universidades extranjeras y en asociaciones internacionales. Autora de artículos, capítulos de libros y varios libros, entre ellos, *Cartografías de la Argentina de los 90. Cultura mediática, política y sociedad* y *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*, con Maristella Svampa. Es coordinadora de *Heterotopías*, revista del Área de Estudios Críticos (FFyH, UNC).

Eduardo Grüner es sociólogo, ensayista y crítico cultural. Es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, y fue vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). En 2004, obtuvo el premio Konex por Ensayo Filosófico. Es autor, entre muchos libros, de: *Un género culpable* (1995), *Las formas de la espada* (1997), *El fin de las pequeñas historias* (2002) e *Iconografía malditas, imágenes desencantadas: hacia una política "warburguiana" en la antropología del arte* (2017). Ha escrito numerosos ensayos en publicaciones nacionales e internacionales, y prologó libros de Michel Foucault, Slavoj Žižek y Fredric Jameson.

Ariel Gómez Ponce es doctor en Semiótica y profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, es coordinador académico de la Maestría en Relaciones Internacionales, docente en las Licenciaturas en Ciencias Políticas y Sociología (FCS, UNC) y es becario posdoctoral CONICET. En reuniones científicas, como también en artículos y en cursos de grado y posgrado, se aboca al análisis de series televisivas desde la perspectiva de la semiótica de la cultura (Lotman, Bakhtin) y de los estudios críticos de la cultura (Jameson), problematizando el modo en que estas ficciones, en el contexto del capitalismo tardío, ponen en cuestión las identidades y los modos culturales del sentir.

Susana Gómez es doctora en Letras y magister en Sociosemiótica, por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora titular en Teoría y Metodología II en la Escuela de Letras (FFyH-UNC). Dirige el equipo "Khora: Problemas de la investigación literaria y de sus fronteras" (CIFYH-UNC), y responsable científica del Fondo Cortázar en el Centre de Recherches Latino-américaines- Archives (Universidad de Poitiers, Francia). Ha publicado trabajos sobre Julio Cortázar, teoría literaria y teoría del archivo con foco en archivos de escritores e intelectuales. Como especialista en literatura para la infancia y la adolescencia, niñez y juventud fundó el Propale, Programa de extensión especializado en promoción de la lectura y la literatura para la infancia y la adolescencia.

Ignacio Duque García (Zaragoza, 1977) es licenciado en Historia y doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza. Sus trabajos sobre Jameson culminaron con su libro *De la soledad a la utopía* (2012). Vive

en Italia desde 2005, año en el que asistió al Curso de especialización en ciencias de la cultura de la Fondazione Collegio San Carlo de Módena (2005). En la actualidad, es lector de español en la Universidad de Padua, ciudad en la que reside desde 2007. Sus trabajos de los últimos años se han movido indistintamente por los ámbitos de la filosofía y de la literatura, y en ellos sigue estando muy presente la figura de Fredric Jameson.

Silvia N. Barei es escritora, ensayista, y doctora en Letras Modernas. Ha sido profesora de Teoría Literaria y Estética en la Universidad Nacional de Córdoba, y su campo de experticia aborda la semiótica de la cultura y las teorías críticas de la cultura. Ha publicado ensayos de su especialidad, entre los cuales se pueden destacar: *Literatura e industria cultural* (con Beatriz Ammann, Premio Ensayo del Fondo Nacional de las Artes, 1987), *Teoría de la crítica* (1998), *Texto / Memoria / Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman* (con Pampa Arán, 2005) y *Culturas en conflicto* (2012). También ha publicado seis libros de poemas, el último en 2020 titulado *Nosotras*.

Juliana Enrico es doctora en Ciencias de la Educación y licenciada en Comunicación Social con orientación en Comunicación Cultural, Educativa y Científica. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación Argentina, con sede en el Centro de Estudios Avanzados (CEA), Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba (CEA, FCS, UNC). Integra el Programa de Estudios de Género y el Programa de Estudios sobre la Memoria del CEA. Se especializa en Análisis Político del Discurso, y su tema de investigación actual se denomina “Transformaciones contemporáneas del espacio educativo-cultural argentino: articulaciones entre nuevos lenguajes, nuevas políticas y nuevas subjetividades históricas”.