

## ***Fredric Jameson: la persistencia de la crítica.***

*La paradoja de la que tenemos que partir es la equivalencia entre una velocidad de cambios sin precedentes en todos los niveles de la vida social y una estandarización de todo –sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio construido- que parecería incompatible con esa mutabilidad.*

F. Jameson, *Las semillas del tiempo*

*Things are going to slide, slide in all directions  
won't be nothing  
nothing you can measure anymore*

L. Cohen, *The Future*

Desde la publicación del célebre ensayo *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*<sup>1</sup> –editado por la *New Left Review* en 1984-, la figura intelectual de Fredric Jameson se ha hecho inseparable de toda reflexión seria que haya querido abordar durante estas últimas tres décadas nuestro horizonte cultural, sus dimensiones estéticas y, al mismo tiempo, su carácter social y político. Heredero tanto de la crítica cultural de espíritu *frankfurtiano* como de las diferentes corrientes y prácticas de análisis literario del siglo XX, de entre las cuales autores como Auerbach, Greimas o Bajtin se destacan como influencias, la producción teórica de Jameson ha de situarse –por su enfoque materialista y vocación totalizadora- en el marco de la tradición marxista contemporánea. Una tradición filosófica y política que, como el autor ha reconocido en diversas ocasiones, constituye la nervadura conceptual de su obra, el espacio antagónico desde el que interrogar a nuestra cultura y recorrer sus incertidumbres: no sólo la filosofía de Marx, su método y crítica de la ideología, sino también los pensamientos de Louis Althusser y, sobre todo, Georg Lukács, han vertebrado el esfuerzo interpretativo y desmitificador mediante el que Jameson ha sabido conjugar –no sin cierto eclecticismo- una de las teorías más potentes sobre el juego de contradicciones sociales, económicas y artísticas que da vida a las paradojas de nuestro tiempo. También a sus límites. Un momento histórico al que diversos filósofos, escritores y artistas decidieron denominar, desde finales de la década de los años 70 del siglo pasado, *postmodernidad*.

<sup>1</sup> Traducido como *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona 1991.

La postmodernidad irrumpió en el escenario social de los países desarrollados como un fenómeno multiforme y poco definido. Desde el ámbito intelectual una amalgama de discursos fue presentando el nuevo estadio histórico mediante diferentes perspectivas teóricas e imágenes culturales, todas ellas salpicadas con un barniz de utopía: se revivió el diagnóstico que Daniel Bell hiciera popular en 1960, caracterizándose a la postmodernidad como el momento del *fin de las ideologías*, en el que la tecnocratización superaría –por fin– las tensiones de la vida política; se habló ampliamente de que el presente y el futuro de la civilización se articularían en torno a una incipiente *Sociedad de la información* (Y. Masuda), en la cual los procesos de informatización habrían de convertirse en el pilar de las comunicaciones, creando, de este modo, nuevos mercados y ofreciendo mayores posibilidades a una economía mundial enriquecida por la revolución tecnológica y la expansión de los *media*; al mismo tiempo apareció un discurso, apoyado en el anterior, que hablaba de una nueva *Sociedad del conocimiento* (P. Drucker), sociedad que –gracias a la difusión de las redes comunicacionales– transformaría el saber en una realidad cada vez más accesible, haciendo de él una herramienta productiva de primer orden para un mercado que comenzaba a demandar un nuevo tipo de figuras laborales: los *trabajadores cognitivos*; artísticamente la posmodernidad fue el momento arquitectónico de Michael Graves y Robert Venturi, del *Hotel Buenaventura* y de “aprender de Las Vegas”, la era de la muerte de la vanguardia y el descubrimiento de la *intertextualidad*, procedimiento que permitió a la arquitectura y a la literatura emanciparse de lo real y crear un *collage* de *simulacros* estilísticos que llegó a adquirir la forma del *pastiche*. Entre tal proliferación de discursos y caracterizaciones hubo también espacio para apuestas más *espectaculares*, como la de Francis Fukuyama, que hacía de la postmodernidad un momento definitivo para la civilización: el *fin de la historia*. Un diagnóstico que coincidiría años después, y con una afinidad pasmosa, con aquel slogan neoliberal que la dirigente británica Margaret Thatcher hiciera popular durante su mandato: “No hay alternativa”. Si la década de los ochenta había decretado que no había otra opción que seguir las reformas neoliberales para implementar la economía, subordinando toda actividad social o política a las demandas del mercado libre, la década de los noventa quiso representar la oración fúnebre sobre cualquier proyecto político que no fuese la democracia representativa neoliberal, con su brutal desregulación de la esfera del trabajo y el apoyo a una globalización presidida por las élites financieras.

El agudo ensayo de Jameson sobre el postmodernismo supo descifrar, de entre toda una serie de fenómenos teóricos, estéticos, sociales y económicos novedosos, una *lógica cultural* fundada en la expansión mundial de la *sociedad de consumo*. Dicha lógica pronto reveló su transversalidad, mostrándose solidaria de las nuevas prácticas sociales, económicas y gubernamentales que caracterizaron el abandono de la producción *fordista*, el *welfare state* y sus formas de vida, por el advenimiento de una era de mercantilización absoluta –el *postfordismo* o, según Ernest Mandel, la tercera fase del capitalismo- que, poco a poco, fue devorando ámbitos de la praxis humana (afectividad, conocimiento, creatividad) que hasta entonces habían estado vedados al capital o no habían sido explotados con tanta intensidad. El crecimiento de la economía terciaria, la importancia de la innovación tecnológica y científica en el mercado, así como el desplazamiento del capital industrial por el capital financiero, constituyen algunos de los rasgos esenciales de la infraestructura que sustenta el universo histórico posmoderno. Un universo que –como la actual crisis financiera nos enseña- sigue siendo el nuestro. Pero para comprender el alcance y la fuerza teórica de la estrategia interpretativa de Jameson, la actualidad de una *apuesta dialéctica* que no se reduce a un momento negativo –meramente crítico-, sino que se halla a su vez comprometida en una iniciativa positiva y *utópica*, hemos de recorrer, aunque sea bajo la forma de un esbozo, los presupuestos teóricos y ejes problemáticos que articulan la filosofía del autor. De este modo podremos valorar –siguiendo a Lukács- las dimensiones *subjetivas* y *objetivas* específicas que dan forma a nuestra cultura, mostrando al mismo tiempo la potencia de la obra de Jameson y las virtualidades políticas que encierra su marxismo cultural.

Podemos tomar el conocido texto de Fredric Jameson sobre el posmodernismo, escrito a mediados de los años ochenta, como un punto de inflexión teórico que puede servir para adentrarnos en su obra, en la articulación de su pensamiento y situarnos, además, frente a los diversos objetos sobre los que el autor ha venido desarrollando su reflexión. Hasta la publicación de dicho ensayo, Jameson había dedicado su atención, principalmente, al ámbito de la *crítica literaria*; preocupado por ofrecer una respuesta materialista e innovadora a la producción teórica del formalismo y el estructuralismo en literatura, mantuvo, al mismo tiempo, un profundo diálogo con la primera *Teoría Crítica* (Adorno, Horkheimer, Benjamin y Marcuse), el marxismo (Lukács, Althusser o

artistas como Brecht), el psicoanálisis (Freud y Lacan) y la hermenéutica literaria de Eric Auerbach y Northrop Frye. De esta época datan sus primeros ensayos, tales como *Sartre: The Origins of a Style* (Yale University Press, 1961) o *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton University Press, 1971), su gran obra de discusión con la crítica literaria de origen marxista. También hay que destacar el texto *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*<sup>2</sup> (Princeton University Press, 1972), obra que se enfrenta a los problemas derivados del “cierre lingüístico” puesto en práctica por las escuelas formalista y estructural, y que años más tarde se verá ampliada por *The political unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*<sup>3</sup> (Cornell University Press, 1981), cuyo primer capítulo -*On interpretation*- supone una síntesis comprensiva de las posiciones mantenidas por Jameson en lo que a crítica literaria se refiere, llevando dicho enfoque al espacio más amplio de la crítica cultural gracias a la teoría marxista del modo de producción.

Los primeros ensayos de Jameson, especialmente aquellos dedicados al análisis del pensamiento literario marxista, supusieron para su filosofía la incorporación crítica de la *dialéctica negativa* frankfurtiana y su diagnóstico sobre las *sociedades opulentas* de mediados del siglo XX: la comprensión de la cultura como un espacio cada vez más mercantilizado y *reificado*, dominado por el sistema de una *Kulturindustrie* que colonizaba la producción artística y la comunicación social –desde los mensajes de radio, el habla cotidiana, hasta la publicidad o el cine- llegando a modelar la percepción de los individuos bajo el signo de la homogeneidad. La cultura no constituía una excepción al triunfo de la *racionalidad instrumental*, y todas sus manifestaciones mostraban un grado nivelación paralelo a la incapacidad colectiva para determinar algún fin –algún relato político alternativo- que trascendiese lo dado y no quedase cosificado en su trama de superficialidad y repetición. Antaño depositaria de una fuerza imaginativa capaz de innovación, la era del capital había reforzado el carácter “afirmativo” de la cultura –como acertadamente comprendió Herbert Marcuse-, permitiendo interiorizar a los individuos, por medio de sublimaciones, satisfacciones privadas y diversas formas de represión simbólica, su papel subalterno dentro de la

---

<sup>2</sup> *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ariel, España 1980.

<sup>3</sup> Fue traducido como *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Visor, Madrid 1981.

sociedad capitalista, su función como meros sujetos de la reproducción social a pesar de experimentar cotidianamente la miseria y la banalización de lo existente.

A partir del pensamiento de estos autores, Jameson entenderá que todo texto literario –más allá de su riqueza semántica y profundidad estética- está estrechamente vinculado al horizonte histórico y social que lo produce, horizonte que desborda cualquier análisis narrativo que pretenda mantenerse en un plano puramente formal o interno a la obra. Aunque la historia de la literatura y sus estilos –o *historia de las formas*- conforme un campo particular, relativamente autónomo respecto del relato global de la sociedad, la relación de las obras con su propio contenido no puede sino estar mediada por la trama histórica y política desde la que surgen y a la que siempre devuelven la mirada. El esfuerzo del crítico será, por tanto, el de integrar en cada interpretación textual dicha dimensión aparentemente “exterior” en toda su densidad – las raíces de esa cultura reificada y niveladora en el caso de Adorno y Horkheimer-, de modo que podamos penetrar en los diversos estratos de significación que estructuran el sentido de una novela, un poema o un sistema filosófico. Se trata de descubrir en el estilo e innovaciones formales de un relato las diferentes estrategias que éste despliega para organizar su contenido, responder a la realidad y desarrollar su propia narración: nos referimos a sus mecanismos de contención y sublimación estética, los procedimientos que utiliza para construir una historia (función de los personajes, ejes temáticos, estructura del texto, registros lingüísticos empleados, etc.), sus proyecciones utópicas, metaforización, alegorías, etc. De este modo, la literatura aparece como un acto narrativo y simbólico inscrito en un *Kampfplatz* social y político –se opera así una ruptura con cualquier teoría literaria psicológica, individualista o puramente formalista-, una *práctica* que participa mediante su apuesta creativa en las contradicciones históricas sobre las que se remonta su escritura.

Además de adoptar los criterios de investigación de la teoría crítica, Fredric Jameson tratará de aunar, en una arriesgada síntesis, el *análisis estructural* de los relatos –del cual Jakobson, Lévi-Strauss o Barthes fueron maestros- con un esfuerzo de *historización radical* de la literatura que sigue de cerca la estela de *La novela histórica* (1937) de Georg Lukács. Una conjunción aparentemente contradictoria que tomará en cuenta tanto los dominios sincrónicos de la *langue* como la realidad conflictiva, dinámica, de la política, y que señalará con una impronta de originalidad y apertura el trabajo del crítico norteamericano. Si bien Jameson asumirá críticamente el

estructuralismo, el psicoanálisis e incluso la hermenéutica cristiana como formas relevantes de interpretación textual –de las cuales importará diferentes herramientas metodológicas para su propia filosofía de la literatura-, el marxismo será la teoría medular que sirva de base a su planteamiento crítico, el fondo epistemológico que dotará de coherencia las diferentes tensiones y perspectivas de análisis literario que atraviesan su obra. Aún procurando cierto esquematismo, sería arduo detenerse en las proposiciones centrales que articulan la teoría marxista del *modo de producción*, una teoría compleja sobre la historia de las sociedades y su estructura que aborda multitud de líneas temáticas y esferas de prácticas sociales; no obstante, se hace necesario abordar algunas de las ideas rectoras del marxismo por su papel central en los planteamientos de la filosofía de Jameson. Podríamos decir, siendo conscientes de operar una considerable reducción teórica, que hay una tríada de conceptos de la teoría marxista que orienta el método del autor: la *crítica de la ideología*, la noción de *totalidad social* y el espíritu dinámico y antagonista que sirve de fundamento a la *dialéctica materialista*.

Como comentamos más arriba, y tal y como Marx y Engels afirmaron en *La ideología alemana* (1845), toda producción teórica, científica o artística se halla situada dentro del espacio social, inscrita en la trama de relaciones existentes entre las *clases sociales* a la vez que determinada por el alcance y desarrollo de la *división del trabajo*. La propiedad de los medios de producción material e intelectual por una clase económica y políticamente hegemónica permite –como forma de reconocimiento y cohesión de la clase dominante- impregnar y constituir la cultura de la sociedad mediante su ideología. En el campo cultural se interpretan y trasponen, mediante la óptica de la clase dominante, la mayoría de las contradicciones empíricas y los problemas sociales, ya sea resolviéndolos en el plano estético, moralizándolos o simplemente eclipsándolos mediante racionalizaciones amparadas en valores de clase (por ejemplo, los de la burguesía industrial del XIX analizada por Marx). La crítica de la ideología desenmascara con un gesto negativo las raíces materiales de la cultura, así como también las distorsiones y ficciones que –respectivamente- ésta ejerce y construye en el campo social. También las relaciones de fuerza que lo recorren. La noción de totalidad –central para Marx y autores como Lukács o Althusser- se anudará, precisamente, a la crítica ideológica y a la teoría del modo de producción como impulso sintético y globalizador que intenta hacer cognoscible, más allá de la parcialidad de las

divisiones académicas de los saberes y de las clases, la sociedad como un todo relacional. Se trata de *construir* una perspectiva científica capaz de totalizar las esferas sociales (economía, política, cultura, derecho, etc.) y mostrar sus vínculos, nexos de dependencia y diferente grado de determinación en los procesos de producción y reproducción social. De este modo la cultura y todas sus expresiones –literatura, cine, pintura o teatro- desempeñan un rol funcional que sigue cierta “lógica” en la vida histórica de las sociedades, afianzando o, en el caso de la cultura de las clases subalternas, criticando las formas de dominación y naturalización de las mismas. Ahora bien, habría que superar dos tentaciones, una hegeliana y otra postmoderna, a la hora de entender la noción de totalidad: la totalidad (*Totalität*) no es la verdad ontológica de un período histórico, su espíritu (*Geist*), que da vida a la identidad a todas y cada una de sus manifestaciones históricas; pero tampoco es una suerte de discurso unilateral, cerrado y global, un *meta-relato* que asigna una identidad homogénea a aquello que subsume, dominándolo sin ninguna fisura. Para Jameson se trata de una totalidad “dialéctica”, atravesada por contradicciones, paradojas, diferentes luchas y grupos sociales, un todo en movimiento por su pertenencia a la historia y, por lo tanto, abierto al devenir.

Como acabamos de esbozar, la noción de *dialéctica* está íntimamente vinculada a las dos anteriores, y presupone entender la sociedad como un todo conflictivo, atravesado por múltiples temporalidades, subjetividades y luchas. El momento dialéctico clásico puede leerse –sin duda- en el *Manifiesto del partido comunista* (1848) de Marx y Engels, en el que los autores operan de dos modos diferentes que, aún siendo contrapuestos, se integran el uno en el otro para ofrecer un lúcido diagnóstico histórico. De un lado, el *manifiesto* violenta el presente elaborando una crítica ideológica y material del capitalismo del XIX, es decir, mostrando la barbarie del capital, la desigualdad y la miseria del proletariado, la destrucción operada por este en los lazos de solidaridad social más íntimos, la colonización cada vez mayor de la sociedad a través de la lógica mercantil, etc. Pero, por otra parte, el modo de producción capitalista es comprendido más allá de su carácter destructivo, puesto que su imparable dinámica creaba, en un mismo movimiento, las condiciones para llevar a cabo una verdadera emancipación de la humanidad. Se trataba, entonces, de valorar también su potencialidad, las posibilidades que abría hacia la liberación a través del desarrollo de la técnica, la industria y la ciencia, los nuevos nexos sociales que se creaban en su seno, se

le oponían y buscaban trascenderlo. Esta doble consideración que guía la mirada de Marx sobre la historia, negativa a la vez que positiva, será la que inspire en términos generales los estudios críticos de Jameson en *The political Unconscious*, una lectura dialéctica de los textos que posteriormente se desplazará –ampliándose– hacia el análisis cultural. La crítica se presentará a lo largo de las novelas que el autor examina como tensión dialéctica entre Ideología y Utopía, oscilando entre un análisis negativo de la literatura como ideología, vinculada a las clases y antagonismos sociales, y una lectura positiva capaz de aprehender los valores y visiones del mundo propuestos por los textos, inspirada en la concepción de la religión de Durkheim. Este discurso positivo tomará la literatura como un espacio simbólico de cohesión de clase, tratando así de desvelar su fuerza utópica, el imaginario colectivo que pone en juego para trascender las contradicciones sociales sobre las que se inevitablemente se funda. La tarea crítica no se limitará, por tanto, a un trabajo de desenmascaramiento de los intereses a los que –consciente o no de ello– sirve la práctica literaria, sino que habrá de atender también al polo utópico de la misma, capaz de provocar a partir de sus imágenes ciertas *anticipaciones* del presente y el futuro próximo de lo colectivo, tendencias y proyectos que siempre se ponen de manifiesto en la imaginación narrativa antes de volcarse sobre la incertidumbre de lo real. Este método, que utiliza como estructura global la teoría marxista, y sólo subordinadamente otras formas de análisis literario, ofrece una riqueza interpretativa fuera de duda por su capacidad de totalización. Pero también por el rigor y el talento reflexivo de Jameson para atender de manera coherente a fenómenos dispares dentro y fuera de las obras de autores clásicos de la novela moderna (Stendhal, Balzac, Joseph Conrad, etc.), o actuales, tales como Isaac Asimov, Ursula Le Guin y Philip. K. Dick entre otros.

*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo* (1984) se sitúa más allá de los textos de crítica literaria, y supone un viraje en la producción teórica de Jameson. Un cambio de óptica que no se funda en una ruptura, sino más bien en una ampliación del ángulo de la perspectiva crítica. La literatura, elemento privilegiado por los análisis de Jameson hasta entonces, se convierte en parte de un horizonte más complejo de manifestaciones culturales que serán tratadas de un modo particular y específico. Para re-crear el mosaico fragmentario de la postmodernidad e indagar en la lógica cultural de la tercera fase del capitalismo, Jameson integra en su dispositivo de análisis la arquitectura, las artes plásticas y creaciones estéticas contemporáneas (performance,



minimalismo, arte conceptual, etc.), las nuevas relaciones de la imagen y los *media* con la sociedad y los paradigmas filosóficos dominantes, todo ello combinado con una clarividente mirada hacia los nuevos procesos de acumulación de capital (financiarización, capitalismo cognitivo) y consumo. Junto al conocido ensayo sobre el postmodernismo cabe destacar una serie de trabajos posteriores, los cuales completan el impulso inicial del escrito, como, por ejemplo, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Indiana University Press, 1992), *The Seeds of Time. The Wellek Library lectures at the University of California* (Columbia University Press, 1994)<sup>4</sup> y la recopilación de textos sobre la postmodernidad, titulada *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. (Verso, 1998). Estos textos se ocupan de sistematizar la crítica jamesoniana de la actualidad, ahondando en diferentes áreas de los ámbitos estético y político. De un modo impresionista y fragmentario, quizá a tono con el *esprit* de la postmodernidad, podríamos esbozar una breve fenomenología de la cultura postmoderna. Jameson insistirá, desde su primer ensayo, en que su objetivo no es analizar un estilo estético sin más, sino un patrón cultural hegemónico, lo cual implica una serie de realidades más amplias y multiformes. Según el filósofo norteamericano –que sigue aquí a Marx ya los filósofos de Frankfurt- todo modo de producción implica, a su vez, un *modo de percepción* particular, es decir, una serie de formas de consciencia y organización perceptiva específicas: existe una gran diferencia entre escaparate comercial del capitalismo norteamericano de los años 50, que permitía aún cierta distancia y elección al individuo situado en la otra parte de la vitrina, respecto del sujeto para el que se reproduce el interminable discurso publicitario televisivo actual, destructor de toda distancia, o el nuevo mercado de internet, que permite de manera mucho más inmediata la adquisición de mercancías, evitando el centro comercial al poner virtualmente casi todos los productos –y ya no sólo los del mercado nacional- a disposición del consumidor en casi cualquier punto del mundo. La percepción tiene una historia social, y se estructura en conformidad con los modos de producción, consumo y distribución del tiempo de los agentes sociales. Partiendo de lo anterior podríamos decir, siguiendo la interpretación de Jameson, que si la modernidad es el momento de la diferenciación de las esferas sociales, de su autonomización parcial bajo la égida de la ideología liberal, el período en el que surgen nuevos saberes (sociología, psicología, biología molecular etc.) y nuevas facultades humanas son

---

<sup>4</sup> Traducidos respectivamente como *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona 2005 y *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid 2000.

registradas en la literatura, la postmodernidad es el momento límite de dicha evolución: el colapso de unos niveles sociales sobre otros, una época histórica de desdiferenciación.

Frente a la modernidad, la postmodernidad parecería haber completado la autonomización de las esferas sociales que la primera inició, “cumpliendo” así las tendencias modernistas hasta cierto agotamiento o bloqueo histórico, lo cual tendrá un impacto profundo en la estructura perceptiva de la colectividad. Las lógicas que regían – y hasta cierto punto separaban- la esfera cultural de la económica se han borrado, y con ellas también el anhelo radical de las diversas vanguardias estéticas por innovar formas y contenidos, por polemizar de forma crítica con las tradiciones artísticas y revolucionar las relaciones entre el arte y la existencia social de los individuos. La vanguardia queda asfixiada, justamente, por el doble escollo que le plantean tanto el museo como el mercado, especialmente este último. Si el museo instituye la muerte de la obra por su inclusión en un “santuario de la belleza” y contemplación, alejándola de la vida social y cotidiana, el mercado la populariza e incluye dentro del imperio del valor de cambio, la empuja a formar parte de una cultura industrial cuyo límite creativo no será otro que el dictado por el propio capital. Como decíamos más arriba, esta confusión entre las esferas sociales ha mercantilizado violentamente toda la cultura, pero a la vez ha llenado lo económico de dimensiones culturales: el rol de la publicidad ha sido precisamente el crear una cultura de masas mercantil, dónde todo lo consumible forme parte eminente de nuestro horizonte simbólico y material más inmediato, desde un automóvil a una película o una marca de bebidas. Podríamos plantear incluso si la postmodernidad no es la realización perversa del vanguardismo modernista, la inclusión de diversas formas de expresión estéticas en la vida cotidiana a través de su mercantilización. Ahora bien, este hecho ha generado todo lo contrario a una crítica o replanteamiento de las relaciones entre arte y vida, pues de lo que verdaderamente se ha tratado es de una subsunción despotenciada de lo estético en la vida social.

Pero el fin de la vanguardia contiene aún otro aspecto negativo en relación con la creatividad y el tiempo, algo que podríamos denominar como la *parálisis de la innovación*. Estaríamos hoy ante una sociedad que no sabe mirar hacia el futuro, sino sólo hacía lo que ya ha sido, recuperándolo y situándolo en un presente plano a través de diversas técnicas formales que lo reproducen como superficie, simulacro. El

conocido análisis comparativo trazado por Jameson sobre los “zapatos de labriego” de Van Gogh y los “zapatos de polvo de diamante” de Warhol es revelador: mientras que la primera pintura muestra cierto ejercicio de resistencia utópico al capitalismo a través del tema y del cromatismo del óleo, que nos permite reconstruir cierto mundo estético alternativo, la obra de Warhol parece perder esa profundidad al poner de manifiesto una estética mercantil que, lejos de invitarnos a re-crear un espacio o una dimensión ajena al presente social, nos sumerge de lleno en la trama del intercambio capitalista, utilizando los objetos fetichizados del mismo como simulacros. En términos estéticos –y también afectivos- podemos decir que se ha operado un decaimiento de la expresión por el juego o la yuxtaposición de elementos superficiales, asépticos, lo cual, como hemos venido comentando, establece diferencias substanciales entre las miradas que la modernidad y la postmodernidad dedican a la realidad social y a la comprensión que ambas tienen de sí mismas.

En el momento de la postmodernidad el capitalismo ha barrido todos los enclaves de otros antiguos modos de producción, ya sea transformándolos productivamente o subordinándolos a los ritmos financieros, lo cual pone de relieve en el plano histórico lo que en el estético es sólo un síntoma: la postmodernización de la vanguardia se cumple en el momento en que las diferentes temporalidades que poblaban una modernidad desigualmente desarrollada se condensan en un “presente absoluto” capitalista, coaguladas a la vez que representadas en un escenario inmóvil. El pasado se convierte entonces en el imaginario global, un inmenso álbum fotográfico al que hacer referencia pero que poco a poco ha ido perdiendo su viveza, transformándose en la simulación de algo que fue y cuya densidad histórica se nos escapa. Las técnicas “historicistas” en arquitectura, que utilizan indistintamente estilos de diversas épocas sin preocuparse por crear un lenguaje propio, o la práctica de la intertextualidad en literatura –que no se interesa por el tiempo del texto y su exterioridad- parten de este fenómeno que Jameson denomina “espacialización del tiempo”. La diacronía y la percepción del cambio social se ven dominadas por categorías sincrónicas, una simultaneidad que es la de la expansión mundial del modo de producción capitalista por todo el orbe humano, la globalización. La proliferación de discursos estéticos, comerciales e incluso políticos de la era postmoderna lleva a la *paradoja de la estandarización*: cuando el cambio se estandariza, debido a las necesidades del mercado global, las transformaciones llevan una velocidad sin límite pero, sin embargo, todo

parece quedarse en su sitio, puesto que estructuralmente no se percibe ni realiza un verdadero cambio, sino solamente variaciones dentro de un mismo esquema. Subjetivamente, dirá Jameson, hemos perdido la capacidad de unir temporalmente el pasado, el presente y el futuro, especialmente nuestra capacidad para sentir cierto tipo de anticipación del porvenir. Todo queda retenido en un presente que cuando percibe el pasado lo hace mediante los estereotipos que tiene del mismo, popularizados por la televisión, el cine o radio, evitándose así la constitución de una nueva temporalidad o forma de vida común por el enfrentamiento con la alteridad social del pasado o la atención a un devenir futuro.

Tomando en cuenta el estado de cosas actual, Jameson optará por un tipo nuevo de crítica, capaz de asumir las contradicciones de la postmodernidad en cada una de sus facetas. Si bien el trabajo crítico había partido siempre del concepto de *distancia* – piénsese en Marcuse o en el propio Bertolt Brecht<sup>5</sup>-, situándose en cierta dimensión exterior a su objeto, este gesto hoy sería imposible por las condiciones en que se desenvuelve una vida cultural cuya autonomía relativa ha sido borrada y sometida a la ley del valor. La apuesta de Jameson -en sintonía con su procedimiento de análisis textual- será crear cierto tipo de “mapas sociales”, mapas situados en la trama cultural postmoderna de forma inmanente, pero cuyo efecto es crear una pedagogía del espacio y el tiempo, permitiendo dar forma a modos compartidos de entender un entorno social cada vez más desdibujado. No se trata de imitar o re-producir el espacio que se habita, sino de formular un imaginario colectivo que lo comprenda y rebase, entendiendo la postmodernidad cultural no sólo en su carácter disolvente, sino a través de las tendencias que virtualmente puede desatar, es decir, a partir de lo que ésta pone a disposición de la colectividad para imaginarse a sí misma y crear todo un nuevo marco de referencias sociales renovadas. Se trata, en definitiva, de que los individuos puedan obtener representaciones *imaginativas* –activas, y ya no solo *imaginarias*, como diría Louis Althusser- de su relación con la totalidad social, de modo que puedan articular una comprensión práctica de su universo social y, a la vez, actuar sobre él más allá de una mera re-interpretación del mismo. De ahí, de la necesidad de reinención de un imaginario social, el esfuerzo renovado de Jameson por pensar la utopía y la

---

<sup>5</sup> Cabe destacar dos ensayos monográficos que perfilan el desarrollo del pensamiento de Jameson y suponen una importante contribución teórica: el recientemente traducido *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, FCE, México 2010, y *Brecht and Method*. London & New York: Verso. 1998.

imaginación en los últimos años, labor que ha quedado registrada de manera impresionante en *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Verso, 2005)<sup>6</sup>. Ya comentamos más arriba, cuando hablábamos de metodología, que la estrategia dialéctica de análisis de Jameson le lleva a una tensión entre crítica y utopía, entre el desenmascaramiento de los intereses sociales de las creaciones estéticas y literarias como la reconstrucción de los proyectos utópicos que parecen plantear las mismas. Por ello Jameson se ocupará en este último texto de *utilizar la utopía como estrategia de análisis de la imaginación colectiva*, como texto límite que valora nuestras posibilidades para pensar el porvenir de lo social y lo colectivo. Las utopías clásicas no serán tomadas, por tanto, como programas políticos, sino más bien como escritos que se superponen a un presente resolviendo de manera imperfecta sus problemas de forma estética, forma que es el índice de sus posibilidades imaginativas. Sucederá lo mismo con el análisis de la *ciencia ficción* en el presente: si Jameson lee a Le Guin, a Philip K. Dick, Stanislav Lem, Kim Stanley Robinson o Frank Herbert, es para ver como en los fracasos de sus proyectos, en las rupturas internas de sus narraciones, se bosqueja una imaginación de nuestro presente como pasado de un porvenir incierto y como un espacio de experimentación. La ciencia ficción juega a la desfamiliarización, a dar una consistencia diferente al presente por su relación con toda una serie de futuros alternativos, pero a la vez dramatiza nuestra incapacidad para imaginarnos de otro modo y dar un paso más allá de un relato social marcado por el capitalismo. Podríamos decir, siguiendo a Jameson, que el análisis de la ciencia ficción como utopía nos lleva a apuntar a todos y cada uno de los problemas en que la postmodernidad nos envuelve ¿Qué tipo de subjetividad somos y cómo podemos medirnos con el deseo de una revolución de la misma? ¿Cómo realizar una transición de este relato a otro, es decir, como superar nuestra sociedad sabiendo que el límite de la imaginación se cifra en la estructura del modo de producción, siendo presa de él? ¿Cómo pensar más allá de lo individual y lo colectivo? ¿Qué tipo de imaginación corresponde a un período de luchas que ya no tiene las formas de una clásica consciencia de clase (Lukács, Gramsci)? ¿Qué futuro puede imaginarse para una multitud de grupos sociales antagonistas contra el capital pero cuyos fines no están trabados en una unidad orgánica? Con una batería de procedimientos críticos exhaustiva que va desde la lingüística estructural hasta la teoría de sistemas de Luhmann, Jameson

---

<sup>6</sup> *Arqueologías del Futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal, Madrid 2009.

realiza una arqueología que sabe romper las apariencias de un presente aparentemente plano y detectar sus fisuras y desequilibrios.

Sin embargo, y como suele suceder en toda la obra jamesoniana, no hay una apuesta política del todo positiva en sus últimos escritos que iguale su capacidad crítica. Existe, desde luego, una vocación marxista -incluso “ortodoxa”- por permanecer en un espacio crítico y constituyente de clase, pero a la hora de desarrollar una política capaz de trascender lo posmoderno el pensamiento de Jameson queda algo paralizado, quizá por no participar del optimismo de algunos de sus compañeros de viaje, como Antonio Negri y Michael Hardt, que tienden a destacar de un modo excesivo los elementos emancipadores de la era del *Imperio*. De todos modos, los referentes para una apuesta política actual habrían de tener en cuenta, según el autor, el espíritu *altermundista* de movilizaciones como la de Seattle, que vinculó a movimientos sociales de carácter tan dispar y heterogéneo, o instituciones como el *Foro Social Mundial* en tanto que nexo alternativo de cohesión antagonista. Más allá de la identificación de los posibles agentes sociales de un posible cambio, señalar las contradicciones culturales y ciertos espacios de organización política, el discurso de Fredric Jameson parece estar abocado a dibujar sólo de manera estética las vías para caminar hacia la institución de un nuevo espacio social. Son dos vías, por tanto, las que recorren su obra en relación con la problematización del presente: la de la crítica cultural, con toda su proyección marxista e histórica, y una dimensión estético-política, la de la imagen utópica, que empuja la actualidad hacia su límite. Situándonos ahora en otros problemas de orden más formal, ya lejos de los terrenos de la teoría, cabe destacar una paradoja de los escritos de Jameson: la infinidad de referencias a las que alude el autor en sus textos, su eclecticismo teórico –un gesto que podríamos considerar postmoderno- y una atención psicoanalítica a los detalles, hacen que sus obras, por mucha vocación social que posean, estén enfocadas a un público que ha de tener formación universitaria o una cultura muy amplia y especializada para comprenderlas. Este hecho reduce considerablemente el alcance de los libros del crítico norteamericano en tanto “mapa social” o “pedagogía crítica del presente”, e incide en uno de los problemas del marxismo en la actualidad, su dificultad para producir un imaginario capaz de acompañar y dotar de estrategias a un nuevo tipo de movimientos sociales. Un problema del que tal vez sólo el *operaísmo* italiano -heredero de la última filosofía francesa- y algunos de los críticos de la *New Left* estarían parcialmente exentos. Quizá los dos

últimos textos de Jameson *The Hegel Variations: On the Phenomenology of the Spirit*, y *Representing Capital: A reading of volume one*, superen las dificultades aludidas y nos lleven a ahondar más en las perspectivas subjetivas y objetivas de nuestro tiempo, entregándonos un relato práctico, y ya no sólo crítico o estético, en el que las anticipaciones temporales percibidas por el autor en sus anteriores trabajos se confirmen como tendencias sociales.

La voz de Jameson es, fuera de toda duda, una de las más importantes de nuestro tiempo, y su apuesta filosófica en una era de huída y abandono de lo político – sintomática en el pensamiento de autores tan dispares como Lyotard, Rorty o Vattimo – han hecho de su obra uno de los pilares fundamentales de la crítica cultural y del marxismo de las últimas décadas. Gracias a autores como él o David Harvey, que fueron capaces de remontar la década de los ochenta, ese falso preludio del *fin de la historia*, no hemos olvidado hoy, a comienzos de un nuevo siglo, que la práctica de la libertad requiere siempre de la persistencia de la crítica y de la imaginación para trascender el presente.

Mario Espinoza Pino