

## Jamesonismo, o la lógica contracultural del marxismo tardío

Eduardo Grunër

La idea de que pudiera haber una *estética geopolítica* –lo cual significa también, evidentemente, una *geopolítica estética*–, y que ella podría estar basada en el *cine*, esa idea, digo, solo podía, y merecía, ser “jamesoniana”. Quiero decir: hace ya décadas (al menos desde su canónico ensayo sobre el posmodernismo como “lógica cultural del capitalismo tardío”, pero se podría demostrar que desde antes) que Fredric “Fred” Jameson nos viene abrumando –en el mejor sentido del término– con su arborescente construcción de una dialéctica (mayormente *negativa*, en la acepción adorniana) entre “economía” y “cultura”. Si hubiera que condensar en un enunciado sucinto la expresión directa de esa dialéctica, tendríamos que recurrir a aquella fórmula, cuasi algebraica, que nos endilgara en *El giro cultural*: en el contexto de la llamada “globalización” (eufemismo para lo que Samir Amin define como *mundialización de la ley del valor del capital*) no es solo que la “cultura” es cada vez más “económica” –cada vez más capturada en la lógica de la mercancía, a través de la profundización inédita de la *industria cultural*– sino que la “economía” es cada vez más “cultural” –cada vez más articulada en términos simbólico/imaginarios, a través de la financiarización del capital, los medios de comunicación de masas, internet, las redes virtuales, y así siguiendo.

El libro que estamos presentando aquí es un despliegue con alcances virtualmente infinitos de esa fórmula.

“Infinitos”, decimos, sin temor a exagerar demasiado. De Jameson se ha podido decir que nada de la cultura le es ajeno. De la filosofía, el psicoanálisis o la antropología a las artes visuales, pasando por la literatura, el cine, la arquitectura, la música, la multiplicación de sus intereses es vertiginosa. Pero el problema con un enunciado semejante es que lo hace aparecer como un omniabarcante (cuando no omnipotente) *erudito*. Y lo es, sin duda. Solo que esa erudición, lejos de agotarse en puro exhibicionismo enciclopédico, es en sus manos (en su pluma ardua, ¿por qué negarlo?) una dúctil *materia prima* para una serie multifacética de *ejercicios dialécticos* de pensamiento crítico. Esta práctica constante y consecuente, unida a una sólida formación marxista —o “marxiana”, como se dice a veces arteramente—, lo transforma en tal vez el único heredero auténtico hoy existente de la primera generación de la llamada Escuela de Frankfurt (en mi humilde opinión, Habermas, Honneth y los demás, cualesquiera sean sus valores, no dan la talla en medida comparable), o, más en general, de la riquísima tradición que Perry Anderson (si bien tomando en préstamo el epíteto de Merleau-Ponty) célebramente etiquetó como *marxismo occidental* (Lukács, todo Frankfurt, Sartre, Althusser, etc.). Algo doblemente raro cuando se recuerda que Jameson es norteamericano.

Pero permítaseme avanzar formulando una pequeña hipótesis —o menos: una *ocurrencia*. De entre la intrincada selva temática que es la obra de Jameson, puede entresacarse, entre otras cosas, algo así como un “motivo”, una insistencia, incluso una *obsesión*, recurrente: la del *espacio*. Seguramente ello explica que haya escrito tanto sobre arquitectura (de hecho, la primera vez que vino a Buenos Aires, a principios de los 90, fue como invitado a un congreso en la FADU/UBA). Y eso tiene su lógica: un pensador crítico interesado por el arte, pero que a su vez

es –para hablar rápido– un riguroso marxista “frankfurtiano”, tenía que encontrar en la arquitectura un paradigma privilegiado de articulación entre la dimensión *estético-cultural*, la dimensión *económica* y la dimensión *técnica*. “Arquitectura” debe ser entendido, aquí, en su sentido amplio de *intervención* de la cultura sobre el espacio “natural”. En este sentido amplio, el hombre primitivo que ocupa una caverna en la montaña y toma decisiones sobre cómo usar ese espacio que él no ha producido (en este rincón encenderé el fuego, en aquel otro extenderé mi manta de piel de oso para dormir, en el de más allá irá el altar de mis dioses, en la pared del fondo pintaré mis bisontes y mis mamuts) *está ya* haciendo “arquitectura”. La arquitectura es, pues, la forma más originaria, o más *arcaica*, de conjunción –y también de conflicto– entre el arte, la cultura y la naturaleza. En el *habitar*, como hubiera dicho Heidegger, está uno de los gestos más fundantes que permiten al *DaSein* (al “ser-ahí” de lo humano) atisbar el “desocultamiento del Ser” –y no puede ser azaroso que el propio Heidegger, para definir el lenguaje, lo llame “la *casa* del Hombre”.

Pero esa intervención, incluso esa *violencia*, que se le hace al espacio, logra que la arquitectura se transforme, en el contexto del capitalismo, en una de las expresiones más acabadas de lo que la Escuela de Frankfurt –y en particular Adorno y Horkheimer– denominaron la *industria cultural*. El registro “artístico” se hace aquí inseparable del desarrollo de las fuerzas productivas, y por lo tanto de la *técnica*, también en el sentido heideggeriano del *GeStell*, ese “andamiaje” (otra metáfora arquitectónica) mediante el cual se definen y se *planifican* (se hacen “planos” previos) de antemano las formas culturales, y que tanto recuerda a esa *racionalidad instrumental* de la que hablan los frankfurtianos: esa plena *dominación* de la naturaleza por el pensamiento, del Objeto particular por el Concepto general. Y por supuesto aquel registro “artístico” de la arquitectura es inseparable, asimismo, de la economía y de la especulación financiera e inmobiliaria, y entonces de esa lógica

constitutiva del capitalismo por la cual todo producto de la cultura es subsumido en el despliegue universal de lo que Marx llamaba la *forma-mercancía*. La arquitectura, en este marco, es un ejemplo inmejorable (aunque no el único, como enseguida veremos) de que, contra ciertos reduccionismos del marxismo “vulgar” –y contra los que ya el propio Marx tuvo que protestar en su momento–, *no hay* una distinción neta, mucho menos una relación de causalidad mecánica, entre la “superestructura” y la “base económica”. La cultura es tan “económica” como la economía es “cultural”.

El capitalismo –o, más ampliamente, la *modernidad*– es también, pues, una *conquista del espacio*. Lo fue desde su mismísimo nacimiento, en tanto su lógica, desde el principio, es la de una permanentemente renovada expansión en círculos concéntricos cada vez más amplios de incorporación de mercados para la realización de sus mercancías, de las relaciones de producción preexistentes a las nuevas relaciones “burguesas”, de la fuerza de trabajo separada de los medios de producción, etcétera. El colonialismo o el imperialismo no son meras excrecencias evitables o decisiones “malvadas” de un capitalismo que hubiera podido elegir quedarse quieto en su lugar de origen: son necesidades *estructurales* del “modo de producción” como tal. Y son, está claro, gigantescas –y normalmente violentas, o de consecuencias violentas– *intervenciones* sobre el espacio mundial, incluyendo sus componentes “culturales”. Si desde que existe el capitalismo la cultura es económica y la economía es cultural (lo acabamos de ver para el caso ejemplar de la arquitectura), en el *capitalismo tardío* –sintagma que Jameson extrae de Ernest Mandel, pero que ya se puede encontrar en la Escuela de Frankfurt–, con su desarrollo exponencial de nuevas fuerzas productivas “invisibles” (o “virtuales”, “imaginarias”, etcétera), la colonización tanto material como simbólica del espacio es total, y aun *totalitaria*, en el sentido de aquel “andamiaje” que todo lo anticipa, que todo lo domina, que no parece tener *lado de afuera*. Ese espacio, repitamos, es ya plenamente *mundial*, y a eso se llama (eufemismos aparte)

“globalización”, cuya fisonomía específicamente cultural es el “posmodernismo”: la lógica cultural del capitalismo tardío.

Todo esto está condensado y *concentrado* en el significante “geo-política”, que Jameson inscribe en el título de este libro. El otro significante de ese título nos informa que el abordaje de esa cuestión se hará —y no podía ser de otra manera, tratándose de Jameson y de lo que acabamos de decir— por el sesgo de la *estética*. La mutua implicación entre el arte y la colonización “posmoderna” del espacio mundial en el tardocapitalismo queda pues manifiesta antes de que abramos el libro. Y así como más arriba le dábamos a la palabra “arquitectura” su acepción más amplia posible, lo mismo debiéramos hacer aquí con “estética”. No se trata en ella tan solo del sentido restringido —el de la actitud *contemplativa* frente a la obra de arte— que adquirió a partir del Renacimiento (es decir en la “modernidad”, es decir en el *capitalismo*; y no está de más recordar que esa nueva acepción no se terminó de consagrar sino hasta las postulaciones de Baumgarten, a mediados del siglo XVII, junto a la “invención” del museo, y de lo que dio en llamarse la *institución-arte*). Se trata más bien de la *Aisthesis* de los antiguos griegos, que compromete al goce de *todos* los sentidos, que afecta al cuerpo entero, así como a la interioridad subjetiva. Pero lo afecta, o lo “impresiona”, en la misma medida en que lo *domina* con la mercantilización de su deseo artificialmente inducido. Así como Peter Bürger señala con agudeza que finalmente las vanguardias lograron su objetivo de volver a fusionar el arte con la vida, pero con una vida *dañada* (la expresión es de Adorno) por la alienación tardocapitalista, así también el goce “estético” en el posmodernismo globalizado es un falso hedonismo prefabricado por la industria cultural, que extiende las mallas de su “jaula de hierro” a nivel mundial.

La *estética geopolítica*, en estas condiciones, es un *arma* del sistema mundial del capitalismo tardío. Arma no solo “superestructural”, no solo “ideológica” —al menos en el sentido clásico de una

hegemonía sobre la subjetividad social— sino plena y directamente *material*, “corporal”. Si bien *siempre* fue una función central de las ideologías dominantes la organización de los cuerpos, de sus comportamientos y sus deseos, ahora esa función es *la vida misma* con toda su ficticia apariencia de espontaneidad (ya Adorno y Horkheimer explicaban que bajo el imperio de la industria cultural el tiempo de ocio creativo, de placer sustraído a la jornada laboral, se transformaba en una *prolongación* de esa jornada). Tal vez habría que apelar a la noción de *biopolítica* —acuñada por Foucault y explorada incansablemente por Agamben— para dar cuenta de semejante “salto cualitativo”. En todo caso es, otra vez, su carácter *totalitario* lo que a Jameson le importa subrayar, y que explica el hecho de que a menudo el arte, cuando se pretende “resistente”, tenga que reaccionar de forma *paranoica*, retratando al sistema mundial como una gigantesca, omnisciente e inabarcable organización *conspirativa*. Jameson se propone ilustrar este síndrome, en particular, a través del *cine*.

¿Por qué el cine? Hay muchas razones, generales y específicas. El cine es por excelencia *el* lenguaje artístico del siglo xx. Quiero decir, el *único* lenguaje artístico “inventado” en él (la televisión, o los videojuegos, o los medios audiovisuales digitales, etcétera, dependen del cine en su estructura semiótica), y desarrollado coetáneamente a los traumáticos procesos históricos, políticos y sociales de esa época. Y es interesante —no pasaremos por alto la coincidencia— que haya “nacido” el mismo año (1895) en que los entendidos nos dicen que nació el psicoanálisis, con los primeros textos de Freud que pueden denominarse estrictamente psicoanalíticos (los estudios sobre la histeria y el artículo “Proyecto de una psicología para neurólogos”). El cine nace, pues, al mismo tiempo que una nueva teoría, y una nueva imagen, de la subjetividad humana. Son dos descubrimientos radicales: nada parecido —ni en el arte ni en la psicología— había existido antes: es una *refundación decisiva* de los códigos en ambos campos. Y mencionemos

una tercera coincidencia: cine y psicoanálisis emergen asimismo paralelamente a la explosión de los grandes movimientos de vanguardia estética, que en el límite se proponían arrojar por la borda todo el arte anterior (el occidental, al menos) y empezar, como si dijéramos, de cero. No es extraño, por lo tanto, que las vanguardias se precipitaran ávidamente sobre ese lenguaje inaudito, que les parecía cumplir el sueño de poder, efectivamente, hacer arrancar una nueva e incomparable etapa en la historia del arte: allí están para testimoniarlo, en los mismos orígenes, Eisenstein, Vertov, Pudovkin y los formalistas rusos, inmediatamente después de la gran Revolución de 1917; allí están los experimentos de Buñuel y Dalí, o el expresionismo alemán, o el cine “cubista” de Léger, y así siguiendo. Y el cine, para colmo, es (o pasa por ser: el asunto es discutible, pero sus “efectos de verdad” no) un lenguaje internacional casi por definición. ¿Cómo no pensar en él, entonces, para hablar de una *estética geopolítica*?

Pero hay algo más, y quizá incluso más importante para los propósitos de Jameson. Algo que inevitablemente nos remite a la discusión de algunos párrafos más arriba. El cine es, junto a la arquitectura, el *otro* arte que está estrechamente vinculado a la economía y a la técnica; es un arte —y en esto se diferencia de la arquitectura, aunque ya veremos cómo esa diferencia puede devenir en paradójica *semejanza*— que no tuvo que “adaptarse” a la modernidad y al capitalismo, sino que apareció desde el vamos entramado en sus redes. Y continúan los paralelismos: el cine y la arquitectura son los dos lenguajes estéticos que más han contribuido a *alterar*, de maneras asimismo radicales, la relación de los sujetos con el *espacio*: espacio material —pero con resonancias simbólicas— en el caso de la arquitectura, espacio simbólico —pero con resonancias materiales— en el del cine. Arte mundial, arte técnico-económico, arte violentamente modificador de la espacialidad humana: *estética geopolítica* si las hay. Volveremos sobre esto, ahora permítasenos avanzar.

La mayoría de estas ideas proviene de Walter Benjamin (a quien no hace falta aclarar que Jameson conoce muy bien). Fue él quien señaló, en la década del 30, la *extrañeza* del lenguaje cinematográfico, que con su fragmentación del espacio-tiempo “natural” (la era de Eisenstein es también la de Einstein) “dinamita las coordenadas de nuestra percepción”, según lo dice célebremente en el ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Benjamin es, por otra parte, buen lector de Freud, y no se priva –además de la obvia comparación del film con los sueños– de remitir la alteración de la percepción espacial a un hipotético *inconsciente óptico* (y aquí me permito otra hipótesis/ocurrencia: esta noción benjaminiana, articulada con lo que en seguida diremos, es la fuente del no menos célebre y discutido concepto jamesoniano de *inconsciente político*, ampliado en este libro a “inconsciente *geo-político*”). Es el “inconsciente óptico”, más que las condiciones de producción y recepción de la “reproductibilidad técnica”, lo que hace del cine una forma de arte que atenta seriamente contra el *aura* del arte clásico. En el cine la percepción “inconsciente” –con su estallido del *cronotopos*, de los códigos espaciotemporales establecidos– es más rápida y más profunda que la conciencia. El espectador literalmente *no tiene tiempo* de fascinarse en la contemplación estática, y *no tiene espacio* para la distancia de aquella “infinita lejanía” que Benjamin adjudicaba a la *obra aurática*: el cine –al igual que, evidentemente, la arquitectura– es un arte *táctil*. Y esa “tactilidad” no-consciente, esa “redención física de la realidad” a que aludía otro de los pensadores de Frankfurt (Siegfried Kracauer), es altamente *subversiva* respecto de las “idealizaciones” de una realidad mitificada por el pensamiento dominante –es decir, como hubiera dicho Marx– de las *clases* dominantes. Añádase el hecho de que el cine –al igual que la arquitectura– demanda, al menos en su forma clásica, una recepción *masiva* y *pública*, y se tendrá toda la dimensión de su carácter constitutiva, aunque inconscientemente, *político*.

Sí, *pero...* tenemos un problema. El cine, decíamos, nació en pleno desarrollo tardocapitalista, y rápidamente quedó enredado en las mallas del complejo técnico-económico y de la industria cultural. Precisamente su carácter masivo y público (“político” en este sentido amplio), más eso que sucede en el nivel “consciente” con este lenguaje —a saber, su posibilidad de generar fácilmente lo que Roland Barthes llamaba una *impresión de realidad*, en el sentido de una ilusión conformista de adaptarse como “reflejo” a la realidad existente—, ha podido transformarlo, bajo el imperio del formato industrial-comercial de representación, en una perfecta *mercancía*. Esa “ilusión objetiva” *forcluye* (para decirlo en la jerga psicoanalítica) el inconsciente óptico y su acción “subversiva” sobre la espaciotemporalidad, en favor de una *confirmación* conservadora de la percepción inmediata de lo real. Obtura, dicho brevemente, el registro de eso que, definiendo el lenguaje cinematográfico, Pasolini denominaba la *escritura de la realidad*, el hecho de que la cámara *transforma* la realidad para mostrar, con su “inconsciente óptico”, que podría ser de otra manera, y que por lo tanto estamos ante una forma estética que convoca a la *praxis*, y no a la pura contemplación.

Si bien Jameson corre con la ventaja de venir medio siglo después, Benjamin ya tenía plena conciencia de este estatuto paradójico, o ambivalente, del cine. Y esa conciencia la había adquirido en las condiciones más extremas posibles: observando, en la Alemania de la década del 30, y a instancias de su amigo Bertolt Brecht, el uso exhaustivo y astuto que el régimen nacionalsocialista hacía de los nuevos medios de comunicación, y en particular del cine (y desde ya también de la arquitectura, como testimonia el novedoso diseño de edificios públicos y de las grandes explanadas para los desfiles del Partido debidas a un “genio” como Albert Speer), precisamente como arma de propaganda política cuyo objetivo “estético” central es el *congelamiento* idealizado y mítico de la realidad (la del régimen), que transforma —on

palabras de Benjamin— “la experiencia histórica de los sujetos” en un “monumentalizado” espectáculo para la contemplación *estática* (este es el núcleo de la famosa oposición benjaminiana entre la *estetización de la política* y la *politización del arte*). Un ejemplo inmejorable se lo debemos a las imágenes filmadas por la gran cineasta nazi Lenni Riefenstahl, en su documental *Olympia*, encargado especialmente por Hitler para celebrar las olimpiadas de Berlín en 1936. La cámara toma desde abajo, agigantando la iconografía, a unas bellísimas *walkirias* rubias, vestidas con sus blancas y vaporosas túnicas, los músculos en tensión en sus cuerpos perfectos, lanzando la jabalina o la bala con el aire entre erótico y guerrero de unas amazonas, recortadas contra un cielo límpidamente azul, centrando absolutamente la imagen e impidiéndonos ver nada más que a ellas (no hay estadio, ni público, ni oficiales SS a la vista). Ahí tenemos pues el Olimpo (o más bien el Walhalla), con sus diosas eternas, “extra-históricas”: espectáculo mítico para la contemplación estético-estática si los hay, “monumentalización de la experiencia histórica”, *aurático* hasta la médula... y todo ello logrado gracias al cine.

¿Entonces? Muy sencillo —es decir, inmensamente complejo—: el cine, tal vez como ninguna otra forma artística precedente, es un *campo de batalla*. Alguna vez, inspirándonos en Marx, en Benjamin y en Jameson entre otros, nos atrevimos a proponer una sucinta fórmula: *El cine es el encuentro conflictivo entre el fetichismo de la mercancía y el inconsciente óptico (y político)*. Capturado por la industria cultural en su funcionamiento mundial, devenido mercancía para la contemplación estática y conformista por los formatos de representación comerciales, sin embargo, la naturaleza misma de su lenguaje permite que el “inconsciente óptico-político” ocasionalmente *retorne de lo reprimido*, para retomar la jerga psicoanalítica. En los mejores, en los grandes *autores* —como decían los teóricos de *Cahiers du Cinéma*— ese “retorno” es intencionalmente asumido, para “hacer consciente lo

inconsciente”, según la fórmula freudiana aquí plenamente politizada. Pero en los otros, en los más convencionales y “adaptados” a los cánones de la industria cultural, eso puede suceder *de todos modos*, puesto que el inconsciente óptico-político, por definición, *actúa por cuenta propia*: sin dejar de ser mercancía, diríamos que, para la mirada atenta, *atraviesa* esa condición (ese condicionamiento), para operar una “subversión”, un desgaste *desde adentro* de su lenguaje “normalizado” no solo por la industria cultural, sino —lo que en cierto modo es lo mismo— por las reglas del género, los contenidos pautados, los modos codificados del enfoque, el montaje, el *travelling* o lo que fuere.

Esto es lo que le interesa, fundamentalmente, a Jameson en este libro. Necesita del “campo de batalla” fílmico porque es el que, en el registro de lo estético, mejor y más conflictivamente puede dar cuenta, con sus alteraciones espaciales, de la *estética geopolítica* del Capital mundializado y sus propias “conquistas del espacio”. Esa estética *está* “engranada” en los films que elige; pero también está en ellos el “inconsciente óptico” que, pese a las apariencias, *desmiente* silenciosamente la omnipotencia del “sistema”, de nuevo más allá de las intenciones conscientes de los autores correspondientes —intenciones que a veces existen, desde ya, aunque siempre “infiltradas” en los intersticios del código dominante. No quiere decir esto que esos films sean, en absoluto, “optimistas”, siquiera en mínima medida. Al contrario: en la gran mayoría de ellos prima una visión oscura, amarga, escéptica, que pareciera implicar que el “sistema” es imbatible, justamente porque está en todas partes y en ninguna. Habría que recurrir otra vez a Foucault y su *microfísica del poder* para evocar esa *ausencia ubicua* de la maquinaria estético-geo-política que rodea los cuerpos, las subjetividades, las imágenes. Pero sin olvidar, si se quiere en esto permanecer foucaultianos, que allí donde actúa el poder se genera *alguna clase* de resistencia, aunque más no fuera (y no es poco) la del “inconsciente óptico-político” actuando bajo la superficie de

las imágenes (está claro que un problema serio, y no resuelto, con estas postulaciones de Foucault, es el del pasaje de la *resistencia* a la *ofensiva* contra el “sistema”; pero, desde luego, este no es el lugar para plantearlo en todos sus alcances).

Los films elegidos por Jameson pertenecen plenamente a la industria cultural (la mayoría provienen de Hollywood), pero al mismo tiempo son intensamente “*paranoicos*”. Vale decir: todos ellos tienen, como horizonte de sus ficciones, la atmósfera enrarecida, enigmática, “kafkiana” si se puede cometer ese reduccionismo, de alguna de esas gigantescas *empresas conspirativas* de las que hablábamos al inicio. Por solo citar algunos de los títulos: *Three Days of the Condor* [Los tres días del cóndor, Sidney Pollack, 1973], *Blow Out* [Impacto, Brian de Palma, 1981], *The Conversation* [La conversación, Francis Ford Coppola, 1974], *Videodrome* [David Cronenberg, 1983], *Under Fire* [Bajo fuego, Roger Spottiswood, 1983], *All the President's Men* [Todos los hombres del presidente, Alan Pakula, 1976], *Klute* [ídem, 1971], *The Parallax View* [El último testigo, ídem, 1974], etcétera. No vamos a hacer aquí el análisis de esos films. Sería redundante, e impertinente: el/la lector/a tiene las siguientes páginas del libro para ver lo que es capaz de hacer Jameson, con inverosímil profundidad y sutileza, con estas muestras del síndrome paranoico-conspirativo literalmente *acosaladas* por poderes a la vez lejanos o invisibles, y donde el individuo aislado (a veces un sucedáneo del canónico *innocent bystander* de Hitchcock, que Jameson no deja de citar, a través de films como *North by Northwest* [Intriga internacional] o *The Man Who Knew Too Much* [El hombre que sabía demasiado]) aparece impotente, no solamente por enfrentarse a fuerzas tan superiores a él, sino principalmente porque el poder que pretende denunciar o develar parece *no estar en ninguna parte*, y al mismo tiempo en todos lados. No estamos ante films donde haya enemigos claros, ni, sobre todo, *bandos* claros para la confrontación, como solía suceder en los policiales clásicos o en las intrigas de espionaje de la Guerra

Fría. Más aún: ese poder maléfico, ese complot “satánico”, está frecuentemente del *mismo* lado —en el mismo territorio de la “estética geopolítica”, digamos— que el héroe: puede encarnarse en la CIA, por ejemplo, en una gran corporación multinacional cuyos fines no se precisan, en una misteriosa agencia gubernamental (¿o es privada?) de escuchas clandestinas, en el mismísimo presidente de los EE.UU. Lo importante es que los *espacios* habituales que los códigos culturales “modernistas” habían delineado quedan aquí borronados, indecibles, ambiguos, *des-identificados*. Así como, característicamente, la estética geopolítica “posmoderna”, al menos desde el arte *pop*, borra las distancias entre la “alta” y la “baja” cultura (Jameson ya había profundizado en este “borramiento” en *Postmodernismo...*, empezando por sus efectos en la arquitectura, arte *espacial* por excelencia), así borra también la diferencia entre el Bien y el Mal, transformándola en una siniestra banda de Moebius donde esos dos polos pueden circular indistintamente, intercambiándose sin terminar de adquirir una identidad definida.

Jameson, ya lo dijimos, está obsesionado por el *espacio*. Su impresionante estudio sobre las novelas policiales de Raymond Chandler (lamentablemente aún no traducido al castellano), por ejemplo, está básicamente articulado —y aquí su interés por la arquitectura se despliega largamente— sobre los *espacios* literarios que son la escenografía de esa literatura: la ciudad de Los Ángeles, la calle principal y los callejones peligrosos, los edificios, la oficina de Philip Marlowe, el *night-club* o el casino como hábitat natural del *gangster*, e incluso la naturaleza circundante de la ciudad. Algo similar, a más amplia escala, había hecho en otro extraordinario libro (tampoco traducido), donde los espacios imaginarios de la “alta” ciencia ficción “metafísica” (en Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick, Stanisław Lem) sirven como otras tantas alegorías de utopías (o *distopías*, o utopías *negativas*) que también se conectan, a su manera, con la “estética geopolítica”. Los ejemplos cinematográficos de este libro aparecen como paradigmas realmente

ejemplares de esa configuración –pero ello es, en primer lugar, porque la inteligencia de Jameson los *detecta* en ese lugar. Y también ellos, como no podía dejar de ser así en un texto de Jameson, están rodeados de literatura, desde Kafka, Thomas Mann o Pynchon hasta, sí, Borges o Cortázar (Jameson es un conocedor muy fino de la literatura del “Tercer Mundo”, para la cual produjo su controvertida categoría de *alegoría nacional*). Pero lo más importante, a mi juicio, es que, con esos films y esos entornos literarios, y pivotando sobre el análisis de la “estética geopolítica” que ellos expresan, Jameson es capaz de “elevar” ese análisis detallado al nivel de un verdadero tratado de filosofía política crítica. Digamos dos palabras sobre eso, para ir terminando este prólogo.

Acabamos de invocar el término *alegoría*. Es una categoría teórica, analítica y hermenéutica recurrente en la obra de Jameson, al menos desde *Marxismo y forma* (publicada originalmente en 1973), y ya se verá con qué frecuencia comparece en este texto. Hay desde ya muchas diversas maneras de entender esa categoría, algunas incluso contradictorias entre sí. En el caso de Jameson, debemos remontarla a la muy idiosincrásica elaboración que hace Benjamin en su extraordinario tratado sobre el drama barroco alemán, o “tragedia de duelo”, el *Trauerspiel* (original de 1927). Dicha elaboración es enormemente compleja, aquí no tendremos más remedio que simplificarla lo más que podamos, para centrarnos en su utilidad para el análisis jamesoniano de la *estética geopolítica*.

Al contrario de lo que ocurre –siempre en la perspectiva de aquel libro de Benjamin– con el *símbolo*, que presupone una correspondencia semántica lineal entre el objeto “simbólico” y el concepto “simbolizado” (la cruz remite automáticamente al cristianismo, la hoz y el martillo al comunismo, etcétera), vale decir una producción de sentido estática y en general inequívoca dentro del correspondiente registro cultural, en la *alegoría* nos encontramos con un *movimiento* de orden “narrativo” que, por un lado, demanda

una *construcción* de sentido (este no está automáticamente dado), y por otro, se apoya en *fragmentos* de sentido pasado (“ruinas”, en la terminología benjaminiana) que son “resignificados” en el presente mediante una nueva producción de sentido por parte del “alegorista” (Benjamin también dice, “del materialista histórico”, para indicar que esta figura y método de análisis es, entre otros, el de Marx). El elemento de *duelo*, ya presente en el propio término *Trauerspiel*, tiene que ver con la nostalgia melancólica por aquel sentido perdido, todavía presente como *resto*, pero irrecuperable en su significado originario, en la nueva construcción.

Ahora bien: lo primero que tenemos que decir a partir de esto es que el cine es un arte “alegórico”, y lo es por la propia *forma* de su lenguaje y de su construcción de sentido. Hecho también él de fragmentos discontinuos (fotogramas, “tomas”, planos, planos-secuencia, encuadres, que serán luego compaginados para darles un sentido de conjunto), cada una de esas “ruinas” remite a un sentido pasado que al mismo tiempo permanece y es disuelto en el nuevo proceso de producción de sentido dado por el *montaje* (en este punto tanto Benjamin como Jameson son por supuesto seguidores de Eisenstein). Pese a las apariencias de su “impresión de realidad”, el desarrollo narrativo de cualquier film —incluyendo los más convencionalmente producidos por la industria cultural— reenvía a un sentido *ausente*, que solo podrá ser plenamente adquirido (y en el “cine de autor” ni siquiera con seguridad allí) con la palabra “Fin”. Es decir: aquella característica *formal* del lenguaje fílmico es inseparable de su “modo de producción” del propio *contenido*, para conservar esa dicotomía tradicional. El relato fragmentario que vemos desarrollarse en la pantalla invoca en cada una de sus “ruinas” una *totalidad abierta* que está fuera de la pantalla, y que solo puede (si se puede) recuperarse *a posteriori*, en esa exterioridad.

Con estas premisas, es perfectamente lógico que alguien como Jameson elija el cine para dar cuenta, precisamente, de esa

totalidad ausente (y siniestramente amenazante) que son las oscuras organizaciones conspirativas que, así, “alegorizan” el funcionamiento espaciotemporal de la globalización tardocapitalista. Esta discusión tiene alcances inmensos. Entre muchas otras cosas, explica la defensa que hace Jameson –sin por ello abandonar a Adorno y su idea de la “falsa totalidad”, sino al contrario, dándole una vuelta de tuerca– de la noción hegeliana de *totalidad* tal como es recuperada para el marxismo por Lukács. Se trata de un gran debate en la filosofía crítica del siglo xx. Althusser había recusado en Lukács esa idea, tildándola de “totalidad expresiva”: a saber, una impronta “simbólica” (en el sentido ya visto de Benjamin), por la cual parecería que cada *parte* remite, o “representa”, inmediatamente al *Todo*. Adorno había hecho otro tanto desde su propia perspectiva, al señalar, contra Hegel, que toda noción de un Todo completo es necesariamente falsa, ya que elimina el conflicto irresoluble entre el Todo y la Parte (entre el Concepto y el Objeto, en su lenguaje). Para cuando llegamos a los pensadores “posmodernos”, la Totalidad es la *bête noire* por antonomasia, en su casi inevitable deslizamiento al *totalitarismo*.

Pero el uso “benjaminiano” de la idea “lukácsiana” de Totalidad por parte de Jameson permite –aunque desde ya la discusión permanece abierta– sortear todos estos *impasses* mediante el recurso “alegórico”. El choque entre las ruinas de sentido del pasado –la “totalidad perdida”– y la nueva construcción de sentido en el presente –la “totalidad ausente”, o, si se quiere, el *todavía-no* de Ernst Bloch, a quien Jameson también se remite–promueve una *praxis* de elaboración que apunta hacia una nueva “totalidad” en construcción permanente (y no es en absoluto arbitrario que otra de las grandes referencias de Jameson para esta teorización sea el Sartre de la *Crítica de la Razón Dialéctica*, con su “método progresivo-regresivo” del perpetuo movimiento de *totalización / destotalización / retotalización*), evitando así el riesgo de perder en el camino la noción de “totalidad” cuyo examen crítico es el funda-

mento mismo de la teoría tanto como de la *praxis* del marxismo: la *Totalidad - Modo de Producción*.

En suma: a partir de un conjunto de films provenientes de la industria cultural (“ruinas de sentido” relativamente “menores”, si se quiere decir así), pero en los que se puede detectar el turbulento actuar del “inconsciente óptico-político”, Jameson es capaz no solamente de un exhaustivo análisis crítico de la *estética geopolítica* alegorizada por ellos, sino de intervenir, muy rigurosamente, en algunos de los más arduos debates del pensamiento crítico de la modernidad (sea o no “pos”). No nos queda más que envidiar a los/las lectores/as que, sosteniendo este libro en sus manos, están a punto de ingresar en una más que estimulante tormenta de ideas.