
FREDRIC JAMESON

*El giro cultural: escritos seleccionados
sobre el posmodernismo, 1983-1988*

Buenos Aires, Manantial, 1999, 255 p.

Con la traducción de *El giro cultural* (original de 1998) se completa la difusión en el ámbito hispánico del corpus central de la obra de Fredric Jameson, una de las figuras clave para la comprensión de las últimas dos décadas en el terreno de la crítica literaria y la teoría de la cultura. De título ambicioso, este volumen recoge escritos escogidos por el autor del período 1983-1998, en un equilibrio sorprendente entre la dispersión y a la vez la unidad de los temas y los enfoques desplegados. El primero de ellos, "Posmodernismo y sociedad de consumo", era ya conocido para los lectores puesto que con pocos cambios había aparecido en 1985 dentro del volumen *La posmodernidad*, editado por Hal Foster (Kairós), además de que una versión extendida, y célebre, del mismo capítulo fue publicada por la editorial Paidós en 1991 como *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Con todo, este primer capítulo juega un papel básico a la hora de encuadrar el análisis que Jameson hace de las transformaciones culturales características de la llamada *posmodernidad*. Desde una voluntad declaradamente totalizante, *El giro cultural* recorre trayectos amplios, de la globalización al "fin de la historia", del pensamiento sobre las imágenes a las antinomias de la cultura y las epistemologías contemporáneas, construyendo con ello un mapa orientativo y desafiante. Esta misma amplitud de miras me obliga, sin embargo, a seleccionar algunas de las cuestiones que considero fundamentales para la comprensión y la discusión de la perspectiva jamesoniana.

En la estela de la conmoción inicial que supusieron dos textos de 1973, *Metahistory* de Hayden White y *The Interpretation of Cultures* de Clifford Geertz, Jameson participa de las teorías culturales que durante los ochenta y los noventa han mostrado una cierta inflexión posmoderna en el sentido de desafiar, e incluso colapsar, los paradigmas explicativos heredados tanto del positivismo como del estructuralismo. De ahí



que su lectura resulte, en suma, tan interesante como polémica en los debates internacionales sobre el rumbo de nuestra sociedad.

Las bases de la teoría

La primera labor que Jameson emprende es la de proponer cinco rasgos generales que definan la transformación sociocultural que la posmodernidad implica. Primero, el hecho de tratarse de una cultura sin unidad, o mejor dicho, cuya única unidad reside en la modernidad que se intenta cuestionar. Segundo, una caída del elitismo hegemónico moderno que se manifestaría en la erosión de la distinción entre alta cultura y cultura masiva o popular –de hecho, como ocurre en la llamada *escuela francesa*, también la teoría vendría mostrando esa desaparición de toda frontera entre categorías tradicionalmente separadas. Tercero, el marco que representa una sociedad del espectáculo movida por una economía de consumo, como a nivel global viene ocurriendo con claridad desde mediados del siglo xx. A estos tres rasgos estructurales habría que incorporar dos mecanismos expresivos transversales: el pastiche, entendido como síntoma de una heterogeneidad sin norma, como una especie de tendencia a la “parodia neutra”; y la esquizofrenia como matriz pulsional de un tiempo que se vive fragmentado en una serie de instantes perpetuos.

En efecto, tiempo perpetuo, proliferación de significantes aislados y desconocimiento (de identidad) serían las manifestaciones por excelencia del nuevo impulso esquizofrénico, cuya incidencia no se entiende del todo sin pensar su vinculación con otros fenómenos recientes en el campo de la filosofía y de la cultura, ya sea la muerte del sujeto-individuo-origen, ya sea esa especie de negación del presente que es *la mode rétro*, la nostalgia recurrente en films de éxito como *En busca del arca perdida* o *Fuego en el cuerpo*, ambos fechados significativamente en 1981. En este sentido, puede entenderse entonces una relación metonímica entre pastiche y esquizofrenia, como si aquel no fuera sino una parte, una herramienta formal, dentro de un *élan* fragmentador y autorreferencial propiamente posmoderno –o al menos que adquiere en la posmodernidad una centralidad históricamente inédita. En este punto, pues, Jameson deja aparecer su deuda con el ya clásico estudio de Jean Baudrillard *Cultura y simulacro* (1978): asistimos a una nueva y radical “transformación de la realidad en imágenes”, a una multiplicación de simulacros hacia la proyección disuasoria de un mundo hiperreal, tan virtual como autosuficiente, donde una “hipermultitud” (*hyper-crowd*) implosiona en su silencio acrílico. La Disneylandia arreferencial de Baudrillard se ha convertido aquí en el Hotel Bonaventura, un edificio ejemplar por cuanto no provoca una transformación sino una sustitución, a modo de sucedáneo complaciente, del espacio urbano contemporáneo.

Mencionar a Baudrillard en este punto no es accesorio: del francés toma Jameson su punto de arranque teórico, se ubica ahí como en una especie de punto ciego, incues-

tionable, internalizado hasta el punto de que Jameson no lo cita cuando, en el capítulo segundo, resume las más importantes teorías de lo posmoderno en torno a cuatro posiciones: posmodernidad como liberación antimoderna (Hassan), proposmodernos y promodernos (Lyotard), posmodernidad como antimodernidad irresponsable (Kramer) y antiposmodernidad crítica (Habermas). Este esquema conduce a la conclusión de que estamos tan dentro de la cultura posmoderna que es tan imposible su rechazo inmediato como cualquier celebración fácil sería complaciente y corrupta. Jameson apuntala aquí su principal pivote argumentativo: no necesitamos rechazos ni celebraciones sino el postulado de una “transformación cultural general”. Más adelante, ya en el cuarto capítulo del libro, se especifican lo que serían a la vez precondiciones y efectos de ese cambio: de una parte, la aceleración del tiempo, que –en la línea de Paul Virilio– conduciría a una nueva temporalidad absoluta y una “estandarización del cambio”, es decir, a un (Primer) mundo que asiste impasible a la “desaparición del sentido de la historia”; de otra, una homogeneización del espacio por medio de la especulación capitalista, que desembocaría en la experiencia de un no-lugar infinito –idea recuperada y matizada por Marc Augé.

A Jameson le sirve este planteamiento para esbozar el tan candente debate sobre una globalización que no puede deslindarse de su propio fracaso. Tanto en su vertiente económica como cultural, así como en la manera en que ésta ha quedado sometida a aquélla, como se observaría en la apropiación del arte por la publicidad, la posmodernidad delata su naturaleza no subversiva, su obsesión por la instrumentalidad como motivación preponderante y cínica.

Los límites de la crítica

Pero hay precisamente en la tesis de una posmodernidad como momento de “expansión social de la cultura” un gesto de definición omnicomprensiva que se cobra el precio de una inespecificidad y falta de distinción que limitan el alcance operativo de la idea. Me refiero a cómo aborda Jameson la –desde luego– delicada noción de *cultura*, como un ente sistémico y en última instancia coherente, como si dijéramos, por definición. De hecho, el capítulo “Marxismo y posmodernismo” aclara que una de las paradojas cruciales de la crítica de la posmodernidad es su búsqueda de unidad y límites, de totalidad, en un terreno que llega a existir en virtud de su tendencia a la incoherencia y la fragmentación neutralizante del sentido y de la producción cultural. En otras palabras, Jameson es todavía hegeliano, moderno, en la defensa de un principio de totalidad que adscribe a la cultura actual a la hora de caracterizarla como posmoderna. Las paradojas de la teoría proyectan al tiempo que reflejan las de su objeto de estudio, de forma que, sin ir más lejos, el celebrado “fin del arte” posmoderno, su vocación nostálgica que se trasluce en textos como la película *Tous les matins du monde*



(Alain, Corneau, 1992), se nos presentaría como una oscilación (un término que le sería grato a Gianni Vattimo) entre la función decorativa y la crisis/crítica de la figuración desde una renovada necesidad práctica.

Para decirlo en breve, creo que, casi como si no pudiera ser de otra forma, la teoría de Jameson participa de las ambivalencias ideológicas que desvela, presa de un marco paralizante que la propia teoría ha considerado irresistible como tal marco. Acierta a la hora de tratar este marco, siguiendo el concepto de *hegemonía* de Gramsci, como una lógica impersonal, consumista e indiferente, “que desborda una clase específica” y que debe combatirse con nuevos “mapas cognitivos”, políticamente autoconscientes. Y quizá acierta abordando la cultura posmoderna como un “modo de producción”, intentando con ello rearticular cultura y praxis, superestructura y base a la manera de Marx, pero no está claro que este modo de producción pueda identificarse como aquel en que “la producción cultural encuentra un lugar específico”, como no sea al precio de no discutir dos condiciones históricas: una, que la especificidad de la cultura como esfera productiva autónoma es un fenómeno justamente moderno –lo demostraba Williams en su *Marxismo y literatura* (1979) a propósito de la Europa de los siglos XVIII y XIX; y dos, que subsumir las distintas prácticas sociales en conflicto en una época dada bajo el rótulo de *la cultura*, en singular, supone entrar en un régimen de continuidad ideológica con respecto a la definición oficial, idealista, que las instituciones modernas hicieran de este término.

En este sentido, por ejemplo, Jameson considera (¿nostálgicamente?) a Marcuse como el último moderno, por cuanto todavía en los años sesenta denunciaba con vigor la necesidad de una separación bidimensional entre alta cultura y cultura masiva, separación que con la posmodernidad se habría venido definitivamente abajo. A la vez que se visualiza esta caída de barreras, no obstante, Jameson pierde de vista, como le sucediera al propio Marcuse, la manera en que la alianza hegemónica entre cultura de élite y cultura masiva cumple la misión histórica de hacer *desaparecer*, como diría Virilio, las diferencias pragmáticas entre la cultura oficial (alta-masiva: centralizada, unidireccional, monológica...) y las nuevas formas de cultura popular –en el sentido, también gramsciano en cierto modo, de cultura participativa, plurilógica, descentrada... Es curioso, como muestra, que la única vez que Jameson recurre a la noción de carnaval lo haga (capítulo cuarto) para denunciar su carácter hiperconsumista en el universo audiovisual propuesto por el aparato massmediático. Pero ¿se deja reducir a esos términos la práctica carnavalesca del movimiento conocido como Reclaim the Streets? ¿Ha quedado lo popular asimilado sin más a la cultura oficial o sigue relacionado con ella en condiciones de oposición y de conflicto? En el caso de una respuesta en esta última dirección ¿no tendríamos entonces que revisar la idea de *una* posmodernidad generalizada y autocomplaciente?

Jameson hace sonar la alarma sobre un “fin de la historia” que estaría funcionando en la práctica como principio de una historia sin historia, dominada por la ceguera (en

la raíz etimológica de *historia* subyace el griego *istor*, testigo visual). La pregunta es si este diagnóstico, denuncia de un sistema que estaría globalizando una especie de totalitarismo *soft* gracias a una comercialización total de la cultura, no incurre en los resabios apocalípticos de una lectura crítica de nuestro tiempo limitada no tanto por ser una lectura entre otras, militante y parcial –como si alguna lectura pudiera no ser ni una cosa ni la otra–, como por tratarse de un descontento que no atisba salidas en la praxis, bloqueado por una absolutización –diría Habermas– de la lógica instrumental propia del sistema.

Si esta hipótesis es correcta, la crítica que Jameson hace a Foucault retornaría como un boomerang sobre sí mismo. Mi propuesta parte, ante todo, de la búsqueda de contraejemplos: en el caso del cine, títulos como *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1995) o *Agenda oculta* (Ken Loach, 1990) ¿se ajustan sin problemas al paradigma del pastiche retro? Si el capitalismo financiero ha llegado a inducir incluso un vaciado de la crisis existencial romántico-moderna, ¿qué lugar concederemos al cine de Atom Egoyan? Las vueltas al pasado en *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) o en *Europa* (Lars Von Trier, 1991) ¿no pasan de un revisitar nostálgico y neutral? ¿en qué sentido? La confusión de estilos musicales en The Clash ¿es sólo una sinergia confusa y desorientada o una apuesta por el cruce de géneros en la línea del dialogismo popular y la autoconciencia política? Si fuera verdad que la posmodernidad, con su paso decisivo del síntoma al cliché, impulsa tanto el fracaso de la figuración realista como de la vanguardia, ¿será meramente posmoderna o habrá que proponer nuevas formas de comprensión y de escucha para la escritura poética de Antonio Gamoneda, la música de Goran Bregovic o un movimiento cultural global/local como el *hip-hop*, donde la plurilogía y la participación se cruza a menudo con la protesta sociopolítica explícita e implícita? Cuando diversos movimientos sociales se organizan en Génova para denunciar precisamente los intereses subyacentes a la globalización postindustrial del capital, ¿encuentran en la música de Manu Chao (*Próxima estación: esperanza*) sólo una sarta incoherente de clichés inoperantes?

En fin, con los ejemplos ya se sabe: en última instancia insuficientes, son sólo ejemplos, sí, pero lo son de algo. En concreto, la diferencia conflictiva entre textos y prácticas indica la viabilidad de una labor urgente: la de discernir en la llamada cultura posmoderna lo *visible* de lo *desaparecido*. Y, teniendo en cuenta, la de repensar la premisa de una generalizada “transformación de la realidad en imágenes” para corregirla en el sentido de distinguir entre formas alternativas de discurso e imagen, esto es, de producción social de la realidad –entendida ésta justamente como imagen y vivencia compartida de lo real.

Como Habermas ha señalado en Luhmann, o como podría detectarse en el determinismo tecnológico de McLuhan, la no distinción entre sistema y vida cotidiana, entre intereses institucionales y prácticas sociales, entre propuesta y respuesta... lleva a



Jameson a focalizar el primer polo como principio analítico exclusivo, y a dejar en blanco el espacio de las relaciones y las tensiones en la relación con el segundo. Si esta distinción (que no separación) se hubiera llevado a cabo no es seguro que la argumentación crítica jamesoniana se mantuviera suspendida como lo hace. Desde luego, sus indicaciones no quedarían tajantemente conclusas pero es razonable pensar que al menos aterrizarían en las posibilidades y los límites de la práctica (crítica) —o, como ha escrito Edward Said (en su ensayo para H. Foster, *La posmodernidad*), en la política real: “Eagleton, Jameson y Lentricchia son marxistas literarios que escriben para marxistas literarios, los cuales se encuentran en alejamiento claustral del mundo inhospitable de la política real. De ese modo tanto la “literatura” como el “marxismo” se confirman en su contenido y metodología apolíticos: la crítica literaria sigue siendo “sólo” crítica literaria, el marxismo sólo marxismo, y la política es principalmente aquello de lo que el crítico literario habla con nostalgia y sin esperanza”.

Ha señalado Chomsky en *El miedo a la democracia* (1992) que a partir de la Era Reagan el control del pensamiento ha perfeccionado los mecanismos por los cuales las doctrinas ideológicas básicas, como el aire que respiramos, no se discuten por el hecho de ser imperceptibles (“ojos que no ven...”). *El giro cultural* afronta este momento histórico desde la conciencia crítica del vínculo estratégico entre cultura, política y economía. Su confianza materialista en la dialéctica entre práctica y teoría le permite caracterizar la posmodernidad de forma rica y provocativa. Pero la socialización de esa dialéctica, así como el análisis proyectivo de esa socialización, quedan aplazados hasta el punto que Jameson descuida las mediaciones y alternativas reales, las potencialidades subversivas de la *agency* que sí han contemplado las formas más radicales de los llamados estudios culturales y estudios subalternos. Esta ceguera práctica (en un sentido más marxista que tecnocrático de esta palabra), tan familiar a la ortodoxia neoliberal como al diseño institucional de las principales universidades (no sólo) norteamericanas, por razones obvias, está siendo resistida cada vez con más fuerza por nuevas prácticas culturales y movimientos sociales que nos invitan, tal vez, a ser testigos de una nueva época posposmoderna.

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO
Universitat de València