

JAMESON BAJO LA LUPA O LAS ENCRUCIJADAS PARA UNA CULTURA (POLÍTICA) CRÍTICA EN EL CAPITALISMO TARDÍO (*)

Josefina Leonor Brown

Universidad Nacional de Cuyo / CONICET / Universidad de Buenos Aires (Argentina)

josefinabrown@gmail.com

Resumen

El presente ensayo procura indagar con detenimiento en una de las producciones de Frederic Jameson acerca de la relación entre capitalismo y posmodernidad. En *La Lógica cultural del capitalismo tardío*, este destacado investigador de los estudios culturales logra desarticular la idea de la posmodernidad como una tendencia cultural para situarla y anclarla en el marco de las relaciones capitalistas. En efecto, partiendo de la hipótesis de la posmodernidad cultural como un paralelo coherente en la superestructura de los efectos de la mutación en el campo de la producción capitalista que el autor propone, intentaremos escharbar en su texto a fin de pensar las posibilidades de salida, de apertura a esta lógica. Si, suele plantearse con asiduidad como un camino inevitable y con pocas posibilidades críticas, esta lectura crítica (de Jameson y de la posmodernidad) nos permitirá entrever que, frente al discurso único que todo parece devorar, hay posibilidades de crítica si podemos vislumbrar indicios de cómo representar el mapa del capitalismo global.

De aperturas e interrogantes

Aunque en ciertos campos de las ciencias sociales –la sociología, por ejemplo- parece un terreno olvidado y superado por nuevos problemas sociales (¿efecto posmoderno?), el asunto de la posmodernidad es un tema sobre el que aún hoy, es preciso pensar. A eso nos induce Jameson y sobre su clásico texto (1), queremos adentrarnos para indagar, para preguntar qué es eso que se llama posmodernidad, cuáles son sus rasgos característicos y algunas de sus secuelas. Tal vez, incluso más: sus implicancias políticas y su posibilidad crítica, si la hay.

No sólo el texto –*La lógica cultural del capitalismo tardío*– sino también su autor, son referentes insoslayables para comprender un asunto que generalmente se ha explicado o descrito, con demasiada carga de juicio moral. Es más, tanto esta versión sobre la que pondremos la lupa, como aquella otra del '84 (2) así como otros artículos relacionados (3), parecieran haber sido escritos con el espíritu de entender, de un modo consistente, lo que en su momento –hacia fines de los '70, principios de los '80- era un fenómeno relativamente reciente pero cuyas repercusiones políticas no dejaban de florecer. Si la mayoría de las versiones enfocaban el asunto, desde las más diversas tendencias político-ideológicas, a fin de aplaudir o defenestrar esta nueva “tendencia cultural” –a la que más que explicar, la mayor parte de las veces, se describía-, Jameson, heredero de la tradición marxista, no podía dejar de ir un paso más allá. Superar los juicios estrictamente morales de un fenómeno con implicancias políticas y sociales profundas, que excedían –y exceden- con mucho lo meramente estético, es lo que se propuso, como a continuación intentaremos mostrar.

Sólo unas palabras más antes de ir directamente al asunto que nos ocupa. Entre aquella primera versión y esta última hay algunas diferencias. Si las tesis básicas se mantienen, el discurrir histórico seguramente fue aclarando algunos puntos entonces, tal vez, borrosos. Los ejes centrales de la primera argumentación no varían en demasía, pero las referencias políticas vinculadas a los momentos históricos concretos en que los artículos son publicados, dan cuenta de los problemas que en cada oportunidad le es posible plantear, y en función de los cuales se producen las variaciones o ampliaciones correspondientes. También cierta acumulación y desarrollos teóricos. El resultado: la última escritura se revela mucho más densa y sustanciosa, seguramente apuntalada en años de maduración teórica e investigación, que permiten aclarar algunos puntos, profundizar otros e incorporar cuestiones nuevas dentro de la misma línea.

El punto de partida

Desde que el fenómeno, así denominado, posmodernidad, empezara a ser teorizado y problematizado, comenzó a asentarse una suerte de sentido común que lo ligaba exclusivamente al campo de la cultura. Que, en tanto suceso perteneciente exclusivamente al mundo cultural fuera recibido en tono ya celebratorio o revulsivo, es algo que poco importa. Lo importante, en todo caso, es esta desvinculación que se pretendía entablar entre las distintas esferas de la vida social, considerando la posmodernidad como una alusión independiente y meramente cultural.

Si esta fue una de las maneras predominantes de entenderla, no lo fue menos aquella que intentara ligar lo que ocurría en el

plano cultural con una nueva forma de sociedad. Para este grupo de explicaciones la cuestión de la posmodernidad se entendía como la manifestación, en el ámbito de la cultura, que correspondía a un nuevo tipo social: la “sociedad posindustrial”. Como su nombre lo indica, este “nuevo orden social” suponía el agotamiento de los principios básicos de una sociedad capitalista: la primacía de la lucha de clases y la producción industrial. Es por ello que la tradición marxista se resistió a este tipo de interpretación. La excepción fue Mandel pero no sin acotaciones y modificaciones transcendentales a ese primer acercamiento social. En su libro “El capitalismo tardío” da cuenta de la emergencia de estos cambios sociales, pero no como algo que supere al capitalismo sino justamente, como aquella fase que muestra y revela sus aspectos de un modo más transparente. Se trata en todo caso, como diría Ciriza, “...del punto máximo de desarrollo de la lógica capitalista en la que, finalmente se ha producido la subsunción real del trabajo al capital. Y a su vez, la producción de cambios profundos en las condiciones en las cuales se habían configurado los sujetos durante la modernidad” (4).

Lo que Jameson se propone -y por allí pretendemos seguirlo-, es argumentar, partiendo de la tesis enunciada por Mandel, en contra de esas lecturas más bien morales y/o ideológicas. Sostendrá que *la posmodernidad es la lógica cultural del capitalismo tardío*, la expresión superestructural del capitalismo multinacional en la tercera fase del desarrollo capitalista. Todo ello no es más que decir que si bien sus manifestaciones se expresan y se vislumbran en el campo cultural, no surgen del vacío sino de condiciones materiales concretas que no sólo permiten, sino que necesitan para sostenerse y reproducirse de esa forma cultural. Es por ello que, afirma enfáticamente, “...toda postura ante la posmodernidad en la cultura –se trate de una apología o una condena- también es, a la vez y *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del capitalismo multinacional” (5), repercusión que suele olvidarse.

Algunas consideraciones sobre el método: la periodización histórica

Lo que Jameson pretende a lo largo del texto en cuestión, no es realizar una “descripción estilística”, sino una “periodización histórica” que permita dar cuenta de la posmodernidad como una *dominante cultural* (no como una opción entre múltiples estilos), correspondiente a un determinado modo de producción, el capitalismo multinacional. Esta historización ha sufrido algunos embates.

Uno de los temores frente a este intento de periodización, proviene de la Izquierda, nos dice. Lo que desde allí se objeta es la posibilidad de que la heterogeneidad quede reducida a algún sistema total que obture cualquier posibilidad crítica. Ese es el desafío, para Jameson. Para él no se trata de negar las diferencias en orden a la construcción de una pretendida homogeneidad pero sí, de encontrar alguna dominante que permita explicar y comprender la tendencia general y evitar el atomismo indiscriminado. De ello no se deduce la imposibilidad de que existan y puedan existir, manifestaciones diversas que no encajen en el ensamblaje de la posmodernidad como *dominante cultural*. Sin embargo, la idea de una *dominante cultural*, tal como él la concibe, es útil para evitar la tentación de ver y mirar la historia como mera heterogeneidad y diferencia azarosas, cuyas consecuencias e impactos parecerían aleatorios e imposibles de comprender, tornando de ese modo inútil la búsqueda de una política cultural crítica (6).

El otro rango de objeciones que se plantea proviene de quienes sostienen que la posmodernidad sólo es una etapa más de la modernidad propiamente dicha. Es claro, anota Jameson, que muchas de las características que porta la posmodernidad podrían ser rastreadas en el modernismo anterior. El asunto es que aun cuando fueran las mismas, existe una diferencia radical que las distingue: el “...valor tan diferente que la posmodernidad ocupa en el sistema del capitalismo tardío y, aun más, a la transformación de la propia esfera de la cultura en la sociedad contemporánea” (7). Y para rematar el argumento evoca el sentido de subversión que poseían los impulsos culturales de la modernidad, cuyas prácticas generaban un ostensible rechazo social y una aguda confrontación en contraposición con la aceptación social de la que gozan la mayor parte de las producciones estéticas en la cultura contemporánea, aún las más visiblemente políticas, producto de la incesante institucionalización y cooptación. Y esto porque en esta tercera fase del capital, “...la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” (8).

Posmodernidad. Preguntas abiertas

El problema que nos ocupa ha quedado planteado: la posmodernidad no es una continuación de la modernidad, sino que existe entre ellas una ruptura radical ligada al advenimiento de la tercera fase del desarrollo del capital. ¿Qué implicancias tiene esto? ¿Cuáles son las características de las producciones posmodernas que las distinguen de las anteriores?

Aceptemos la invitación de Jameson y enfrentémonos con dos producciones plásticas que podríamos pensar, tomando la terminología de Weber, como manifestaciones artísticas “típico ideales” de las etapas a contrastar: modernidad / posmodernidad; Van Gogh / Warhol, el campesino o el labriego y los zapatos (de charol). El choque salta inmediatamente a la vista, casi me

atrevería a decir que nos asalta. Dos son las dimensiones a considerar. Una, como espectadores. En las dos lecturas que Jameson nos sugiere del cuadro de Van Gogh el lugar del espectador y el gesto hermenéutico que éste realice, es clave. En Warhol, el rol del espectador es prácticamente inexistente y aún más, la posibilidad de remitir la obra a una realidad mayor en cuya clave interpretarla, casi imposible. La segunda dimensión se refiere al contenido. Cada una de estas obras habla – por decirlo de algún modo- de su “realidad”, del contexto en el cual emerge. Para Van Gogh, éste es el de la pobreza agrícola y rural, las miserias del labriego, etcétera. En Warhol, es indecible (podrían ser todos o ningún contexto mayor en particular) aunque ello no implique que no “diga” algo. A su manera, da cuenta del proceso de mercantilización total, poniendo de relieve el fetichismo de la mercancía en la sociedad contemporánea (incluso del cuerpo humano). Y con esta afirmación, Jameson nos introduce en el nudo de la problemática entre arte y política en la posmodernidad: si esto es así, supondría un gesto de confrontación radical y profundo con una carga política fuerte. Sin embargo se lo acepta complacientemente. Las preguntas se despliegan solas: ¿Por qué estas producciones no funcionan como críticas políticas? ¿Existe alguna posibilidad de arte crítico o no funcional en el período posmoderno del capitalismo tardío?

Volvamos por un momento, al contraste moderno – posmoderno que habíamos esbozado. Hay aquí, enfatiza el autor, diferencias mucho más significativas que las que hemos anotado, aunque de allí se desprendan. En ellas subyacen los indicios que sugieren algunas respuestas.

Los rasgos constitutivos

Cuando anotábamos las diferencias entre lo moderno y lo posmoderno en el apartado anterior, dejábamos constancia de que uno de los elementos claves que distinguía a uno de otro era, dicho muy esquemáticamente, la posibilidad / imposibilidad de completar el gesto hermenéutico. Para poder realizarlo hace falta que exista algo más allá de la obra misma, un “contexto vital mayor” al cual, la misma nos remita. La imposibilidad de buscar ningún fondo dentro del cual la obra se inscriba, denuncia en las prácticas culturales posmodernas, una nueva *superficialidad*. Este es el rasgo más notable de la posmodernidad: un *nuevo tipo de ausencia de profundidad* que se expresa no sólo en el arte sino también en las teorías contemporáneas.

Las teorías posestructuralistas han puesto en cuestión, de un modo vehemente, el modelo hermenéutico al que Jameson señala como el “modelo de profundidad”, que funcionaría en el ámbito de la teoría como síntoma de la cultura posmoderna. La crítica posestructuralista no se ha detenido allí. También ha desacreditado a otros cuatro de esos modelos considerados modernos: los de esencia y apariencia (dialéctico); lo latente y manifiesto (freudiano); la autenticidad e inautenticidad (existencial); y, significado – significante (oposición semiótica). Así lo esquematiza nuestro autor.

Si la posmodernidad supone la clausura del modelo hermenéutico (interior/ exterior), por deslizamiento de sentido queda también fuera de juego la noción *de expresión*, clave en el período anterior. La expresión suponía, además, un individuo autónomo y centrado, una mónada, que fuera capaz de sentir en su interior y expresar hacia el exterior. Si el sujeto se ha derrumbado, si ya no hay tal sujeto moderno centrado y todo es un juego de discursos por decirlo de otro modo, tampoco hay lugar para las emociones y sentimientos particulares de aquella mónada: soledad, aislamiento, angustia, alienación. No es que no existan afectos, pero ya no son “emociones” sino más bien *intensidades*, estallidos de euforia impersonales que flotan libremente, vinculados por otra parte, a las experiencias posibles en la sociedad actual en la que *todo lo sólido se desvanece en el aire*.

Este *ocaso de los afectos* y este *nuevo tipo de ausencia de profundidad*, como características sobresalientes de la posmodernidad, tienen que ver con una modificación sustancial tanto del mundo objetivo como subjetivo. Lo que ha acontecido es que el sujeto centrado de la modernidad ha perecido en múltiples fragmentos, y vive en un mundo que es cada vez menos real y menos temporal que espacial, dicho esto muy brevemente. O, para decirlo con Fitoussi y Rosanvallon, la gran transformación que vivimos no puede reducirse a los meros fenómenos de extensión e internacionalización de los mercados, o al surgimiento de un nuevo derecho internacional. Las sociedades contemporáneas han sufrido una transformación en el orden interno, porque están atravesadas por nuevas fragilidades y marcadas por formas igualmente nuevas de desigualdad. De acuerdo con los autores recientemente citados, fallan las instituciones que hacen funcionar el vínculo social y la solidaridad, las formas de la relación entre economía y sociedad y los modos de constitución de las identidades individuales y colectivas. Volveremos sobre estos puntos.

El pastiche

Un rasgo central en las producciones culturales del período moderno tuvo que ver con la vigencia del *estilo*, ese detalle particular y personal que denotaba una pincelada distintiva. La “muerte del sujeto” y la imposibilidad de *expresión*, dan por tierra con él. Lo que lo sustituye no puede ser otra cosa que el *pastiche*, práctica que es necesario distinguir muy claramente, de aquella otra conocida como parodia. Aunque guarden cierto parentesco, en el pastiche hay que hacer notar, la carga de ironía se evapora diluyendo el sentido contenido en la parodia. En este caso, se trata de que si *no hay nada nuevo bajo el sol* dado que el *estilo* se

ha esfumado junto con sujeto moderno, lo que nos queda es “renovar”, “re-inventar”, mezclando azarosa y fortuitamente los *estilos* que el pasado nos legó.

Sin el sentido irónico de la parodia, el pastiche no carece de pasión. Pasión eufórica, no emoción centrada, ya lo adelantábamos; sin embargo, sumamente compatible con el ánimo devorador de imágenes, que existe entre los casi extintos ciudadanos, consumidores hoy. El triunfo de la “la cultura del simulacro” (9), expresión de una sociedad en la que el valor de uso ya ni se recuerda puesto que la mercantilización se ha extendido hasta niveles insospechados o, como ilustra Jameson citando a Guy Debord, “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía” (10).

El simulacro, este conjunto de imágenes, nos habla a la vez, de la imposición de una lógica que es cada vez más espacial que temporal, como antaño solía ser. Trastocando la forma en que podemos representarnos el pasado, la proyección futura es cada vez menos posible y mucho más borrosa. Lo que se ha visto afectado por esta mutación espacio – temporal es nuestra “temporalidad histórica” en su totalidad. El pasado, diluido ahora en un conjunto de imágenes, se inscribe en las artes y en cine en particular, bajo una suerte de “nostalgia” o “*mode rétro*”. Lo que estas expresiones pretenden no es ya, representar el histórico pasado sino simplemente evocarlo, lograr su connotación estilística, que como sostiene Barthes, “... proporciona idealidades imaginarias y estereotipadas...” (11) y es, a todas luces incompatible, como Jameson lo hace notar, con una “auténtica historicidad” (12). Más tarde, sobre este punto, el especialista en estudios culturales, hará una salvedad que es necesario considerar: no se trata de que el lenguaje artístico del simulacro produzca mediante su poder formal “esta extraña ocultación del presente” bajo esa representación estereotípica del pasado; en realidad, lo que hace es revelarnos, de un modo contundente, nuestra propia incapacidad de “...forjar representaciones de nuestra propia experiencia actual” (13). Si la historia es el lugar en el que, al menos en algún momento, solíamos pararnos para mirar hacia un mañana mejor, ¿qué mañana puede inventarse si sólo tenemos hoy?

El ocaso de los afectos

Sigamos con la crisis de la historicidad pero mirémosla ahora desde el punto de vista del sujeto, aproximándonos al porqué de su fragmentación y el *ocaso de los afectos*, nos sugiere el autor.

En un mundo donde la lógica espacial domina cada vez más, nos dice, los sujetos han perdido su capacidad de hacer proyecciones hacia el futuro porque la historia se esfuma y se desintegra en un infinito conjunto de textos y fragmentos estereotipados de lo que alguna vez fuera ese pasado. Cada vez aparecen más películas basadas en hechos reales, en historias reales y sin embargo cómo contener aquella experiencia que se dice narrar en unas horas de segura ficción. Imposible articular pasado, presente y futuro en ninguna línea temporal continua que dote a la experiencia, ni social ni personal, de alguna mínima coherencia cuando como en ese cine de “historia reales” todo es una secuencia sucesiva de múltiples fragmentos comunicables apenas por la ilusión de sucesión temporal. Así, las producciones culturales no pueden ser sino, un conjunto de prácticas fragmentarias y heterogéneas, aparentemente azarosas y sin ninguna dirección.

Podríamos detenernos ahí, como la mayor parte de los análisis. Pero también, pensar este modelo estético tomando prestada, un segundo, la noción lacaniana de esquizofrenia, como signo y síntoma, no ya a nivel psíquico sino cultural y social, del modo contemporáneo de organizar la experiencia. La esquizofrenia supone la ruptura “... en la cadena significativa, esto es, en las series sintagmáticas de significantes que forman una enunciación o un significado” (14). A nivel del lenguaje, el quiebre en esa cadena implica que es casi imposible reconstruir el sentido de una oración, porque lo que existe es un conjunto azaroso de significantes sin ninguna relación. Si por analogía se traslada esto al individuo o la sociedad, lo que ocurre es que nos encontramos ante una experiencia que ha sido reducida a infinitos *puros presentes* dada la incapacidad de conectar, pasado y futuro con nuestro presente actual, de lograr cierta unificación temporal.

Esta imposibilidad de unificar temporalmente nuestra experiencia –ya sea individual o social-, reduciéndola a infinitos *presentes*, genera una suerte de doble efecto. Por un lado, “ansiedad y pérdida de la realidad” (15); pero por otro, al quedar aislado en el tiempo (no hay ni ayer ni mañana y por lo tanto, tampoco hoy y apenas ahora), ese presente carece de intencionalidad. La intensidad de ese momento se potencia ligado a una enorme carga cuasi afectiva, una euforia abrumadora. Estas son las *intensidades* que dejan fuera de juego a los antiguos “afectos de la angustia y la alienación” (16) que caracterizaran la época moderna. Todo es pasajero, efímero y las emociones no tienen sustancia sobre la cual asentarse.

Ahora bien, si la experiencia posmoderna y sus producciones culturales pueden ser analizadas desde ese punto de vista, también podrían serlo, se nos sugiere, desde la paradójica tesis de que “la diferencia relaciona” (17); lo cual quiere decir que, en contraste con la época anterior en el que la lectura de la obra de arte operaba mediante unificación, ahora ella tiene lugar por diferenciación, aunque de alguna manera, esto aparezca como un imperativo imposible: en el caos está el orden.

Lo sublime posmoderno

Una vez especificada la idea del ocaso de los afectos en la cultura posmoderna, Jameson propone que pensemos la euforia alucinatoria que parece caracterizar la experiencia en un mundo desrealizado —en tanto simulacro—, retomando el concepto de lo sublime. Lo sublime, aquello irrepresentable que en términos de Burke supone “...una experiencia lindante con el terror, la visión espasmódica llena de asombro, estupor y pavor de aquello que, por su enormidad, puede aplastar la vida humana” (18).

En las sociedades pre-capitalistas, ese *Otro* era la Naturaleza. Ahora, en la tercera fase del capitalismo multinacional, uno podría sentirse tentado a decir, rápidamente, que ese poder exterior que se nos opone y al que no podemos (re) presentar, es la tecnología sin más. No obstante estar implicada, desde una óptica marxista, el asunto difiere un tanto. Para una mirada marxista como la de Jameson, la tecnología (y su desarrollo) es el efecto resultante del nivel de desarrollo del capital, “... no una dimensión determinante en sí misma” (19).

Si ahora recordamos y retomamos el análisis de Mandel y su esquema de las distintas fases de la evolución del capital y lo vinculamos luego con el tema de la representación estética, veremos que ésta se ha modificando conforme a los distintos momentos del desarrollo tecnológico y la capacidad de figuración que poseyera la tecnología en cuestión. En la tercera fase del capital —el capitalismo multinacional— ya no dominan como en la época anterior, máquinas de producción sino de *reproducción*. El desafío a la capacidad de representación que se plantea, no es menor. Los intentos circulan por un doble carril. Por un lado, pueden dar lugar a producciones estéticas que versen sobre su contenido, en prácticas artísticas que representen el tema, que hablen *sobre* ellos. Pero por otro lado, también, existen obras que superan la mera representación temática y que sacando “...provecho de las redes del proceso de reproducción [nos permiten] atisbar un sublime posmoderno o tecnológico cuyo poder de autenticidad se manifiesta en la lograda evocación de estas obras de todo un nuevo espacio posmoderno que surge en torno nuestro” (20).

La arquitectura es el lugar donde este último efecto suele verse con más intensidad. Encarnado en enormes construcciones vidriosas que refractan una sobre otra, como espejos deformantes, sus propios reflejos distorsionados y despedazados. Así y todo nos habla del papel que desempeña, en la cultura posmoderna, la reproducción y sus intrínsecos procesos. Si no son representaciones acabadas, sino no pueden dar cuenta sin distorsionar, sin carecer de defectos, es porque existe una imposibilidad radical de ser una imagen perfecta no ya, de los procesos de reproducción como tal, sino de algo más profundo y menos evidente: el sistema capitalista global. Y es esto último, y no la tecnología, en definitiva, lo *sublime posmoderno*. El complejo entramado de instituciones sociales y económicas propias del capitalismo multinacional es lo imposible de imaginar y representar en sentido filosófico como facultades de la razón (21).

El hiperespacio posmoderno

A continuación Jameson nos propone una especie de vuelta de tuerca más sobre eso que ha denominado lo *sublime posmoderno*, y nuestra incapacidad de representarnos este nuevo sistema capitalista multinacional en el que, como ya hemos apuntado, la lógica espacial (en detrimento de la temporal) rige cada vez más.

A partir del análisis detallado de un edificio (una construcción) posmoderno quiere llamarnos la atención acerca de la dimensión en la que se ha operado esa mutación en el espacio, no sólo arquitectónico sino también social. Las modificaciones en el objeto a las que nuestra percepción como sujetos no se han adaptado todavía, quedan a la vista de un modo revelador en estas construcciones posmodernas. Son edificios que ya no intentan, como en el modernismo, provocar una ruptura con el ambiente en el que se insertan. No son grandes, cuadrados, lineales y alejados de las curvaturas humanas cuya presencia era inevitablemente percibida por lo extraña. Más bien pareciera que lo que pretenden las formas posmodernas del espacio es pasar desapercibidas, en lo posible sin marcar un tajante adentro y afuera de ese “espacio total” en el que estamos insertos e insertas. Insinuando una continuación con la urbe, existe la intención de desdibujar la frontera otrora pronunciada, entre el arte culto y el arte popular, una suerte de populismo estético. Si pretende desintegrar la línea que la separa con el afuera, este tipo de arquitectura, prototípica del posmodernismo, no intenta ser una parte de la ciudad sino más bien su sustituto, de ahí que Jameson lo llame “espacio total”: todo es parte del mismo espacio del cual es, al parecer, muy difícil escapar. Como en un gran shopping, por ejemplo. Ocurre que, una vez en el interior, la cuestión se complejiza aun más. La forma en se dispone el espacio y sus aledaños supera con creces a la capacidad de orientación que tiene, en la actualidad, un sujeto. Lo más probable y lo que ocurre con frecuencia es que la persona resulte perdida, desorientado, inserta en un espacio que no puede aprehender ante la incapacidad de representar mentalmente ese hiperespacio, y por lo tanto, ubicarse dentro de él. Esa situación no es más que una analogía de “...ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos [y sujetas] individuales, nos hallamos atrapados” (22).

A modo de cierre

Hemos ido, a lo largo de este ensayo, desbrozando algunas de las ideas centrales que Jameson propone en su *Lógica cultural del capitalismo tardío*. El análisis de la posmodernidad como la lógica cultural que legitima y refuerza el orden económico y social actual, el capitalismo multinacional, es una de las tesis fuertes que cruza todo el análisis. Es necesario insistir sobre ello (por eso también, lo de la periodización histórica). No se trata de un estilo cultural más, de una opción entre otros estilos. Se trata de la superestructura cultural que corresponde a una sociedad distinta de aquella en la que el modernismo clásico se inscribía, pero que no excede al capitalismo sino que lo revela en su fase más pura y dramática; y por lo tanto, esta mirada histórica, a la luz de una *dominante cultural*, suprime cualquier juicio valorativo, ya sea positivo o negativo en el sentido que no se trata de ni de alentar ni de deslegitimar una variante cultural más.

Desde una óptica marxista, el análisis no puede ser más que dialéctico. Y si de dialéctica se trata, ello supone entender en primera instancia, que las prácticas culturales de la posmodernidad a pesar de las formas ideológicas que puedan suponer, constituyen una realidad (y no una ficción) de la que es necesario partir. En este sentido las producciones posmodernas más fuertes nos permiten vislumbrar mejor –mostrando y ocultando a la vez– ese *sublime posmoderno*, aquello que es imposible en el estado actual de nuestros sentidos, representar: la compleja red económica y social mundial. Por decirlo de otra manera, si la lógica cultural posmoderna es la lógica del simulacro, ello no constituye una casualidad ni es producto del azar sino que es, en algún sentido, la “representación” de la realidad. Es ella misma la que se ha convertido en un simulacro, en una realidad virtual. Y no sólo por internet sino, en todo caso por mencionar sólo un dato, porque como señala Borón, el 95 % del total del flujo financiero internacional está conformado por operaciones especulativas; vale decir: apuestas sobre valores futuros, en definitiva, dinero que no existe sino de modo virtual (23).

Este es el aspecto funesto de la posmodernidad. Pero si aceptamos el desafío marxista de ver al capitalismo –también en esta tercera fase de su desarrollo– al mismo tiempo como “catástrofe y como progreso” (24), no podemos quedarnos en este punto y resignarnos; o establecer juicios morales –no importa ya si son positivos o negativos– que impiden pensar cualquier alternativa de cambio futuro.

Reflexionar acerca de la posibilidad de una salida, “...desarrollar una política cultural contemporánea eficaz y de construir una auténtica cultura política” es la propuesta de fondo de este especialista de los estudios culturales con quien hemos caminado hasta aquí. Para poder realizar esa operación es necesario preguntarse sobre el tema de la cultura en general en la etapa posmoderna y más específicamente sobre su función social. Dijimos como al pasar que la función de la esfera de la cultura se había modificado. Agreguemos ahora que esa modificación está en estrecha relación con las características que asume la posmodernidad como *lógica dominante* en el capitalismo tardío: la fragmentación del sujeto, el fin del *estilo* y la sustitución por el pastiche; todo ello en recíproca vinculación con una cultura del simulacro, el predominio de la imagen y de la dimensión espacial sobre la temporal; un nuevo tipo de *ausencia de profundidad* junto *al ocaso de los afectos*, con todo lo que ello implica, según hemos detallado antes. De allí parece desprenderse que ya no gozamos en nuestra época de una esfera de la cultura semi autónoma como en alguna época fue posible pensar. Más bien, ocurre que en las sociedades contemporáneas, sociedades de la imagen y el simulacro, todo es *cultural* “...en un sentido original y que todavía no se ha teorizado”, acotaría Jameson (25). Es decir, que la esfera de la cultura haya perdido su autonomía no significa su extinción sino, al contrario, su atómica explosión.

Esta constatación exige repensar, entonces, las posibilidades que se abren para la crítica en una lógica posmoderna en la que, al parecer, cualquier intento contracultural es velozmente asimilado por el sistema. El asunto es que, si la cultura se ha expandido hacia todos los confines y todas las distancias se han sido abolidas, también lo ha hecho la distancia crítica. Ya no hay ningún afuera desde el cual se pueda criticar al capitalismo. De ahí, la sensación de que no existe posibilidad, por más intentos opositores que se hagan, de resistir a la voracidad del sistema de fagocitar todo en su propio provecho. No quedan dudas, anota Jameson, que “...todo este nuevo espacio global, desmoralizador y deprimente sobremanera, es el “momento de la verdad” de la posmodernidad” (26).

Llegar hasta ahí significa pensar al capitalismo, aún en esta tercera etapa, sólo como catástrofe. ¿Es posible cómo pensar allí alguna posibilidad liberadora?

La propuesta sobre la que Jameson nos invita a pensar tiene que ver con la posibilidad de elaborar una nueva política cultural como una “...estética de la *cartografía cognitiva*”; vale decir, “...una cultura pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global” (27). El desafío es explícito: dibujar el mapa del inextricable capitalismo global, al que experimentamos y conocemos pero no podemos representar. Es hora de empezar a bocetar.

Notas

(*) El presente ensayo es una versión revisada del trabajo del mismo nombre presentado como monografía para la materia “El discurso político en el arte” cursada en el marco de la maestría en Ciencias Políticas – FLACSO (2003-2005), realizada en vistas a la obtención del doctorado gracias al financiamiento del Consejo de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina (CONICET).

- (1) El texto en cuestión es el Capítulo I: La lógica cultural del capitalismo tardío en Jameson, F, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- (2) En este caso, 1984 es el año de edición original. En castellano, la primera versión de este artículo es de 1991 para la editorial Paidós. Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- (3) Jameson, Frederic, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- (4) Ciriza, Alejandra, *Globalización y condición ciudadana para las mujeres sobre el fin de siglo. Procesos de ciudadanización y descuidanización*, Mendoza, Mimeo, 1996, pp. 2.
- (5) Jameson, Frederic, *Teoría de ...*, pp. 25.
- (6) Ídem, pp. 28.
- (7) Ídem, pp. 27.
- (8) Ídem.
- (9) Entendiendo el simulacro en el sentido de Platón, como una “... copia idéntica de la que jamás ha existido el original”, Jameson, Frederic, *Teoría de la posmodernidad...*, pp. 39. Sobre el simulacro y el mundo de incesantes imágenes que aparecen y desaparecen en cuestión de segundo se ha escrito largo y tendido. Algunos clásicos sobre el particular asunto: Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro* (1978) Editorial Kairos; Barcelona, España; 1993, Oscar Landi, *Devórame otra vez. Qué hizo la TV con la gente. Qué hace la gente con la TV*, Buenos Aires, Planeta Espejo de la Argentina, 1992; Jesús González Requena, *Introducción a una teoría del espectáculo*, en “Telos”, N° 4, Madrid, España.
- (10) Jameson, Frederic, *Teoría de...* pp. 39.
- (11) Ídem, pp. 41.
- (12) Ídem, pp. 40.
- (13) Ídem, pp. 42.
- (14) Ídem, pp. 47.
- (15) Ídem, pp. 49.
- (16) Ídem, pp. 50.
- (17) Ídem, pp. 51.
- (18) Ídem, pp. 53.
- (19) Ídem, pp. 54.
- (20) Ídem, pp. 56. Sobre la cuestión de la re- producción, al arte y la política, la referencia a la obra de Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* es insoslayable.
- (21) Carpio, Adolfo [1974], *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática*, Buenos Aires, Glauco, 1997.
- (22) Jameson, Frederic, *Teoría de...*, pp. 62.
- (23) Borón, Atilio (2002): “¿Cómo democratizar el poder mundial?”, ponencia presentada en el I Foro Social Mundial. En *Biblioteca de las Alternativas*, FSM, Brasil, www.forosocialmundial.org
- (24) Jameson, Frederic, *Teoría de...*pp. 65.
- (25) Ídem, pp. 66.
- (26) Ídem, pp. 67.
- (26) Ídem, pp. 69-7.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro* (1978) Editorial Kairos; Barcelona, España; 1993.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Tauros, 1989.
- BORÓN, Atilio. “¿Cómo democratizar el poder mundial?”, ponencia presentada en el I Foro Social Mundial. En *Biblioteca de las Alternativas*, FSM, Brasil, www.forosocialmundial.org, 2002.
- CARPIO, Adolfo [1974]. *Principios de filosofía. Una introducción a su problemática*, Buenos Aires, Glauco, 1997
- CIRIZA, Alejandra. *Globalización y condición ciudadana para las mujeres sobre el fin de siglo. Procesos de ciudadanización y descuidanización*, Mendoza, Mimeo, 1996.
- FITOUSSI, Jean Paul y Pierre Rosanvallon. *La nueva era de las desigualdades*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Introducción a una teoría del espectáculo”, en *Telos*, N° 4, Madrid, España.
- JAMESON, Frederic [1991]. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- JAMESON, Frederic. “Capítulo I: La lógica cultural del capitalismo tardío”, en Jameson, Frederic, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- JAMESON, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983 – 1998*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- LANDI, Oscar. *Devórame otra vez. Qué hizo la TV con la gente. Qué hace la gente con la TV*, Buenos Aires, Planeta Espejo de la Argentina, 1992
- WEBER, Max. *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.