

LA OBSESIÓN DEL ESPACIO

EDUARDO GRÜNER

Doctor en Ciencias Sociales Profesor UBA Buenos Aires

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.06>

Son ya muchos los teóricos y/o críticos de la cultura que han señalado la *obsesión del espacio* como característica del denominado postmodernismo. Que, aparentemente, el propio significativo *postmodernismo* se haya generalizado a partir de la arquitectura, a principios de la década del 70, podría tomarse como un índice sintomático. Sin embargo a decir verdad, la discusión viene de más atrás, desde antes de aquella generalización del término. Ya a fines de la década del 50/ principios de los 60, desde el marxismo, la fenomenología y diversas vertientes del historicismo, se le imputó al estructuralismo en ascenso –con su acentuación de la sincronía sobre la diacronía– la eliminación de la densidad *histórica* –y por lo tanto inevitablemente conflictiva– de los hechos culturales, en privilegio de la dimensión *espacial*, estática o deshistorizada.

Un hito clave de este debate en desarrollo fue la célebre (y todavía vigente en muchos sentidos) polémica entre Sartre y Lévi-Strauss, que entre muchas otras cosas giraba alrededor de las virtudes de la razón *dialéctica* (apoyada en el registro diacrónico y *temporal*) versus la razón *analítica* (apoyada en el registro sincrónico y *espacial*)¹. Más tarde, la vertiente *textualista* (antihistoricista y antihumanista) se radicalizaría en el postestructuralismo emergente de Derrida, Deleuze & Guattari (con fuerte impronta antihegeliana), parcialmente el primer Foucault (en quien el énfasis antihumanista es más fuerte que el antihistoricista) y el Grupo *Tel Quel* (Sollers, Kristeva, Pleyne, Ricardou, etc.).

¹ Lévi-Strauss, Claude: *El Pensamiento Salvaje*, México, FCE, 1964. Para una visión de conjunto de la polémica, cfr. VVAA: *Problemas del Estructuralismo*, Córdoba, Eudecor, 1967; VVAA: *Lévi-Strauss: Estructuralismo y Dialéctica*, Buenos Aires, Paidós, 1968; Remotti, Francesco: *Lévi-Strauss. Struttura e Storia*, Torino, Einaudi, 1971

Por supuesto no se trataba de una controversia puramente *bizantina* (con perdón de la rica cultura que lleva ese nombre). Quienes cuestionaban la *espacialización* de la historia, la sociedad o la cultura lo hacían desde una posición decididamente *política*, advirtiendo sobre el peligro potencialmente *reaccionario* de *congelar*, en la elegancia simétrica de las estructuras, el movimiento perpetuo de cosas como la lucha de clases, los combates antiimperialistas, las revoluciones, e incluso la literatura y el arte, incluyendo la arquitectura. En esos términos simplificados (que *no son* los del debate Sartre/Lévi-Strauss, de una enorme riqueza y complejidad filosófica) la recusación anti-*espacialista* podría ser muy defendible. Pero justamente, esos términos –y la *vulgata* a que ha dado lugar la cuestión en ciertos círculos académicos– están *demasiado* simplificados: la oposición rígidamente binaria espacio/tiempo (o historia/estructura) es extremadamente pobre, tanto analítica como dialécticamente. No tendríamos la más mínima competencia para citar la teoría de la relatividad de Einstein o el principio de incertidumbre de Heisenberg, donde, hasta donde uno puede intuir, las relaciones espacio-temporales adquieren una multiplicidad de *otras* dimensiones posibles que la de una mera oposición. Pero sin salirnos del campo de las *ciencias humanas*, bastaría recordar (y son teorizaciones *anteriores* al debate de marras) nociones como la del *estructuralismo genético* de Piaget/Goldmann² o más precisamente, la del *cronotopos* (*tiempoespacio*) de Mijail Bakhtin³, para sospechar que las cosas pueden ser algo

más complicadas: a saber, las estructuras *tienen* historia, y la historia tiende a *conformar* estructuras, y esa *dialéctica* entre la historia y las estructuras tiene su propia hondura política. En cierto sentido –y cualesquiera sean las reservas que sus teorías puedan suscitar– prácticamente toda la obra de Althusser (que fue erróneamente etiquetado como un estructuralista *puro*) es una serie de variaciones sobre esa tesis⁴.

En lo que sigue intentaremos abordar, por algunas vías particulares, estas problemáticas, sirviéndonos de un autor en especial, aunque –como se verá– eso nos conducirá por varios desvíos del camino.

1

Hace ya un par de décadas, hablando de cine (forma de arte *espaciotemporal* por excelencia), Fredric Jameson acuñó el concepto de *estética geopolítica*, por vía de la cual intentaba dar cuenta de la relación entre el arte y la así llamada *globalización*⁵ Y en efecto: 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*. Al menos desde su canónico ensayo sobre el postmodernismo como *lógica cultural del capitalismo tardío* (pero se podría demostrar que desde antes) Jameson nos viene abrumando –en el mejor sentido del término– con su arborescente construcción

² Por ejemplo, Goldmann, Lucien: *Le Dieu Caché*, Paris, Gallimard, 1960

³ Bakhtin, Mijail: *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978

⁴ Althusser, Louis: *Para leer El Capital*, México, Siglo XXI, 1969. Excluimos de este juicio al último Althusser, el del denominado *materialismo aleatorio*.

⁵ Jameson, Fredric: *La Estética Geopolítica*, México, Siglo XXI, 1998

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*⁶: en el contexto de la *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–.

Si algo se ha podido decir de este autor es 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. 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) célebremente etiquetó como *marxismo occidental* (Lukács,

todo Frankfurt, Sartre, Althusser, etcétera)⁷. Algo doblemente raro cuando se recuerda que Jameson es norteamericano. O quizá sea menos raro de lo que parece: después de todo, un marxista crítico situado en el centro mismo del imperio *globalizador* por excelencia debería estar más autorizado que nadie a analizar las entrañas del monstruo.

Sea como sea, se me permitirá avanzar 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.

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 iré al altar de mis dioses, en la pared del fondo pintaré mis bisontes y mis mamuts) *está ya haciendo arquitectura*: está, por así decir, *semiotizando*

⁷ Anderson, Perry: *El Marxismo Occidental*, México, Siglo XXI, 1987. El concepto originario se encuentra en Merleau-Ponty, Maurice: *Las Aventuras de la Dialéctica*, Buenos Aires, La Pléyade, 1955.

⁶ Buenos Aires, Manantial, 1999

el espacio. 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 es, evidentemente, un azar que el propio Heidegger utilice la expresión *casa del Hombre* para definir el lenguaje⁸.

Ahora bien, esa intervención, incluso esa *violencia*, que se le hace al espacio, hace 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*⁹. El registro *artístico* se hace aquí inseparable del desarrollo de las fuerzas productivas, y por lo tanto de la *técnica*, también en el sentido amplio y asimismo 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 la *racionalidad instrumental* de la que hablan los frankfurtianos. Y aquí es crucial tomar en cuenta que el *andamiaje* o la *razón instrumental*, no son solamente dispositivos *condicionantes* de las percepciones y las ideologías o visiones del mundo, sino que son *productores* de subjetividad: en la modernidad, el sujeto mismo conforma su *interioridad* –para no hablar de sus relaciones sociales– *dentro* de los parámetros prescriptos previamente por el dispositivo de la Técnica. Ya a principios del

siglo XX un pensador tan poco sospechoso de *materialismo histórico* como Max Weber había advertido sobre el *poder* (incluso en el sentido estrictamente político) de lo que él denominaba la *jaula de hierro* de la racionalidad *formal* (luego traducida por Adorno y Horkheimer como racionalidad *instrumental*); es decir, una forma de racionalidad, dominante en la modernidad, que corresponde *naturalmente* a la lógica de la *ratio calculante* del capitalismo¹⁰.

En los teóricos de Frankfurt, la racionalidad formal-instrumental va a alcanzar una dimensión cuasi *ontológica* (es el *Ser* mismo de la modernidad) encarnada en la plena *dominación* de la naturaleza por el pensamiento anticipante, del Objeto particular por el Concepto general. Pero, además, en el capitalismo, tendremos una *ontología regional* específica: todo el armazón de ese dispositivo instrumental está pensado –sin que necesariamente *alguien* lo haya pensado– para la producción de mercancías. Esto había sido, por supuesto, el hallazgo original de Marx.

Solo que ahora, con el capitalismo *tardío* y la globalización, se extiende al conjunto de todas las esferas de la vida y de las prácticas sociales y culturales, incluyendo potencialmente, a través de la industria cultural, a la producción artística. Ya no es solamente que todo producto cultural, incluyendo a las obras de arte, son pasibles de ser transformados en mercancías, sino que son desde el vamos *concebidos* como mercancías, como meros *outputs* de la lógica de producción mercantil orientada a la rentabilidad capitalista.

En esta (onto)lógica de la industria cultural, por supuesto aquel registro *artístico*

⁸ Heidegger, Martin: *Construir, Habitar, Pensar*, Córdoba, Alción, 1997

⁹ Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, Buenos Aires, Sur, 1962

¹⁰ Weber, Max: *Economía y Sociedad*, México, FCE, 1977

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*, incluyendo sus distintas formas de fetichización¹¹.

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 exterioridad o una relación de causalidad mecánica, entre la *superestructura* y la *base económica*. La cultura es tan *económica* como la economía es *cultural* (y, por supuesto, *ideológica*).

Ello significa que 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 y la obtención de materias primas, la subordinación de las relaciones de producción preexistentes a las nuevas relaciones *burguesas*, la separación entre los productores directos y los medios de producción, etcétera.

En este sentido, 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 simbólico-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* –categoría 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), así como de lo que ha dado en llamarse *trabajo inmaterial*, la colonización tanto física como simbólica del espacio es total, y aún *totalitaria*, en el sentido de aquel *andamiaje* que todo lo anticipa, que todo lo domina, que no parece tener *lado de afuera*.

Ese espacio, repetamos, es ya plenamente *mundial*, mundialización obviamente facilitada desde principios de los 90 por la caída de los llamados *socialismos reales*, y a eso se denomina (eufemismos aparte) *globalización*, un proceso cuya fisonomía específicamente cultural es el *postmodernismo*: la lógica cultural del capitalismo tardío, en la ya famosa expresión de Jameson.

También desde el principio, el proceso de globalización –aunque aún no se llamara así– incluyó la producción de una multiplicidad de *representaciones* que dibujara el imaginario del espacio conquistado: de la cartografía a las más delirantes ilustraciones, de la pintura a la poesía, pasando por las hibridaciones, sincretismos y mestizajes generadoras de nuevos *géneros* arquitectónicos, urbanísticos, plásticos o literarios.

¹¹ Marx, Karl: *El Capital*. México, Siglo XXI, T. I

La mutua implicación entre la estética y la colonización *postmoderna* del espacio mundial en el tardocapitalismo tiene pues su propia *prehistoria*. 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 y Kant, a mediados del siglo XVIII, junto a la invención del Museo, y de lo que dio en llamarse la *institución-arte*)¹².

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 en el tardocapitalismo lo afecta o lo *impresiona* en la misma medida en que lo *domina* con la mercantilización de su deseo artificialmente inducido. La globalización *postmoderna* es asimismo conquista y ocupación del espacio *interior* del inconsciente y la afectividad.

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 tardocapitalista¹³, así también el goce *estético* en el postmodernismo globalizado es un falso hedonismo consumista, prefabricado por la industria cultural, que extiende las mallas de

su *jaula de hierro* a nivel mundial, al mismo tiempo que las hunde profundamente en el Inconsciente. *Extensión* e *intensión* (con *s*) son operaciones complementarias e innovaciones de la etapa de la *globalización*.

2

Lo que Jameson denominaba la *estética geopolítica*, en estas condiciones, es un *arma decisiva* 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: el *libre* disfrute de aquel ocio está tan *planificado* –y mercantilizado, claro– como el funcionamiento de la tecnología que usamos para producir).

Tal vez habría que apelar a la noción de *bipolítica* –acuñada por Foucault y explorada incansablemente por Agamben o Esposito– 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*. Ya tendremos que volver sobre esto.

¹² Cfr., para todo este proceso, Eagleton, Terry: *La Ideología Estética*, Madrid, Trotta, 2007

¹³ Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987

Parece curioso, en una lectura superficial, que alguien se proponga 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, el único nuevo soporte semiótico, *inventado* en él (la televisión, o los videojuegos, o los medios audiovisuales digitales, etcétera, dependen del cine en su estructura de significación), 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, las ahora llamadas *vanguardias históricas*, 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 arrojaran ávidamente sobre ese lenguaje inaudito, incomparable a ningún otro preexistente, que les parecía cumplir el sueño de poder, efectivamente, hacer arrancar una nueva

e igualmente 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 surrealistas de Buñuel y Dalí, o el expresionismo alemán, o el cine *cabista* de Léger, o el nuevo *realismo poético* de Chaplin, 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* estrechamente vinculada a la globalización? Sobre todo, teniendo en cuenta que en las últimas décadas –al contrario de lo que ocurría hasta la década del 60, donde había, por así decir, más *competencia*– Hollywood y sus *tanques* (incluyendo la gigantesca industria de las series de Netflix y similares) ha logrado prácticamente monopolizar la *estética geopolítica* del entero mundo occidental.

Pero lo que quizá resulte aún más importante es 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 ligado 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 (con la excepción, va de suyo, aunque es una excepción parcial, del gran cine experimental de los primeros tiempos de la URSS).

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: otra vez, *estética geopolítica* si las hay.

Y, sin embargo, hay que registrar la paradoja de que esta omnipotente *mega-espacialidad* del cine (en el sentido más amplio posible del concepto *cine*) choca con obstáculos *internos* a la propia estructura del lenguaje fílmico. Es un lenguaje *constitutivamente* contradictorio: por ejemplo, si por un lado es el lenguaje artístico más apto para generar la más exacta *impresión de realidad* –como lo decía Roland Barthes–, por el otro es posiblemente el más *artificial* o *anti-natural* de todos los lenguajes, dependiente como es de toda clase de artificios técnicos (encuadre, montaje, ángulos de cámara, *cortes*, *raccords*, y así, para no mencionar la *ilusión objetiva* del movimiento, creada por la velocidad *mecánica* de los 24 fotogramas por segundo).

Además, el cine es *el* ejemplo de un arte cuya dimensión *espacial* no es forzosamente más importante que la *temporal*: en él la selección *paradigmática* de imágenes es consustancial a la *sucesión sintagmática* de la diégesis, así como sucede respectivamente con las palabras y la narración en la literatura. Asimismo, en otro sentido, la pretendida *internacionalidad* del cine se ve contrariada, al menos desde la existencia del parlante, por el inevitable uso de *lenguas nacionales* en los diálogos, el relato en *off* o lo que corresponda (el doblaje o el subtítulo son imposiciones externas del mercado, que *no pertenecen* por sí mismas a la estructura del

lenguaje). Estas y tantas otras características *contradictorias* hacen del cine un objeto atravesado por una constante *conflictividad semiótica inmanente*, que es justamente la que la industria cultural se empeña en ocultar, en desplazar de la mirada.

Un carácter de certero pionero de estas ideas lo detenta Walter Benjamin. 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*¹⁴. 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 –o mejor, espaciotemporal, *cronotópica*– 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*, concepto que podría ser ampliado al de *inconsciente geo-político*¹⁵). 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 *cronotopo*, de los códigos espaciotemporales establecidos– es más rápida y más profunda que la conciencia. El espectador literalmente *no tiene tiempo* de fascinarse en la

¹⁴ Benjamin, Walter: *Obras*, Libro I / Vol. 2, Madrid, Abada, 2008

¹⁵ Jameson, Fredric: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*, Madrid, Visor, 1989

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 para Benjamin un arte *táctil*, en el sentido de que no se limita a la pura contemplación distanciada, sino que supone una *inmersión* –una inmediatez de la relación– del cuerpo en el espacio, otra vez, sea el material o el simbólico. Y esa *tactilidad* no-consciente, esa *redención física de la realidad* a que aludía otro de los pensadores de Frankfurt (Siegfried Kracauer)¹⁶, 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*.

3

Sin embargo, hay un problema ulterior: el cine, decíamos, nació en pleno desarrollo tardocapitalista, y rápidamente quedó enredado en las mallas del complejo técnico-económico, de la fetichización mercantil y de la industria cultural. Esto no ocurrió inmediatamente, sin embargo, y es otra *rareza* que habría que tomar en cuenta: si quisiéramos inscribirlo en una concepción lineal de la historia del arte, tendríamos que decir que, al contrario de las otras formas estéticas, el cine empezó por ser de *vanguardia* (su lenguaje se definió con los cineastas soviéticos, los surrealistas, los expresionistas, etcétera) y *después se academizó*.

¹⁶ Kracauer, Siegfried: *Teoría del Cine*, Barcelona, Paidós, 1989

Pero es cierto que, una vez dada su *normalización* como código, fue rápidamente secuestrado por los dispositivos 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, como decíamos, su posibilidad de generar fácilmente una *impresión de realidad*, en el sentido de una ilusión conformista de poder adaptarse como fiel *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 (presunta) percepción inmediata de lo real.

Es esto, precisamente, lo que Adorno y Horkheimer recusan del cine: su carácter *identitario*, a saber, el de una identificación plena entre la percepción y la realidad (entre Concepto y Objeto), transformada en una *promesa de felicidad* que finge ser satisfactoria, y facilitada por su lenguaje trivialmente realista.

En seguida me permitiré discutir cierta unilateralidad poco dialéctica (e insólita para alguien como Adorno) de esta crítica. Digamos, por ahora, que, justamente por ese carácter *dialéctico*, el cine empieza por prestarse fácilmente a la operación de borradura del *conflicto* entre el arte y la realidad, que está en el centro de la estética adorniana (y frankfurtiana en general). Obtura, dicho brevemente, el registro de eso que, definiendo al 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.

El propio Pasolini, es sabido, le oponía a lo que llamaba *cine de prosa* su *cine de poesía*, uno de cuyos recursos –en una línea próxima a la táctica del *distanciamiento* brechtiano– es el de hacer *evidente* para el espectador la *artificialidad* del lenguaje fílmico, *desnaturalizando*, por así decir, el efecto de realidad. Y, aunque pueda parecer extraño –pero en verdad es perfectamente lógico– esa *desnaturalización* era para Pasolini el *auténtico realismo*¹⁷.

El propio 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 –son 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 Leni 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*. Por contigüidad: 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, el lenguaje *anti-aurático* por antonomasia.

¿En qué quedamos, 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)*¹⁸.

Capturado por la industria cultural en su funcionamiento mundial, devenido mercancía para la contemplación estática y conformista por los formatos de representación comerciales, no obstante, la naturaleza misma de su lenguaje permite que el *inconsciente óptico*–

¹⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo Herético*, Córdoba, Brujas, 2005

¹⁸ Grüner, Eduardo: *El Sitio de la Mirada*, Buenos Aires, Norma, 2000.

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 Cinema*– 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, tiene su propia lógica, *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.

Un autor como Jameson –en las huellas de Benjamin, y al contrario de cierto desdén aristocrático de Adorno por los nuevos medios– necesita del *campo de batalla* filmico 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 estudia; 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 ello 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 imágenes¹⁹. 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) que 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).

Efectivamente, muchos de los *films* estudiados por Jameson bajo la rúbrica de *estética geopolítica* –y en general correspondientes a la época de los inicios mismos de lo que se conoce como *globalización*, ya que la edición original de su libro es de principios de los 90– 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.

¹⁹ Foucault, Michel: *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1979

Por solo citar algunos de los títulos: *Los Tres Días del Cóndor* (Sidney Pollack, 1973), *Blow Out* (Brian de Palma, 1981), *La Conversación* (Francis Ford Coppola, 1974), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *Bajo Fuego* (Roger Spottiswood, 1983), *Todos los Hombres del Presidente* (Alan Pakula, 1976), *Klute* (idem, 1971), *El último Testigo* (idem, 1974), etcétera. No vamos a hacer aquí el análisis detallado de esos *films*: no podríamos mejorar el que hace el propio Jameson en su texto.

Baste decir que son otras tantas muestras del síndrome paranoico-conspirativo literalmente *acosadas* 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 *Intriga Internacional* o *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, esa conspiración *satánica*, 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 EEUU, o sencillamente en alguna entidad innominada y cuasi metafísica (en este

sentido, irónicamente, algo como SPECTRE, la organización mundial archienemiga de James Bond, pertenecería a esta misma configuración).

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 *postmoderna*, 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.

4

Como ya señalamos, esta obsesión por el espacio no es nueva en Jameson. Su impresionante estudio sobre las novelas policiales de Raymond Chandler (lamentablemente aún no traducido al castellano)²⁰, por ejemplo, está básicamente articulado –y aquí su interés por la arquitectura se despliega largamente– sobre los *espacios* literarios o literariamente recreados, que son la escenografía de esa literatura: la ciudad de Los Ángeles, la calle principal y los callejones peligrosos, los edificios, la oficina del detective Philip Marlowe, el *night-club* o el casino como hábitat natural del *gangster*, e incluso la naturaleza circundante de la ciudad, de la que nunca sabemos a ciencia cierta si es un alivio o

²⁰ Jameson, Fredric: *Raymond Chandler. The Detections of Totality*, Londres, Verso, 2016

una amenaza para la vida urbana (la geografía particular de la ciudad de Los Ángeles, en efecto, parecería permitir la construcción alegórica de un *continuum* naturaleza/cultura, en el cual cada polo pugna por *tragarse al otro*). Habría que citar también su notable análisis de *Vida y Destino*, la monumental novela de Vassili Grossman sobre el sitio de Stalingrado, donde los *micro espacios* de la trinchera, la casamata, el casino de oficiales, las habitaciones de los habitantes de la ciudad, son cajas de resonancia de la conflagración bélica *mundial* cuyo destino se está jugando en Rusia²¹.

Algo similar, a más amplia escala, hizo en otro extraordinario libro, *Arqueologías del Futuro*, donde los espacios imaginarios de la alta ciencia ficción *metafísica* (en Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick, Stanislav Lem) sirven como otras tantas alegorías de utopías (o *distopías*, o utopías *negativas*) que también se conectan, a su manera, con la *estética geopolítica* –y obviamente, aunque de modo puramente imaginario, con la *conquista del espacio*, ahora ya no solo el del mundo terrestre–²². Y, dicho sea de paso, no habría que desestimar, en el propio título de ese libro, el aparente oxímoron de hacer una *arqueología del futuro*. Se trata de otra cuestión profundamente *benjaminiana*: la de la conjunción, en una suerte de imagen dialéctica, entre lo más moderno y lo más arcaico, en otra inesperada convergencia entre la arquitectura –que, como ya dijimos, es la forma más *primitiva* de arte, y al mismo tiempo la más dependiente de la técnica moderna– y el cine –que, habiendo nacido en el seno de la técnica moderna, bucea

en los arcaísmos subjetivos del *inconsciente óptico*, los sueños, etcétera–.

Los ejemplos cinematográficos de *La Estética Geopolítica* aparecen como paradigmas realmente ejemplares de esa configuración. 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, cómo no, 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 pivoteando sobre el análisis de la *estética geopolítica* que ellos expresan, Jameson es capaz de *elevantar* ese análisis detallado al nivel de un verdadero tratado de filosofía política crítica. 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 1971)²³. 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 de ella Benjamin en su extraordinario tratado sobre el drama barroco alemán o *tragedia de duelo*, el *Trauerspiel* (original de 1927)²⁴. 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 *espacialidad estética*.

²¹ Jameson, Fredric: *Una relectura de Vida y Destino*, en *New Left Review* 95, Nov/Dic 2015

²² Jameson, Fredric: *Archaeologies of the Future*, Londres, Verso, 2005

²³ Jameson, Fredric: *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971

²⁴ Benjamin, Walter: *Origen del Drama Barroco*, Madrid, Taurus, 1980

Al revés 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 culturalmente *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 desde el inicio), 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. Así Hamlet, héroe del *duelo* por excelencia (en el doble sentido que esa palabra puede tener en castellano), tiene su cuerpo paralizado por la melancolía de la Totalidad perdida –el gran reino de su padre, ahora devenido fantasmal–: la *tragedia* de ese príncipe, como la *farsa* del Quijote, está vinculada a la fragmentación de las esferas de la experiencia, característica del desencantamiento moderno del mundo, de la que hablaba un Max Weber. Y Lukács supo ver bien que el verdadero *éxito* del gran realismo crítico del siglo XIX (Stendhal, Balzac, Tolstoi, Dickens, Melville, Dostoiev-

ki) había sido justamente su esforzado *fracaso* en la recuperación –a todas luces imposible en el contexto de la sociedad modernoburguesa– de la *bella totalidad* de la época clásica (Homero, digamos).

Para cuando llegamos al siglo XX, atravesando ese puente inestable que puede ser un Thomas Mann, Kafka, Joyce o Beckett tienen que hacerse cargo de que de todo eso solo quedan *ruinas* (más palabras entre arquitectónicas y arqueológicas), y que es con eso que se debe trabajar, hacer *alegoría*. Desde ya, y como es sabido, aquí se detiene Lukács –con su dogmático menosprecio por toda forma de *vanguardismo*–, y toma la posta Adorno, que comprende muy bien que esos *alegoristas no son cómplices* de la decadencia y la alienación de la *totalidad* burguesa, sino al contrario: son radicales *críticos* (más allá de sus posturas políticas particulares), para quienes esa *totalidad* está definitivamente *perdida*, o *arruinada* (hecha ruinas), así como lo estaba la *totalidad épica* para los realistas críticos del siglo XIX. Para más, en esos autores el registro alegórico pasa por la concentración *espaciotemporal* de las *ruinas* de la totalidad perdida.

En Kafka, los simbólicos edificios de la Ley o el Castillo son *lugares* que nunca se pueden alcanzar. En el *Ulises* de Joyce, se condensa en un solo día y en unas pocas calles de la pequeña ciudad de Dublín el viaje de 20 años del Odiseo homérico dando la vuelta al mundo mediterráneo. En Beckett, la angustiante *inmovilidad* de la mayoría de sus personajes los condena a ser víctimas pasivas de un mundo de ruinas *ausentes*, pero por ello mismo de una presencia permanente y ominosa.

Desde todo eso hay solo un paso que dar hacia la evidencia de 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.

Más precisamente, para evocar la célebre oposición de Hjelmslev, en el cine la *forma del contenido* es inseparable del *contenido de la forma*, y ambas duplas se van trasvasando de una a otra constantemente, como en esas *imágenes dialécticas* de las que habla Benjamin. 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.

Sobre la base de 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*, inmediata y plenamente 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). Lacan, por su parte, acuña el concepto de *No-Todo* para aludir a la incompletud constitutiva del *Ser*, especialmente el *humano*. Para cuando llegamos a los pensadores *postmodernos*, 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 remite²⁵– promueve una *praxis* de elaboración que apunta hacia una

²⁵ Bloch, Ernst: *El Principio Esperanza*, Madrid, Trotta, 2006

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*²⁶, evitando así el riesgo de perder en el camino la noción de *totalidad* cuyo examen crítico es el fundamento mismo de la teoría tanto como de la *praxis* del marxismo: la *Totalidad–Modo de Producción*, en nuestra era ya completamente mundializada.

5

Resumiendo: 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 *post*). Pero aquí no nos interesa tanto resaltar las virtudes de este o aquel autor, sino señalar la pertinencia, y aún la urgencia, de una *cuestión*: la de la reduplicación estética de las dramáticas y radicales alteraciones del *espacio* (real, imaginario o simbólico), incluido el de nuestra propia vida cotidiana, *globalizado* –se podría también decir: *re-colonizado*– por un *capitalismo tardío* que no por registrar en estos momentos una crisis terminal (o quizá justamente por ello) podría

él mismo, si no se le encuentra una alternativa, terminar con la crisis de la civilización humana como tal.

No se trata, en ese marco, simplemente de criticar una cierta *cultura de la imagen*, como a veces se hace con ligereza rayana en la frivolidad, sino de asomarse al abismo trágico de la posibilidad de que ya no tengamos siquiera una imagen de la cultura, en el sentido de que habríamos perdido, por un lado, la visión de la cultura como un conflicto permanente (tal como la encontramos en los grandes *pensadores críticos* –es decir, *pensadores de la crisis*– como Marx, Nietzsche, Freud, Simmel, Weber, Lukács, Benjamin, Adorno, Sartre y el propio Jameson), y por otro, y como consecuencia de lo anterior, habríamos perdido también el deseo de *intervenir* en ese conflicto.

De todos modos –para volver al principio de este ensayo con una conclusión más modesta–, vale la pena constatar que una obra como la de Jameson, y antes que él la de Benjamin y otros, permiten sustraerse a dicotomías demasiado *binarias* (y, por lo tanto, *antidialécticas*) como las de *espacialidad/temporalidad*, y por esa mediación la de *estructura/historia*, o similares. El *espacio* es una categoría tan atravesada por conflictos de poder –*materiales y simbólicos*– como la *temporalidad histórica* y su análisis desde una perspectiva filosófico-política radicalmente crítica no tiene por qué necesariamente deslizarse hacia una *des-historización* de las *estructuras*. No se trata de oponer ni de complementar, sino de pensar desde *otro lugar*.

²⁶ Sartre, Jean Paul: *Crítica de la Razón Dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1964