

NEW LEFT REVIEW 121

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2020

EDITORIAL

SUSAN WATKINS La década de la crisis británica 7

ARTÍCULOS

R. TAGGART MURPHY Japón: preservar el privilegio 25

FRANCO MORETTI ¿Alegorizar siempre? 63

MICHAEL BURAWOY Historia de dos marxismos 76

DYLAN RILEY Réplica a Burawoy 113

ZEP KALB Y
MASOUMEH HASHEMI Los Universal Studios
de Teherán 123

CRÍTICA

ROB LUCAS El negocio de la vigilancia 149

EMILIE BICKERTON La Nueva Ola de Hollywood 161

JACOB COLLINS Travesías del Rin 171

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

¿ALEGORIZAR SIEMPRE?

EL LIBRO MÁS reciente de Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, comienza con tres panorámicas teóricas —«Prefacio: alegoría e ideología», «Histórica: la escala de la alegoría», «Psicológica: infraestructuras emocionales»— seguidas de seis capítulos analíticos —*Hamlet*, *La Sexta Sinfonía* de Mahler, el ensayo de 1986 sobre la «alegoría nacional», *The Faerie Queene* [La reina de las hadas], *La Divina comedia*, *Fausto II*— completados con una conclusión conceptual, «Literaria: la alegoresis en la posmodernidad», que revisa la escena literaria contemporánea y extrae las repercusiones políticas más amplias del libro en su totalidad. Siguen tres apéndices, incluida una extensa meditación sobre *Consciousness Explained* de Daniel Dennett¹. Hay mucho que leer, en *Allegory and Ideology*.

A pesar de la simetría del título, la «alegoría» y la «ideología» no tienen ni mucho menos el mismo peso en las páginas del libro. En las secciones teóricas, los términos «alegoría/ías/órico» aparecen cuatro veces más que «ideología/ías/ógico», y la disparidad es aún mayor en alguna de las lecturas (en especial la de *Fausto*). Y tampoco es una desproporción solamente cuantitativa: mientras que la naturaleza de la ideología se da más o menos por sentada, la alegoría se analiza en profundidad en el primer capítulo —en el que Jameson explica su preferencia por la versión cuádruple del tropo, cuya invención se atribuye a Orígenes de Alejandría (185-254 d. C.), frente a las variantes dobles o triples— y su estructura interna se presenta en detalle, con referencia a las primeras

¹ Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, Londres y Nueva York, 2019.

lecturas cristianas sobre el éxodo de los hebreos de Egipto en el Viejo Testamento, que Jameson esquematiza como sigue:

ANAGÓGICO: el destino de la especie humana

MORAL: el destino del alma humana

ALEGÓRICO O MÍSTICO: la vida de Cristo

LITERAL: (en este caso) la salida de Egipto²

Las lecturas de la alegoría, incluida la de Jameson, tienden a comenzar con el significado literal del texto, desde donde parten a los planos alegórico, moral y anagógico (usualmente en ese orden). Aquí, sin embargo, los cuatro planos se presentan al contrario (descendiendo desde lo anagógico a lo literal), y por el momento podría ser útil conservar la forma de ordenarlos de Jameson. En tres de los capítulos analíticos –*Hamlet*, Mahler y *Fausto*– asumen la siguiente forma:

Hamlet:

ANAGÓGICO: transición a la modernidad (capitalismo)

MORAL: interpretación (en estilo metateatral o brechtiano)

ALEGÓRICO: lacaniano (nombres, histeria, obsesivo)

LITERAL: el (antiguo) texto dinástico

La Sexta de Mahler:

ANAGÓGICO: conflicto y modernidad entendida como guerra

MORAL: la pareja, la imposibilidad del matrimonio

ALEGÓRICO: el fin de la forma sonata y de la tonalidad

LITERAL: música entendida como tensión entre la temporalidad y un presente eterno

Fausto:

ANAGÓGICO: Alemania, capitalismo, Naturaleza

MORAL: olvido, culpa e inocencia intensos

ALEGÓRICO: estilo como tal, historicismo

LITERAL: la búsqueda del Mito burgués, la transición del absolutismo al siglo XIX³

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, pp. 117, 152, 308.

Volveremos al contenido de estos diversos planos; pero primero es importante entender que, para Jameson, la estratificación de la alegoría importa por su peculiar capacidad para representar la realidad histórica:

La alegoría se presenta como solución cuando tras esta o aquella realidad en apariencia estable o unificada las placas tectónicas de niveles contradictorios y más profundos de lo Real se mueven y rozan peligrosamente una contra otra y exigen una representación o, al menos, un reconocimiento, que son incapaces de encontrar en la *Schein* [apariencia] o en las superficies ilusorias de la vida existencial o social. La alegoría no reunifica estas fuerzas inconmensurables, pero establece una relación entre ellas [...]⁴.

La alegoría establece una *relación* entre fuerzas inconmensurables, pero de tal modo que sus contradicciones *siguen abiertas*: la alegoría funciona típicamente como una «unidad de diferencias». La ideología hace lo opuesto: *aisla* los componentes de una cultura –tratando las ideas, por ejemplo, como «entidades ideacionales distintas y sin relación entre sí», y no como «elementos que forman parte de sistemas de significados más complejos–, pero también puede borrar todas las diferencias «subsumiendo todo lo demás en la cultura» y, por lo tanto, «asumir la posición que en otro tiempo ocupó la religión».

Allegory and Ideology a modo de alegoría *contra* ideología, por lo tanto. «Mi premisa de trabajo», explica Jameson en las páginas sobre la *Divina Comedia*,

siempre ha sido la de buscar las divisiones internas de una obra: sus lagunas, sus múltiples tensiones, sus contradicciones [...] y son, por lo tanto, las contradicciones y los conflictos internos de esas divisiones lo que debemos buscar⁵.

Esta es la tensión fundamental del libro. Por una parte, prácticamente todos los aspectos de la cultura humana –desde la «célula elemental», bautizada «ideologema» en *El inconsciente político*, a la «síntesis» metafísica cuasi religiosa– son producto de la ideología. Por otra, la estructura interna de la alegoría dispone estos elementos ideológicos *de una manera que no es en sí misma ideológica*: una epistemología de la alienación, cuyas discontinuidades internas –como las del teatro de Brecht– declaran la imposibilidad de que exista un «orden» genuino en el presente capitalista⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, pp. xiv, ix, 253.

⁶ Véase el análisis de Jameson sobre los múltiples Macheaths [Mackie navaja] de *La ópera de los tres centavos*: asesino en serie, orgulloso novio del matrimonio burgués,

Del código al cuadrado

Antes de avanzar, debería decirse que a menudo la alegoría ha sido vista como un sistema más sencillo que el presentado por Jameson, con dos planos (no cuatro) unidos, muy parecido a los significantes y los significados lingüísticos, de modo estricto pero arbitrario. La alegoría, escribe Gadamer en *Verdad y método*, «Descansa en tradiciones firmes y siempre tiene un significado fijo y enunciable [...] ligado estrechamente a la dogmática»⁷. Dogmática: es decir, la alegoría es *un código*, y quien no conozca la clave, nunca entenderá su significado. Es un tropo para los iniciados, inherentemente antidemocrático: la figura del «falso semblante o la disimulación», escribía Puttenham en *The Arte of English Poesie*, asociándola explícitamente con el despotismo (*Qui nescit dissimulare nescit regnare*)⁸. Y Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán*, tiene muchas páginas de similar tenor.

Las cosas cambian, de acuerdo con Jameson, si adoptamos el modelo cuatripartito, que él asocia repetidamente con el cuadrado semiótico de Greimas. Descrito en el libro como «un instrumento para detectar lagunas o ausencias»⁹, el cuadrado consta de una serie de transformaciones lógicas que posibilitan una forma particularmente rigurosa de análisis semántico, como por ejemplo en el patrón de *Howards End* –culto/inculto/ignorante/aspirante– en el reciente libro de Francis Mulhern, *Figures of Catastrophe*¹⁰. Diagramas como este –o como el vasto sistema de oposiciones presentes en el estudio de Francesco Orlando sobre los objetos en la literatura¹¹– ayudan a explicar el atractivo del modelo de

soldado imperial, ladronzuelo, chulo sentimental: «manual del representante de grandes actores secundarios»: *ibid.*, pp. 322-323. En *Brecht y el método*, Jameson proporciona una lectura comparable del trío Peachum, con su «grotesco momento de amor maternal [...] sus sádicos acentos [...] himnos de arrepentimiento [...] drama familiar burgués [...]»: *Brecht and Method*, Londres y Nueva York, 1998, p. 147 [ed. cast.: *Brecht y el método*, Buenos Aires, 2013].

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* [1960], Nueva York, 1989, p. 79 [ed. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, 1977].

⁸ George Puttenham, *The Arte of English Poesie* [1589], Kent (OH) 1970, p. 197; Luis XI: «Quien no sabe disimular no sabe gobernar».

⁹ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit., p. 73.

¹⁰ Francis Mulhern, *Figures of Catastrophe: The Condition of Culture Novel*, Londres y Nueva York, 2016, p. 35. Véanse también los cuadrados de Mulhern para *Orlando* (nobleza / gente común / literatura / vida) y *Brideshead Revisited* (belleza / vulgaridad / principio / mundanidad): *ibid.*, pp. 45, 57.

¹¹ Francesco Orlando, *Obsolete Objects in the Literary Imagination: Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places and Hidden Treasures* [1993], New Haven (CT), 2006.

Greimas para el estudio de la cultura: con unas cuantas operaciones, una enorme masa de elementos dispares adquiere un orden cristalino. Hay una lógica en la historia.

Aunque no idéntica, la alegoría cuádruple funciona de manera similar. También aquí los movimientos interpretativos están constreñidos por la estructura total y, aunque no formulada en la forma lógica de oposición, contradicción y complementariedad, como en Greimas, poseen su propia estabilidad: desde el texto «literal» (entre los primeros cristianos, usualmente un episodio del Antiguo Testamento) avanzamos hacia un segundo plano («alegórico»: la vida de Cristo en el Nuevo Testamento), después al destino del alma humana («moral») y por último al destino supremo de la especie humana («anagógico»). La progresión está clara, y organizada con precisión. En las páginas de Jameson, sin embargo, las cosas cambian. He aquí, de nuevo, el contenido de los cuatro niveles en los capítulos sobre *Hamlet*, la *Sexta* de Mahler y *Fausto II*:

LITERAL: el (antiguo) texto dinástico (*Hamlet*); la música entendida como tensión entre la temporalidad y un presente eterno (la *Sexta* de Mahler); la búsqueda del Mito burgués, la transición del absolutismo al siglo XIX (*Fausto*)

ALEGÓRICO: lacanianiano –nombres, histeria, obsesivo (*Hamlet*); el fin de la forma sonata y de la tonalidad (*Sexta* de Mahler); estilo como tal, historicismo (*Fausto*)

MORAL: interpretación (en estilo metateatral o brechtiano) (*Hamlet*); la pareja, la imposibilidad del matrimonio (*Sexta* de Mahler); fuerte olvido, culpa e inocencia (*Fausto*)

ANAGÓGICO: transición a la modernidad (capitalismo) (*Hamlet*); conflicto y modernidad entendida como guerra (*Sexta* de Mahler); Alemania, capitalismo, Naturaleza (*Fausto*).

Si el plano anagógico está constantemente caracterizado por la modernidad y el capitalismo, los contenidos de los otros tres son profundamente heterogéneos: a diferencia de los que encontramos en Greimas, Orlando y Mulhern; y no hablemos de la alegoresis cristiana. Lejos de ser un punto débil, sin embargo, esta decisión me parece la piedra angular de todo el proyecto. He aquí a Jameson, reflexionado sobre su trayectoria, en el último capítulo:

Este libro empezó como una propuesta metodológica que gradualmente se convirtió en una historia formal. Quizá no sorprenda mucho descubrir que su relato se convirtió también en una alegoría por derecho propio, cuyas

consecuencias políticas no es inadecuado extraer como conclusión provisional. La modernidad –dejando a un lado todos los problemas desatados por esta palabra sospechosa– comenzó con la diferenciación, o eso nos enseña Luhmann [...]. La alegoría resulta ser una forma de ordenar estas multiplicidades y encontrar analogías entre las diferenciaciones, identidades entre las diferencias: los «planos» se relacionan en igual medida que separan¹².

Ordenar las multiplicidades de la modernidad: para esto sirven los cuatro planos de *Allegory and Ideology*. En cuanto un sistema social diferencia radicalmente sus estructuras y discursos, la crítica cultural necesita un mecanismo sintético y capaz al mismo tiempo de preservar la discontinuidad entre las «fuerzas inconmensurables» de la modernidad, y de hacer justicia a *cuántas* son, y lo impredecible que es cada nuevo desarrollo. El sistema cuádruple sirve, por lo tanto, de andamio en el que los resultados de la productividad de la modernidad –un estilo contraintuitivo de interpretación teatral, o de composición musical, de nuevas relaciones entre los sexos, la rebelión contra el peso del pasado– pueden ordenarse *precisamente porque* los contenidos de los planos no están lógicamente predeterminados, sino abiertos a las contingencias de los procesos sociales. En la historia no hay lógica.

El estilo como método

Un mecanismo capaz de captar las multiplicidades de la modernidad. ¿Cómo funciona, en concreto, este trabajo cuando se enfrenta a los objetos estéticos? Ante todo, y de manera muy deliberada, no a través de la cita textual directa: en el capítulo sobre *Hamlet*, encontramos la primera cita transcurridas unas veinte páginas, con unas cuantas más aquí y allá, muy a menudo entre paréntesis, como para reducir su función de «pruebas»¹³. Para Jameson, el significado de la tragedia de Shakespeare, o de la sinfonía de Mahler, no emerge de «dentro» del texto en sí, como ocurriría en todas las versiones de lectura atenta, sino que toma forma «desde el exterior», a medida que se relaciona la obra con una pluralidad de discursos distintos. El capítulo de Mahler comienza con los comentarios de Wagner sobre el Cuarteto opus 131 de Beethoven, las meditaciones de Mann sobre el Preludio al Acto III de *Die Meistersinger*, las reflexiones de Goody sobre la narrativa, un aluvión de estudios de Mahler, Kierkegaard, Deleuze, Kant, Northrop Frye y Hayden White. Esto, en ocho páginas, y antes de mirar un solo compás de la partitura. En lugar del «historizar

¹² F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit., p. 345.

¹³ *Ibid.*, pp. 106, 107, 110 o 112, por ejemplo.

siempre» de *The Political Unconscious* –los historiadores permanecen en la periferia de *Allegory and Ideology*– el lema del libro más reciente de Jameson sería «solo conectar».

Construir un argumento mediante asociaciones «laterales» ejerce una enorme presión sobre el lenguaje; y, de hecho, sería difícil separar de qué trata el libro y cómo está escrito: separar su tesis de su estilo. *Allegory and Ideology* encaja limpiamente, a este respecto, en la tradición marxista, en la que el estilo –Lukács, Benjamin, Adorno, Sartre, Della Volpe, Fortini, Schwarz– parece haber desempeñado una función más importante que en otros linajes críticos. El rasgo distintivo de Jameson en este libro parece ser la forma en la que sus periodos adaptan y transforman todos los objetos de análisis, situándolos en una arquitectura sintáctica siempre cambiante. Su intensa descripción del Dante de Auerbach –«el tipo de frase periódica que Auerbach tiene en mente, en la que una declaración o proposición está llena de todo tipo de aposiciones, proposiciones modificadoras y dependientes, así como de conectores lógicos de todo tipo en una construcción lingüística que se vuelve capaz de tocar una serie de aspectos del tema, incluidas las perspectivas temporales y sus relaciones retóricas con el hablante y el oyente»¹⁴– puede interpretarse fácilmente como una declaración de la propia poética de Jameson. Nada tiene un significado en *Allegory and Ideology*, si no es a través de una relación compleja con todo lo demás.

Significado a modo de sistema de relaciones de múltiples caras. Y a medida que cambia el marco de referencia, los textos cambian de color, como los prismas al refractar la luz: en la páginas sobre *Hamlet*, el soneto de 1938 de Brecht evoca los aspectos militares de la obra, *Shakespeare: les feux de l'envie* de Girard, venganzas familiares y mediaciones religiosas, la *Filosofía del derecho* de Hegel, «la transformación de la soberanía –el monarca– en un mero punto unificador vacío», *Hamlet oder Hekuba* de Schmitt, el posible trasfondo histórico sobre María Estuardo, el *Trauerspiel* de Benjamin y la afiliación genérica del propio *Hamlet*¹⁵. Con cada nueva referencia, emerge una nueva cara de *Hamlet*, y la multiplicación de las perspectivas empieza a desafiar nuestro sentido de la realidad. Si podemos cambiar nuestra manera de ver el mundo, parece preguntar Jameson, ¿no podemos cambiar también el propio mundo? Es otro de los ecos brechtianos presentes en *Allegory and Ideology*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 84-85, 85-86, 87, 88.

Como Brecht, Jameson evita las visiones grandiosas del futuro. He aquí cómo termina el libro:

El animal humano es una especie esencialmente incompetente, que encuentra sus héroes en especímenes que, como Napoleón, superan a la norma solo en uno o dos grados. La gloria del Antropoceno, sin embargo, ha sido la de mostrarnos que realmente podemos cambiar el mundo. Ahora sería inteligente *terraformarlo*. Pero los síntomas del futuro son mucho menos fiables que los síntomas del presente.

Inteligente y *terraformar*: esa es la medida de la esperanza. Las palabras no se usan a la ligera: el término «inteligente» solo había aparecido otra vez en el libro («el punto de vista conservador y muy inteligente» de René Girard); «*terraformar*», en ningún momento, y su tono de ciencia ficción nos hace sentir que hemos pasado toda nuestra vida en un exoplaneta inhóspito y condenado¹⁶.

Esto, respecto al futuro. ¿Y mientras tanto? Mientras tanto, podemos aprender del autor de *Allegory and Ideology* el placer de mover las ideas, de obligarlas a cambiar de compañía para ver qué ocurre. El «juego» es una buena aproximación a la actitud que yo tengo en mente. Juego y profusión: la idea de alegoría entendida como «un recipiente del exceso, con sus asociaciones derramándose en todas las direcciones», o de «las ambigüedades de un término dado [entendidas como] su campo de exploración y expansión»¹⁷. Hay algo balzaquiano (excepto el conservadurismo, por supuesto), en esta energía crítica. Jameson, sin embargo, utilizaría un adjetivo distinto:

La ventaja de la crítica marxista, lejos de ser «reductiva», [radica] en el hecho de que incluye más, expande el fenómeno del texto a dimensiones mayores y más múltiples de referencia y significación, haciendo de la obra literaria un acto situado en la historia y en el tiempo, así como una estructura objetiva inerte y estática. Yo diría ahora que esas posibilidades de expansión se basan internamente en la existencia dentro del texto de los cuatro planos, que permiten y desarrollan un complejo tal de relaciones multidimensionales¹⁸.

Explicación entendida como expansión. Un fragmento más, y volveremos a ella.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 70, 348.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 332, 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 276.

Invitaciones

Largos periodos sinuosos, vistas panorámicas y relaciones multidimensionales. Pero con el constante contrapunto de una nota tentativa, dubitativa incluso:

Podemos conservar el marco histórico de Schmitt y al mismo tiempo reemplazar su propia conclusión interpretativa. *En ese caso, Hamlet sería un tercer tipo de texto [...]*¹⁹.

Y si este capítulo se hubiera titulado «Hamlet y la alegoría», podríamos haber acabado de esta forma:

ANAGÓGICO: transición a la modernidad (capitalismo)

MORAL: interpretación (de estilo metateatral o brechtiano)

ALEGÓRICO: lacaniano (nombres, histeria, obsesivo)

LITERAL: el (antiguo) texto dinástico²⁰

¿Cuál es el mensaje aquí? ¿Que el capítulo *no* se titula «*Hamlet y la alegoría*» (sino «*Psicoanalítica: Hamlet con Lacan*») y, por lo tanto, no debería acabar como acaba? ¿O que, al formar, después de todo, parte de un libro sobre la alegoría, los cuatro planos son una conclusión perfectamente apropiada? O tomemos este fragmento, del epílogo sobre la «alegoría nacional»:

Quizá a estas alturas podríamos añadir a los análisis convencionales sobre el comercio una función narratológica: en estos relatos por así decirlo de escala diplomática, el comercio adopta la función del amor y el matrimonio en los relatos personales («la douceur du commerce»); y los objetos de comercio («Made in Japan», «Made in Germany», «Made in China») –aunque no exactamente el objet petit a lacaniano– son recibidos, no obstante, con un poco de la mezcla de familiaridad, nostalgia o repulsión de los viejos recuerdos de Baudelaire²¹.

No hay forma de saber con seguridad si esta gramática de la indecisión emergió a última hora, o estaba ahí desde el comienzo; de cualquier forma, la informalidad coloquial de esta constante recalibración –*podría ser demasiado exagerado [...] podría ciertamente llamarse [...] podríamos muy bien querer interpretar [...] si quieren ustedes [...] podría seguir...* – es una

¹⁹ *Ibid.*, p. 115; cursiva añadida.

²⁰ *Ibid.*, p. 117; cursiva añadida.

²¹ *Ibid.*, p. 208; cursiva añadida.

forma de invitar a los lectores a reflexionar directamente (casi podría decirse: colectivamente) sobre el tema analizado; de evocar desde dentro del texto escrito *un público*, en el sentido estricto de la palabra, de individuos con ideas afines, para quienes ninguna elaboración conceptual, no importa lo compleja que sea, debería ser jamás definitiva. El pensar no tiene fin.

Es una estrategia de prueba y error, que, inevitablemente, conduce en ocasiones a afirmaciones cuestionables²². Mucho más importante, sin embargo, es la libertad mental que permite, y las sorprendentes intuiciones que pueden encontrarse, como siempre en Jameson, en casi todas las páginas del libro. «Construimos y construimos, y sin embargo la intuición sigue siendo algo bueno», escribía Klee durante sus años en la Bauhaus; exactamente lo que se siente ante estos saltos repentinos que parecen tomar por sorpresa al propio Jameson: como en la trepidante página que nos lleva de las emociones tradicionales (chinas, indias y griegas), a la «reducción» de las mismas, a la «expresión» en Darwin, a las primeras fotografías, a los primeros planos de Griffith²³. Tras muchos de estos cortocircuitos se encuentra la suprema percepción que Jameson tiene de la forma²⁴, como en el diagnóstico de *Fausto II* como «obra teatral para leer», o del *Xenien* de Goethe («los ataques a vuestras críticas») como refuncionalización del epigrama griego; con más frecuencia aún, están provocados por el encuentro entre Jameson,

²² Véase, por ejemplo, el fragmento (que comienza en realidad de modo tentativo) en el que plantea que *Hamlet* señala hacia el capitalismo y la novela, una conclusión para la que el libro no ofrece muchas pruebas: «Podemos conservar el marco histórico de Schmitt y al mismo tiempo reemplazar su propia conclusión interpretativa. En ese caso, *Hamlet* sería un tercer tipo de texto, genéricamente inclasificable en este periodo, pero que señala hacia esa eventual expresión genérica dominante del capitalismo (angloestadounidense) que es la novela; y de hecho, la mayor parte de las innumerables interpretaciones de dicha obra teatral (probablemente sin excluir esta) puede verse en efecto como una escritura de «la novela de Hamlet». Pero la novela es la expresión por excelencia de la modernidad (en sí un sustituto ideológico y una imagen idealizada del capitalismo como tal): Bajtín pensaba de hecho que la novela era siempre la señal y la expresión (¿el síntoma?) de la modernidad emergente. Así, desde otra dirección más indirecta, el debate sobre la tragicidad de Hamlet se resuelve también en una meditación disfrazada o distorsionada acerca de la modernidad como tal», *ibid.*, p. 115.

²³ *Ibid.*, pp. 60 y ss.

²⁴ «Concluyo, al menos para mí mismo, que los únicos síntomas adecuados deben buscarse en las obras de arte supervivientes que el pasado ha dejado tras de sí. Pero no en su contenido: en las formas en sí, en su lenta mutación, aparición o decadencia», *ibid.*, p. 335. Este, por supuesto, ha sido un hilo importante en la obra de Jameson desde su primera obra maestra, *Marxism and Form* (1971).

el teórico de la narrativa, y formas que existen en un ángulo oblicuo a las categorías narratológicas, como la estrofa spenseriana²⁵, la *terza rima* de Dante²⁶, o, más memorablemente, la partitura sinfónica de Mahler²⁷. Y uno sigue leyendo, sonriendo ante estas gemas inesperadas, y sintiendo que –en un momento en el que la lúgubre «profesionalización» del estudio literario obliga a exprimir cada idea hasta la última gota– es un lujo encontrar la facilidad imprevista, casi descuidada, con la que este *grand seigneur* de la crítica marxista arroja sus pensamientos.

Las ansiedades del conocimiento

¿Crítica marxista en un libro en el que Lacan aparece con el doble de frecuencia que Benjamin, y más a menudo que Adorno, Sartre, Brecht y Lukacs juntos? Bien, esta ha sido siempre la manera en la que Jameson se ha situado en la cultura contemporánea; no solo la de Jameson, hace mucho que Perry Anderson diagnosticó la interacción con las fuentes no marxistas como algo típico del marxismo occidental²⁸. *Allegory and Ideology* es el gran final de esta tradición centenaria, la danza circular al final de *Fellini, ocho y medio*, cuando todos los personajes se reúnen con cariño –«Aprite! Tutti giu'! Parlate, parlate fra di voi [...] Prendetevi tutti per mano! Tutti insieme! Tutti insieme!» ¡Abríos! ¡Todos abajo! ¡Hablad, hablad entre vosotros [...] ¡Cogeos de la mano! ¡Todos juntos! ¡Todos juntos!– en torno al protagonista.

²⁵ «La narrativa medieval es liquidada por dos escritores paradójicamente antitéticos: Cervantes y Spenser. El primero lo hace tomando esa narrativa literalmente; el segundo, desnarrativizándola por medio de una complejidad alegórica que la reduce a la temporalidad de una sola estrofa», *ibid.*, p. 217.

²⁶ «La extraordinaria *terza rima* de Dante completa sus secuencias y al mismo tiempo (por medio de la superposición de sus esquemas de rima) garantiza también su continuación entremezclada; refuerza una interacción de “diferencia y repetición”, que establece un compromiso entre lo sincrónico y lo diacrónico y nos hace seguir al mismo tiempo que nos detiene, muy parecido en esto a las dobles insistencias contradictorias de Virgilio en mirar y avanzar», *ibid.*, pp. 222-223.

²⁷ «La música de Mahler, me parece, pone a nuestra disposición una experiencia parecida a esta, en la que un presente del tiempo en todo momento cuestiona la exigencia oficial de la forma para integrar ese momento en un continuo formal de pasado-presente-futuro [...] una especie de lectura vertical de la partitura, en la que son simultáneamente posibles tanto declaraciones positivas como negativas: el resultado positivo a modo de deseo, el negativo a modo de realidad», *ibid.*, pp. 137, 143.

²⁸ Véase Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism*, Londres, 1976 [ed. cast.: *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid, 1978]. En el sarcasmo felino de Sebastiano Timpanaro: los marxistas occidentales son aquellos pensadores convencidos de que Freud siempre tiene razón.

Crítica marxista, también, por su hincapié en el *conocimiento*. Por volver a una cita que presenté antes en forma parcial:

La alegoría se presenta como solución cuando tras esta o aquella realidad en apariencia estable o unificada las placas tectónicas de niveles contradictorios y más profundos de lo Real se mueven y rozan peligrosamente una contra otra y exigen una representación o, al menos, un reconocimiento, que son incapaces de encontrar en la *Schein* [apariencia] o en las superficies ilusorias de la vida existencial o social. La alegoría no reunifica estas fuerzas inconmensurables, pero establece una relación entre ellas de una forma que, como ocurre con todo el arte, toda experiencia estética, puede conducir alternativamente a la comodidad ideológica o a las inquietas ansiedades de un conocimiento más expansivo²⁹.

Cruda alternativa aquella ante la cual nos sitúa el hecho de «todo arte»: bien la «comodidad ideológica» ofrecida por la eliminación de todas las contradicciones de las fuerzas «inconmensurables de la historia», o bien el «conocimiento más expansivo» (recuérdense las «posibilidades de expansión» de la crítica marxista) que se atreve a contemplar, no sin ansiedad, las placas tectónicas cambiantes de la sociedad moderna.

Conocimiento ansioso... ¿Inevitablemente ansioso? Esto no haría justicia al modo en el que *Allegory and Ideology* involucra a sus lectores en el proceso de descubrimiento intelectual. «Expansión» es verdaderamente aquí la metáfora correcta: balzaquiana, marxista, rabelesiana, quizá, o, tal vez la mejor de todas, una vez más, brechtiana. Galilei: que siente el mismo placer, nos dicen, bebiendo leche que considerando nuevas ideas³⁰. Placer... Es la primera vez que uso la palabra en esta reseña, y por una razón: no desempeña una gran función en el argumento de Jameson (en el enorme índice analítico del libro ni siquiera tiene entrada propia y aparece solo bajo el encabezamiento de «oposición dolor-placer»). Extraño, para un pensador que siempre ha experimentado un gusto tan inconfundible por las nuevas ideas (aunque menos por la leche), y lo ha transmitido con la explosiva euforia que conocemos desde hace tantos años.

Pero quizá no tan extraño, pensándolo mejor: porque la conjunción de placer y conocimiento no es completamente obvia. Hacer el conocimiento agradable, no es demasiado difícil de concebir (y también en esto Brecht

²⁹ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit., p. 34.

³⁰ Bertolt Brecht, «A Short Organum for the Theatre» [1948], en John Willett (ed.), *Brecht on Theatre*, Nueva York, 1964, p. 198.

ofrece un buen precedente). Extraer conocimiento *del* placer, sin embargo, parece un esfuerzo mucho más problemático, en especial en una época como la nuestra, dominada por lo que en ocasiones se ha denominado *le capitalisme artiste*. Un mundo de mercancías profundamente estetizado es probablemente un mundo en el que la gratificación aumenta, mientras que el conocimiento (en especial el conocimiento *crítico*) mengua de manera proporcional; y no es fácil imaginar cómo trastocar todo esto sin caer en una especie de pauperismo estético punitivo.

Gran problema. La solución tal vez tengamos que buscarla en uno de los libros futuros de Jameson.