

NEW LEFT REVIEW 144

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2024

EDITORIAL

ALEXANDER ZEVIN Gaza y Nueva York 7

ENTREVISTA

SERGE HALIMI La situación de Francia 25

ARTÍCULO

OLIVER EAGLETON El moldeado del mundo de
Therborn 49

HITO STEYERL ¿Formación del sentido común? 77

SAUL NELSON El *kitsch* en la alta cultura 91

LOÏC WACQUANT Sobre el afropesimismo 105

LEO ROBSON Jameson después de la poscrítica 119

CRÍTICA

FRANCIS MULHERN Tarea inconclusa 143

PATRICIA McMANUS Maneras de leer 152

CIHAN TUĞAL Viejas nuevas izquierdas 165

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



LEO ROBSON

JAMESON DESPUÉS DE LA POSCRÍTICA

TAL VEZ SUENE extraño recordar que Fredric Jameson –alabado justamente tanto en la anglosfera como fuera de ella por un corpus de teoría cultural notablemente original, escrito en una prosa de riqueza conminatoria– comenzó con un deseo, como él dice, «de divulgar»¹. Nacido en Cleveland en 1934, Jameson se convirtió en francófilo durante un periodo en el que, ha dicho él, toda la intelectualidad francesa era «de orientación marxista», y residió en Múnich y Berlín en un momento en el que los miembros de la Escuela de Frankfurt retornaban del exilio al que los había forzado la guerra. Su primer libro, un estudio sobre el estilo de Sartre adaptado de una tesis supervisada en Yale por Eric Auerbach, publicado en 1961, reflejaba estas lealtades, más en cuanto a tema que en cuanto a método. Pero a partir de 1967 escribió para la revista *Salmagundi* una serie de ensayos técnicamente más ambiciosos, sobre Adorno, Benjamin y Lukács que, junto con análisis sobre Bloch, Marcuse y Sartre, y una larga conclusión, fueron recopilados con revisiones con el título de *Marxism and Form* (1971). Los ensayos ofrecían, escribió él, «una introducción general», pero no realizada, y ello es crucial, como un esbozo simplificado, una reseña periodística o un relato anecdótico, ni siquiera como el paciente despliegue de conceptos y de su expresión, a modo del libro que los precedió, sino como un empático análisis interno que aspiraba a reproducir lo que representaba². Si Jameson deseaba impartir pensamiento dialéctico, un

¹ Ian Buchanan (ed.), *Jameson on Jameson: Conversations on Cultural Marxism*, Durham (NC), 2007, pp. 180, 153-154.

² Puede que Jameson tuviera en mente las aportaciones de George Steiner, que comenzó con «El marxismo y el crítico literario» y siguió con artículos sobre Adorno, Lukács, Sartre, Brecht y Benjamin, buena parte de ellos recopilados en George Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the*

sistema que él mismo reconocía como «remoto, complejo y severamente técnico», a unos lectores estadounidenses formados en el liberalismo y el empirismo, y cegados en consecuencia por el sesgo «antiespeculativo» y «anticomunista» –también antigermánico– estaba obligado a ofrecer una exposición más adaptada, una muestra de los usos y los atractivos de dicho pensamiento más amplia que las «actitudes intelectuales asumidas desde fuera»³.

Aunque le satisfizo reivindicar la ambición de su enfoque, Jameson presentó *Marxism and Form* como una simple «preparación» para la crítica. Pero ya estaba empezando a plantear su propia práctica interpretativa⁴. Como su esfuerzo paralelo por popularizar, dicha práctica radicaba en la pasión voraz que sentía por los modelos existentes. En «Metacommentary» (1971), un artículo a modo de manifiesto, Jameson sostenía que la interpretación debía proceder dialécticamente, aplicándose sus estrategias a sí misma: «El punto de partida de cualquier discusión de la interpretación verdaderamente provechosa no debe ser, por lo tanto, la naturaleza de la interpretación, sino la necesidad de esta en primer lugar [...] toda interpretación individual debe incluir una interpretación de su propia existencia, debe demostrar sus propias credenciales y justificarse»⁵. En la introducción a su propia traducción de un ensayo escrito por Dilthey en 1900, «El surgimiento de la hermenéutica» (que él denominó un «falso comienzo»), escribió que cualquier «teoría del conocimiento apta debe [...] comenzar *a posteriori*, en presencia de una comprensión o de una interpretación ya realizadas»⁶.

Inhuman, Nueva York, 1967; ed. cast.: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, 2013.

³ F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton (NJ), 1971, pp. x-xi; ed. cast.: *Marxismo y forma*, Madrid, 2016, pp. 5-6.

⁴ Antes del artículo sobre Adorno, Jameson participó en un congreso organizado por *Salmagundi* en diciembre de 1966 en el que presentó un artículo publicado posteriormente como «On Politics and Literature», un título que podría haber servido para muchos de sus primeros ensayos, *Salmagundi*, vol. 2, núm. 3, primavera-verano, 1968, pp. 17-26.

⁵ F. Jameson, «Metacommentary», *PMLA*, enero de 1971, vol. 86, núm. 1, p. 10. En la introducción a un texto de Adorno, Jameson definió el pensamiento dialéctico como «un intento de pensar de manera autoconsciente sobre nuestro propio pensamiento mientras nos encontramos en el acto de pensar sobre algún objeto», «Introduction to T. W. Adorno», *Salmagundi*, núm. 10/11, otoño de 1969/invierno de 1970, p. 141.

⁶ Fredric Jameson, «Note from the Translator», *New Literary History*, invierno de 1972, vol. 3, núm. 2, p. 230.

La aportación decisiva de Jameson durante este periodo fue la idea de que las obras literarias poseen un «inconsciente político» y revelan vestigios de la historia colectiva, aunque parezcan narrar relatos de romance y destino personales. En 1975 apareció, en un libro francés sobre la novela, un artículo titulado «L'inconscient politique»; y la idea afloró en el primer estudio que dedicó a un autor, *Fables of Aggression* (1979), sobre Wyndham Lewis, aunque no elaboró sus premisas hasta *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, un libro publicado en 1981 que lo convirtió, escribió Terry Eagleton en la *NLR*, «sin duda alguna en el crítico marxista más destacado de Estados Unidos y en uno de los principales teóricos literarios del mundo anglófono»⁷. En el mismo artículo, Eagleton decía que el libro suscitaba también la cuestión de cómo ayudaría un análisis marxista-estructuralista sobre una novela menor de Balzac a agitar los cimientos del capitalismo. Jameson había observado al menos una de las razones por las que un intelectual marxista podría, o necesitaría, decidirse a escribir sobre la esfera literaria y cultural. La historia solo puede ser siempre «una causa ausente» y por ello la narrativa —en este caso, las novelas de Balzac, Gissing y Conrad— sirve para manifestar y revelar en forma de texto el destino del sujeto burgués en el capitalismo, la crisis de la totalidad social y la cosificación de la vida cotidiana, así como para dramatizar o alegorizar la fe pertinaz en formas de vida no tocadas por dichos procesos⁸. *The Political Unconscious* fue un intento de desarrollar una hermenéutica marxista que rechazaba el análisis de clase propio del viejo modelo «reflexivo», empirista, para dotar de más peso psicoanalítico a «la distinción existente entre el síntoma y la idea reprimida», como expresaba Jameson en «Metacommentary»⁹. *The Nether World*, la novela tardovictoriana de Gissing, no se lee por la descripción documental que hace de la vida en los degradados suburbios victorianos, sino porque sirve para ilustrar los relatos de clase media sobre el lumpenproletariado y la fantástica búsqueda de soluciones que ayuden a gestionar o reprimir la culpa.

⁷ Véase Graham Falconer y Henry Mitterand (eds.), *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, 1975, pp. 39-48; Terry Eagleton, «The Idealism of American Criticism», *NLR* 1/127, mayo-junio de 1981, p. 60.

⁸ Fredrich Jameson, *The Political Unconscious*, Londres, 1981, p. 88. El autor reconocía su deuda con Spinoza a través de Althusser.

⁹ F. Jameson, «Metacommentary», cit., p. 15. En referencia a *The Ideologies of Theory*, una recopilación en dos volúmenes de ensayos que había escrito en las décadas de 1970 y 1980, Jameson afirmó que rechazaba la etiqueta de «crítica literaria marxista», porque la «problemática» que pretendía abordar era la cuestión más amplia de cómo relacionar el texto con el contexto, desplazando «la gastada fórmula de la reflexión, y en mucho mayor medida de la determinación, por la de la situación y la respuesta», *The Ideologies of Theory* [1998], Londres y Nueva York, 2008, p. x.

Un elemento central del planteamiento de Jameson fue su convicción duradera de que nunca nos enfrentamos a un texto directamente, sino a través de lo que él denominaba «capas sedimentadas de interpretaciones previas», o al menos de «hábitos y categorías de lectura sedimentados»¹⁰. En el capítulo dedicado a Conrad, ofrecía una «reevaluación histórica y dialéctica» de, entre otros modos interpretativos, la «lectura cultural de masas» de Conrad como escritor de relatos de aventuras; el «análisis estilístico» de sus tendencias «impresionistas»; la explicación «crítico-mitológica» de *Nostromo* como un arquetípico relato de tesoros enterrados; la consideración «ética» de temas como el heroísmo y el honor; la creencia posestructuralista, promovida por Edward Said y J. Hillis Miller, de que Conrad estaba dramatizando la imposibilidad de la narración. El giro en el relato fue que el aparente ecumenismo de Jameson sirvió en realidad como medio para rendir tributo a la fuerza explicativa del marxismo, el único corpus de pensamiento capaz, sostenía él, de «explicar adecuadamente el misterio esencial del pasado cultural, que, como Tiresias al beber la sangre, recupera momentáneamente la vida y la calidez y puede volver a hablar y entregar su mensaje largamente olvidado en entornos completamente ajenos a él». En un ensayo anterior, escribió que «es difícil eludir la conclusión de que toda la crítica interesante está ya escrita [...] como si existiera un orden de explicación privilegiado»¹¹. Ahora afirmaba que el marxismo era «el “código maestro” dentro del cual la crítica debe reescribir los textos literarios», un «horizonte intrascendible» que asigna a otras operaciones críticas lo que él denominaba una «validez sectorial», la pertinencia para una u otra faceta del texto¹².

Incluso el paradigma psicoanalítico, el segundo favorito de Jameson, está teñido de sectorialidad, al ser una respuesta a un fenómeno particular dentro de la historia del capitalismo del siglo XIX, un producto de la «fragmentación psíquica» causada por las tendencias cuantificadoras e instrumentalizadoras. *The Political Unconscious* no es, en consecuencia, la mera aplicación de un modo interpretativo innovador, sino el intento más específico de liberar el análisis cultural de todo aquello que oliese a empirismo, algo que marcó la unión de las dos funciones de Jameson, nunca demasiado alejadas entre sí: la de «divulgador» y la de crítico

¹⁰ F. Jameson, *The Political Unconscious*, cit., pp. ix-x, 3.

¹¹ Fredric Jameson, «Demystifying Literary History», *New Literary History*, vol. 5, núm. 3, primavera de 1974, p. 611.

¹² F. Jameson, *The Political Unconscious*, cit., p. x.

teórico. A mediados de la década de 1980, afirmó que el pensamiento marxista poseía un significado calculado para asombrar a una persona de la década de 1960 que viajase en el tiempo. Afirmó que la obra que había escrito en nombre de esta tradición era «un servicio del que todavía estoy muy orgulloso»¹³. Pero también se ha mostrado dispuesto a observar la persistencia tenaz de caricaturas que le parecen «una idiotez»¹⁴.

I

Para una generación posterior de críticos académicos, la obra de Jameson adquirió un conjunto de asociaciones diferente más estricto. *The Political Unconscious* ha sido redefinido por una frase, la primera y más conocida, «¡Historizad siempre!», y una práctica de la lectura que, en una formulación adaptada de Ricoeur, escribiendo sobre Freud, Marx y Nietzsche, acabó conociéndose como la «hermenéutica de la sospecha». La teórica feminista Eve Kosofsky Sedgwick, que fue profesora en Duke, donde Jameson enseña desde 1986, invocaba estas abreviaturas en la introducción de *Novel Gazing* (1997), una recopilación editada de lecturas *queer*:

¿Historizad *siempre*? ¿Qué podría tener menos que ver con la historización que el «siempre», un adverbio imperativo y atemporal? Me recuerda las pegatinas de los parachoques que les dicen a quienes van en otros coches «Cuestiona la autoridad». ¡Excelente consejo, malgastado tal vez con alguien que hace lo que le ordena un pedazo de papel pegado en un automóvil! El marco imperativo le hará cosas raras a una hermenéutica de la sospecha¹⁵.

Hasta el lector más desatento de *The Political Unconscious* sabría que Jameson había admitido estar ofreciendo un «lema» y que ese lema era «transhistórico». De más alcance y más influyente fue el llamamiento hecho por Kosofsky a poner fin a la interpretación basada en la desconfianza y la negatividad, en la búsqueda paranoica de significados ocultos, en especial después de que su ensayo, titulado «Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You», se reimprimiese como un capítulo del libro que publicó en 2003, *Touching Feeling*. El mismo año, el historiador de la ciencia francés Bruno Latour dio una conferencia en Stanford subrayando sus miedos a que una

¹³ Citado en Ian Buchanan, *Fredric Jameson: Live Theory*, Londres, 2006, p. 120.

¹⁴ I. Buchanan, *Jameson on Jameson*, cit., p. 154.

¹⁵ Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham (NC), 1997, p. 5.

versión popularizada de la crítica sociológica –en su propio caso, sobre la artificialidad de la narrativa científica– fomentase el relativismo y las teorías de la conspiración. «En ambos casos –afirmaba– hay que aprender a sospechar de todo lo que dicen las personas, porque, por supuesto, todos sabemos que viven cautivas de una completa *illusio* de sus motivos reales»¹⁶. Proponía, en cambio, un enfoque basado en más, no menos; en multiplicación, no sustracción. Cuando *Critical Inquiry* publicó la conferencia de Latour, la tituló «Why Has Critique Run out of Steam?» razón por la que la palabra *critique*, que Sedgwick no usó en ningún momento, se convirtió en el término preferido en inglés para denominar un método escéptico, escandaloso incluso, que, gracias a Jameson, no solo era ligeramente más conocido de lo que había sido en otro tiempo, sino que había alcanzado un dominio prácticamente total en el estudio literario académico¹⁷.

Latour no decía específicamente nada acerca de la literatura, ni del marxismo siquiera. Pero su ataque con disculpas, unido a la recuperación del argumento de Sedgwick, un seminario de 2006 titulado «Symptomatic Reading and Its Discontents», que marcó el vigesimoquinto aniversario de *The Political Unconscious* –la celebración de aniversario más extraña– y un congreso de actualización en 2008 sobre las «repercusiones» de la lectura sintomática en el que el propio Jameson fue el ponente inaugural, movilizó o catalizó una serie de intervenciones que han sido agrupadas bajo el paraguas de la «poscrítica» [*postcritique*]. Sharon Marcus y Stephen Best, en la introducción a una recopilación de los artículos del congreso publicada en 2009 con el título de *The Way We Read Now*, promovían la posibilidad de la «lectura superficial»¹⁸. (Más adelante Marcus propuso el concepto de «simple lectura» [*just reading*]). En 2011, Timothy Bewes, marxista británico que enseña en Brown –y que participó en el seminario original– publicó un artículo titulado «Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism», que anunciaba el fin de un periodo en el que «los estudios literarios angloestadounidenses» estaban obsesionados con la expresión *against the grain* [a contrapelo] y «el método supuestamente denotado por dicha expresión»¹⁹. La actividad poscrítica se ha acelerado desde entonces. A finales de la década de 2010, de acuerdo con *Critique*

¹⁶ Bruno Latour, «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern», *Critical Inquiry*, vol. 30, núm. 2, invierno de 2004, pp. 229, 248.

¹⁷ El propio Jameson describía *The Political Unconscious* como una obra «que nunca parece haber logrado muchos conversos», «*Marxist Criticism and Hegel*», *PMLA*, vol. 131, núm. 2, marzo de 2016, p. 432.

¹⁸ Sharon Marcus y Stephen Best (eds.), *The Way We Read Now*, número especial de *Representations*, vol. 108, núm. 1, otoño de 2009.

¹⁹ Timothy Bewes, «Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism», *diferences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 21, núm. 3, 2010.

and Postcritique, una recopilación de ensayos, constataba que la actividad poscrítica estaba «en el ambiente»²⁰. Heather Love defendía «una lectura detallada pero no profunda»²¹. En *Revolutionary of the Ordinary* (2017), el crítico y teórico noruego Toril Moi, compañero de Jameson en Duke, se inspiraba en la filosofía del lenguaje ordinario para sostener que «no hay nada oculto». En *Literary Criticism: A Concise Political History* (2017), un joven académico australiano, Joseph North, que escribía, como decía él, en medio de las sombras parpadeantes de un Parque Zuccotti ocupado, sostenía que los enfoques humanistas, afectivos y subjetivos eran más radicales que «el paradigma historicista-contextualista reinante». Y Rita Felski, profesora de la Universidad de Virginia nacida en Birmingham y educada en Cambridge, un producto, como Jameson, de los estudios franceses y alemanes, y buena representante de la crítica social en obras como *The Gender of Modernity*, publicó un tratado, *Uses of Literature* (2008), seguido de una serie de ensayos, como «After Suspicion», «Critique and Hermeneutics of Suspicion» y «Context Stinks!», que prepararon el terreno para su conquista del debate con *The Limits of Critique* (2015), una obra con vocación de manifiesto en la que defendía la sustitución de las palabras que comienzan por «des» (desmistificar, desestabilizar, desnaturalizar) por otras que comiencen por «re» (recontextualizar, reconfigurar, recargar).

Otros planteamientos incluían la «nueva modestia», la «descripción somera» y la «redescripción». La aspiración a la «ontología plana», una versión de lo que Felski denominó «tomar las cosas por su valor nominal» y ver lo que está «a plena vista», mostraba de nuevo la importancia de Latour, cuyo concepto de la «teoría del actor-red» se ofrecía como modelo de relaciones contextuales libres de los excesos desplegados por otros historicismos, permitiéndonos reconocer, en expresión de Felski, que la política «no es ya una cuestión de hacer gestos a las fuerzas ocultas que lo explican todo: es el proceso de rastrear las interconexiones, los vínculos y los conflictos entre actores y mediadores a medida que se van poniendo a la vista»²².

Tras más de una década de «guerras de método», sigue vigente una pregunta inevitable: ¿qué es la poscrítica? O más en concreto: ¿qué ofrece?

²⁰ Elizabeth S. Anker y Rita Felski (eds.), *Critique and Postcritique*, Carolina del Norte, 2017, p. 1.

²¹ Heather Love, «Close but not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn», *New Sociologies of Literature*, vol. 41, núm. 2, primavera de 2010, pp. 371-391.

²² Rita Felski, *Limits of Critique*, Chicago, 2015, pp. 17, 171.

John Guillory sostiene, en *Professing Criticism* (2022), que la poscrítica «no ha logrado superar la fase del manifiesto»²³. Elizabeth Anker, coeditora (con Felski) de *Critique and Postcritique*, escribe en su nuevo libro, *On Paradox*, que junto con sus alumnos de la asignatura de grado sobre Teoría y Método que imparte en Cornell, se sintió «insatisfecha por las alternativas posteóricas o poscríticas pregonadas»²⁴. Tobias Skiveren, uno de los admiradores de Felski, ha reconocido recientemente que «distamos mucho, pienso, de tener un método tan claro y utilizable como los desarrollados bajo la etiqueta de crítica»²⁵. Una recopilación de 2021 titulada *Conrad and Postcritique*, que no menciona a Jameson ni como *bête noire* ni como lector de *Lord Jim* y *Nostromo*, y tampoco la historia de la interpretación de Conrad, establece que la poscrítica sirve para poner al desnudo el rechazo de los binarios por parte de Conrad, como si los enfoques anteriores fueran tan doctrinarios en sus hábitos interpretativos, tan defensores de un sentido único, que les resultase imposible lograrlo.

Las carencias de la poscrítica, como sucede en una cura, radican en un diagnóstico erróneo. A veces parecería que una conspiración entre bibliotecarios y libreros hubiese impedido a sus exponentes acceder a todo lo escrito realmente por Fredric Jameson. Por poner solo un ejemplo, cuando Felski afirma que una de las cosas que hace la crítica es «lamentarse de nuestro encarcelamiento en la casa-prisión del lenguaje», alude al título de un libro en el que Jameson analiza dos escuelas o modelos antiinterpretativos, el formalismo y el estructuralismo, y que se revela como un formalismo polinizado por Nietzsche (de cuya obra está tomada la expresión). Pero si bien Jameson lamentó de hecho esa dificultad, ello se debió a que no la consideraba una especie de tormento terminal, vida sin palabra, sino un callejón sin salida innecesario. Termina su análisis —una «crítica dialéctica» pero dirigida a los modelos críticos— subrayando la existencia de una vía de salida, una forma de reabrir el análisis a «los vientos de la historia»²⁶.

²³ John Guillory, *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago, 2022, p. 101.

²⁴ Elizabeth S. Anker, *On Paradox: The Claims of Theory*, Durham (NC), 2022, p. 262.

²⁵ Tobias Skiveren, «Post-critique and the Problem of the Lay Reader», *New Literary History*, vol. 53, núm. 1, invierno de 2022, p. 162.

²⁶ Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton (NJ), 1972, p. ix. Jameson observó más tarde que el retrato que se hacía de Lacan y Althusser en dicho libro era deficiente, ofreciendo como mejoras o actualizaciones los artículos «Imaginary and Symbolic in Lacan» (1978) y «Criticism in History» (1976), recopilados en *Ideologies of Theory*.

En *Criticism and Politics*, un libro ideado como respuesta o réplica a la cruzada poscrítica de Felski, Bruce Robbins señala un problema crucial. Felski afirma que el uso del contexto histórico convierte inevitablemente los periodos en «guetos» y que ello en consecuencia limita el «vínculo transhistórico». Pero en *The Political Unconscious*, Jameson se mostraba «suficientemente hegeliano», como en una ocasión se calificó a sí mismo, como para insistir en que «la aventura humana es una»²⁷. Más hegeliano que antes, de hecho –en una ocasión sostuvo que la continuidad entre el presente y el pasado había quedado «definitivamente desgarrada» por el capitalismo posindustrial–, y el ascenso de la globalización, lo que Jameson denominaba de distintas maneras «un único sistema mundial», «el mercado mundial», «la tercera fase del capitalismo» (o «el tercer momento del capital») y «una modernidad singular», sirvió para afianzar este cambio²⁸. La hermenéutica, en la perspectiva de Jameson, es un mecanismo de transcodificación que permite traducir a un lenguaje reconocible conceptos por lo demás «ajenos». Como explica Robbins en un soberbio estudio acerca de los puntos de vista de Jameson sobre la unidad, el objetivo es historizar sin rechazar la «mismidad transhistórica», mostrar de qué maneras lo «transhistórico es histórico»²⁹.

La propuesta, planteada por Timothy Bewes, de buscar un modo de lectura más «generoso», que «suspenda el juicio» y se decida a leer «a favor de la corriente», derivaba del rechazo a una imagen sesgada o fantástica de *The Political Unconscious*. Bewes sostenía que, si bien Jameson había influido en la «historización» de los textos, también le había restado importancia a «la historicidad del evento lector en sí mismo»³⁰. Pero en «Metacommentary» Jameson resaltó que «la verdadera interpretación dirige de nuevo la atención a la historia en sí misma y a la situación histórica tanto del comentarista como de la obra». En *The Prison-House of Language*, hablaba de volver a resaltar –con ayuda de Greimas– «el lugar que ocupa el propio analista». Y esto se convirtió claramente en

²⁷ I. Buchanan, *Jameson on Jameson*, cit., p. 23; F. Jameson, *Political Unconscious*, cit., p. 3.

²⁸ F. Jameson, *Marxism and Form*, cit., p. xvii [ed. cast.: *Marxismo y forma*, cit., pp. 10-11]; *Valences of the Dialectic*, Londres y Nueva York, 2009, p. 68: «La Historia, que en otro tiempo fue múltiple, está ahora más unificada que nunca en una única Historia».

²⁹ Bruce Robbins, *Criticism and Politics. A Polemical Introduction*, Chicago, 2022, pp. 176, 187.

³⁰ T. Bewes, «Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism», cit., pp. 4, 6.

prioridad declarada en *The Political Unconscious*, donde Jameson afirma que seguirá «la trayectoria del sujeto»³¹.

Bewes podría fácilmente haber estado parafraseando a Jameson, no intentando derribarlo, cuando dice que una lectura generosa es «siempre, en parte, una lectura de nosotros leyendo», o cuando promueve una búsqueda no del «contenido ético o político, sino la potencialidad inherente a esos aspectos del texto que la función referencial no agota»³². Y aunque lo que él denominaba historización tiene una presencia implícita en *The Political Unconscious*, puesto que Balzac, Gissing y Conrad fueron seleccionados por su participación en un relato declaradamente «diacrónico», Jameson reniega del tipo de simulacro «representacional» o «realista» del pasado, que pudiera caer en una «totalización fácil», una impresión «fatalmente reductiva» de «cierta verdad interior unificada, una visión del mundo o un estilo de periodo o un conjunto de categorías estructurales, que marca toda la longitud y amplitud del “periodo” en cuestión»³³.

2

A lo largo de las dos últimas décadas, Jameson ha aludido en diversos momentos a las afirmaciones planteadas por la poscrítica, reconociendo que, si bien las formas culturales son síntomas de lo social y, por lo tanto, un objeto de análisis irresistible, con frecuencia se pervierte la sintomatología para transmitir la sensación de que «favorece una aproximación sociológica vulgar o de contenido a las obras de arte»³⁴. (Felski ha equiparado explícitamente la crítica dialéctica a la «sociología vulgar») ³⁵. Jameson se ha mostrado dispuesto a resaltar su sentimiento continuo de «interés y placer» insistiendo en contrarrestar la asociación frecuente del análisis ideológico «con el negativismo quejumbroso e irritable»³⁶. Ha denominado al acto de interpretación «una práctica de ampliación alegórica» y no de «reducción», y considera importante recordar que

³¹ F. Jameson, «Metacommentary», cit., p. 10; F. Jameson, *Prison-House of Language*, cit., pp. 215-216; *The Political Unconscious*, cit., p. ix.

³² T. Bewes, «Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism», cit., pp. 13, 28.

³³ F. Jameson, *The Political Unconscious*, cit., pp. xii, 12.

³⁴ Fredric Jameson, «Symptoms of Theory or Symptoms of Theory?», *Critical Inquiry*, vol. 30, núm. 2, invierno de 2004, p. 407.

³⁵ Rita Felski, *The Limits of Critique*, cit., p. 171.

³⁶ F. Jameson, *Ideologies of Theory*, cit., p. xi.

la «*Ideologiekritik* es tanto positiva como negativa»³⁷. Reflexionando sobre la asociación del marxismo con la práctica específica de «desprestigiar», ha dicho que ha intentado «hacer algo distinto» que él consideraría marxista; «de modo que no estoy realmente de acuerdo con esas posiciones»³⁸. En 2012, cuando recibió en Seattle el premio MLA al trabajo de toda una vida, consideró el galardón como una vindicación de su creencia en que el análisis formal era después de todo compatible con el compromiso político.

Pero la defensa de Jameson existía ya. Podría decirse incluso que su planteamiento metodológico se desarrolló precisamente en oposición a estos argumentos. Como declaró en una ocasión, «los intentos de “ir más allá” del marxismo acaban por lo general reinventando viejas posiciones premarxistas»³⁹. «Metacommentary», por ejemplo, comenzaba observando que «la exégesis, la interpretación, el comentario han caído en el descrédito» y citaba el ejemplo de Susan Sontag, que calificaba la interpretación de «venganza del intelecto sobre el arte»⁴⁰. Escribiendo acerca de la película *Diva*, de Beineix, una década después, observa el «borrado» de propiedades como el patetismo, la ansiedad y el espíritu trágico, lo que él denomina «*afecto* en el viejo sentido», prefiriendo «un nuevo y extraño regocijo, lo elevado, la *intensité*», que él asemejaba a la intoxicación dionisiaca nietzscheana y a lo sublime burkeano, una evolución que conecta directamente con «la crítica de la vieja hermenéutica o de modelos psicológicos profundos y el declive del inconsciente»⁴¹. (Desde entonces ha reconocido que el término «*afecto*» se ha usado ampliamente para denotar «los diversos buenos y malos viajes» que en su opinión sustituían a «los antaño llamados “sentimientos”», que él había preferido denominar «*afecto*»)⁴².

Hay un momento en *The Political Unconscious* en el que Jameson imagina a un lector que, enfrentado a «interpretaciones elaboradas e ingeniosas», propone que «el texto significa exactamente lo que dice»,

³⁷ Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*, Londres, 2019, p. xvi.

³⁸ Jiangang Yang y Xian Wang, «Marxism and Form: An Interview with Prof. Fredric Jameson», *Theoretical Studies in Literature and Art*, vol. 32, núm. 2, p. 81.

³⁹ Fredric Jameson, «Reflections in Conclusion», en *Aesthetics and Politics*, Londres, 1977, p. 196.

⁴⁰ F. Jameson, «Metacommentary», cit., p. 9.

⁴¹ Fredric Jameson, «*Diva* and French Socialism», *Signatures of the Visible*, Londres, 1992, pp. 82-83.

⁴² Fredric Jameson, «Baudelaire as Modernist and Postmodernist», *The Modernist Papers*, Londres y Nueva York, 2007, p. 237.

el mismo punto de vista promovido con posterioridad por la poscrítica. Jameson responde que incluso si fuera posible tomar «literalmente» el lenguaje discursivo y parafrasearlo o volverlo a describir con precisión casi total, ¿cómo podía aplicarse esto al «significado» de un relato? Jameson afirma entonces que sigue «tan profundamente implicado» en actos de interpretación como lo estaba en el momento previo a pararse a considerar este reto fantasmagórico⁴³.

Jameson no ha negado las tendencias destructivas del esfuerzo interpretativo. En una conferencia dada en 1977 –décadas antes de la poscrítica y cuatro años antes de publicar *The Political Unconscious*– dijo que la idea de «hermenéutica positiva», o «hermenéutica de la restauración», planteada por Ricoeur era más «importante», porque el hábito de la «hermenéutica negativa» que identificaba nos era «demasiado conocido en la teoría contemporánea, ya que es omnipresente [...] ese movimiento de cuestionar, de dudar, de desmitificar, es muy familiar»⁴⁴. Jameson ha argumentado que «nada verdaderamente interesante es posible sin la negatividad» y calificó la obra de Adorno de «gozoso antídoto contra el veneno». En una reseña sobre *Metahistory*, se le ve disfrutando incluso de los ataques efectuados por Hayden White contra Ranke, Burckhardt, Nietzsche y Croce, y parece justo deducirlo, con su propia pequeña objeción al método de White:

Nunca sabemos con verdadera seguridad si se supone que el figurativismo debe ser una ayuda útil para analizar la historiografía o si, por el contrario, la historiografía y sus estructuras son simplemente los objetos más cómodos para demostrar el método. Es como si Frye hubiera intentado transmitir los elementos esenciales de *Anatomy* mediante la crítica práctica de su libro sobre Blake⁴⁵.

Pero el objetivo fundamental de Jameson siempre ha sido el de desarrollar «una hermenéutica marxista positiva» basada en parte en lo que, siguiendo a Marcuse y quizá en especial a Bloch, denomina el impulso utópico («entendido como un esfuerzo propiamente marxista de debatir formas de vida social alternativas») en textos –notablemente la obra de

⁴³ F. Jameson, *The Political Unconscious*, cit., pp. 45-46.

⁴⁴ Fredric Jameson, Northrop Frye Lecture, 1977, Universidad de Toronto; disponible en YouTube. Hayden White planteó la idea de considerar a Jameson un «Ricoeur de izquierda»: «Modernism and the Sense of History», *Journal of Art Historiography* 15, diciembre de 2016, p. 13.

⁴⁵ Fredric Jameson, «Figural Relativism; or, The Poetics of Historiography», *Ideologies of Theory*, cit., p. 165. Jameson revisó en parte su posición respecto a White en el prefacio a un libro de A. J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, Minneapolis (MN), 1987.

Wyndham Lewis— que presentan puntos de vista sospechosos, profascistas incluso⁴⁶. El análisis marxista, escribió en *The Political Unconscious*, «ya no puede contentarse con su vocación divulgativa de desenmascarar y demostrar de qué maneras cumple un artefacto cultural una misión ideológica específica». El objetivo, declaraba sin ambigüedad, era «buscar elementos utilizables tanto en la literatura apolítica como en la antipolítica y en otras tradiciones filosóficas». Cornel West sostenía en 1982 que «la estrategia básica [de Jameson] es la mejoría, la restauración y la recuperación»⁴⁷. Y Perry Anderson, en su análisis más reciente de la obra de Jameson, se ha referido a «una práctica sistemáticamente afirmativa»⁴⁸.

Ya en 1972 Jameson se enfrentaba al reto de leer obras «claramente no marxistas e incluso no progresistas» —en ese caso, novelas referentes al «gran cazador estadounidense», *Why Are We in Vietnam?* y *Deliverance*— en un estudio comparativo que culmina con el reconocimiento de que existe una «diferencia de talento» y con la noción de que «la calidad artística es ideológicamente neutral, pudiendo separarse de manera absoluta y completa de las convicciones y las actitudes políticas del autor». El arte, escribía:

Nos permite caminar por estas actitudes inconscientes, por lo demás latentes e implícitas, que rigen nuestras acciones; verlas aisladas como en un experimento de laboratorio por primera vez, extendidas y secándose a la luz del día, donde somos libres de evaluarlas conscientemente. Esto explica por qué la actitud personal del escritor hacia ese material ideológico no es tan importante, por qué no importa en último término si Balzac era un reaccionario o si Mailer es un sexista, un crédulo de los mitos empresariales estadounidenses, etcétera. Porque su tarea esencial como escritor, enfrentado a dichos valores ideológicos presentes tanto dentro de sí mismo como en el mundo exterior, es la de aportar dichos materiales a la tematización artística y de ese modo convertirlos en objeto de la conciencia estética y ello a través de la propia lucidez prerreflexiva acerca de sí mismo y a través de las articulaciones de su vida fantástica y de la sinceridad evocadora de su lenguaje. Una vez que esto ha sido conseguido su propia distancia respecto al objeto ideológico en cuestión no es más privilegiada que la nuestra por la cual somos libres de reemplazarla⁴⁹.

⁴⁶ I. Buchanan, *Jameson on Jameson*, cit., p. 33.

⁴⁷ Cornel West, «Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics», *boundary 2*, vol. 11, núms. 1/2, otoño-invierno 1982-1983, p. 184.

⁴⁸ Perry Anderson, *Different Speeds, Same Furies*, Londres y Nueva York, 2022, p. 161.

⁴⁹ Fredric Jameson, «The Great American Hunter, or, Ideological Content in the Novel», *College English*, vol. 34, núm. 2, noviembre de 1972, p. 196.

Jameson es principalmente un apreciador, definido por la flexibilidad, la libertad frente a los esnobismos y las jerarquías heredados, y por la capacidad para la sorpresa, conjunto de destrezas reflejado, entre otros gestos, en su debilidad por los signos de exclamación. Incluso cuando se aproxima a un gran enemigo, el revoltijo de prácticas ahistóricas y reacias a la profundidad conocida como cultura posmoderna, en su magistral libro de 1991 –la culminación de más de una década de pensamiento– admitía ser «un consumidor relativamente entusiasta» de «algunas partes»⁵⁰. En *Allegory and Ideology* se preguntaba si estaba «permitido expresar una irritación ocasional ante el negativismo temperamental de Adorno»⁵¹. Escribiendo acerca de *Metahistory*, se aseguró, junto con sus quejas, de reconocer que Hayden White había producido la obra de filosofía de la historia más importante desde Collingwood, además de proporcionado «un argumento a favor de una hermenéutica *figurativa-profunda* mejor sustentado que el que se ha trabajado en cualquier parte hasta ahora»⁵². En *Marxism and Form* escribió que ninguna crítica puede tener una «fuerza vinculante» que no se someta a las «estilizaciones de la realidad» llevadas a cabo por artistas como Godard, Warhol, Beckett, Cage, Burroughs, una disposición estética que el marxista, marcado por el legado de tendencias «vulgares» y, de manera más perversa, por los principios del realismo socialista, sería de esperar que rechazase por razones de decadencia, oscurantismo y vicios relacionados⁵³. Adiciones posteriores a esta lista incluyen a De Palma y Beineix (*Signatures of the Visible*), Lynch y Demme (*Postmodernism*), Altman y David Simon (*The Ancients and the Postmoderns*), David Mitchell y Francis Spufford (*The Antinomies of Realism*), y de nuevo Godard (*The Geopolitical Aesthetics*), reconvertido en 1979 en experimentalista narrativo de fría elegancia.

3

Cuando Felski sostiene que la virtud de la lectura poscrítica es que «rebasa la dicotomía entre el desapego escéptico y la absorción ingenua» –o «la división anquilosante entre lectura ingenua, emocional; y lectura crítica, rigurosa»– ella pretende llenar un vacío inexistente⁵⁴. Existe ya

⁵⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (NC), 1991, p. 298.

⁵¹ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit., p. 106.

⁵² F. Jameson, *Ideologies of Theory*, cit., p. 165.

⁵³ F. Jameson, *Marxism and Form*, cit., p. 413.

⁵⁴ Rita Felski, «Postcritical», en Leah Price y Matthew Rubery (eds.), *Further Reading*, Oxford, 2020; R. Felski, *The Limits of Critique*, cit., p. 180.

un terreno intermedio entre, por tomar las propias figuras de Felski, el erudito de ceño fruncido y destructor de textos y el lector de metro. En una conferencia sobre el «último» Godard, situado a partir de la década de 1980, Jameson distinguió esos dos mismos modelos de ver cine, el análisis activo y la *jouissance*, e insistió en que podrían convertirse en uno solo⁵⁵. Jameson suena «poscrítico» cuando aboga por un lenguaje que haga «justicia a los patrones que nuestra experiencia lectora percibe en las relaciones existentes entre las palabras individuales», o cuando resalta la necesidad de establecer una concepción más amplia «del texto literario en sí», que reconozca las resonancias sociales como componentes «del lenguaje literario y de la forma estética»⁵⁶. Es un objetivo que, en opinión de muchos lectores, Jameson había logrado alcanzar. En una crítica sobre *The Uses of Literature* de Felski, Pablo Mukherjee, el primer lector que invocó el imaginario del hombre de paja al considerar los argumentos de la autora, escribió que los teóricos marxistas –nombra a Jameson y a Roberto Schwarz– ya habían demostrado «que la investigación teórica sistemática no necesita pasar por alto las pluralidades afectivas que Felski valora acertadamente»⁵⁷. Bruce Robbins ha afirmado que, cuando efectúa una crítica, Jameson está «refrescando la experiencia del texto en cuestión tan a menudo en una dirección “positiva” como en una dirección “negativa”», y añade enfáticamente: «Más a menudo aún, revela algo que no podría describirse con precisión mediante ninguno de esos adjetivos»⁵⁸.

He aquí a Jameson en un ensayo escrito en 1977 sobre la pintura moderna:

Lo que me gusta mirar en las pinturas de De Kooning es el amarillo. Me gusta mirar las partes amarillas incluso de aquellos cuadros que no me gustan demasiado. Después del amarillo, me gusta mirar el rosa. Por último, el gris. Para mí, el nombre de De Kooning significa la oportunidad de mirar fijamente estos colores pintados, no obras de arte o experiencias de forma, y ciertamente no los diversos pretextos figurativos, aunque los restos de los rostros de mujeres son ciertamente inevitables.

De modo que adopto una visión irresponsable de estos «cuadros», tomando solo lo que me gusta y pasando por alto lo demás. Los lienzos me dan prueba de la fragmentación de los sentidos y el cuerpo modernos. En la parte pen-

⁵⁵ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic*, Londres, 1992, p. 165.

⁵⁶ Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 260; *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, volumen 1, 1ª ed., Minnesota, 1988, p. xxvii.

⁵⁷ Pablo Mukherjee, «A Manifesto to Discard Elitism», *Times Higher Education*, 28 de agosto de 2008.

⁵⁸ Bruce Robbins, «Not So Well Attached», *PMLA*, vol. 132, núm. 2, 2017, p. 376, n. 1.

sante de mi mente, sé de dónde procede esta fragmentación: Schiller, Marx, Lukács, Weber, me dicen que el desarrollo del capital reafirma una especie de «división del trabajo» psíquica, cuya forma avanzada puede observarse exactamente en esta cosificación y autonomización de los diversos sentidos entre sí. Delante de los cuadros, sin embargo, todo lo que sé es que el ojo encuentra ante sí un espacio de pintura de color puro en el que puede llevar una vida propia, fuera del oído y del gusto, y fuera del tiempo cronometrado de la vida cotidiana⁵⁹.

La descripción que hace Jameson posteriormente en ese mismo artículo de cómo encontró una forma de experimentar directamente a Cézanne pese a la canonicidad de este –su participación en «la ideología del vanguardismo del *establishment*»– serviría de compañero apto para la descripción que hizo George Steiner de cómo superó la resistencia a Edith Piaf (que atribuía a la popularidad masiva de la cantante) o para el ensayo de Zadie Smith sobre cómo sintonizó con Joni Mitchell tras décadas de indiferencia, citados y explorados en el libro más reciente de Felski, *Hooked: Art and Attachment* (2020). Para sostener su posición, Felski se ve obligada no solo a tergiversar los hábitos interpretativos de Jameson, sino también a pasar por alto la existencia de enormes porciones de textos críticos, algo insostenible incluso si uno se limita a centrar la atención en la propia obra de Felski. Como señalaba Helen Thaventhiran en su reseña sobre *Hooked*, «todos los ejemplos que proporciona son confesiones o relatos de conversión», que demuestran el tipo de «vínculo abierto» que Felski afirma no poder encontrar⁶⁰.

En notable contraste con los destacados defensores de la poscrítica –Toril Moi es una excepción– Jameson ha practicado con regularidad una crítica literaria ocasional, publicando reseñas asombrosas sobre nuevos libros en *The Times Literary Supplement*, *The New York Times* (donde escribió acerca del impresionante estudio de Sartre sobre Flaubert), la *NLR* y la *London Review of Books*, ensayos que, de acuerdo con una revista estudiantil, «le han ganado el cariño de una nueva generación de lectores», y pronto se publicarán con el título de *Inventions of a Present*⁶¹. Para estas ocasiones, ha desarrollado una voz que por momentos recuerda a la de un irónico experto en bellas artes con un inusual control de los lenguajes técnicos y, en otros, a un teórico lanzafuegos con más de una

⁵⁹ F. Jameson, «Towards a Libidinal Economy of Three Modern Painters», *The Modernist Papers*, cit., p. 255.

⁶⁰ Helen Thaventhiran, «What's the Hook?», *London Review of Books*, vol. 44, núm. 2, 27 de enero de 2022.

⁶¹ «The Notes of Fredric Jameson», *Oxonian Review*, 23 de octubre de 2023.

pizca de admirador (evidente en especial, podría decirse, en su amor inquebrantable, idiosincrásico y al mismo tiempo generacional, por Raymond Chandler y Philip K. Dick). Al escribir sobre *The Names*, celebraba a Don DeLillo como un escritor de «diálogo maravilloso, eléctrico, elíptico, con un ingenio nuevo (y estadounidense)» y «el más interesante y talentoso de los novelistas posmodernos estadounidenses»:

Ha tendido, como algunos de los cineastas más recientes, a trabajar en géneros más viejos, revitalizándolos conscientemente a través de la distancia del pastiche. Es una especie de paciente trabajo formal, que no comienza a percibirse hasta que empiezan a sumarse títulos: una novela de deportes (*End Zone*), una novela sobre rock (*Great Jones Street*), una gran novela estadounidense (*Americana*), una novela de ciencia ficción (*Ratner's Start*), un par de elegantes *thrillers* posmodernos (*Players* y *Running Dog*) –después de todo, la novela negra es la forma vacía con la que es más fácil jugar– y ahora esta, una novela de turistas sobre inocentes (es decir, estadounidenses) en el extranjero. ¿Es esto exactamente lo que esperábamos de él? Probablemente no, si hubiera tenido que ser la «novela principal» y la gran declaración moderna (o el libro del mundo, a la Pynchon). ¿Pero hacen los posmodernos grandes declaraciones de ese tipo? O mejor, permítaseme invertir la respuesta: *The Names* puede interpretarse como un libro de ese tipo, una gran obra «moderna», en cuyo caso hace una declaración sobre el lenguaje que parece metafísica y profunda, pero que no puede sino acabar recordada entre todas las demás ideologías del lenguaje que están a la venta en la actual mesa posestructuralista. Le satisfará a usted más leerla, sin embargo, como una obra decididamente menor –una especie de composición musical– «afinada» en el tema de los nombres propios y la relación de estos con personas y lugares, en cuyo caso es una experiencia deliciosa (la he leído dos veces)⁶².

Jameson en esta vena es y a la vez no es el Jameson de los grandes estudios metodológicos. Es una fuente de sorpresa legítima descubrirlo escribiendo, en relación con la serie de Knausgaard, que «las partes de los niños son deliciosas». Pero sus hábitos mentales habituales son reconocibles cuando considera «la fascinación que Knausgaard, tal vez de manera involuntaria, acaba ejerciendo en sus lectores»:

Nos preguntamos de hecho por qué nos produce tanta satisfacción la anotación de todas estas cosas cotidianas: las personas que pasan por la calle debajo del balcón, las cosas que tenemos que comprar en la tienda, las conversaciones intrascendentes en el colegio de los niños, o lo que vemos en los viajes ocasionales, en las conferencias o en los congresos [...] es lo que otra filosofía teórica diferente de posguerra denominó redención: todos

⁶² Fredric Jameson, *Inventions of a Present. The Novel in its Crisis of Globalization*, Londres y Nueva York, 2024, pp. 70-71.

estos momentos insignificantes de una vida cotidiana insignificante están aquí redimidos, por las frases ordinarias, comunes, que los anotan. No han sido transformados, no se les ha aportado un significado más elevado; siguen siendo lo que eran antes, transitorios y sin un especial interés. Y tampoco son elevados a la eternidad atemporal de la literatura clásica, la posteridad y el canon: podemos sumergirnos en ellos siempre que queramos, que no por ello serán más citables o virgilianos; seguirán siendo, de hecho, tan anodinos como antes. Pero Knausgaard las ha escrito y ha escrito sobre el hecho de haberlas escrito, y este no es el relato de las propias experiencias, sino el de la escritura de estas frases irreflexivas, sobre las que ni siquiera sentimos su calambre de escritor o su dolor en el hombro, o su visión borrosa. Solo sentimos que han sido escritas, porque seguimos leyendo y ni siquiera hace falta que se nos diga (como él nos ha contado) que nunca reescribe ni corrige nada⁶³.

Durante una «guerra» anterior –acerca de la teoría– Jameson escribió, «sentimos con mucha fuerza que se nos está diciendo que dejemos de hacer algo», y observó el surgimiento de «nuevos tabúes» cuya «motivación no logramos captar»⁶⁴. ¿Cómo caracterizar, entonces, la motivación de Sedwick, Felski y compañía? ¿Por qué desean tanto resistirse a la interpretación, pese a la insostenibilidad de los principios básicos que sostienen y la frecuente afinidad de su presunto espantajo? La experta en poesía Anahid Nersessian sugería en la *NLR* que, si bien la guerra por el método «tal vez no parezca mucho más que una lucha por ver quién logra presentar la mejor disculpa por haber roto la promesa del título universitario», el verdadero problema que tenemos entre manos es el «desgaste» de la afirmación por parte de la crítica literaria académica de estar cumpliendo un «propósito social»⁶⁵. La propia Felski ha admitido en entrevistas que se pregunta si su revelación poscrítica equivalía, o se debía, a una especie de crisis de la mediana edad o de la vejez, una posibilidad que Latour había planteado y archivado en «Why Has Critique Run Out of Steam?»⁶⁶. Los defensores de la crítica ideológica en su forma no burlesquizada han observado pruebas de complicidad o negación inconscientes. Bruce Robbins habla de un deseo de «despolitizar la práctica de la crítica e incluso de llevar a cabo el ataque perpetrado por la guerra cultural de la derecha contra las humanidades»⁶⁷. (Compara a

⁶³ *Ibid.*, pp. 199, 210.

⁶⁴ F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 183.

⁶⁵ Anahid Nersessian, «For Love of Beauty?», *NLR* 133/134, marzo-abril de 2022, pp. 180-181 [ed. cast.: «¿Por amor a la belleza?», *NLR* 133/134, mayo-junio de 2022, pp. 200, 201.

⁶⁶ B. Latour, «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern», cit., p. 230.

⁶⁷ B. Robbins, *Criticism and Politics. A Polemical Introduction*, cit., p. 7.

Felski con Nixon). Podríamos señalar también la propia definición que Jameson da de la posmodernidad, un periodo que no desea pensar históricamente ni sobre el pasado ni, tal vez en igual o mayor medida, sobre el futuro. Robert T. Tally Jr., exalumno de Jameson, considera la poscrítica en *For a Ruthless Critique of All That Exists* (2022) como síntoma (no siendo él poscrítico) de «una crisis de la imaginación» congruente con el «realismo capitalista», el concepto, teorizado por Mark Fisher, que surgió en *The Seeds of Time* (1994), donde Jameson afirmaba que «parece que hoy en día nos resulta más fácil imaginar el deterioro absoluto de la Tierra y de la naturaleza que el colapso del capitalismo tardío»⁶⁸. De acuerdo con este análisis, la poscrítica como algunos (aunque no todos, por supuesto) de los modos antiinterpretativos anteriores a los que se asemeja, forma parte del ala teórica de la posmodernidad y reproduce debidamente el menosprecio por las profundidades, la negación de la historia y la adoración del placer –los «afectos»– propios de esta en lo que Jameson ha denominado el sentido «culinario»⁶⁹.

4

La aportación más extraña a la poscrítica ha sido, en retrospectiva, el programa de Timothy Bewes para «leer siguiendo la corriente», que constituye un intento de purgar o descargar al marxismo de la crítica. Pero en un estimulante libro escrito recientemente, *Free Indirect: The Novel in a Postfictional Age*, Bewes propone una vía para salir de las guerras de método. Escribe como desertor de la poscrítica, aunque no, como Robbins y Tally, como defensor explícito de la crítica dialéctica o de la crítica política. El hecho de que recuerde la agenda poscrítica cuando expresa insatisfacción con el «protocolo interpretativo» dominante no demuestra que se trate de una alusión a *The Political Unconscious*. Bewes presenta su libro, por el contrario, como una guía para «un pensamiento de la novela contemporánea» que eluda los planteamientos que se asemejen firmemente tanto a la poscrítica como a la caricatura poscrítica de la crítica tradicional. El «pensamiento» del que quiere hablar no es ni «directo» en el sentido de «modo de representación gramaticalmente evidente en sí mismo» –no menciona a Felski, Sedgwich o Latour–, ni «indirecto», el

⁶⁸ Robert T. Tally Jr, *For a Ruthless Critique of All That Exists. Literature in an Era of Capitalist Realism*, Winchester, 2022, p. 30; F. Jameson, *The Seeds of Time*, Nueva York, 1994, p. xii.

⁶⁹ F. Jameson, «Pleasure: A Political Issue», en *The Ideologies of Theory*, cit., p. 380.

tipo de «pensamiento velado o cifrado de algún otro modo» que emerge «junto a un discurso de la “interpretación” literaria»⁷⁰. Si la crítica es de hecho un callejón sin salida, la poscrítica no es la solución.

Lo que Bewes identifica en novelas como *Elizabeth Costello* de J. M. Coetzee, *On Beauty* de Zadie Smith, y la trilogía *Outline* de Rachel Cusk es un «pensamiento no instrumental, no subjetivamente inhabitable, no transferible y, por lo tanto, no ideológico, específico de la novela». Aunque se muestra dispuesto a promover la idea de que la novela sirve de vehículo para el conocimiento inefable y especializado, evidente en el trabajo de Henry James, Leavis, D. H. Lawrence, Lionel Trilling, Mary McCarthy o Milan Kundera, entre otros, acude a Jameson, el explicador hermenéutico de *Marxism and Form* en mayor medida que el hermeneutista de *The Political Unconscious*, aunque es difícil no recordar este último libro cuando Bewes sostiene que «solo» con la tradición marxista se «introduce la cuestión del pensamiento en el estudio de la novela».

Free Indirect muestra un leve cambio de actitud –no reconocido– hacia ese libro. Bewes reconoce ahora que los intereses manifestados por Jameson en *The Political Unconscious* abarcaban el evento lector: «El “¡Historizad siempre!” dirige la atención hacia las interpretaciones a través de las cuales intentamos afrontar la obra y apropiarnos de ella». En dos ocasiones hace uso de *The Antinomies of Realism*. Pero no se trata simplemente de que Jameson haya dejado de ser un enemigo o un obstáculo, sino de que es también la clave del «punto de partida» de Bewes. Hay un momento en *Marxism and Form*, un libro ausente en «Reading with the Grain», en el que Jameson observa la insistencia de Lukács en «la negación de la autonomía del pensamiento en sí», la «insistencia, en sí un pensamiento, en la forma en la que el pensamiento puro funciona como un modo de conducta social disfrazado». Bewes proporciona aquí una cita que, como buena parte de *Free Indirect*, es atractiva sin resultar convencionalmente ilustrativa:

La proposición subordinada, «en sí un pensamiento», es crucial para la fuerza del análisis de Jameson y para lo que sugiere en relación con mis propósitos en este momento. También el marxismo, da a entender Jameson, es un «objeto cultural», es decir «una mercancía espiritual», que, como tal, se «devalúa» y se «arruina» con su insistencia en «la determinación social del pensamiento». El mismo «pensamiento» que niega la autonomía del pensamiento es en sí misma, por lo tanto, «irreducible a la razón pura o a la contemplación».

⁷⁰ Timothy Bewes, *Free Indirect: The Novel of a Postfictional Age*, Nueva York, 2002, p. 4.

La última frase es decisiva. Gracias a la tradición marxista, sostiene Bewes, somos capaces de concebir un pensamiento que no puede describirse o evocarse, abstraerse de sí mismo, un ámbito al que, afirma él, la novela disfruta de acceso privilegiado. Bewes ha preferido identificar este pensamiento como el estilo «indirecto libre». El término alude a *le style indirect libre*, el método de representar la conciencia en tercera persona asociado con Austen y Flaubert y con el comienzo de *The Dead* de Joyce: «Lily, la hija del encargado, volaba literalmente sobre sus pies». Esa frase es «libre» porque no hay un «pensó que», «sintió que», e «indirecta» porque no hay comillas, pese a que sea presumiblemente Lily, no su creador, quien usa el «literalmente» al lado de una metáfora. El tipo de pensamiento que Bewes quiere aislar recuerda este recurso, aunque en una medida más limitada de lo que él está dispuesto a reconocer. El estilo «indirecto libre» es más radical, un espacio no habitado por personaje, narrador, ni autor.

Como *The Political Unconscious*, que hacía referencia a narrativa publicada entre 1830 y 1910, deteniéndose antes del «alto movimiento moderno», el libro de Bewes anuncia su propia aplicabilidad limitada sin creer por completo en ella. Dice que el estilo indirecto libre ha sido «implacablemente evidente en la narrativa escrita en inglés» durante las dos décadas transcurridas desde la *Elizabeth Costello* de Coetzee, una colección de «siete lecciones» que cuestiona las posiciones de su personaje principal sobre el consumo de carne y la moral personal, sin proponer ninguna alternativa. Tomando como epígrafe una línea de una de las lecciones de Costello —«The bottom has dropped out»—, Bewes parte de la visión de una descomposición de la dinámica conectiva que anteriormente generaba significado. «Sin embargo», escribe, «el evento no lo inaugura *Elizabeth Costello*; esta es, por el contrario, la obra que lo hace legible, pensable»⁷¹. Pero Bewes escribe también acerca de la obra de Sebald e incluso sobre *Howards End* (1910). Insiste en que la novela siempre ha utilizado de manera inherente, potencial o incipiente el «estilo indirecto libre», aunque él no se atreve a identificar los catalizadores del auge reciente de este estilo.

El libro de Bewes coincide con la poscrítica en que el estilo indirecto libre elude cualquier transcodificación alegórica o sintomática. Afirma que *The Political Unconscious* se escribió en una época en la que la prioridad era «compensar» un vacío discursivo en la novela o en nuestra relación

⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

con la novela; «entender la relación entre los elementos manifiestos en la obra y los no narrados, supuestos o atribuidos»⁷². Pero ese esfuerzo no se adscribe a *The Political Unconscious* o a su enorme influencia, ni al marxismo siquiera. Era un proyecto perseguido por «casi todos los teóricos de la novela». La «utilidad» de un crítico como Wayne Booth –autor de *The Rhetoric of Fiction* y, de acuerdo con Jameson, «el mejor profesor que he tenido en mi vida»– es «principalmente la de ayudar a definir los límites de un enfoque que no parece capaz de responder de manera satisfactoria a una obra como *Elizabeth Costello*»⁷³. De modo que Bewes está cuestionando la aplicabilidad de toda la teorización anterior sobre la novela. Pero si no sigue la alternativa establecida por la poscrítica, ¿quiénes lo acompañan en este esfuerzo?

Free Indirect está publicado en la colección Literature Now, de la Columbia University Press. Bewes da las gracias en especial a uno de los editores, David James, un académico británico que está especializado en el estudio de la narrativa moderna –predominantemente anglófono– y que gravita en torno a muchos de los mismos casos prácticos que James y especialistas similares como Thom Dancer y Peter Boxall, autor este último de *The Value of the Novel* (2015), un libro que trata de la existencia de «una especie de imaginación novelística [...] un tipo de trabajo imaginativo nativo de la novela en sí», y también de la «brecha sin fondo [que existe] entre la obra y el mundo, que es tanto el lugar del que extraemos nuestra comprensión del mismo, como el lugar en el que dicha comprensión colapsa continuamente»⁷⁴. Pero las soluciones aportadas por Bewes convergen también con el propio trabajo de Jameson acerca del destino, que tendría la referencia en el capitalismo tardío. En *Allegory and Ideology* (2019), por ejemplo, Jameson afirma que la literatura avanza hacia «la anulación del contenido», y cita –como «la gran declaración anticipadora»– la carta escrita por Flaubert en 1852 a Louis Colet en la que imagina escribir «un libro sobre nada, un libro sin vínculos externos»⁷⁵. (Bewes cita una carta de 1949 en la que Samuel Becket considera la posibilidad de que exista «expresión en ausencia de

⁷² *Ibid.*, p. 22.

⁷³ De un raro ejemplo de autobiografía intelectual, en una introducción de 2015 a un número especial de *The Henry James Review* dedicado a Jameson, reimpresso con el título de «Form-Problems in Henry James» en F. Jameson, *Inventions of a Present*, cit., p. 57. T. Bewes, *Free Indirect: The Novel in a Postfictional Age*, cit., p. 79.

⁷⁴ Peter Boxall, *The Value of Novel*, Cambridge, 2015, p. 67.

⁷⁵ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit., p. 311.

relaciones *de cualquier tipo*)⁷⁶. Jameson considera que la ensoñación de Flaubert profetizaba «un alejamiento del material representado respecto a su referencia mundana», una situación que, ahora realizada, ha producido «una crisis de sintomatología», aunque está mucho más dispuesto que Bewes a señalar los factores causales, a identificar una lógica que respalde los fenómenos superestructurales (el capítulo sobre la literatura se subtitula «Allegoresis in Postmodernity»⁷⁷).

Quizá *Free Indirect* no sea en último término más constructivo que, pongamos, *The Limits of Critique* de Felski. En cierto sentido es, por tomar prestado el adjetivo escogido por esta, similarmente «negativo»: un mapa que indica hacia dónde no ir y que ofrece escaso potencial para la producción de nuevas lecturas. En un momento dado, Bewes se pregunta cómo leer lo ilegible y no llega a proporcionar la respuesta. Pero su visión de la novela como un reproche al lenguaje discursivo y a las polaridades ideológicas es de agradecer, porque ha revelado que existe la posibilidad de realizar una declaración teórica que eluda el circuito de las guerras de método, demostrando que hay argumentos disponibles que ni defienden una versión degradada de la crítica ni recomiendan que desaprendamos todos nuestros hábitos (o, podría decirse, que renunciemos a conocimientos genuinos) para localizar los llamados significados obvios y al mismo tiempo buscar una especie de placer bovino en el texto. Y si *Free Indirect* muestra impaciencia con el tipo de lectura promovido por *The Political Unconscious* y su visión supuestamente trasnochada del contenido novelístico, en un sentido más amplio Bewes aprueba el libro de Jameson, o al menos su espíritu, la licencia que otorgó para la generación de nuevos enfoques, siempre que cumpliesen ciertos criterios metodológicos. Podría decirse que mientras que una lectura literalista poscrítica consideraría *Free Indirect* como un usurpador, un análisis más interpretativo –pero ¡«positivo»!– lo consideraría como un descendiente agradecido de las inevitables (aunque leves) tendencias edípicas. En *The Prison-House of Language*, Jameson sostenía que todo modelo de pensamiento acaba siendo «sustituido por otro nuevo»⁷⁸; pero aunque tal vez esto sea aplicable a la lingüística estructural, digamos, o a la teoría del discurso, o a la lectura paranoica –sean quienes fueren los que la practican– tuvo buen cuidado de afirmar las virtudes transhistóricas de la propia dialéctica, y en los cincuenta años largos transcurridos desde que

⁷⁶ T. Bewes, *Free Indirect. The Novel of a Postfictional Age*, cit., p. 29.

⁷⁷ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, cit., p. 335.

⁷⁸ F. Jameson, *The Prison-House of Language*, cit., p. v.

se embarcó en sus trabajos introductorios, no ha habido una defensa más convincente de las reivindicaciones del marxismo entendido como el supramétodo, el código maestro cultural, que la obra creada por él.