

HACER SONAR LAS REJAS¹

Las ondas sísmicas liberadas por la caída de la Unión Soviética no han dejado la utopía intacta. Aunque podría haberse esperado que la desaparición de la Segunda Guerra debilitase la búsqueda de alternativas imaginadas, parece que se ha producido exactamente lo contrario. La década y media transcurrida desde el triunfo del capitalismo ha contemplado un inesperado renacimiento utópico, y el término ha resurgido en diversos planteamientos y disciplinas. El libro de Russell Jacoby, *Picture Imperfect* (2005), continuación de *The End of Utopia* (1999), tiene por objetivo revivir un «utopismo iconoclasta» basado en una veta judaica del marxismo occidental –Bloch, Benjamin y Adorno– como base para una nueva política de oposición. *Espacios de esperanza* (2000) de David Harvey propone un «utopismo dialéctico» que conecte «los sentimientos del *Manifiesto comunista* con los expresados en la *Declaración de los Derechos Humanos*». Se podría añadir el idiosincrásico llamamiento de Roberto Mangabeira Unger a una «mejora motivada, sostenida y acumulativa de las estructuras sociales» (más recientemente en *Democracy Realized*), y la serie de «Utopías Reales» editada por Eric Olin Wright, que reúne planes redistributivos en el espíritu del impuesto Tobin y el socialismo de cheques de John Roemer. Hasta ahora, sin embargo, la nueva producción utópica carecía de codificación teórica concomitante del género como tal.

O así era hasta la entrada en este campo de Fredric Jameson, con una de sus obras más sustanciales e interesantes desde *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Culminación de toda una vida de interés por la ciencia ficción y los estudios utópicos, que ayudará a definir en los próximos años, *Archaeologies of the Future* es también una intervención política directa en los actuales debates sobre lo que Jameson llama «la izquierda de la posglobalización». Divido en una sección teórica, «El deseo llamado utopía», y una serie de artículos específicos sobre autores como Fourier y Le Guin, Dick y Gibson, entre otros, el libro abarca tres décadas de escritos. A los lectores de Jameson que no conozcan la revis-

¹ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, Londres y Nueva York, 2007, 431 pp. [de próxima aparición en «Cuestiones de antagonismo», Akal].

ta *Science Fiction Studies*, donde se han publicado muchos de los artículos recopilados en la segunda parte del libro, tal vez les sorprenda saber que la suya es una voz señalada en la crítica estadounidense de la ciencia ficción desde comienzos de la década de 1970. Pocos, sin embargo, encontrarán inesperado que se dedique un libro completo al concepto de la utopía. Desde el análisis de *The Principle of Hope* en *Marxism and Form* a la disección de «la ansiedad de la utopía» en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, desde el asombroso ensayo de 1982 titulado «Progreso frente a utopía» (reimpreso en este volumen), hasta la exigencia final del desplazamiento de la temática de la modernidad «por el deseo llamado utopía» en *Una modernidad singular*, pasando por la interpretación de Platonov en *Las semillas del tiempo*, el tema constituye uno de los intereses esenciales de Jameson; lo cual lo hace notablemente adecuado para estudiar la actual oleada neoutópica.

¿Cómo podría situarse *Archaeologies of the Future* dentro de la obra completa de Jameson? Podríamos dividir su obra en cuatro periodos políticos distintos, cada uno marcado por una obra sintética importante. *Marxism and Form*, publicado en 1971, lo compuso en medio de la creciente rebelión político-cultural de finales de la década de 1960; su excavación del utopismo de Bloch y Marcuse registraba el redescubrimiento de diversas tradiciones de izquierda olvidadas. A continuación, la insurgencia de clase y las guerras anticoloniales de la década de 1970 encontraron expresión en el tono confiado de *The Political Unconscious* (1981), que tomaba la historia como «un único gran relato colectivo [...] la lucha colectiva para arrancarle un espacio de libertad a un espacio de necesidad». *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991, pero también en composición durante la década anterior) se disponía fríamente a trazar el mapa de la reestructuración planetaria del capitalismo en la década de 1980, en la cúspide del ataque neoliberal pero también en el momento en que aparecieron los «nuevos movimientos sociales» en Occidente. Cuando se publicó, el bloque soviético –siempre una referencia de sujeción, aunque oblicua– aún existía. Tras su hundimiento, y la aparente desaparición de toda la experiencia comunista del registro histórico durante la década de 1990, *Archaeologies of the Future* registra ahora la necesidad de una nueva concepción de las estrategias utópicas, una respuesta al reto que cerraba su obra anterior, *Una modernidad singular*, de que, bajo las actuales circunstancias, si queremos teorizar, o incluso imaginar, alternativas radicales o transformaciones sistémicas:

Necesitamos combinar una misión poundiana de identificar las tendencias utópicas con una geografía benjaminiana de las fuentes de dichas tendencias y una medición de la presión que ejercen en lo que ahora son múltiples niveles marinos. Las ontologías del presente exigen arqueologías del futuro, no predicciones del pasado.

Pero aunque apasionado, *Archaeologies of the Future* también es cauto. La ambivalencia de Jameson, y el método exploratorio que utiliza en el libro

—como si fuese comprobando cuidadosamente cada paso en un paisaje desconocido— encuentran expresión en la primera frase: «La utopía siempre ha sido una cuestión política, destino inusual para una forma literaria; pero al igual que el valor literario de la forma está sometido a duda permanente, también su condición política es estructuralmente ambigua»: tachada durante la Guerra Fría por la derecha contrarrevolucionaria (y por la izquierda postestructuralista) de sinónimo de «totalitarismo», y despreciada por el marxismo clásico por carecer de programa y de un concepto de representación. Pero la consolidación del mercado mundial, sugiere Jameson, nos deja «sin alternativa a la utopía», por muy ambigua que sea la forma. Característicamente, el primer movimiento del autor es la negación: resucitando el lema de Sartre en la Guerra Fría —anti-anti-comunismo— para plantear el llamamiento al «anti-anti-utopismo» como mejor estrategia de trabajo de nuestro tiempo.

Determinar la posibilidad de imaginar un futuro genuinamente distinto aunque entorpecido por el presente, y así llegar a captar qué valor tiene hoy la utopía; éste es el propósito de Jameson. La mejor parte de «El deseo llamado utopía» consiste en una «perspectiva perversamente formalista» sobre los intentos de hacer realidad la utopía. La investigación sólo alcanza sus conclusiones, sin embargo, mediante una serie de desplazamientos, de pasos hacia atrás y hacia los lados. En primer lugar, Jameson establece una distinción fundamental entre la forma utópica —texto, programa o práctica revolucionaria— y el deseo o el impulso utópicos, detectables, al menos desde Bloch, en «todo lo orientado hacia el futuro en la vida y en la cultura». Aunque el impulso está esparcido en fragmentos por todo el presente alienado, el programa utópico se distingue por «un compromiso de cierre» —un acto de secesión de la realidad vigente— «y por lo tanto de totalidad».

Si en todas partes se encuentran vestigios utópicos, la producción de sus formas y programas ha sido históricamente más intermitente. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para la composición de utopías? Empezando con la aparición de la modernidad temprana y el prototipo epónimo del género —la *Utopía* de Tomás Moro en 1516—, Jameson sitúa el grueso de ellas en «periodos de transición»: momentos en los que la sociedad está en fluctuación continua, pero lo político se encuentra suspendido; en los que, a menudo, varios modos de producción comparten el campo. En ellos el espacio utópico puede emerger como un enclave imaginario, un «remanso» de estabilidad temporal dentro de imparable frenesí de diferenciación progresiva de la modernidad, ofreciendo un taller en el que los utópicos, afectuosamente descritos como un grupo de «maniacos y excéntricos», pueden organizar sus proyectos de otro mundo. Para Moro, éste era la corte, el espacio a través del cual aún podía soñar con la abolición del dinero (que en su época aún no había trascendido la categoría de «enclave»); para Campanella, el monasterio; para Bacon, la ciencia; para Rousseau, la capacidad de un poder administrativo para redactar la constitución —de nuevo, todavía no universal— que podría usarse para modelar la vida social; para Montesquieu y Diderot, el espacio de lo exótico (Persia y Tahití); para Fourier, lo psico-

sexual; para Morris, el taller; y así hasta llegar, por último, al nuevo enclave del ciberespacio y el «romance del capital financiero» llevado al extremo en el ciberpunk.

En la gratificante lectura de la *Utopía* de Moro que sigue, Jameson demuestra qué profunda es su capacidad de introducir la forma en su contexto histórico. Pero el análisis del proceso de «cumplimiento de deseos» por el que, en el Libro Segundo, el reino del monarca Utopus parece trascender a los males del oro, la jerarquía y el orgullo tan ampliamente ilustrados en la salvaje sátira a la Inglaterra Tudor que hace el Libro Primero, arroja nuevos problemas acerca de las estructuras del propio cumplimiento de deseos. ¿Cómo, en primer lugar, va uno a reconciliar la ardiente ira contra la opresión y la injusticia que respalda la crítica «negativa» de una utopía dada con el amaño lúdico y aficionado responsable de su carácter visionario? Como solución, Jameson propone una novedosa versión utópica de la distinción que Coleridge hacía entre *imaginación* [*imagination*] e *ilusión* [*fancy*]: la oposición entre una voluntad fundamental de modelar y construir un mundo nuevo y la elaboración secundaria y caprichosa que llena los contornos de la estructura imaginaria. Es nuestra irritación de lectores ante los excesivos embellecimientos de la segunda –el uso del oro exclusivamente para las escupideras en *Utopía*, por ejemplo– lo que nos alerta de la presencia de las propias opiniones del autor determinadas por la ideología. Las utopías, por lo tanto, están inevitablemente condicionadas por la intrusión de las condiciones económicas, raciales, nacionales y sexuales existentes en el presente del autor.

Ésta puede resultar una limitación desastrosa para la literatura y el pensamiento utópicos, aun cuando el contenido ideologizado de la ilusión también contenga en su interior esa pizca de exceso –el impulso utópico– que lo hace digno de inclusión en el texto utópico. Pero las relaciones entre la imaginación y la ilusión están también en sí mismas históricamente determinadas: la llegada del capitalismo industrial «simplifica drásticamente» la tarea de la imaginación, dado que un único modo de producción ha suplantado ahora a todos los demás, «dejando a la Utopía el programa relativamente directo de abolirlo». Tan pronto como el socialismo –o, por la misma razón, el capitalismo– se convierte en presupuesto establecido de la imaginación, sin embargo, el centro de gravedad oscila de nuevo hacia la ilusión, que se dispone a elaborar planes de mejora del sistema.

Con el barniz del aquí y el ahora aparentemente ineludible, Jameson estudia –después de un paseo por la fantasía, analizado más adelante– cómo se representa el cumplimiento de los deseos en las obras utópicas y en sus análogos de ciencia ficción. Pero las interpretaciones de *Roadside Picnic* de los hermanos Strugastki, y *Lathe of Heaven* [*La rueda celeste*, 1987] de Le Guin sólo sirven para revelar las consecuencias inesperadas –e indeseadas– de los deseos hechos realidad. Como ocurre con la carta de amor minuciosamente imaginada que Marcel de Proust nunca podrá de hecho recibir de Gilberte, hay, por lo tanto, un fallo en la naturaleza de los propios

cumplimientos de los deseos, que «por definición nunca son un verdadero cumplimiento del deseo; y presumiblemente siempre deben estar marcados por el vacío de la ausencia o el fracaso intrínseco de sus visiones más estimadamente fantaseadas». En el mejor de los casos, parece, el texto utópico puede ser un auténtico registro de la imposibilidad de sus propias esperanzas; sin derrotismo, «debemos imaginar una forma de gratificación inherente a esta mismísima confrontación con el pesimismo y lo imposible». Aún surgen más dificultades cuando Jameson analiza cómo conceptualizar la ruptura en sí, donde «la ruptura que garantiza la diferencia radical de la nueva sociedad utópica la hace simultáneamente imposible de imaginar». La investigación –a través de Asimov, Le Guin, Wells, Brunner, Stapledon, Lem– sobre la paradoja de la transición a la utopía la efectúa en dos registros distintos: la temporalidad y el cuerpo, ambos atrapados en contradicciones aparentemente irresolubles. En la primera, el rechazo necesario de una «teoría del cambio de la bola de billar» diacrónica por una sincronidad más compleja y sistémica amenaza con dejarnos estancados en un universo sin cambios, un horror que Jameson representa con una floritura característica: «en torno a nosotros reina un sistema eterno como una luna atemporal, sólo débilmente perfumado con el olor de plantas calientes e informada por el eco de las cigarras y el distante e incomprensible recuerdo de la muerte». En éste, el esfuerzo de imaginar todo un cuerpo nuevo que se corresponda con los nuevos colores, sensaciones y experiencias del próximo mundo se enfrenta al reto empirista prácticamente insuperable: «nada en la mente que no estuviera primero en los sentidos».

¿Debemos concluir, con Stanislaw Lem (cuya «tesis de la incognoscibilidad» es el tema de los capítulos intermedios más interesantes), que cualquier intento de entender verdaderamente o de interactuar con un mundo o una especie extraños debe resultar en fracaso, si no en catástrofe? Si se toma lo extraño como «poco más que una expresión distorsionada de las posibilidades utópicas [...] latentes en la historia y la praxis humanas», la cuestión puede plantearse de otro modo: ¿exige la transición a la utopía una eliminación completa de la personalidad, o podría un impulso utópico basado en la naturaleza humana –reprimido durante siglos pero nunca derrotado– permitir un progreso fluido de una fase a otra? No se da respuesta: al final de esta exposición, los recursos de la forma utópica parecen completamente agotados. Sin embargo, Jameson sostiene que las antinomias y las contradicciones que se niegan entre sí en todo el género no deberían tomarse como señal de desesperanza sino de vitalidad.

Con esto en mente, el autor declara el paso al contenido. A continuación nos ofrece asombrosas consideraciones sobre las grandes antinomias temáticas de la utopía: trabajo frente a juego; ciudad frente a país; facción frente a totalidad; complejidad frente a simplicidad. Todas ellas se analizan, historizan y transforman en cuestiones esenciales para el presente globalizado. La exigencia del pleno empleo enfrentada al llamamiento al ocio universal, o al trabajo libre y no alienado, se corresponde aquí con la ten-

sión entre el ascetismo y la abundancia: Anarres frente a Urras en *The Dispossessed* [*Los desposeídos*, 2002] de Le Guin, donde se glorifica la pobreza de la luna anarquista, y se desprecia la nauseabunda riqueza del planeta de origen. Le Guin sigue siendo una figura central en la oposición entre campo y ciudad. Aunque buena parte de su trabajo consiste en un primitivismo espiritual, orientado hacia el campo y la pequeña aldea, *The Dispossessed* es más ambivalente: las ciudades de los urrastis hieden a corrupción y lucro, transacciones ilícitas efectuadas en ocultos bolsillos urbanos; en Anarres, las ciudades son desnudas y transparentes, trazables por la colectividad para la que están diseñadas. Por el contrario, Samuel Delany revela enclaves ocultos de perversidad en su *Troubles on Triton* [*Tritón*, 1991], aunque la ambigüedad de la ciudad utópica se mantiene: dentro de un sistema represivo e inhumano deben existir lugares secretos. Las celebraciones masoquistas del crecimiento urbano caótico alcanzan posteriormente su cumbre en el ciberpunk, mientras que el lado claramente distópico de la ciudad contemporánea garantiza a la naturaleza un lugar como fuerza utópica de pleno derecho.

¿Y en cuanto a lo político? Las utopías clásicas están repletas de temor al faccionalismo, una incomodidad que se corresponde con la reducción de todas las relaciones sociales de la utopía a aquellas que se dan entre el individuo y la colectividad. En el género abundan las cuestiones de centralización y dispersión: ¿puede la voluntad general manifestarse sin restricciones amenazadoras, tales como la superficial invocación de Moro a la pena capital para quienes «acepten consejos sobre materias de interés común fuera de la asamblea popular»? Ésta es la dialéctica de la identidad y la diferencia, una tensión persistente, ahora revelada como tensión de la que la utopía nunca puede escapar. La necesidad de transformación completa convierte la utopía en algo inconcebible; pero:

si la utopía se acerca demasiado a las realidades cotidianas, y su tema empieza tan excesivamente cerca como para aproximarse a nuestros vecinos y a nuestros conciudadanos políticamente equivocados, nos encontraremos lentamente inmersos en una política reformista o socialdemócrata de jardín [...] lo cual penaliza su reivindicación de transformación radical del propio sistema.

Claramente, para Jameson no hay una sola utopía «correcta»: «todas nuestras imágenes, todas las imágenes posibles de la utopía serán siempre ideológicas y estarán distorsionadas por un punto de vista que no puede corregirse o incluso explicarse». Enfrentado a estas oposiciones múltiples, Jameson rechaza tajantemente la opción de una «síntesis espuria» que las combine todas en una especie de resolución pluralista liberal. Una alternativa más prometedora es la de retener y agudizar sus antagonismos, ver el valor de cada utopía en su capacidad para cancelar a su homólogo: la ciudad que se burla de la «idiocia rural» de Marx, el campo que se eleva como refutación de la anomia urbana, y así siguiendo en todo el género. Esto no consiste en una cansada unidad de opuestos sino por el contrario en un formalismo negativo, una «estructura de neutralización» por primera

vez insinuada en la interpretación de Moro: «no ambas al mismo tiempo, sino ni una ni otra, sin tercera posibilidad a la vista». El resultado es sobregodador:

[...] su inconmensurabilidad [se convierte en] escándalo para la mente, pero un escándalo que se mantiene intenso y vivo, y que no puede apartarse, ya sea resolviéndolo o eliminándolo: el impedimento bíblico, que da a la utopía su sabor y su amargo frescor, cuando pensar utopías es aún posible.

¿Qué futuro le espera entonces a la utopía, ya sea como forma literaria o como programa político? La modernidad ofrecía la perspectiva de la captura espectacular del poder, el gran proyecto colectivo, la narración histórica grandiosa; la imaginación, en otras palabras. Lo posmoderno, por su parte, parece limitado al intento de encontrar enclaves radicales en el mundo existente y a la concepción de utopías «poshistóricas» en las que se ha desvanecido todo excepto lo cotidiano; en resumen, la ilusión. La consolidación del capitalismo internacional y la estigmatización de las alternativas programáticas son responsables de una grave atrofia de la imaginación utópica. Para compensar, el capricho ha adoptado una función más amplia, pero puede en el mejor de los casos ofrecer planes para suavizar o mejorar las consecuencias del sistema: el impuesto Tobin, la sociedad de la lotería, las fuentes de combustibles alternativas, ligeros mecanismos de redistribución.

En lo referente a las formas literarias, Jameson sugiere que el tipo de producción utópica que floreció en la década de 1970 —Piercy, Le Guin— tal vez esté acabado, al menos por ahora. Por el contrario, su trilogía *Mars [Trilogía de Marte, 1997, 1998]* de Kim Stanley Robinson (y la ultraderechista *Anarchy, State, and Utopia* de Robert Nozick) sugieren una nueva tendencia formal a las «metautopías»: no la representación de una utopía dada sino «el compromiso de imaginar utopías como tales, en su mayor variedad de formas». Pero el «enjambre» de opiniones utópicas distintas representadas por tales metautopías es obra de la ilusión, no de la imaginación, reproduciendo el débil pluralismo ya rechazado a favor de una estructura de mutua crítica negativa. Incluso se echa de menos una «utopía federal» más prometedora, inspirada por los escritos de Braudel sobre las islas interrelacionadas del Mediterráneo, en la que cada una mantiene su propio «sabor fuertemente regional». Porque aunque un «archipiélago utópico» de este tipo puede evitar las trampas del pluralismo, suspende la prueba de la secesión de la realidad circundante que permite a la utopía la posibilidad de totalización, como forma, y por lo tanto de representabilidad.

¿Puede el experimento mental de resucitar el programa original de Moro servir para despertar de nuevo la imaginación utópica contemporánea? Jameson explora con cierto detalle la abolición del dinero: el supremo significativo vacío, desprovisto de todo contenido; ¿qué es el capitalismo tardío sino su victoria completa y universal? Visualizar la desaparición del dinero, que nos obliga a imaginar el fin del capitalismo en sí, proporcio-

na un «alivio estético que inesperadamente pone en primer plano todo tipo de relaciones individuales, sociales y ontológicas», «algo cercano precisamente a esa ruptura dramática que hemos evocado». Aunque incansablemente perseguido, sin embargo, también esto parece acabar en la obra del capricho, bordando alternativas al canje.

De manera más convincente, Jameson invoca una interpretación de la crítica de Benjamin al progreso en la «Tesis sobre la filosofía de la historia», en la que «la idea de progreso [...] sirve para cerrar el futuro, por considerarlo fuente de interrupción [*disruption*], un intento por parte del capital de «colonizar el futuro» y hacerlo seguro para la inversión. Con esta medida, «el deseo llamado utopía» anima su emocionante parte final, transmitiendo como pocas obras lo han conseguido últimamente la enorme desesperación de nuestro momento actual. Así: la utopía siempre debe contener «el deseo asociado con el objeto perdido, imposible de hecho» en el que el ideal colectivo se ha concentrado. ¿Podría la utopía —que, insiste ahora Jameson, no puede escapar de su categoría de «fantasía irrealizable» caracterizada por «la omisión de la representación»— convertirse en un objeto de deseo tal? La verdadera ruptura radical, de la que la abolición del dinero no es presumiblemente más que una figura posible, es cómo convertir la forma utópica en contenido en una época en la que más que nunca se cree en su imposibilidad y su inutilidad, cuando «es probable que la mayoría estemos inconscientemente convencidos [...] de la eternidad del sistema, e incapacitados para imaginar cualquier otra cosa de modo convincente»: «Interrupción es, por lo tanto, el nombre dado a una nueva estrategia discursiva, y la utopía es la forma que dicha interrupción adopta necesariamente».

Respuesta en sí misma a «la convicción ideológica universal de que no hay alternativa posible», la forma utópica nos obliga a «pensar en la ruptura en sí misma»: «una meditación sobre lo imposible, sobre lo irrealizable por derecho propio». No se trata de una «capitulación liberal», insiste Jameson, sino por el contrario de «hacer sonar los barrotes y de una intensa concentración espiritual y una preparación para otra fase que aún no ha llegado». Lo más acuciante es la necesidad de «desarrollar una ansiedad acerca de la pérdida del futuro», una desesperación frenética ante la perspectiva de presente eterno que responde a la llamada de los visitantes de Marge Piercy desde el futuro en *Woman on the Edge of Time*, que han «llegado para reclutar al presente en su lucha por la existencia». Si los utópicos parecen locos, heridos o irracionales, si sus visiones parecen poco más que alucinaciones, Jameson sostiene que no deberíamos desanimarnos. Como el Mesías de Benjamin, la utopía sólo puede aparecerseles a quienes ya la necesitan.

Con esta nota electrizante, Jameson concluye «El deseo llamado utopía». *Archaeologies of the Future* se extiende, y quizá se complica, con las «otras ciencias ficciones» del subtítulo: los doce artículos que componen su segunda parte, «Hasta donde el pensamiento puede alcanzar». Sólo dos de

ellos, sin embargo, hacen referencia a obras escritas después de 1980. El primero, un análisis del reciente *Pattern Recognition* [*Mundo espejo*, 2004] de Gibson, muestra la función esencial que hoy en día tiene la ciencia ficción no utópica (principalmente ciberpunk): como el título de la novela da a entender, su capacidad para «devolver más información fiable sobre el mundo contemporáneo que un realismo exhausto (o una modernidad también exhausta)». Por lo tanto, sólo el último capítulo de *Archaeologies of the Future*, dedicado a la *Trilogía de Marte* de Stanley Robinson, presenta un verdadero ejemplo de utopía literaria posmoderna. Como obra de ciencia ficción política, la serie sobre *Marte* no tiene equivalente reciente en inglés. Pero en cuanto fantasía utópica, la trilogía está menos lograda, ejemplificando todas las virtudes y todos los defectos (subrayados por Jameson en «El deseo llamado utopía») del pluralismo metautópico, que recibe menos tratamiento crítico en este artículo (escrito en 2000) que en la primera mitad de *Archaeologies of the Future*. Se podría decir que la lectura de Jameson pasa por alto el principal fallo de la serie de Robinson: la tendencia a que la ilusión triunfe sobre la imaginación, de modo que lo que arde más vívidamente después de que uno cierre el volumen final no es la «ecoconomía» que los colonos inventan sino las bandas de «primitivos» que se mueven por el paisaje marciano, los baños sexuales colectivos de las ciudades, y la otra flora y fauna del planeta; mientras que las largas discusiones estratégicas de los personajes, en las que aparecen todos, desde Gramsci a Bookchin, pueden acercarse peligrosamente a una especie de pastiche.

Dicho eso, «Hasta donde llega el pensamiento» recoge muchos artículos soberbios, incluido un ensayo magistral sobre Fourier antes inédito en inglés, el importante ensayo titulado «Progreso frente a utopía», una lectura atenta de las dos grandes novelas de Le Guin, *The Dispossessed* y *The Left Hand of Darkness* [*La mano izquierda de la oscuridad*, 2006], y el impresionante «Historia y salvación en Philip K. Dick», que abarca libremente toda la carrera del autor, organizándola en un cuadro semiótico que sólo un lector profundamente familiarizado con toda la obra de Dick podría intentar calificar. El alcance erudito de la totalidad de *Archaeologies of the Future* es del orden más elevado. En el campo de la ciencia ficción o de los estudios utópicos, es improbable que el libro tenga parangón durante un tiempo. Si, como nos informa una nota a pie de página, éste es el último volumen de *The Poetics of Social Forms* (más adelante se sugiere que deberíamos esperar al menos otro más), sería una conclusión apropiada.

¿En qué medida *Archaeologies of the Future* se acerca a cubrir el exigente programa establecido en *A Singular Modernity*: identificar las tendencias utópicas, trazar sus fuentes y evaluar sus presiones «en lo que ahora son múltiples niveles marinos»? Una objeción que debería introducirse es el reducido ámbito de los textos de los que deriva el argumento de «El deseo llamado utopía»: nada del Tercer Mundo, donde persiste parte del antiguo espíritu anticapitalista, y sólo dos obras del Segundo, con Lem y los Strugatski. En Occidente, ni las utopías premodernas ni las de tradiciones revolucionarias y milenarias (Cabet o Winstanley) reciben mucha atención;

sólo Moro y, en la sección de artículos, Fourier son objeto de un tratamiento amplio, mientras que las obras de ciencia ficción analizadas en detalle comparten en su abrumadora mayoría un contexto anglo-estadounidense de posguerra. De hecho, los textos en los que realmente se concentra Jameson encajan en una banda aún más estrecha de novelas de ciencia ficción publicadas desde 1960 hasta 1975: Lem, Dick, los Strugatsky, Le Guin, Delany, McIntyre, Niven, Pournelle, Brunner, encajan en estos quince años; antes de eso nos fijamos en un autor de la década de 1930 (Stapledon), dos de la de 1940 (Asimov y Van Vogt) y uno de la de 1950 (Aldiss). Podría esta atención a lo que fue, probablemente, un periodo excepcionalmente creativo de la ciencia ficción utópica radical servir para relativizar los resultados de Jameson?

Captar la relación de nuestro momento actual con la utopía también podría exigir una periodización más precisa que la que Jameson nos ofrece en este libro. «El deseo llamado utopía» es persistentemente historizador, contestando a cada una de las preguntas hasta asumir una forma coyuntural incómodamente familiar. Pero su idea amplia de que el «periodo de transición» fue el más conducente a la producción utópica es cuestionable: es difícil encontrar cualquier momento desde el 1516 de Moro al que el adjetivo no fuese aplicable. Resaltando esos levantamientos políticos de masas de los que a veces Jameson parece tener intención de distanciarse, la utopía llena algunos de estos vacíos históricos. Que existe una relación entre la utopía y la revolución plena —de los *Diggers* y los *Levellers* al incontrolable fuego utópico que se extendió por la estepa rusa después de 1917, del que *Chevengur* es tan sólo el ejemplo más famoso— parece indiscutible. De más interés para nosotros hoy es la relación de la utopía con la derrota política, de la que históricamente han surgido algunas de las visiones utópicas más fuertes. El mejor capítulo de *Noticias de ninguna parte*, por ejemplo —«Cómo se produjo el cambio»— se organiza en torno a cómo experimentó Morris el Domingo Sangriento. Por principio general, parece seguro afirmar que el bloqueo de las energías políticas a largo plazo da como resultado una especie de sublimación, de la que a menudo la especulación utópica es una variedad recurrente. Pero aunque esto podría entonces llevarnos a esperar un florecimiento insólito de visiones utópicas hoy en día, por el momento el indudable resurgimiento del *interés* por la utopía no se ha traducido en producción de ciencia ficción muy significativa. De hecho Robinson —en otro tiempo alumno de Jameson en California— es uno de los pocos escritores de ciencia ficción radical memorables que nos quedan en Occidente.

¿Cómo deberíamos entender entonces la historicidad del género? El ensayo escrito por Jameson en 1982 con el título de «Progreso frente a utopía», recogido en la segunda mitad de *Archaeologies of the Future*, arroja una luz sugerente sobre la cuestión. Escrito inmediatamente después de que se publicase *The Political Unconscious*, desarrollaba una tesis característicamente asombrosa: que la ciencia ficción debería considerarse sucesora de la novela histórica, emergiendo —junto con las primeras novelas de Ju-

lio Verne— a comienzos de la década de 1860, mientras la primera perdía su vitalidad y declinaba hasta llegar a embotadas hazañas virtuosas como el *Salambô* de Flaubert. Siguiendo a Lukács, Jameson veía la novela histórica, desde tiempos de Scott, como expresión de la sensibilidad completamente distinta hacia el pasado —visto ahora como algo radicalmente distinto— que emergió tras la llegada del capitalismo industrial. A partir de Verne, el nuevo género de la ciencia ficción registraba comparablemente «un naciente sentido del futuro», dentro del mismo espacio cultural en el que se había inscrito el del pasado. Además, el aparente realismo de la ciencia ficción servía para ocultar una estructura temporal más compleja, que se articula en dos niveles. En primer lugar, su «falso futuro» ofrecía desfamiliarizar, y por lo tanto reestructurar, nuestras percepciones del presente intolerable —tan «insensible, habituado, vacío de afecto» como para resultar inaccesible por medios directos— transformándolo en el pasado de algo todavía por venir. Pero en otro sentido, era un futuro cuyas figuraciones tendían a reflejar la atenuación de cualquier imaginación utópica; lo que de hecho representaban como género era una «contemplación de nuestros propios límites absolutos» en el presente, la verdadera vocación de toda ficción utópica.

Esto se escribía al mismo tiempo que, en retrospectiva, la eflorescencia de la ciencia ficción de la década de 1970 alcanzaba su punto culminante. Quizá un capítulo anterior a «El deseo llamado utopía» proporcione una explicación de por qué *Archaeologies of the Future* no sigue al género en su conjunto mucho más allá de ese punto. En él («El gran cisma») Jameson confronta las señales de que, a partir de la década de 1990, la propia ciencia ficción podría enfrentarse a la extinción: expulsada del campo cultural masivo de la ficción fantástica, diseñada para «lectores más jóvenes de innumerables series de múltiples volúmenes», en el mismo momento en que la biología destrona a la física, el medio ambiente desplaza a la sociedad, y el «biopoder» intenta expulsar a concepciones más tradicionales de lo político en la esfera pública. Para Jameson, la fantasía se define en primer lugar como una forma literaria ahistórica y medievalista que desfigura el cuento de hadas campesino, convirtiéndolo en «una visión siniestra, más propiamente aristocrática, de la batalla épica entre el bien y el mal», primero en Tolkien y después en una proliferación de imitadores de la cultura de masas. Registrada esta dura condena, Jameson procede a hacer varias observaciones asombrosas sobre unas cuantas obras fantásticas excepcionales: recuperando la magia como cuento popular campesino considerado como emblema, sobre poderes humanos insondables, no siempre distinto de la propia ciencia ficción, como en *Le Guin* o *Swanwick*; el despertar del poder sobrenatural en el joven narrador como especie de *Bildungsroman* fantástica; y el cambio provocado en el género por la fuerza desencantadora de la modernidad, con la transformación de la magia en mero objeto de nostalgia, como medio de abrir camino para la utopía.

Contra el actual ascendente de la fantasía, el ciberpunk destaca como un «condenado intento de contraofensiva por parte de la ciencia ficción». Ja-

meson se encuentra aquí en terreno sólido, aunque también podría haber señalado el éxito de la ciencia ficción neomilitarista (en general de muy mala calidad) en Estados Unidos en las pasadas décadas; una evolución sobre la que ha escrito Darko Suvin, y que nos recuerda que la ciencia ficción es capaz de asumir puntos de vista tan reaccionarios como la fantasía del mercado de masas. Más oportunamente, podría acusarse al tratamiento que Jameson da a la fantasía de no tener en cuenta la existencia de una tradición muy distinta en dicho género (en lugar de unas cuantas islas valiosas en medio de un mar de basura) heredero de Mervyn Peake y quizá de Morris, y no de *El señor de los anillos*. En los términos de la propia *Archaeologies of the Future*, sin embargo, el reconocimiento de la llegada de la fantasía haría comprensible el largo hiato desde la década de 1970 hasta el análisis de la *Trilogía de Marte*; pero también tiende a debilitar la sugerencia de que Robinson puede soportar el peso histórico que le asigna la estructura del libro, como signo de vitalidad general de la forma utópica, en lugar de ser un fruto aislado, distante de las tendencias mayoritarias en el género.

La nueva cuestión que la fantasía agudiza –cuya distinción se ha dejado en reserva hasta este punto– es la relación genérica de la ciencia ficción con la literatura utópica. Jameson afirma seguir la definición de ciencia ficción establecida por Darko Suvin (en *Metamorphoses of Science Fiction*, 1979) como «la literatura del extrañamiento cognitivo». Sobre esta base, Suvin define la utopía como:

la construcción verbal de una determinada comunidad cuasihumana en la que las instituciones sociopolíticas, las normas y las relaciones individuales se organizan de acuerdo con un principio más perfecto que en la comunidad del autor, basándose esta construcción en el extrañamiento surgido de una hipótesis histórica alternativa.

Tras agrupar todo el extrañamiento cognitivo bajo la rúbrica de la ciencia ficción, a continuación declara que «hablando de manera estricta y precisa, la utopía no es un género sino el *subgénero sociopolítico de la ciencia ficción*». Dentro de esta óptica formalista, no se sitúan marcadores históricos reales en ninguno de los extremos: para Suvin, los ejemplos típicos de la ciencia ficción podrían ser «Luciano, Moro, Rabelais y Swift [...] Wells, London, Zamyatin», así como los autores de las décadas de 1960 y 1970.

Un punto de vista alternativo podría sugerir que la moderna literatura utópica –si usamos el punto de partida de Jameson, esto es, la *Utopía* de Moro (1516)– es muy anterior a los orígenes de la ciencia ficción con Verne (1864). Esto tal vez sugiera además que la relación podría mejor formularse como sigue: la mayoría de las utopías no han sido ciencia ficción; la mayor parte de la ciencia ficción no ha sido utópica; pero durante el siglo xx (apenas antes), y más tarde, se ha producido una superposición significativa. Para apoyar la primera de estas proposiciones, se podría añadir que muchas utopías no han adoptado en absoluto la forma narrativa: Campa-

nella, Owen, Fourier podrían mejor calificarse de anteproyectos discursivos; o, cuando adoptaron forma de ficción, ésta ha sido por lo general descriptiva, no de estructura genuinamente narrativa: el «relato» no ha sido más que un recurso marco para escoltar al lector en una visita guiada por la utopía, como en Moro, Bellamy, Morris y Skinner. Las ciencias ficciones, por su parte, prácticamente tienen que ser genuinamente narrativas, porque es la acción, la trama y el argumento lo que cuenta.

Ésta es la raíz de un problema genérico que en ningún momento se resuelve en *Archaeologies of the Future*, en donde Jameson no proporciona definición alternativa alguna de la ciencia ficción (aunque cambia el término de Suvin para el subgénero de la utopía de «sociopolítica» a «socioeconómica»). La dificultad aumenta debido a los problemas inherentes a su distinción inicial entre programa utópico e impulso utópico. La definición del primer término –el esbozo de un sistema mejor– es relativamente directa. Al segundo, que supone una orientación más extensa de la orientación futura *per se* heredada de Bloch, se le da aquí un sentido aún más amplio que el propuesto en *The Principle of Hope*. Ya en *Signatures of the Visible* (1990), Jameson había sugerido que «las obras de la cultura de masas no pueden ser ideológicas sin al mismo tiempo ser implícita o explícitamente utópicas: no pueden manipular a no ser que ofrezcan un genuino jirón de contenido a modo de soborno fantástico para el público a punto de ser manipulado». En las conclusiones a *The Political Unconscious* iba más lejos, sosteniendo no sólo que la cultura de masas contemporánea siempre ha sido en cierta medida utópica, sino que *cualquier ideología de clase*, ya sea esclavista, feudal, capitalista o socialista, es inevitablemente utópica en su estructura intrínseca.

El riesgo de tal dilatación está claro: bajo su rúbrica, prácticamente cualquier imagen, práctica o concepción del mundo que exceda de un informe estricto de lo que existe puede calificarse de utópico. Dentro de este contexto, la ciencia ficción es constitucionalmente tal. Pero lo que la ampliación borra es la línea entre la alteridad y la idealidad: entre lo otro y lo mejor. Esto apunta a una ambigüedad mayor en los escritos de Jameson sobre la utopía, ya planteada por Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad*: «no se da ningún criterio político para discriminar entre diferentes figuraciones de deseo utópico, ya sea con disfraz comercial o en imaginación profética [...] En esta bifurcación se echa en falta una sensación de que la cultura es un campo de batalla, que divide a los protagonistas». La carencia de un criterio para juzgar entre las utopías sitúa la «estructura de neutralización» de la crítica negativa en un lugar extraño. Si ninguna utopía posee valor más allá de su capacidad para desenmascarar a su opuesto, ¿no implica esta arrolladora reducción que todas las utopías se vuelven, por así decirlo, iguales?

En diversos lugares de *Archaeologies of the Future* Jameson insinúa un conjunto de criterios –nunca aplicados directamente– para distinguir entre ellas. Uno de ellos es la sugerencia contenida en la «Introducción» de que

la prueba de un texto histórico debería ser la capacidad de inspirar a sus lectores sus propias visiones. Jameson nunca explica esto con detalle: ¿qué dota de esta capacidad a una obra utópica? ¿La medida en la que ensaya todos los debates sobre la utopía sin proporcionar solución, de modo pluralista? ¿O la propia agudeza de su fuerza resuelta, como provocación al debate? O quizá, la totalidad de su visión: «la viabilidad de la fantasía utópica [...] encuentra su prueba y su verificación en el modo en el que promete resolver todos los demás problemas concomitantes» además de la única «raíz de todos los males» a la que ha convertido en blanco; así, «no es verosímil ninguna utopía moderna que no aborde [...] los problemas económicos causados por el capitalismo industrial». Más decisivamente, «sigue siendo difícil entender cómo podrían imaginarse siquiera las utopías futuras con absoluta disociación del socialismo en su sentido más amplio de anticapitalismo».

Esto nos devuelve a la paradoja de nuestros tiempos. En la «Introducción» a la primera mitad de *Archaeologies of the Future*, «Utopía ahora», Jameson escribe que la utopía ha recuperado su vitalidad como perspectiva políticamente energizante para la izquierda posterior a la globalización, que abarca «restos de la vieja izquierda y la nueva izquierda, junto con los de un ala radical de la socialdemocracia, y de las minorías culturales del Primer Mundo y los campesinos proletarizados y las masas sin tierra o estructuralmente inempleables del Tercer Mundo». Son presumiblemente estos grupos sociales, así como a las «nuevas formas de intermediación política» que podrían finalmente desarrollarse dentro del mercado planetario consolidado, a las que Jameson recomienda este «anti-antiutopismo» como estrategia de trabajo. Aquí, sin embargo, se pone de manifiesto la plena profundidad de la ambivalencia de Jameson acerca de la posibilidad de la utopía tras el triunfo planetario del capitalismo. No está claro si los ejemplos que da de pensamiento utópico posmoderno —dejando aparte la *Trilogía de Marte*, esencialmente el impuesto Tobin y la sociedad de la lotería— aprobarían la prueba tornasol sistémica de ser al menos relacionables con el anticapitalismo. De las propias propuestas utópicas de Jameson al final de «El deseo llamado utopía» —la abolición del dinero, el federalismo utópico— la primera recuerda más de cerca la ilusión que la imaginación, y olvida la anterior evaluación que Jameson hizo de «la escritura característica, los certificados de trabajo, una vuelta a la plata y demás, ninguno de los cuales ofrecen posibilidades utópicas muy convincentes». La proximidad a las realidades actuales agota la segunda, que toma a «Europa» (¿no la UE?) y «la posibilidad de liderazgo brasileño de una comunidad de países de todo el mundo decididos a forjar una resistencia a la globalización estadounidense» como «posibles figuras para la invención de entidades colectivas más allá del imperio o la secesión».

En comparación con las obras que marcaron y resumieron décadas anteriores, podría decirse que *Archaeologies of the Future* carece de una sección teórica concluyente, en el espíritu de «Towards Dialectical Criticism» de *Marxism and Form*, «The Dialectic of Utopia and Ideology» [La dialéc-

tica de la utopía y la ideología] de *The Political Unconscious*, o «Secondary Elaborations» [Elaboraciones secundarias] de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. En su lugar, sin embargo, recibimos algo que Jameson nunca antes nos había dado: la base de un programa político. Porque en cierto sentido *Archaeologies of the Future* es el libro más directamente político de Jameson hasta la fecha, aunque escrito en los tiempos menos políticos. No siendo un estudio sistemático ni integral de la ciencia ficción o de la utopía, es, sin embargo, una extensa respuesta a la pregunta con la que empieza, el estudio dialéctico de una enorme cantidad de material, arrojando todo tipo de chispas a medida que avanza, y finalmente atraído de nuevo por la fuerza magnética del presente.

Si *Archaeologies of the Future* proporciona una respuesta al reto de *Una modernidad singular*, es esa meditación sobre la propia ruptura radical que cierra «El deseo llamado utopía», aparentemente la única propuesta no catalogada que el libro nos deja. Pero este destino final no es tan aciago como al principio parece. La invención de «una ansiedad sobre la pérdida del futuro» es en sí misma una ingeniosa victoria discursiva: un terror acumulado del arsenal antiutópico dirigido contra sus creadores, comparable a la captura de la «posmodernidad» para la izquierda por parte de Jameson. Un ejercicio que mantiene la mente fresca, que reúne energías para el futuro enfrentamiento para el que debemos seguir conservando la esperanza: ésta es la importancia suprema de *Archaeologies of the Future*. Como tal, representa el intento personal de Jameson en un tipo de experimento mental que cualquier izquierda futura debe efectuar colectivamente. Hacer sonar las rejas tal vez sea lo mejor que podamos hacer hoy, pero no deja de ser un paso decisivo más allá de la aquiescencia pasiva a las comodidades de la jaula.