

JAMESON Y LA FORMA

No cabe duda de que Fredric Jameson no es sólo un eminente crítico sino un gran crítico, listo para ocupar su lugar en el elenco de ilustres nombres que incluye los de Edmund Wilson, Kenneth Burke, F. R. Leavis, Northrop Frye, I. A. Richards, William Empson y Paul de Man. Y este catálogo no deja de limitar el juicio a los colegas anglosajones, cuando el verdadero campo de comparación es mucho más amplio. Ningún estudio contemporáneo de la literatura puede igualar la versatilidad, la erudición enciclopédica, la fuerza imaginativa o la prodigiosa energía intelectual de Jameson. En una era en la que la crítica literaria, como todo lo demás, ha sufrido una especie de declive, presentando una desoladora escasez de figuras sobresalientes en la disciplina, Jameson se perfila sin duda como un superviviente de una época cultural de mayor envergadura, un refugiado de los tiempos de Shklovsky y Auerbach, de Jakobson y Barthes, que es, no obstante, absolutamente contemporáneo.

Mencionar el nombre de Barthes, sin embargo, supone indicar un modo en el que Jameson disfruta de una ventaja respecto a casi todos sus *confrères*, dado que es seguramente uno de los más soberbios estilistas críticos en una era que en gran medida carece de estilo. Como ha señalado Perry Anderson, Jameson es, dicho muy simplemente, «un gran escritor»¹. Consideremos, por ejemplo, ese fragmento asombroso de prosa extraído del texto titulado «Towards a Libidinal Economy of Three Modern Painters», incluido en la recientemente publicada recopilación del autor, *The Modernist Papers*. Jameson examina lo que él denomina lo «plano» en los cuadros de De Kooning, por lo cual entiende las «bandas de color pintadas a lo largo de las cuales el ojo se desliza sin encontrar la más mínima perturbación»:

Tenemos que imaginar, creo, un proceso de efracción que arranca de la propia línea, la enmaraña, como en los bocetos a carboncillo, haciéndola temblar y vibrar, descomponiéndola rítmicamente en las gradaciones del lápiz, como otros tantos matices. Aquí alguna compulsión interna de la línea, algún ner-

¹ Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Londres, 1998.

viosismo primigenio, hace que desee hacer estallar sus límites bidimensionales y producir, a partir de su propia sustancia interna, manchas que cooptan y obstaculizan a su adversario primordial, la propia pincelada [...]. En De Kooning, la línea se transforma a sí misma, se despliega haciéndose irregular, desparramándose en crestas y corrientes específicas pero paralelas de pintura, que refractan la sustancia original en franjas que presentan diferentes densidades, algunas montañosas y quebradizas, otras que gotean en el lienzo como lágrimas que dejan de parecer marcas y trazas de *maladresse* [torpeza]. La línea es ahora pincelada y color; su nuevo opuesto estructural, lo plano, es algo que le sucede a aquélla antes que un lugar de libertad y expresión privada y personal por derecho propio².

Algunos lectores podrían considerar esto grandilocuente: demasiado extravagantemente «característico del autor» como para posar su ojo de un modo genuino sobre el objeto visual. Mi propia opinión es que, como sucede con la totalidad de la escritura más cuidada de Jameson, estas líneas encierran una conciencia demasiado portentosa de su propio brillo, mostrándose con todo el drama y el entusiasmo crecientes del gran periodo proustiano y, no obstante, con algo de su tacto y finura, si bien no exactamente con su aire de naturalidad o de lucidez civilizada. Uno siente, como no ocurre con Proust, que hay en acción una turbulenta energía lingüística que podría provocar perturbadores efectos frenéticos si se le permitiera desmandarse, similar a lo que sucede en realidad con la pincelada de De Kooning, que amenaza con hacer estallar sus suturas y con desbordar sus contenidos en torno a sí. De hecho, he sugerido en otro sitio que parte de la perversa fascinación de Jameson por Wyndham Lewis —«el brutal y aburrido Wyndham Lewis», como adecuadamente lo llama Leavis— responde quizá a que detecta en la errática y agitada prosa de Lewis una especie de caricatura salvaje o una versión de pesadilla de lo que podría ser su propio estilo literario si prescindiera de todo decoro³. En el pasaje que acabo de citar, sin embargo, su prosa se halla en tan excelentes condiciones como para correr el riesgo del toque singular de la inflación retórica sin temor a perder ni su voluptuosidad ni su ímpetu. Si detectamos aquí tipo alguno de inflación, es en el modo en que el lenguaje puja por proyectar esas manchas y gotas de pintura en pantallas de sentido estructural de mayores dimensiones, sin menoscabo de su especificidad sensual. Descifrar las relaciones existentes entre los brochazos de pintura se equipara con la interpretación de las relaciones existentes entre ciertas fuerzas e ideas en conflicto.

Veremos a continuación cómo este logro estilístico, en el que lo sensible y lo inteligible interactúan constantemente entre sí, constituye también, en opinión de Jameson, una solución a lo que él considera el dilema central de la modernidad. Entretanto, podemos señalar que ésta es asimismo una

² Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, Londres y Nueva York, 2007, pp. 256 y 257.

³ T. Eagleton, *Against the Grain*, Londres y Nueva York, 1986, p. 67.

solución de uno u otro tipo a los conflictos existentes entre la cultura posmoderna, con la que Jameson entiende que tenemos al menos que vivir, y el arte moderno de alto rango, en el que una preciosa parte de él todavía se siente como en casa. La modernidad, comenta aquí, sigue girando totalmente en torno al lenguaje, mientras que la posmodernidad, en general, desplaza el foco sensorial de lo verbal a lo visual. Al escribir, pues, sobre lo pictórico en un estilo alto-moderno sin concesiones, el autor de *Marxism and Form* y el inclasificable crítico cinematográfico y arquitectónico que iba a emerger más tarde se muestran secretamente uno.

Materialidad y sentido

Aunque el estilo de Jameson es espléndidamente único y original, no nos debe hacer olvidar que, de acuerdo con su propia estimación, él navega peligrosamente cerca de una forma de reificación, ya que es así precisamente como contempla el culto moderno del estilo individual, del que él mismo es un heredero tardío. Pero mientras que el estilo en la escritura moderna puede convertirse en un tipo de fetiche en su aislada y falsa inmediatez, como sucede en el modo en que absorbe las energías del mundo en sí misma para convertirse en una especie de cosa pseudoanimada por derecho propio, éste no es precisamente el caso de la escritura de Jameson, que en su camino dialéctico pretende poner en contacto íntimo la inmediatez sensorial y la reflexión conceptual.

En el párrafo que he citado hace un instante percibimos un drama extraordinario, cuando el lienzo de De Kooning es dotado de vida como si se tratase de una gran guerra de fuerzas antagónicas; y este drama es representado en otros términos en las propias frases, que, como con frecuencia sucede en Jameson, se despliegan inexorablemente justo hasta el momento en que percibimos que deben haber agotado con toda seguridad su aliento sintiéndose incapaces de emitir una oración subordinada más, para lanzar una última bocanada y, triunfantes, anotarse un puñado de enunciados más tomados de sus aparentemente inagotables profundidades. El fragmento también nos presenta una versión literal del modo en que las ideas del propio Jameson se materializan, cuando los conceptos de De Kooning cobran dimensión en rayas de pintura y la sacudida y tensión de las ideas pueden sentirse en la yema de los dedos. Este entrelazamiento de materialidad y sentido es algo que interesa sobremanera a Jameson, el materialista cultural, como algo que su propia escritura logra realmente. Su estilo, poético en su textura pero discursivo en cuanto a su estructura, deviene alegórico de sus propias preocupaciones.

Jameson, después, revela otra afinidad inesperada con Proust en su notable don para dotar a las ideas de un cuerpo sensual, traduciendo las cuestiones conceptuales en términos visuales, dramáticos o corporales. No está muy interesado en rigurosos análisis lógicos, dado que éstos operan a una escala demasiado abstracta y monótona para la configuración épi-

ca de su mente. Existe una cualidad adictiva en el estilo jamesoniano, ya que sus frases tan pronto agotan una oración como alcanzan sin pausa otra. Parte del atractivo perverso de su escritura radica en que ésta tiene dificultades para saber dónde detenerse. Uno sospecha que parte de la atracción que Jameson siente, psicológicamente hablando, por el marxismo es que la totalidad –que ocupa el lugar, entre otras cosas, de lo que él considera como el absoluto perdido de la modernidad– constituye un límite ante el cual incluso su gargantuesca hambre de todo tipo de experiencias debe finalmente encontrar su reposo, un deseo que en su fáustica modalidad no se sentirá satisfecho con nada menos. Si la densidad semántica, las inflexiones retóricas y el tono magisterial de la prosa de Jameson son en general «europeos», los contenidos heteróclitos de la escritura, su entusiasta apertura a casi todo tipo de material, son más esteotípicamente estadounidenses.

Parte del placer que el lector obtiene de la escritura de Jameson proviene de que su sintaxis parece mantener siempre su elegancia, corriendo perpetuamente el riesgo, sin embargo, de colapsarse bajo la productividad febril de las ideas a las que tiene que enfrentarse. La forma, en otras palabras, retiene su ventaja sobre el contenido, aunque parte de nuestro entusiasmo por esas enormes montañas rusas de frases se deriva de que a duras penas logra conseguirlo. El lector, por decirlo así, se agarra a su sombrero cuando se le asciende por la pendiente de la larga oración subordinada, después se balancea precariamente en el punto más elevado durante un segundo antes de precipitarse vertiginosamente en otra accidentada pieza de sintaxis, disfrutando con un cierto escalofrío de alarma ante la perspectiva de que podría simplemente descarrillar, pero seguro al mismo tiempo de que será llevado indemne a su destino. El propio Jameson contempla este esfuerzo de someter una masa de materiales difícil de manejar a una forma coherente como una característica de la propia modernidad, cuando escribe sobre su «intento de reabsorber y controlar una y otra vez la contingencia»; «a pesar de sí misma, siempre intenta transformar el contenido escandaloso e irreductible en algo dotado de sentido»⁴. A este respecto, también su estilo es alegórico de los dilemas a los que se enfrenta, al tiempo que ofrece algo como una solución implícita a los mismos.

Sería difícil imaginar a Jameson escribiendo un largo texto de puro análisis político o económico. Lo que le fascina, como un tipo de fenomenólogo de la mente, es el tráfago de las ideas que se reinventan imaginativamente, a medida que su prosa discurre lenta sobre su aroma y textura. Las ideas, en su escritura, aparecen saturadas de sensibilidad, y la sensibilidad en cuestión es tan específica como la de un poeta o novelista excepcional. Él no es, como George Steiner, un hedonista del intelecto: el valor verdadero y la fuerza práctica de las ideas no son en modo alguno

⁴ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 229.

una cuestión que le deje indiferente. Su fuerza, sin embargo, radica menos en acuñar nuevos conceptos, aunque por supuesto lo ha hecho, que en ofrecernos correlatos objetivos imaginativos para nuestro conocimiento. En la hermosa frase de Shelley sobre la tarea del poeta, éste nos permite «imaginar lo que sabemos». Un ejemplo de ello puede encontrarse en el capítulo final de *Marxism and Form*, en el que Jameson describe el pensamiento dialéctico como

pensamiento a la segunda potencia: una intensificación del proceso de pensamiento normal tal que una renovación luminosa recorre integralmente el objeto de su exasperación, como si en medio de sus perplejidades inmediatas la mente hubiera intentado mediante la fuerza de voluntad, por decreto, levantarse poderosamente a sí misma gracias a sus propios esfuerzos [...] Éste es, en realidad, el momento más sensible en el proceso dialéctico: aquel en el que todo un complejo de pensamiento es elevado mediante un tipo de palanca interna a un piso más alto, en el que la mente, por mor de una especie de cambio de marchas, se encuentra ahora dispuesta a tomar lo que había sido una pregunta por una respuesta, alejándose de sus esfuerzos previos de un modo tal que se piensa a sí misma en el problema⁵.

El estilo como solución

Uno de los motivos centrales de *The Modernist Papers* es la escisión entre ser y sentido, existencia y significación, que el libro correctamente considera como una característica del conjunto de la modernidad. En un tiempo pasado, los significados eran inherentes a las cosas como semillas en una vaina; ahora, como el *Ulysses* de Joyce, el mundo parece escindido entre trozos puramente contingentes de materia y esquemas abstractos pero vacíos. La síntesis kantiana, en resumen, ha cesado de hacer su trabajo. El sospechoso habitual, la mercancía, a un tiempo un fragmento fetichizado de materia y una forma de intercambio puramente inmaterial, puede descubrirse acechando en la raíz de este gran cisma. Aunque el libro no lo enuncia en absoluto de este modo, es como si la sociedad capitalista fuera una obra de arte defectuosa, que aúna una «mala» universalidad con una «mala» particularidad. El mercado se compone tanto de apetito como de abstracción, de aquello que no puede elevarse por encima de lo brutalmente sensual y específico, y de aquello que no puede tolerar partícula alguna de materia en su conformación. Podríamos decir que lo que permite a Marx rechazar esta dualidad es el hecho de que él es tanto un humanista romántico, que siente pasión por lo particular sensual, como un hijo de la Ilustración universalista.

En opinión de Jameson, lo absoluto, que la modernidad puede tan sólo atisbar más allá de su ángulo de visión, es precisamente esa unidad des-

⁵ F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, 1971, pp. 307, 308.

vanecida de forma y contenido; aunque en realidad podría ser igualmente plausible afirmar que parte del arte moderno no busca tal unidad, sino, por el contrario, la forma pura. Jameson contempla correctamente el símbolo romántico como una solución desacreditada a este problema. En cuanto al realismo literario, que en su versión hegeliana o lukácsiana fue también capaz de discernir lo inteligible dentro de lo sensible, captando lo idiosincrásico en el individuo, Jameson cree, con singular perspicacia, que esta particular fusión de los dos dominios ha sido destrozada históricamente (entre otras cosas) por el imperialismo, en la medida en que la vida de la nación metropolitana se halla cada vez más determinada por fuerzas que se localizan al margen de su poder cognitivo, y que no puede, por consiguiente, ser objeto de totalización en el estilo realista clásico.

La propia traducción de Jameson de los conceptos en imágenes materiales es, sin embargo, otro modo de reunir lo sensible y lo inteligible. Escribir del modo más plástico, como Adorno también sabía, rescata la contingencia para el sentido sin por ello aplastar la vida existente fuera del mismo. Si se recluta lo particular para lo general, se hace así de un modo que permite oponer cierta resistencia. Por otro lado, ello ofrece este retorno de la alienación no únicamente como imagen o epifanía, sino como práctica y proceso, en la tarea y el placer materiales de la escritura misma. Escribir aquí es una imagen de trabajo no alienado; pero también puede proporcionar un anticipo de emancipación en tanto que constituye «una figura de la pura actividad y de la producción como tal»⁶. Es, por así decir, una imagen de la liberación de las fuerzas productivas, ya que el propio estilo de Jameson se convierte en la alegoría de una abundancia material futura en su casi inagotable profusión.

Encarnaciones

Como tal, el estilo en sí mismo se convierte en utopía política. En el viejo registro colectivo de la retórica, el cuerpo es ya un significante: la sensación física, sostiene Jameson, «es secretamente transparente y siempre *significa* algo más»⁷. Podría haber añadido que lo que la época moderna conoce como estética surge como el último intento posible de codificar la sensación de este modo, a fin de hacerla inteligible. Como una especie de lógica de los sentidos, busca con denuedo algún tipo de orden racional en la existencia sensorial⁸. La modernidad emerge, pues, de las ruinas de este sistema semiótico, cuando la percepción deja de significar de acuerdo con ciertas convenciones compartidas y el cuerpo se hace, en consecuencia, opaco. El nacimiento del «estilo» es, por consiguiente, también la emergencia del cuerpo privatizado, y ambos son, en modos diver-

⁶ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 186.

⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁸ Véase T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990, capítulo 1.

sos, reificaciones. Podríamos, pues, completar esta narrativa proponiendo que la escritura, al menos la de la variante poética jamesoniana, es simultáneamente signo y cuerpo, y puede imaginarse, por lo tanto, como una trascendencia de lo que Jameson contempla como las diversas falsas soluciones de la modernidad a su divorcio.

Roland Barthes observa en *El grado cero de la escritura* que el estilo literario es un asunto corporal, que se hunde directamente en las profundidades viscerales del cuerpo; y Jameson también asocia el estilo con el cuerpo. De hecho, en una extraordinaria metáfora vampírica habla en algunas (frustrantemente oscuras) páginas sobre *La montaña mágica* de Thomas Mann, que retratan el cuerpo enfermo, del modo en que la lectura «puede beber la sangre del cuerpo, por así decir, [...] y tomar prestada la concreción a fin de dotarse de densidad»⁹. Esto cuadra, sin embargo, con lo que Jameson considera como el cuerpo monádico, narcisista, autoabsorbido del lector moderno, retirado del mundo, como la obra de arte moderna, a una cierta distancia privada contemplativa. Sin embargo, al igual que el estilo es lenguaje público e idioma personal, así Jameson prefiere contemplar el cuerpo menos como un tipo de interior sellado que como una metáfora de lo espacial. Es, pues, capaz de vincularlo a otros sistemas espaciales tales como los geopolíticos, que, dado su estatuto abstracto, son inteligibles más que sensibles. En *The Modernist Papers* Jameson hace esto sobre todo en el caso de Rimbaud, presentando una atrevida analogía entre la «fermentación» de todo un sistema geopolítico y la del cuerpo adolescente. El cuerpo deja de ser, por lo tanto, uno de los dos polos de un mundo dividido –la parte material, privada o individual, como opuesta a lo general y conceptual– para convertirse, por el contrario, en un medio de colmar ese vacío. Como tal, resiste lo que Jameson ve como el carácter reductor de la modernidad, con sus inefables fragmentos de sensación de los cuales ha sido expulsado el sentido. La modernidad presenta un problema del que tanto el cuerpo como el estilo son soluciones.

En el trabajo de Michel Foucault, el cuerpo y sus placeres se erigen como el sustituto de la categoría de sujeto, al que el filósofo francés tiene una particular aversión. Tal desplazamiento no se produce en absoluto en Jameson, quien no contempla el sujeto como una forma de autoencarcelamiento; pero su incomodidad ante la «introspección» no se halla en ocasiones alejada de la de Foucault. Él también deja traslucir una curiosa hostilidad por la subjetividad «profunda», aunque exhibe una porción considerable de la suya propia. Con una intensidad moral atípica de este azote de la moralidad, por no hablar de un apocado eco de la estética soviética de la década de los años treinta, Jameson descarta como «pernicioso» el conjunto del proyecto moderno de separar la subjetividad «de una objetividad ahora muerta e inerte»: generar todo un nuevo campo en el que toda una nueva literatura de la mirada interior y la introspección puede

⁹ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 62.

florecer»¹⁰. En otro párrafo de *The Modernist Papers* Jameson llega a calificar la totalidad de la problemática del sujeto y el objeto como puramente ideológica, una extraña posición para alguien cuyo trabajo con frecuencia invoca el concepto de reificación. La idea del sujeto expresivo, piensa, es ya arcaica en tiempos de Baudelaire.

Sin embargo, la modernidad es tanto una huida del sujeto como una reificación en sus profundidades, y en cierto sentido esto se materializa también en el estilo literario de Jameson. Lo que resulta sorprendente en su escritura a este respecto es el modo en que combina una intensa vida dramática y afectiva con un curioso tipo de impersonalidad, o incluso de anonimato, en el que esos giros retóricos y esos gestos emotivos parecen pertenecer a la escritura misma antes que a cualquier sujeto expresivo que se erige tras ella. Ese sujeto está tan muerto para Jameson como lo está para Baudelaire, y ello puede formar parte de lo que le atrae de una posmodernidad carente de sujeto. No obstante, él no está, como algunos posmodernos, dispuesto a dejar de creer en el «afecto», que se separa del sujeto y se transfiere al lenguaje mismo. Me viene a la cabeza la distinción de T. S. Elliot entre «emoción» —la materia prima situada en la raíz de un poema— y «sentimiento»: las cualidades puramente textuales en las que se destila. Recuerdo también la concepción de Eliot Bradleyan de un mundo arremolinado de sensaciones que no pertenecen, sin embargo, a la conciencia de nadie en particular. Opera aquí, en otras palabras, un tipo de afectividad carente de sujeto que permite al autor vivir una vicaria existencia dramática y emocional en su escritura, mientras permanece, personal y psicológicamente, en gran medida oculto a la vista. Podríamos afirmar que Jameson es un moderno en tanto que despliega un estilo elevado que lo individualiza de modo único, pero que este estilo es, entre otras cosas, un modo de autoenmascaramiento; y que es un posmoderno porque se halla atraído por la idea de liberarse de la tiranía de una subjetividad profunda. Lo que ambos compromisos tienen en común es la perspectiva de una huida del sujeto, bien camuflándolo, bien aboliéndolo.

Sujetos anónimos

Jameson encuentra algo de la idea de impersonalidad de Elliot en Baudelaire, observando que «cuando el “sentimiento” o “emoción” putativos se manifiestan paulatina y lentamente en palabras y frases, en versos y estrofas, se transforman más allá de todo reconocimiento, se pierden respecto al viejo léxico psicológico»; cuando se transmutan en un texto verbal, cesa de ser psicológico o afectivo en sentido alguno de la palabra y ahora existe como *algo más*¹¹. Podría detectarse un toque tanto de alivio como de indecoroso apresuramiento en la sentencia con la que Jameson

¹⁰ *Ibid.*, p. 241.

¹¹ *Ibid.*, p. 225.

sigue esta observación: «Así pues, con esta mención ahora dejaremos la psicología detrás de nosotros». Uno sospecha que ésta no puede consignarse al basurero de la historia de un modo tan sumario.

El problema es ir más allá del estilo fetichizado o de la sentencia artística de la modernidad sin tambalearse y caer en algún vacío anonimato posmoderno. Para decirlo con otros términos (aunque no los utilizados por el propio Jameson): el intenso fragmento sensorial o el estilo altamente elaborado de la modernidad constituyen resistencias a la reificación –a un mundo de fuerzas impersonales y determinantes–, pero no dejan de ser también reificaciones por derecho propio. Esto es justamente lo que Jameson registra de modo tan magnífico en su análisis de la ficción de Conrad en *The Political Unconscious*: el hecho de que el impresionismo subjetivo del estilo del autor es simplemente la otra cara de un tipo de positivismo, para el que la realidad es fija e inerte. El papel del primero es proporcionar un grado de compensación utópica por la degradación del segundo, cubriendo un campo de objetos muertos y sin sentido con una capa de brillo superficial. Ésta es, pues, una falsa solución a un dilema al que el estilo de Jameson proporciona verdaderamente una, intentando, como él hace, ser tanto afectivo como impersonal. Pocas veces ha sido una forma de escritura crítica simultáneamente tan intrusiva e inexpresiva, tan llena de ornamentos teatrales y emotivos, pero mostrando, sin embargo, tan poco del sujeto. Podría objetarse que esta reticencia responde simplemente a los protocolos de la escritura académica, agotándose aquí su significado. Lo que es diferente del uso habitual de tal escritura es, sin embargo, el sentido de una pasión intensamente subjetiva desplazada en el lenguaje mismo. Sucede también, como veremos más adelante, que el sujeto que escribe raramente se muestra a sí mismo en la forma de juicios personales. No se percibe con demasiada fuerza en el trabajo de Jameson, como sí sucede en el de, digamos, Edward Said, la presencia de una voz que razona apasionadamente un argumento personal.

Evidentemente, el fetichismo del estilo debe evitarse; pero también debe evitarse su opuesto, un tipo de escritura automatizada que parece haber sido arrancada de raíz de todo anclaje en sujeto alguno y que simplemente gira sobre sí misma en el vacío. Así es como Jameson ve el lenguaje de *Ulysses*, como palabras que nadie está profiriendo o pensando, pero que existe en una especie de «textualización autista» simplemente como unidades impresas en una página. No resulta casual que la gran novela de Joyce se halle repleta de habladurías y rumores, que asimismo son enunciados que carecen de fuentes. Pero nos topamos también con el tipo de voz colectiva anónima que Jameson encuentra en el pueblo de los ratones de Kafka, testigos que son «objetivos pero que no carecen de simpatía, que combinan, por lo tanto, impersonalidad con afecto y cuyo anonimato es un asunto comunal antes que despersonalizado»¹².

¹² *Ibid.*, p. 111-112.

Hay, sin embargo, algo de la «mala» especie de anonimato en el propio Jameson, cuando su escritura se muestra en sus momentos menos impresionantes. En el mejor de los casos, el estilo de Jameson tiene la agilidad de un boxeador de los pesos pesados que puede mover su considerable volumen sin demasiados problemas. En el peor, se detecta un notable contraste entre la sensibilidad de las percepciones individuales y el implacable movimiento elefantino de las propias oraciones. En un sentido, Jameson se halla prisionero de su propio estilo al tiempo que se encarna en él, incapaz de escapar de su majestuosa pero en ocasiones agotadora postura retórica para pergeñar una frase atractiva y concisa, gastar una broma, cambiar de registro o recurrir a un tono coloquial. Su estilo carece de maniobrabilidad. Sería un excelente novelista, pero un horrible dramaturgo. Si su escritura es inexpresiva, dicho en un sentido positivo, rechazando el mito de dar voz a una experiencia personal no mediada, puede ser inexpresivo en un sentido más peyorativo también, sea como camisa de fuerza retórica, sea como medio sinuoso. Más adelante veremos que, como forma de defensa psíquica, puede ser también armadura y caparazón.

¿Amoralidad?

En un punto de *The Modernist Papers* Jameson deja constancia de su creencia de que las categorías con las que ha estado trabajando (subjetivo y objetivo, psicoanalítico y social, etc.) son en todo caso artificiales. Esto es como afirmar que las guerras territoriales tienen sólo un grado menor de realidad porque el planeta en sí no reconoce fronteras. Aunque tales distinciones sean teóricamente frívolas, no dejan por ello de ser reales y no pueden ser achatadas unas sobre otras tan despreocupadamente como Jameson imagina. En realidad, la afirmación misma puede leerse como un gesto defensivo, que en parte refleja su disgusto por la totalidad del fenómeno de la subjetividad. El sujeto no es simplemente la otra cara del objeto. Como hemos aprendido del trabajo de Slavoj Žižek, es por el contrario aquello que interrumpe la disposición objetiva de las cosas, aquello que está ausente, que es sesgado, intrusivo, que está fuera de quicio. Es la negación de esta dualidad, no su aserción, lo que es ideológico.

La sospecha albergada por Jameson respecto al sujeto individual «profundo» de la modernidad va de la mano con la animosidad que siente hacia la moralidad. Encontramos una inesperada referencia al Vicio en *The Modernist Papers*, pero resulta ser un error tipográfico de Vico. Subjetividad, moralidad, la vida personal o interpersonal: éstos son para Jameson los puntos neurálgicos, lugares en los que la temperatura emocional de la prosa se eleva momentáneamente y, como tal, uno sospecha, sintomático de algo que a toda costa debe evitarse. Sin duda, ésta es una de las razones de su cariño por algunos de los productos más impersonales de la posmodernidad, a pesar de su creencia de que tal cultura representa el último florecimiento de un sistema político al que se opone. Dado que

me he ocupado en otra parte de la aversión que Jameson siente por la moral, no pretendo repetir ese razonamiento aquí¹³. Quiero sugerir, por el contrario, la pertinencia de esta alergia a la ética en lo tocante a las cuestiones de forma y estilo en su trabajo. El punto en litigio es una cuestión de práctica crítica, no de perspectiva filosófica. Puede afirmarse que la forma opera en el trabajo de Jameson, entre otras cosas, como un tipo de defensa psicológica contra lo ético, en el sentido de contenido emocional, psicológico y conductual.

Pero el problema no es únicamente si Jameson debería dar más reconocimiento a lo ético; es más bien que su negativa a hacerlo propicia una indebida falta de atención a la apariencia empírica o fenomenológica de la obra literaria. De un modo cuasi estructuralista, la presencia empírica de la obra es puesta entre paréntesis con demasiada rapidez. Leyendo los textos sobre Thomas Mann en *The Modernist Papers*, con sus investigaciones maravillosamente innovadoras sobre la ironía, la alegoría, la mimesis, la polifonía, el género, la estructura narrativa, etc., uno se siente impresionado al percibir que Jameson dice muy poco sobre lo que el lector común, incluso el lector común de izquierdas, obtendrá de *La montaña mágica* o de *Doctor Faustus*. ¿Qué ha sucedido con el contenido explícito de estas novelas, con los temas de la enfermedad, el sufrimiento, el amor, el mal, la sinrazón, el humanismo, Eros, la mortalidad, la barbarie, el sacrificio? ¿Por qué parece Jameson tan remiso a la hora de abordar de frente estas temáticas tan ordinarias, diciéndonos lo que piensa sobre estas cuestiones cruciales, dónde se sitúa, qué juicios emitiría él mismo sobre los diferentes problemas acuciantes que se presentan? A lo largo de *The Modernist Papers*, y también en otros trabajos, se muestra de alguna manera arrogante con tales asuntos, remitiéndose con cierto desdén las interpretaciones estándar de la ficción de Kafka (aproximadamente, edipidad, burocracia y religión) e inclinándose a cancelar, ya en *The Political Unconscious*, con desdeñosa provocación, nociones tales como carácter, acontecimiento, argumento y sentido narrativo como otros tantos «falsos problemas»¹⁴.

Los límites del historicismo

El modo en que Jameson aborda estos fenómenos es doble: formalizar, por un lado, e historizar, por otro. Estas dos operaciones pueden, luego, reunirse idealmente en lo que Jameson denomina, siguiendo al lingüista Louis Hjelmslev, el «contenido de la forma». Si la propia forma puede revelarse como si segregara un contenido histórico o ideológico —y mostrar cómo se produce esto es quizá el mayor logro de Jameson—, entonces puede abrirse un punto de tránsito desde la forma o estructura a la historia o

¹³ Véase T. Eagleton, *After Theory*, Londres, 2003, p. 143, nota.

¹⁴ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Londres y Nueva York, 1981, p. 242.

la política, que no tiene que viajar a través del «contenido» entendido en su sentido moral, empírico o psicológico. En absoluto encomiable, este método propicia algo como la paradoja que el propio Jameson discierne en la poética de Wallace Stevens: «una asombrosa riqueza lingüística, por un lado, y un empobrecimiento o vacuidad de contenido, por otro»¹⁵. Asimismo, puede propiciar no tanto una historicización del contenido como una deshistoricización del mismo. Puede implicar un desplazamiento o una supresión del contenido empírico antes que una reescritura del mismo, una reescritura que implicaría concederle más peso del que Jameson está dispuesto a admitir. Como la mayoría de los historicistas marxistas, imagina que remitir las características permanentes de la condición humana, tales como la enfermedad o la mortalidad, a sus contextos históricos es siempre y en todo lugar el paso más instructivo que dar. ¿Pero por qué debería ser así? ¿No se sentiría el legendario visitante de Alfa Centauri más impresionado por el hecho de que todos los seres humanos sin excepción deben morir, que por la constatación de que la muerte para los antiguos romanos no es lo mismo que para los californianos de hoy día? Jameson muestra una reserva característica ante todo aquello que no puede formularse fácilmente en términos estructurales, esquemáticos, históricos o impersonales. Es quizá el equivalente heredado del intenso miedo del burgués ante el sentimiento personal. Sin embargo, éste es uno de los pocos beneficios legados por una era de derrota política para la izquierda, en la que los límites de lo político, así como su permanente relevancia vital, pueden ser más honestamente reconocidos.

Nos llevaría demasiado tiempo demostrar con detalle que lo que Jameson denomina su «historicismo absoluto» se halla mal concebido¹⁶. Unas breves indicaciones han de bastar. En primer lugar, todo historicismo debe incluir al menos un precepto –¡historizar siempre!– que es axiomático y, como tal, exento de su propio mandato historizante. Ningún historicismo puede, pues, ser absoluto. En todo caso, si un historicismo supuestamente absoluto es un historicismo que cubre todo, ¿incluye esto las leyes de la geometría? En segundo lugar, el historicismo no es en modo alguno una actividad inherentemente radical, como Jameson parece suponer; desde Burke a Oakeshott, gran parte del historicismo se ha situado políticamente en la derecha. Son los adversarios izquierdistas de estos ideólogos quienes han apelado habitualmente a los valores universales frente a los valores evolucionados históricamente. No todos los que sitúan las obras de arte en su contexto histórico son radicales; no todos los antirradicales son formalistas. La disputa fundamental no se perfila entre quienes contextualizan históricamente y quienes no lo hacen, sino entre lecturas antagonistas de la propia historia, entre, por ejemplo, la historia como narrativa del despliegue de la ilustración y la historia como un relato de lucha y escasez.

¹⁵ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 208.

¹⁶ *Ibid.*, p. XIII.

Existen muchas continuidades preciosas en la historia humana, al tiempo que nos topamos con transformaciones nocivas. A juzgar por lo conocido hasta el momento presente, los seres humanos parece que consideran ser miserablemente explotados como un estado de cosas de algún modo objetable, una continuidad que los izquierdistas deben valorar en vez de dejar de lado. El historicismo se muestra, en general, más alerta a la diferencia que a la repetición y, en consecuencia, no logra tomar suficientemente en consideración esos hechos. Por otro lado, existen innumerables aspectos de nuestra configuración material o de nuestra especie que son relativamente inmutables, y todo materialismo auténtico debe reconocer este hecho. Los partidarios del materialismo histórico no conceden ingenuamente una baza a los conservadores al aceptar el hecho de que, aunque, por ejemplo, el profundo dolor por la muerte del prójimo tome diversas formas históricas, existen innumerables factores en común entre un duelo moderno y un lamento antiguo. La noción de que en tal reconocimiento hay algo políticamente peligroso –que permite entrar por la puerta de atrás al espectro de una naturaleza humana invariable– es simplemente un orgo historicista o un fantasma culturalista.

El trabajo de Jameson se muestra demasiado dispuesto a sustituir el juicio moral y político por la explicación histórica, como si fueran mutuamente excluyentes. A lo largo de *The Ideologies of Theory*, por ejemplo, Jameson se muestra notablemente temeroso ante las pretensiones de verdad implícitas en tales juicios y en un momento llega incluso a sugerir que las categorías de corrección e incorrección deben abandonarse en pro de una preocupación por la fuerza pragmática y la función ideológica de una posición intelectual. ¿Querría argumentar esto del fascismo y del racismo? Él es, en síntesis, historicista en todas las formas que Althusser aborrecía y antihumanista en todos los sentidos que este último admiraba. Escribiendo en el mismo volumen sobre las versiones en liza en torno a la obra de Gramsci, desprecia como «frívolo» el intento de determinar qué interpretación es verdadera e incluso envuelve la palabra «verdadera» entre comillas, como hacen algunos recién iniciados en los estudios culturales. En otras partes del libro, sugiere que no hay un «cuerpo humano previamente dado» como tal, sino, por el contrario, «todo un rango histórico de experiencias sociales del cuerpo»¹⁷. Pero ¿con qué criterios decidimos que todas éstas son experiencias de un fenómeno llamado el cuerpo en vez de algo más?

El otro hábito de Jameson es formalizar el contenido moral a partir de la existencia, como hace en varios de los capítulos de *The Modernist Papers*. Lo hace también en su gran artículo sobre *Lord Jim* de Conrad en *The Political Unconscious*, en el que arranca toda una historia de la reificación y la racionalización capitalistas a partir del estilo impresionista de la novela. Las obras de arte modernas, que en ocasiones son pobres en conte-

¹⁷ F. Jameson, *The Ideologies of Theory*, Minneapolis, 1988, pp. 652, 358, 344.

nido, resultan, por consiguiente, peculiarmente receptivas a su método, por muy incómodo que se sienta en cuanto a sus conexiones ideológicas. De hecho, pueden convertirse en alegorías de su propio procedimiento crítico, como sucede cuando escribe de un relato de Kafka que «no debe interpretarse como un drama interpersonal», sino como «únicamente una proyección del sistema lógico»¹⁸.

Ausencias elocuentes

Esta atención al «contenido de la forma», como ya he sugerido, es probablemente la contribución fundamental de Jameson a la crítica. El título del libro que por primera vez concentró la atención general sobre él, *Marxism and Form*, parece deliberadamente provocador y programático a este respecto, un semioximoron calculado, en la línea de, digamos, *Logical Positivism and Angst*, en el contexto de una crítica marxista escasamente acostumbrada a tratar la forma artística con una gran sensibilidad. La noción del contenido de la forma es, no obstante, otro modo en el que él puede reunir sentido y materialidad, como, por ejemplo, en el artículo sobre los tres pintores modernos, en el que trata el uso que hace Cézanne del ocre como un tipo de ideología por derecho propio. La forma –la organización sensual de la obra, el juego de sus significantes o la extensión de sus pinceladas– tiene un revestimiento abstracto o conceptual conocido como contenido histórico; y ambos son tan indisociables como sentido y sensibilidad en el propio estilo literario de Jameson.

Sin embargo, al igual que Jameson discierne una forma de represión en el corazón de un lienzo de Cézanne, sus asombrosamente arriesgadas reescrituras de obras de arte en términos de forma, estructura e historia, en las que dichas obras son extrañadas hasta el punto de hacerlas irreconocibles, parecería que se basan en una represión de lo subjetivo, lo empírico y lo psicológico, todo lo cual necesita ser rigurosamente, casi despreciativamente desterrado, por este pensador que, por otro lado, se cuenta entre los más generosos e inclusivos. Encontramos, por ejemplo, muy poco sobre sexualidad en la *oeuvre*¹⁹. La crítica de Jameson produce, pues, un objeto vigorosamente discontinuo con los textos familiares del humanismo liberal; sin embargo, comportándose de ese modo, este devoto hegeliano corre el riesgo de abandonar su propio mandato característico, que no es únicamente cancelar o negar, sino preservar y negar al mismo tiempo. La modernidad en particular revela en Jameson un vehemente esfuerzo de antihumanismo, y esto procediendo de un devoto de Lukács que nunca se vio demasiado afectado por los althusserianos. Sus interiores humanos herméticos y sobreexcitados son rechazados con una

¹⁸ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., pp. 103-104.

¹⁹ Véase, no obstante, «On the Sexual Production of Western Subjectivity», en F. Jameson, *The Ideologies of Theory*, cit.

intensidad de afecto sintomática, en un estilo prosístico que, por otra parte, parece construido para distanciarse de todo sentimiento personal.

Fundamentalmente por la reticencia mostrada por Jameson ante la existencia ética o subjetiva, sabiduría no es un término que se le pueda asociar fácilmente, como haríamos con Bloch, Benjamin y Adorno. Conviene no olvidar, sin embargo, que la represión es lo que nos permite hablar; que la ceguera es con frecuencia realmente productiva en términos de capacidad de visión. Los silencios, los puntos ciegos y las elisiones de Jameson son, entre otras cosas, lo que le han permitido producir el corpus de análisis cultural más distinguido y original de nuestra era. Para nosotros lectores, al menos, esto es un pequeño precio a pagar.