

# JAMESON

## POSMODERNISMO

LA LÓGICA CULTURAL  
DEL CAPITALISMO AVANZADO

VOL. I

CULTURA

IDEOLOGÍA

ARQUITECTURA

IMAGEN



Fredric Jameson

El posmodernismo o la lógica  
cultural

del capitalismo avanzado

# INTRODUCCION

Estos últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la social democracia o el Estado del bienestar, etc., etc.): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o coupure que por lo general se remonta al final de la década de los años cincuenta o a principios de la de los sesenta.

Tal y como el término mismo sugiere, tal ruptura se relaciona casi siempre con la decadencia o la extinción del ya centenario movimiento modernista (o bien con su repudio estético o ideológico). Así, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en la filosofía, las formas finales

de la representación en la novela, las películas de los grandes auteurs o la escuela modernista en poesía (tal y como se ha institucionalizado y canonizado en la obra de Wallace Stevens), son todos ellos considerados hoy como el final, extraordinariamente floreciente de un primer impulso modernista de cuyo agotamiento y desgaste ellos mismos dan fe. El catálogo de sus sucesores presenta, pues, un aspecto empírico, caótico y heterogéneo: Andy Warhol y el pop art, pero también el realismo fotográfico y, más allá de él, el «neo expresionismo»; en música, la impronta de John Cage, pero también la síntesis de los estilos clásico y «popular» que encontramos en compositores como Phil Glass y Terry Riley, e igualmente el punk y el rock de la nueva ola (los Beatles y los Stones representarían ahora el momento modernista de esta tradición más reciente y de rápida evolución); en cuanto al cine: Godard y el post godardismo, así como el cine y el vídeo experimentales, pero también un nuevo tipo de películas comerciales (sobre las que se hablará con detalle más adelante); Burroughs, Pynchon o Ish-

mael Reed, por una parte, y el nouveau román francés y sus herederos, por otra, pero también las formas nuevas y provocativas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o écriture... La lista podría ampliarse indefinidamente; pero, ¿implica todo ello un cambio o una ruptura más fundamental que los periódicos cambios de estilo y de moda determinados por el antiguo imperativo modernista de la innovación estilística? 1

# El triunfo del populismo estético

Es, no obstante, propio de la arquitectura el que las modificaciones de la producción estética sean en ella más espectacularmente visibles y el que sus problemas teóricos se hayan elaborado y articulado de forma más notoria; en realidad, fue a partir de los debates de la arquitectura cómo empezó a emerger mi propia concepción del posmodernismo, que expondré en las páginas siguientes. Más decisivamente que en otras artes o medios, las posiciones posmodernistas en arquitectura son inseparables de una implacable recusación del modernismo y del llamado «estilo internacional» (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies); en tal recusación, el análisis y la crítica formal (de la transformación modernista del edificio en algo cercano a la escultura o en un «pato» monumental, según el término de Robert Venturi) se acompañan de una reconsideración de los niveles urbanísticos y de las instituciones estéticas. El modernismo se asienta pues en la destrucción del tejido urbano tradicional y de su vieja cultura de vecindario (mediante la ruptura radical del nuevo edificio utópico modernista con el contexto que le rodea); además, el elitismo profético y el autoritarismo del movimiento moderno son despiadadamente denunciados como un gesto imperial del Maestro carismático.

En consecuencia, el posmodernismo en arquitectura se presenta lógicamente como una especie de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas*. Sea cual sea

la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa «industria de la cultura» tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la «nueva crítica americana» hasta Adorno y la escuela de Francfort. En efecto, lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje «degradado», feísta, kitsch, de series televisivas y cultura de Readers Digest, de la publicidad y los moteles, del «último pase» y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada «para literatura», con sus categorías de lo gótico y lo románico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no se limitan a «citar» simplemente, como habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia.

Pero sería erróneo considerar esta ruptura como un acontecimiento exclusivamente cultural: en realidad, las teorías de la posmodernidad —tanto las apologéticas como las que se atrincheran en el lenguaje de la repulsión moral y la denuncia— presentan un acusado parecido de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, en buena parte al mismo tiempo que ellas, anunciaron el advenimiento o la inauguración de un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como «sociedad postindustrial» (Daniel Bell), aunque designado también frecuentemente como «sociedad de consumo», «sociedad de los media», «sociedad de la información», «sociedad electrónica» o de las «altas tecnologías», etc. Dichas teorías tienen obviamente la obligación de demostrar, en su propia defensa, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. En consecuencia, la tradición mar-

xista ha opuesto una vehemente resistencia a estas teorías, salvo por la honrosa excepción de Ernest Mandel, cuyo libro *El capitalismo tardío* no intenta meramente analizar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que él entiende como una tercera etapa o un tercer momento en la evolución del capital), sino también demostrar que se trata, en todos los niveles, de una fase del capitalismo más pura que cualquiera de los momentos precedentes. Volveré más tarde a este argumento; baste por el momento subrayar una tesis que he defendido con mayor detalle en otro lugar<sup>2</sup> que toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura —ya se trate de apologías o de estigmatizaciones— es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.

# El posmodernismo como pauta cultural dominante

Una última cuestión metodológica preliminar: las páginas que siguen no deben considerarse como una descripción estilística ni como la catalogación de un estilo o un movimiento cultural entre otros. He pretendido más bien ofrecer una hipótesis de periodización histórica, y ello en un momento en el que el concepto mismo de periodización histórica se presenta como auténticamente problemático.

He sostenido en otros lugares que todo análisis cultural aislado o discreto implica siempre una teoría soterrada o reprimida de la periodización histórica; en todo caso, la concepción «genealógica» corre el gran riesgo de quedarse en las preocupaciones teóricas tradicionales acerca de la llamada «historia lineal», las teorías de las «etapas» y la historiografía teleológica. En este contexto, no obstante, algunas observaciones esenciales pueden ocupar el lugar que merecería una discusión teórica más amplia de estos (muy reales) problemas.

Una de las inquietudes que a menudo despiertan las hipótesis de periodización histórica es que tienden a pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad compacta (coartada por todas partes por signos de puntuación y metamorfosis «cronológicas» inexplicables). Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el «posmodernismo», no como un estilo, sino más bien como una

pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí. Considérese, por ejemplo, la tan extendida postura opuesta, según la cual el posmodernismo en sí mismo es poco más que una nueva fase del modernismo propiamente dicho (cuando no del —aún más antiguo— romanticismo); puede ciertamente concederse que todas las características del posmodernismo que acabo de enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en tal o cual precursor modernista (incluyendo precursores genealógicos tan asombrosos como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, quienes pueden considerarse sin reservas posmodernistas *avant la lettre*). Ello no obstante, lo que este enfoque no tiene en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua burguesía victoriana y pos victoriana, que percibió sus formas y su ethos alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, «antisociales».

Nuestra tesis es que tales actitudes se han vuelto arcaicas debido a una mutación en la esfera de la cultura. No solamente Picasso y Joyce han dejado de ser repugnante, sino que ahora los encontramos, en conjunto, bastante «realistas». Lo que no es sino el resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista en general, que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta. Seguramente ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia del posmodernismo en cuanto tal, dado que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta entonces con el movimiento moderno, situado anteriormente en la oposición, como con una masa de clásicos muertos que, como Marx dijo en cierta ocasión, y en un contexto diferente, «gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos».

En cuanto a la reacción posmodernista contra todo ello, en cualquier caso, debe señalarse igualmente que sus propios rasgos ofensivos —desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expre-

siones de abierta provocación social y política, que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie, y que no solamente se reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental.