

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UTOPIÍA ACTUAL: CARTOGRAFÍA COGNITIVA,
MAPAS DEL TIEMPO, CIENCIA FICCIÓN.

TESIS

QUE PARA OBTAR POR EL GRADO DE:
LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

ANA DEL CASTILLO VÁZQUEZ

TUTORA:
MARIA KONTA

MÉXICO D.F. AGOSTO DEL 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Engracia y Alonso, quienes con toda la curiosidad y el rigor de la ciencia
me enseñaron la fuerza y la maravilla del amor incondicional.*

*A Fernando, que me comparte un amor y una belleza
que enriquece toda mi experiencia y supera cualquier utopía.*

Agradecimientos.

Quiero agradecer muy especialmente a mi asesora Maria Konta, por su valiosísima guía, sus atinadas correcciones y la paciencia infinita que me tuvo todo este tiempo; pero también porque, sin rastro alguno de codicia, compartió conmigo sus conocimientos, sus libros y sus sabios consejos, explicándome de manera sencilla muchas cosas que no pude apreciar en la carrera y que, en una o dos frases, ella completó con una habilidad que admiro profundamente. Gracias a mis lectores: A Jorge, por ese entusiasmo lleno de conocimientos y esa profundidad en sus apreciaciones que me motivó a indagar más acerca de algunas de las cosas que puse en este trabajo. A Helena, que con su afilada mente e inteligencia separó todos los elementos de mi tesis para analizarla cual si fuera un objeto de ciencia, dejando ver todos los hilos sueltos y las pistas perdidas que después interpretó con admirable destreza. Especialmente a Sebastián, porque leyó mi tesis con la curiosidad de un niño y con esa misma alegría me mostró todas las posibilidades, aciertos y problemas del tema de la tesis; compartiendo conmigo no solo sus conocimientos sino también un compañerismo sumamente feliz.

Gracias a mi familia que me ayuda en cada paso que doy: A mi padre, por leerme en voz alta todos los libros de filosofía y de ciencia ficción que llegaron a sus manos, haciendo de mí alguien complejo y feliz; con él aprendí a subirme a un árbol con un libro en la mano. A mi madre, por mostrarme siempre la lógica del mundo y, al mismo tiempo, toda la magia de la simplicidad, la curiosidad, la risa y el amor. A Inés, porque llegó a nuestras vidas trayendo armonía, orden y alegría, ayudándome a encontrar estabilidad en mi vida. A mi tía Violeta, que embelleció mi trabajo con sus acertadísimas correcciones y con la que comparto el amor por los libros, el arte y la música. A Paty, porque su amor incondicional es el más bello ejemplo de una madre y por quien -en gran parte- elegí esta carrera. A Miguel, porque con tanto amor me ha dado un lugar en su hermosa familia. A mi tío Jesús y mi prima Natalia, quienes parecen hechos a prueba de todo y son para mí un gran ejemplo de fortaleza. Gracias especiales a mi hermano Alberto, que me ha dado las más grandes lecciones de mi vida sin las cuales no sería ni lejanamente la persona que soy; quien es en muchas cosas mi opuesto y en otras tantas mi complemento; quien agradezco que ande por ahí haciendo de las suyas y cometiendo los más grandes errores para luego salir airoso con los más grandes aciertos.

Gracias mis amigos: A Nadia, por ser en este camino mi hermana, mi compañera de fiesta, mi colega filósofa, mi pareja de baile, mi terapeuta y otras mil cosas cada día diferentes. Gracias a Juan Miguel, a Sasha y a todos mis amigos que comparten conmigo el andar de la vida. A Didan y su bella familia porque siempre mantienen abiertas las puertas de su casa y de su corazón. Al Sonido Psicotropical porque me dio la energía y la alegría necesaria para terminar con esto. Y todos los que no menciono pero saben que están en mi vida: mil gracias.

Por último gracias a Fernando, porque tiene el alma más bella que he encontrado en este mundo; porque es en extremo generoso con los que le rodean y en especial conmigo; porque nada de esto habría sido siquiera imaginable sin él, y porque me ha dado la mano para caminar juntos en esta vida y compartir las experiencias que me han hecho una persona mejor.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| I.- Utopía, deseo y sistema. | 11 |
| I.1.- El impulso utópico | 14 |
| <i>Proceso Alegórico</i> | 18 |
| <i>Inconsciente político</i> | 22 |
| I.2. Programa utópico..... | 26 |
| <i>Totalidad</i> | 27 |
| <i>Crítica y diagnóstico</i> | 29 |
| <i>Diferencia Radical</i> | 31 |
| <i>Utopía y política</i> | 33 |
| II. Entre modernidad y posmodernidad | 37 |
| II.1. La modernidad y su esencia utópica | 39 |
| <i>Gesto utópico</i> | 48 |
| <i>Vanguardia y Dadá</i> | 50 |
| II.2. Posmodernidad como mutación del espacio | 54 |
| <i>Superficie</i> | 56 |
| <i>Pastiche</i> | 59 |
| <i>Esquizofrenia</i> | 61 |
| III. Objeto cultural y mapas cognitivos: la estética posmoderna y su posibilidad utópica | 64 |
| <i>Objeto Cultural</i> | 67 |
| <i>Cartografía Cognitiva</i> | 70 |
| III.1. Utopía cartográfica y ciencia ficción | 73 |
| <i>La ciencia ficción y su relación con la cultura posmoderna.</i> | 74 |
| <i>SEFT-1</i> | 83 |
| CONCLUSIÓN | 91 |
| BIBLIOGRAFÍA | 95 |

INTRODUCCIÓN

En este trabajo voy a desarrollar la idea de utopía a partir de lo que el teórico estadounidense Fredric Jameson plantea en su libro seminal *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*¹. Mi objetivo es plantear, a partir del vínculo que establece Jameson entre la utopía y la ciencia ficción, una forma de utopía posmoderna. La tesis al respecto es que la ciencia ficción es una utopía cartográfica capaz de hacer un mapa tanto de la realidad posmoderna como del futuro y de la diferencia radical².

Esta tesis pretende vincular al menos tres de las ideas que Jameson plantea en relación a la utopía y la cultura posmoderna: el propio concepto de utopía, la ciencia ficción entendida como una variante de la utopía y la cartografía cognitiva como un recurso para ubicar al individuo en el espacio globalizado de la actualidad. Para esto es preciso hacer un breve recorrido por su sistema de pensamiento y por los conceptos fundamentales de su propuesta.

Al respecto Colin MacCabe, en el prólogo que hace a *La estética geopolítica*³, afirma que los conceptos principales del sistema de pensamiento de Jameson –y a partir de los cuales es posible entender su propuesta– son: el inconsciente político, la posmodernidad y la cartografía cognitiva. A estos yo agrego el de utopía, ya que es una referencia constante y necesaria en todo el pensamiento de Jameson, y además considero que es una propuesta concreta que intenta dar opciones para contrarrestar los efectos de la posmodernidad.

Se puede pensar que abordar a Jameson desde la utopía es como empezar a explicar una teoría desde la conclusión. Si bien es cierto que la utopía es el destino final de la teoría de Jameson en donde toman forma concreta sus análisis respecto al marxismo y a la posmodernidad, también es cierto que la utopía funciona como un hilo conductor de toda su teoría. La idea de utopía es como una semilla que siempre está esperando crecer y que en *Arqueologías* se desarrolla completamente.

¹ Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal, 2009. De aquí en adelante se menciona este libro siempre como *Arqueologías del futuro*.

² Con diferencia radical me refiero a la idea de alteridad, de aquello otro que es desconocido o que se aleja de las formas cotidianas de una determinada comunidad.

³ Colin MacCabe en Fredric Jameson. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.

En este sentido, es importante señalar que el pensamiento de Jameson depende de este tipo de hilos conductores ya todos los textos de Jameson se relacionan e incluso se estructuran a partir de los anteriores⁴, lo cual aporta una sensación de totalidad en su pensamiento. En mi experiencia, leer los distintos trabajos de Jameson parecen fragmentos de un solo libro diverso y enorme. Un buen ejemplo de esto es la referencia que encuentra en la última frase del libro *Una modernidad singular*⁵ (2004), del título de su libro posterior: *Arqueologías del futuro* (2009):

Lo que verdaderamente necesitamos es un desplazamiento generalizado de la temática de la modernidad por el deseo llamado utopía. Debemos combinar una misión poundiana para identificar las tendencias utópicas con una geografía benjaminiana de sus fuentes y una estimación de su presión en lo que hoy son múltiples niveles del mar. Las ontologías del presente exigen *arqueologías del futuro*⁶, no pronósticos del pasado.⁷

Por otro lado me interesa brevemente reflexionar respecto al estilo y la forma de edición de *Arqueologías*. Este libro se construye a partir de dos libros: el primero define la estructura de la utopía; en tanto que el segundo está compuesto de artículos separados que hablan de utopías concretas. Esta división no es casual, sino que hace referencia a la *Utopía* de Moro, no solo en el hecho de que separa al texto en dos libros sino que, al igual que en *Utopía*, el segundo libro está escrito antes que el primero.

Esto plantea algunas interrogantes en la forma de leer *Arqueologías* que se pueden asociar con las preguntas que Jameson se hace respecto al texto de Moro; la pregunta de si se debe leer el primer libro como resultado del segundo o se debe leer de manera separada. Al respecto considero que, apegándome a la perspectiva de Jameson, ambos textos están planteados de manera dialéctica, cada libro ofrece una perspectiva que no se opone a la otra sino que la complementa.

Pero regresando al título de este libro: *Arqueologías del Futuro* parece que en él Jameson juega con conceptos contrarios. La arqueología estudia los restos del pasado, es decir, los restos físicos y espaciales que forman parte de la antigüedad, y el futuro es la idea de lo que todavía no se ha construido. Sin embargo, Jameson tiene una noción del tiempo y de la historia

⁴ Para Jameson la intertextualidad es una característica de la Utopía, así que el hecho de que sus propios textos tengan una estructura intertextual es completamente intencional y se relaciona con su propuesta de elaborar su pensamiento a modo de totalidad (otra característica del texto utópico).

⁵ Fredric Jameson. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004.

⁶ Las cursivas son mías.

⁷ Fredric Jameson. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004. p. 180.

como una totalidad o un absoluto y no como una serie de eventos causales, él llama a esta noción del tiempo: sincrónica, en donde los eventos suceden al mismo tiempo, diferente al tiempo diacrónico que tiene una secuencia lineal.

Situándome en un tiempo diacrónico, considero que hacer una arqueología del futuro implica analizar históricamente esos espacios en los que el futuro se presenta como reflejo simultáneo de nuestro presente y no como una consecuencia causal de éste. Jameson cita a F.H. Bradley en una frase que se aproxima mucho a esta idea:

Supongamos que el actual estado del mundo sea la causa de ese estado total que le sigue a continuación. En esto, hay de nuevo [...] una contradicción en sí misma [...] Tenemos las diferencias de causa y efecto, con su relación de tiempo, y no tenemos modo posible de mantenerlas unidas. Por lo tanto, nos vemos atraídos a la opinión de que la causalidad no es más que parcial, y que no tenemos sino cambios de meros elementos con un todo complejo⁸.

En este sentido el nombre *Arqueologías del futuro* se relaciona con la primera parte del libro en donde Jameson da una definición de la utopía como un pensamiento del futuro y de la alteridad radical, pero también como un espacio en donde se refleja el estado de la sociedad actual. De esta forma, Jameson se propone analizar a la utopía como toda una dimensión de la realidad: “quiero que no entendamos el utopismo como un destrabado de lo político [...] sino por el contrario como todo un proceso específico por derecho propio.”⁹ Una realidad en donde la historia se contempla como una totalidad y por lo tanto, estudiar el futuro es al mismo tiempo estudiar el presente y el pasado.

La otra parte de título: *El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, tiene que ver con el análisis que hace Jameson en la segunda parte del libro respecto al contenido del pensamiento utópico en términos políticos y sociales. Aquí él afirma que la ciencia ficción se estructura a modo de una utopía que ubica la alteridad tanto en el tiempo como en el espacio.

En este sentido Jameson es un poco radical ya que considera que la ciencia ficción no sólo es una de las formas de la utopía, sino que retoma la idea de D. Suvin en donde la utopía es: “un subconjunto socioeconómico de la ciencia ficción”¹⁰. Para este trabajo, sin embargo, voy a vincular la idea de utopía con la de ciencia ficción sin darle prioridad a una de estas y solo

⁸ F.H. Bradley citado en Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal, 2009, p. 113.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

destaco el hecho de que el pensamiento utópico es previo al discurso de ciencia ficción gracias a las diferencias en el contexto histórico en el que se dan.

Desde mi perspectiva lo importante de este vínculo con la ciencia es que se convierte en un elemento esclarecedor en el análisis que hace Jameson de la cultura posmoderna y de sus objetos culturales, además de dar una propuesta para cambiar el estado de esa cultura. Respecto a esto hay que acotar que, en un principio, Jameson no hace distinción entre una “cultura de masas” y una “alta cultura”, para él es fundamental tomar en cuenta todos los objetos culturales, ya que es a partir de éstos que es posible aproximarse a la realidad de la sociedad actual. Esto permite incluir al cine, la televisión, la arquitectura y por supuesto a la utopía y la ciencia ficción.

En su análisis de la utopía, Jameson sugiere que la diferencia radical funciona como una pauta de la propuesta utópica, algo que la ciencia ficción explora también. ¿Pero realmente existe la posibilidad de pensar en una diferencia radical? Para Jameson la utopía siempre muestra un punto de quiebre que señala los límites de la humanidad para pensar la diferencia, pero en gran parte su función es también romper esos límites. El pensamiento utópico es, por lo tanto, un espacio para pensar que otro mundo es posible -y necesario- y en donde el futuro no necesariamente es una consecuencia del presente, sino una posibilidad para la otredad.

Este planteamiento de la otredad radical le plantea a Jameson otras preguntas: “cómo obras que plantean el fin de la historia pueden ofrecer impulsos históricos utilizables; cómo obras que pretenden resolver todas las diferencias políticas pueden seguir siendo políticas en el más pleno sentido”¹¹. La respuesta está en entender que la función principal de la utopía es motivar a la humanidad para que siga formulando contradicciones, los textos utópicos son verdaderamente políticos en cuanto son capaces de generar nuevas visiones del mundo que replanteen y modifiquen el presente.

Además, me parece importante apuntar que Jameson es un teórico que elabora un sistema de pensamiento basado en un marco conceptual marxista, lo cual quiere decir que su análisis da primacía a las formas económicas para la comprensión de las formas culturales. Sin embargo, la perspectiva de Jameson propone dar una vuelta a este método de estudio ya que él plantea que el estudio cultural es el que aporta la comprensión de las formas económicas, políticas y sociales.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

A partir del contexto anterior expuesto, en la organización de la presente tesis se da un repaso por algunos conceptos del pensamiento de Jameson, principalmente: impulso utópico, programa utópico, modernidad, posmodernidad y objeto cultural. Esto para ubicar el lugar y la posibilidad de la utopía -y por lo tanto la ciencia ficción- en la posmodernidad.

Para esto en el primer capítulo desarrollo las dos vertientes principales de la utopía: el impulso utópico y el programa utópico. La primera vertiente –el impulso utópico- está vinculada con uno de los conceptos más importantes de Jameson: *el inconciente político*. Éste es el concepto principal de su propuesta respecto al método marxista y parte fundamental de la estructura de su pensamiento. La segunda vertiente es donde se estructura toda la idea de utopía como diferencia radical y como una construcción política y social, que es la idea principal sobre la que trabajaré en los capítulos posteriores.

En el segundo capítulo me concentro en dos paradigmas históricos que para Jameson son fundamentales en su análisis de la cultura: la modernidad y la posmodernidad. Mi objetivo en este sentido es mostrar el contexto y la influencia de la modernidad en la utopía -así como de la utopía en la modernidad-, para luego contrastar esta idea con la realidad posmoderna y sus nuevos paradigmas culturales.

Como ejemplo del pensamiento utópico presente en la modernidad propongo la idea del *gesto utópico*; éste es un elemento que Jameson identifica en algunas de las obras modernas y que manifiestan una perspectiva utópica del arte. Pero también me interesa aquí mostrar la propuesta utópica de las *vanguardias*, particularmente del dadaísmo, ya que a pesar de que éstas se consideran el límite de la modernidad, su propuesta utópica me parece evidente.

Este desarrollo anterior me permite, en el tercer capítulo, concentrarme en los conceptos que Jameson propone para comprender la posmodernidad. Me interesa particularmente el concepto de cartografía cognitiva, ya que me permite explicar el vínculo de la utopía con la ciencia ficción, pero también plantear una perspectiva contemporánea que se ajuste a la situación de la cultura y la sociedad actual.

Para esto señalo que la ciencia ficción es un objeto cultural posmoderno, parte de la cultura de masas, pero también una utopía capaz de hacer un diagnóstico crítico del presente y una cartografía de la diferencia radical. Asimismo, la ciencia ficción cumple con el principal propósito de la utopía según Jameson: plantear la posibilidad de la diferencia de un cambio social en un presente neutralizado.

Como ejemplo de esto, en la última parte del trabajo, voy a mencionar la obra de Iván Puig y Andrés Padilla Domene: *SEFT-1*¹². Éste es un proyecto en el que los artistas adaptan un automóvil para que pueda recorrer las vías del tren abandonadas en México. Los artistas hacen un recorrido por algunas de estas vías y, tanto en el planteamiento narrativo como la propuesta visual de este viaje, se hace referencia un viaje espacial. El cruce entre el discurso de ciencia ficción y el recorrido real por lugares obsoletos logra que esta obra mezcla una cartografía del pasado y su idea de progreso, con la experiencia del presente y la idea del futuro.

¹² Iván Puig, Andrés Padilla Domene. *SEFT-1. Sonda de exploración ferroviaria*, 2011.

I.- Utopía, deseo y sistema.

*Ella está en el horizonte. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré.
¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.*
Eduardo Galeano

Fredric Jameson propone dos variantes para comprender la utopía: “impulso utópico” y “programa utópico”. Pero ambas tienen su origen en la propuesta que Tomás Moro plasma en su libro titulado *Utopía*¹³, de 1516, en donde introduce el término¹⁴ y habla por primera vez de un lugar en donde las estructuras sociales y políticas son completamente diferentes a las de la realidad, sentando con esto las bases para la construcción de un nuevo concepto.

La postura de Jameson es abordar este primer relato de *Utopía* no solo desde una perspectiva estética sino también como un relato que abre la posibilidad de identificar el pensamiento utópico en dos espacios principales: el que está implícito en las prácticas humanas y que funciona como un método de interpretación; y el que se presenta como una propuesta estética o política explícita y que actúa desde la colectividad.

Siguiendo esta propuesta, voy a dedicar la primera parte del capítulo al “impulso utópico”. Este es un concepto que originalmente propone Ernst Bloch en su libro *El principio esperanza* publicado en 1959¹⁵, pero Jameson lo retoma para identificar el aspecto de la utopía que se vincula con los deseos, la construcción de ideologías y los métodos de interpretación, por lo que está muy relacionado con su propia idea de inconciente político.

En la segunda parte me concentro en la idea de “programa utópico”, éste es un concepto que Jameson propone y que relaciona directamente con la posibilidad de construcción explícitamente política y colectiva de la utopía, como los textos literarios, los

¹³ Tomás Moro. *Utopía*. Madrid, Calpe, 1999.

¹⁴ “**Utopía** o **utopía**: (Del gr. : lugar que no existe). 1. f. Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación” en RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=utopia>]. Sin embargo, el *Diccionario de filosofía* de Nicola Abbagnano, empieza su definición de utopía con esta referencia: “Tomás Moro intituló así una especie de novela filosófica (De optimo republicae statu deque nova insula Utopia, 1516; trad. esp.: “Utopía”) [...] en la cual narraba las condiciones de vida e una isla desconocida llamada precisamente U., condiciones de vida que se caracterizaban por la abolición de la propiedad privada y de la intolerancia religiosa. Más tarde el término se ha aplicado no sólo a toda tentativa análoga, anterior o posterior, [...] sino también en general a todo ideal político social o religioso de difícil o imposible realización” en Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, México, FCE, 2004, p. 1068.

¹⁵ Ernst Bloch. *El principio esperanza*. Madrid, Trotta, 2006.

manifiestos y otras expresiones estéticas o políticas que plantean un sistema social diferente al real, ya sea en un lugar o en un tiempo imaginario; es a partir de esta idea que analiza, por ejemplo, los relatos de ciencia ficción y la arquitectura.

En lo que se refiere al “impulso utópico”, Jameson aborda este concepto de manera extensa en un libro anterior titulado *Documentos de cultura, documentos de barbarie*¹⁶, y en su artículo: “La política de la utopía”¹⁷, publicado en el 2002. En estos textos Jameson incorpora el concepto de impulso utópico como un elemento fundamental dentro de su modelo de interpretación. Él considera que la dimensión utópica se encuentra ligada al mecanismo inconsciente sobre el que se construyen las sociedades; es decir, la dimensión en la que se gestan aquellos deseos que mueven al individuo y sobre los que se construyen ideologías y discursos de poder colectivos.

Me parece importante recordar aquí que gran parte del acercamiento que hace Jameson al concepto de impulso utópico está relacionado con su particular perspectiva del método marxista de interpretación. Él considera que la dialéctica marxista tradicional¹⁸ es un método que logra encontrar un punto intermedio entre dos propuestas de interpretación: la teoría económica y la historia de la literatura. Pero a pesar de esto no supera su propia ambivalencia entre la hermenéutica marxista positiva (concepción no instrumental de la cultura) y la negativa (concepción instrumental de la cultura).

Es por este punto no resuelto que para Jameson es importante redefinir este método de interpretación. Su propuesta al respecto es el “inconciente político”, un proceso generado por la contradicción del movimiento dialéctico de la realidad, pero es en sí mismo contradictorio ya que es ideológico y utópico; instrumental y no instrumental. Lo que me interesa retomar de este proceso es la función que adquiere el impulso utópico como parte fundamental de la construcción de la realidad ya que el inconciente político se define a partir de un deseo utópico:

¹⁶ Fredric Jameson. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989.

¹⁷ Fredric Jameson. “La política de la utopía” en *Revista digital Dialnet. New left review*, año 2004, número 25, p.37-54.

¹⁸ El método de interpretación marxista tradicional está fundamentado en la comprensión de que la dialéctica funciona como un método de interpretación y, al mismo tiempo, como la expresión de la estructura de la realidad que está en constante cambio. Dentro de esta comprensión, el marxismo busca historizar el movimiento de la sociedad, comprendiendo a la historia como las condiciones materiales de la realidad –materialismo histórico- y al mismo tiempo, comprendiendo a la realidad como el resultado de un movimiento dialéctico entre contrarios. Para Jameson el marxismo es una hermenéutica que busca, en la profundidad del texto o de la realidad, entender las contradicciones más ocultas que funcionan de manera dialéctica, como premisas de la construcción de la realidad, es decir, en la construcción de ideologías, en la conciencia de clases y en todas las estructuras sociales. Este movimiento dialéctico fundamental está –para el marxismo tradicional- en los modos de producción, los cuales históricamente definen todas las estructuras sociales.

el de construir colectividad. Dentro de esta perspectiva el deseo utópico define los procesos del inconsciente político y por lo tanto de las ideologías presentes tanto en los discursos de poder como en los de oposición y resistencia¹⁹.

Sin embargo, para Jameson la dimensión utópica no está completa sin el “programa utópico”, que es la otra variante de la utopía. Esta abarca todas las manifestaciones explícitas y se caracteriza por ser un sistema definido en el cual se edifica toda una propuesta de organización social diferente a la realidad. Dentro de esta variante están las utopías que hacen un planteamiento de “lo otro”, ya sea mediante propuestas políticas concretas o las que se elaboran como textos culturales en donde se postula una construcción de la diferencia radical.

También es interesante mencionar que el programa utópico tiene un elemento político mucho más explícito que el impulso, ya que a través de su planteamiento de la alteridad, está dejando ver una crítica al sistema político. En este sentido Jameson considera que el programa utópico tiene una función crítica y de diagnóstico social que se plasma en las utopías concretas como una afirmación de la diferencia radical.

En *Arqueologías del futuro* a Jameson le preocupa analizar a fondo esta segunda cualidad de la utopía, es decir, el programa utópico que es crítico y explícitamente político. De hecho la pregunta con la que se inicia todo su análisis es acerca de la función social o política que puede tener la utopía y cuál es su influencia en la construcción de la realidad. Para responderla, Jameson se propone analizar utopías concretas y textos de la diferencia radical, principalmente los que están más cercanos al pensamiento actual como los de ciencia ficción.

Ahora bien, aunque las variantes que propone Jameson muestran a la utopía desde dos variantes separadas, desde mi perspectiva éstas funcionan como dos aspectos de la misma realidad o como dos fuerzas que interactúan constantemente construyendo la realidad. Por un lado, el impulso utópico es el deseo de colectividad y pertenencia que surge en el individuo y, por otro lado, el programa utópico muestra una colectividad realizada, en donde la utopía nace desde un pensamiento colectivo y culmina en una propuesta concreta de sociedades verdaderamente diferentes.

¹⁹ Para Marx toda ideología es fundamento de los discursos de poder y es por eso que los llama “falsa conciencia”; es decir, un conjunto de ideas, creencias, costumbres que legitiman los modos de producción y que deforman nuestra percepción de la realidad. Ver: Marta Harnecker. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. México, Siglo XXI, 1969, p. 77. A diferencia de Marx, Jameson no entiende la consciencia de clase como falsa o verdadera ya que para él esta consciencia es una condición presente tanto los discursos del poder como los de oposición; la ideología es parte inevitable de nuestra manera de estructurar la colectividad.

La descripción de estas dos variantes refleja el vínculo entre lo individual y lo colectivo, y entre el tiempo presente y el futuro, algo que Jameson también explora. Para él, el cruce entre el impulso y el programa utópico señala la relación entre dos dimensiones de la realidad, que por sí mismas realizan un movimiento dialéctico. Este cruce, por otro lado, casi siempre se da en el territorio de lo estético, ya que éste se plantea como un puente entre el individuo y la colectividad. En parte es esta posibilidad del objeto estético de relacionar lo individual y lo colectivo lo que le da su fuerza política, y es precisamente esa fuerza lo que Jameson quiere mostrar en la particularidad de la utopía.

I.1.- El impulso utópico

En su libro *El principio esperanza*, Ernst Bloch plantea la idea de un “impulso utópico” como un deseo humano capaz de transformar la realidad, es decir, no identifica este impulso utópico con un texto particular sino con una cualidad humana. En *Arqueologías del futuro*, Jameson hace una reinterpretación de este concepto y define al impulso utópico como una variante de la utopía que actúa como una tendencia de pensamiento más que como un concepto; una vía por donde transitan las condiciones ocultas de los procesos humanos así como los deseos que definen a una sociedad.

Para definir el impulso utópico voy analizar los tres procesos que Jameson encuentra centrales: el primero es el proceso hermenéutico que está todavía muy cercano a la propuesta inicial de Bloch, y que se explica a partir de su función interpretativa; el segundo, el proceso alegórico, ya incluido en su propuesta, en donde la interpretación se define como un proceso alegórico; y por último el tercer proceso que se vincula a la idea de “inconsciente político”²⁰ donde hay un paralelo entre ideología y dimensión utópica.

Toda la idea de impulso utópico está relacionada con la de inconsciente político, pero es importante aclarar que Jameson siempre plantea su análisis desde la dimensión cultural. Esto quiere decir que ve en los textos culturales la posibilidad de hacer una lectura profunda de la

²⁰ Este concepto está desarrollado en Fredric Jameson. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. El título de la traducción al castellano es Fredric Jameson. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Nótese que el título original en inglés incluye ya la idea de inconsciente político, a diferencia de la traducción.

sociedad y afirma, a partir de los procesos que antes mencioné, que la condición política de toda estructura social depende de una dimensión utópica paralela a la ideológica. De esta forma la propuesta central de Jameson es definir una lógica de la colectividad, que explique esta condición de inconsciente político, a partir de un entendimiento dialéctico del impulso utópico.

Sin embargo, antes de ahondar en esta propuesta, me parece importante reiterar que la idea de impulso utópico no es original de Jameson; él mismo hace hincapié en que es Bloch quien plantea al impulso utópico como el deseo que subyace en todas las acciones humanas más que como un género literario. Esta noción más amplia de la utopía es de la que parte Jameson para abordar la variante que nos ocupa, sobre todo la perspectiva donde el impulso utópico influye en todo aspecto humano, él lo explica como sigue:

Las obras completas de Ernst Bloch están para recordarnos que la utopía es mucho más que la suma de sus textos individuales. Bloch postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro en la vida y la cultura; y lo abarca todo, desde los juegos a los medicamentos patentados, desde los mitos al entretenimiento de masas, desde la iconografía a la tecnología, desde la arquitectura al eros, desde el turismo a los chistes y el inconsciente²¹.

Bloch pertenece a la corriente marxista de pensamiento²² y su sistema se fundamenta en la afirmación de que toda la realidad —la natural y la social— está en constante construcción. Dentro de esta afirmación, los humanos no somos seres predeterminados sino individuos que, al tiempo que nos creamos, construimos la realidad. Para Bloch el individuo no tiene una existencia o una esencia definida, sino que su naturaleza radica precisamente en esa indefinición que lo obliga a crearse constantemente²³.

Dentro del sistema de Bloch, la utopía es un elemento fundamental de esta condición humana, influyendo en la constante construcción social. Identifica al impulso utópico con una fuerza como la esperanza²⁴ entendiendo a ésta como una proyección hacia el futuro y un deseo; de manera que su idea central es que el impulso utópico delata la capacidad de la realidad para construirse.

²¹ Fredric Jameson. *Arqueologías...*, p. 16.

²² Uno de los principales que Jameson retoma para su teoría es Althusser

²³ Ernst Bloch. *El principio esperanza*. Madrid, Trotta, 2006.

²⁴ Francisco Serra explica esta asociación con la esperanza como sigue: “El hambre, el asombro, la esperanza son impulsos que —si el cansancio o el ofuscamiento producidos por las opresivas circunstancias reinantes no los apagan antes de tiempo— lo llevan a reconocerse como momento de un proceso cósmico, que si bien tiene una tendencia clara hacia una meta final, ésta no es predeterminada y fija, sino algo que como tal aún tiene que llegar a ser, al igual que su propio ser” en Serra, Francisco. “La actualidad de Ernst Bloch”, prólogo a la edición española: Ernst Bloch. *El principio esperanza*. tomo 1. Madrid, Trotta, 2004, p.197.

Francisco Serra, en el prólogo que hace a la edición española de *El principio esperanza*, destaca que en el pensamiento de Bloch, tanto el individuo como la realidad colectiva, se están construyendo: “la idea de que no hay nada concluso, que la realidad es un proceso, que lo posible está siempre surgiendo de lo real”²⁵, y en este movimiento constante el impulso utópico está funcionando como la fuerza motora.

Esta noción del impulso utópico está ligada a la perspectiva de que la utopía no es un concepto cerrado sino toda una dimensión que explica el comportamiento humano. Esteban Krotz, en su artículo “Introducción a Ernst Bloch (a 125 años de su nacimiento)”²⁶, afirma que este texto es de los primeros que se despoja de la idea de que la utopía es algo quimérico o irrealizable y se aventura a pensar en la utopía como un tipo de pensamiento o una tendencia humana.

Esta nueva perspectiva de la utopía es la que permite que el impulso utópico blochiano se entienda como una expresión de la estructura de la realidad que al mismo tiempo –o precisamente por eso- funciona como un método de interpretación. Krotz explica de una manera muy clara esta capacidad interpretativa de la utopía situando al impulso utópico como aquel deseo o esperanza que moldea la realidad; de esta manera para él, el impulso utópico blochiano actúa como una “conciencia anticipadora que escapa de y es capaz de escudriñar la realidad”²⁷.

Esta capacidad, no solo de construir la realidad sino de interpretarla es lo que Jameson retoma, para él lo interesante del impulso utópico es que aporta las herramientas para indagar en la estructura del mundo. Para que sea claro desde qué perspectiva está entendiendo Jameson la interpretación, considero necesario dedicar aquí un poco de tiempo a explicar brevemente su perspectiva con respecto a la dialéctica marxista como método de interpretación, ya que es el punto de partida para entender sus propuestas posteriores.²⁸

²⁵ *Ibid.*, p.196.

²⁶ Esteban Krotz. “Introducción a Ernst Bloch (a 125 años de su nacimiento)” en *En-claves del pensamiento*, vol V, núm. 10, julio-diciembre, 2011.

²⁷ *Ibid.*, p.56.

²⁸ De hecho la perspectiva que Jameson tiene del método marxista está presente en su propuesta de la noción de inconsciente político y se relaciona con el posterior interés por los textos culturales y por la cultura popular; específicamente por el género de ciencia ficción, aquí es donde da la vuelta completa a su sistema planteando de nueva cuenta a la utopía como uno de los puntos centrales de su pensamiento. Respecto a eso voy a profundizar en el siguiente capítulo.

Irene Fortea, en su artículo “<Arqueologías> de Fredric Jameson: razones para la utopía”²⁹, identifica los puntos principales que Jameson retoma de la hermenéutica marxista. El primero de ellos es la función “historizadora”, que consiste en aplicar, según Fortea “todo pensamiento al flujo de la historia a través de la herramienta del pensamiento dialéctico, como único capaz de superar las dicotomías [...] capaz de comprender los cambios históricos en profundidad”³⁰. Ella considera que, en la perspectiva historizadora marxista que Jameson retoma, el movimiento de la realidad está necesariamente determinado por las condiciones materiales de los procesos históricos, es decir, el materialismo histórico³¹.

Pero me interesa señalar que para Jameson, la función del impulso utópico como motor del movimiento dialéctico se entiende desde la idea de inconsciente político ya que es en este proceso inconsciente en donde se hacen claras las contradicciones de la vida social, política e histórica; posibilitando la construcción ideológica. Dentro de esta propuesta de Jameson hay dos afirmaciones vinculadas al marxismo que me parece importante mencionar: la primera es considerar la narrativa como la estructura fundamental del ser humano y la segunda es la premisa marxista de que todo acto humano es social.

Jameson sostiene que en las manifestaciones culturales, o lo que llama “textos culturales”, pueden encontrarse más claramente aquellos mecanismos dialécticos de la realidad—sobre todo en la actualidad. El análisis que hace de estas manifestaciones es siempre desde la comprensión de que la narrativa es una estructura fundamental del proceso humano. En este sentido no importa si el objeto cultural toma la forma de un texto literario o no, Jameson se refiere a éste como texto, dando por hecho que toda cultura es una narración de algún tipo.

La segunda premisa es en donde Jameson afirma que: “no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es ‘en último análisis’ político”³². En su perspectiva, la cualidad política de todo texto cultural se origina en la cualidad social del ser humano. Esto es el inconsciente político: el deseo de colectividad que define todo acto humano, detonando por un

²⁹ Irene Fortea. “<Arqueologías> de Fredric Jameson; razones para la utopía” en revista digital *RIFF-RAFF. Grupo de investigación, pensamiento, cultura y estética*.

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

³¹ Hay que recordar que todo pensamiento marxista considera que en existe un movimiento dialéctico se sostiene en una contradicción; ésta se define por los modos de producción, que a su vez determinan las estructuras sociales, las ideologías y la conciencia de clases.

³² Fredric Jameson. *Documentos de cultura...*, p.19.

lado la necesidad de narración (el texto) y por otro lado definiendo el rasgo político que tiene toda construcción de realidad³³.

Los procesos que Jameson identifica y propone en relación a esta variante de la utopía están directamente relacionados con su propia interpretación de la hermenéutica marxista la cual, sin perder de vista la propuesta original de Bloch³⁴, entiende al impulso utópico como un método interpretativo –o hermenéutico, pero también como un proceso dialéctico que deja al descubierto los deseos que construyen toda realidad social.

Proceso Alegórico

En lo que se refiere al segundo proceso del impulso utópico, Jameson vincula la capacidad interpretativa con el proceso alegórico. La alegoría se define tradicionalmente como una ficción que da a entender una cosa expresando otra diferente mediante metáforas³⁵, pero Jameson no se apega a esta definición tradicional sino que entiende la alegoría desde una perspectiva más cercana a lo que Craig Owens propone en su artículo “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”³⁶.

En la década de los ochenta, Owens, partiendo del pensamiento de Walter Benjamin, retoma la noción de alegoría para explicar el arte de su tiempo. Esto, a pesar de que dicho concepto se entendía como un “artificio obsoleto” que representaba la distancia entre presente y pasado como algo irreconciliable; lo que para el arte contemporáneo era un tema por demás irrelevante e incluso intolerable.

En la lectura que Owens hace de Benjamin, la alegoría se entiende desde la idea de un temperamento melancólico de ciertos artistas contemporáneos, que se apropian de las imágenes de la cultura pasada para reemplazar su significado por otro. De este modo, el “emblema alegórico por excelencia” es la ruina: “En la ruina los hombres se reabsorben en el

³³ No voy a ahondar en esta noción del deseo, basta con aclarar que es un concepto que proviene del sistema filosófico de Bloch, quien vincula al deseo con la noción de esperanza, entendiendo a esta última como impulso primario de las acciones humanas.

³⁴ La propuesta de Bloch también parte de una perspectiva marxista.

³⁵ Comúnmente se entiende alegoría como una ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente.

³⁶ Craig Owens. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en cuanto a la representación*. Madrid, Akal, 2001.

paisaje; las ruinas representan la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia”³⁷.

Para Benjamin, Baudelaire es un artista melancólico por excelencia; un genio alegórico a partir del cual: “descubre, efectivamente, un impulso alegórico en el origen de la modernidad en las artes y esboza así una alternativa de las obras modernas que antes permanecía cerrada”³⁸. Por otro lado, para Owens el genio alegórico es Robert Smithson, quien se apropia de la ruina para establecer una relación dialéctica entre la obra y el paisaje, criticando también a una estética obsoleta y también en ruinas. De este modo, aunque la alegoría siempre hace referencia a una cierta melancolía, el modo en que Owens la retoma abre el espectro y posibilita una comprensión de estas alegorías en el arte también como un proceso filosófico que se activa mediante estas obras y que tiene que ver con una reinterpretación de la cultura y la realidad.

Así pues, para Owens: “la alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento”³⁹, no solo es la reelaboración simbólica de una imagen o de un texto, sino un proceso en donde la apropiación del texto es también de reinterpretación:

... el alegorista no inventa imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándose como su intérprete. Y en sus manos la imagen se transforma en otra cosa (*allos* = otro + *agoreuein* = hablar). No restablece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido [...] Más bien lo que hace es añadir otro significado⁴⁰.

Jameson comparte esta idea cuando vincula el proceso alegórico con el de interpretación, dejando ver con esta postura una crítica⁴¹ al método marxista tradicional que se propone atravesar los supuestos límites estructurales que “deforman” nuestro acercamiento a la realidad. Para Jameson, la interpretación no es un proceso de acercamiento directo a la realidad ya que consiste en un proceso alegórico que siempre implica una recodificación.

Por su parte, Irene Fortea define el proceso alegórico como un proceso de reescritura que da como resultado otro texto diferente, un proceso que, en el caso particular del

³⁷ Craig Owens. *Op. Cit.*, p. 206.

³⁸ *Ibid.*, p. 212

³⁹ Craig Owens. *Op. Cit.*, p. 204.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁴¹ Esta perspectiva respecto a la ideología deriva del pensamiento de Althusser, quien afirma que “la ideología es la representación imaginaria que se hacen los hombres de sus condiciones reales de existencia”. Desde esta perspectiva la ideología no es solo una falsa conciencia y no se considera buena ni mala, solo una condición humana. Althusser citado en Irene Fortea. *Op. cit.*, p.3.

pensamiento de Jameson, se convierte en una operación fundamental de la construcción de realidad:

Para Jameson, sin embargo, subrayar que toda interpretación es una alegoría no desprestigia a dicha interpretación ni supone que deberíamos abandonar esta actividad, sino que señala sus implicaciones últimas y por tanto nos permite comprender mejor la naturaleza de este proceso. Toda interpretación es entonces una recodificación y por tanto tiene un código maestro que, al ser develado, señala sus bases ideológicas.⁴²

Con base en esto Jameson propone pensar la capacidad interpretativa del impulso utópico desde el proceso alegórico. En la dimensión utópica, la alegoría -como este procedimiento de alteración y reinterpretación-, tiene varios aspectos, uno de los cuales es el que la vincula con un imaginario de perfección o mejoramiento, el cual forma parte de las estructuras actuales que determinan nuestro acercamiento con la realidad, en este sentido, para Jameson el posmodernismo, como una tendencia cultural que domina en la actualidad, está estructurado a partir de: “un proceso alegórico en el que diversas metáforas utópicas se filtran en la vida cotidiana de las cosas y de las personas y ofrecen una prima de placer superior y a menudo inconsciente, no relacionada con su valor funcional ni con las satisfacciones oficiales”⁴³.

Las alegorías funcionan como un filtro a través del cual el individuo se acerca a la realidad, no como falsa conciencia sino como una condición en la que el deseo y las proyecciones al futuro se hacen presentes y, de manera velada, dan forma a las estructuras de la experiencia humana. Por ello, este proceso no necesariamente está relacionado con la perspectiva de un mundo mejor o de una sociedad más justa, sino que incluso puede ser parte de búsquedas equívocas en las cuales se utilizan estos impulsos para controlar o engañar. Un ejemplo de esto son las ideas comerciales que utilizan figuras simbólicas como mero atractivo, usando el recurso de la utopía como una mercancía.

Sin embargo, el punto central de la propuesta jamesoniana es pensar al impulso utópico como una figura que interpreta la realidad a partir de un proceso alegórico. Para desarrollar esto reorganiza los contenidos de los deseos y propone cuatro diferentes niveles de alegoría: el cuerpo, la temporalidad, el texto y lo colectivo. En donde el último nivel alegórico –

⁴² *Ibid.*, p. 2.

⁴³ Fredric Jameson. *Arqueologías...*, p. 20.

lo colectivo- es también el tercer proceso por el que Jameson explica el impulso utópico, es decir, el que vincula utopía e ideología bajo el concepto de inconsciente político.

En el nivel de la alegoría relativa al cuerpo se encuentran las promesas encubiertas para transfigurarlos en términos de belleza y perfección. Jameson define esto como “la dosis de exceso utópico cuidadosamente medido en nuestras mercancías y cosido como un hilo rojo en nuestras prácticas de consumo, ya sea sobrio y utilitario o enloquecido y adictivo”⁴⁴. Esta búsqueda de la trascendencia corpórea también se relaciona con los espacios de la vida cotidiana como las calles, las casas o el ambiente urbano, repercutiendo en la modificación de los espacios y en las políticas que ahí se llevan a cabo, así como también en las manifestaciones culturales.

El siguiente nivel, la temporalidad, Jameson recupera una de las preocupaciones fundamentales de Bloch acerca del tiempo futuro y su condición utópica, pero agrega la discusión acerca de la relación del futuro con el presente y con el tiempo histórico, así como la que puede establecerse a partir de la utopía entre el tiempo individual y el tiempo colectivo.

Respecto a esto Jameson afirma que “es precisamente en la utopía en donde estas dos dimensiones se reúnen sin fisuras y donde el tiempo existencial es introducido en un tiempo histórico que paradójicamente también constituye el fin del tiempo, el fin de la historia”⁴⁵. Así pues, la utopía hace posible la combinación entre el tiempo colectivo e histórico y el tiempo individual que se proyecta hacia el futuro.

Jameson considera que este acercamiento entre el tiempo individual y el colectivo se da naturalmente en la experiencia de vida cotidiana, porque es ahí donde el tiempo personal se vincula continuamente con el del entorno social: “esta vida cotidiana permite a lo existencial plegarse en instantes sucesivos al espacio de lo colectivo”⁴⁶. El impulso utópico está presente en las proyecciones del futuro que se dan en el breve tiempo presente en que el individuo se sitúa; pero también la narración histórica permite medir el tiempo en generaciones o en sucesos históricos acercando esa esencia colectiva a la experiencia individual.

Para Jameson, esta interacción entre el tiempo individual y colectivo se entiende también a partir del tercer nivel alegórico: el del texto, el cual funciona como una inversión o un acercamiento entre las variantes utópicas: “En este punto —explica Jameson— la expresión del impulso utópico se ha acercado a la superficie de la realidad todo lo que puede sin

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

convertirse en un proyecto utópico consciente y pasar a esa otra línea de desarrollo que hemos denominado el programa utópico y la realización utópica”⁴⁷.

En el texto muchas veces hay un límite poco preciso entre el impulso utópico como manifestación individual y el programa utópico, que es la variante de la utopía que nace y se desarrolla en lo colectivo; pero es esto lo que define al nivel del texto, ya que posibilita el cruce entre dos dimensiones de la realidad: lo individual y lo colectivo, o el impulso y el programa utópico.

Por otro lado en este nivel está presente la idea de que la narración es la estructura fundamental de los seres humanos, por lo que Jameson entiende cada manifestación estética o cultural como un texto que refleja toda una condición política e histórica de la sociedad. Así pues, el texto es el punto intermedio entre la experiencia individual y la experiencia colectiva, algo que ocurre en la literatura pero también en otro tipo de manifestaciones culturales como el cine o la arquitectura.

Inconsciente político

El siguiente nivel alegórico: el colectivo, es importante porque se vincula con el tercer proceso del impulso utópico: el inconsciente político. En este nivel la experiencia individual está definida por la búsqueda de colectividad, y para Jameson esto explica la parte oculta o inconsciente de las estructuras individuales que construyen lo social. En este sentido, el nivel colectivo de la alegoría es un elemento muy relacionado con la dimensión utópica, en palabras del propio Jameson:

Toda conciencia de clase, del tipo que sea, es utópica en la medida en que expresa la unidad de una colectividad; pero hay que añadir que esta proposición es alegórica. La colectividad lograda o grupo orgánico de la clase que sea –opresores igual que oprimidos- es utópico no en sí misma, sino tan solo en la medida en que todas esas colectividades son a su vez *figuras* de la vida colectiva concreta última de una sociedad utópica lograda o sociedad sin clases. Ahora estamos mejor situados para entender cómo incluso la ideologías hegemónicas o de clase son utópicas, no a pesar de su función instrumental de asegurar y perpetuar el privilegio y el poder de clase, sino precisamente porque esa función es también en sí misma y por sí misma la afirmación de la solidaridad colectiva.⁴⁸

Jameson identifica este deseo de colectividad como “la alegoría de la solidaridad grupal”, que subyace en todo comportamiento social y que está directamente relacionado con

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ Fredric Jameson. *Documentos de cultura...*, pp. 234-235.

la ideología. Es por eso que se manifiesta de muy diversas formas, incluidas todas aquellas prácticas en que el individuo se siente identificado con un grupo de personas.

Sin embargo es importante tener en cuenta que no necesariamente estos grupos se rigen por un mejoramiento de las condiciones generales de la sociedad, ya que este deseo también está presente en aquellas búsquedas con tendencias deformadas en donde el narcisismo colectivo se identifica incluso con prácticas racistas o fascistas; el deseo de colectividad está implícito en toda programación ideológica y de conciencia de clase⁴⁹, sin importar cual sea su finalidad particular.

Para Jameson, según Fortea, este sentimiento de solidaridad influye toda construcción del discurso ideológico: “Esta expresión de la realización de un deseo colectivo implica en el fondo el anhelo de una comunidad, y el modo en que este deseo se resuelva [...] quedará fijado subrepticamente el discurso ideológico de clase implícito en el texto”⁵⁰. Jameson entiende ideología como los límites estructurales y las actitudes de las distintas clases sociales que determinan sus modos de relación con otros grupos⁵¹, por lo que afirma que la conciencia de clase está necesariamente vinculada a la ideología. Pero también subraya que, tanto la ideología como la conciencia de clase, surgen de un sentimiento de solidaridad con otros individuos, es decir, el nivel colectivo del impulso utópico.

El vínculo que plantea Jameson entre la utopía y la construcción de la ideología está señalando también una voluntad política que subyace en todas las prácticas humanas. De manera que para detectar la voluntad política implícita en la realidad, propone el concepto de “inconsciente político”. Su aportación es vincular la premisa marxista de que todo acto susceptible a ser interpretado tiene algo de político y de ideológico, con la noción del deseo de colectividad o “alegoría de solidaridad grupal”. Aquí la “solidaridad colectiva” actúa como el incentivo para mantener las ideologías (dominantes y no dominantes) y, también, una determinada política; no obstante, el deseo de construir una colectividad se configura siempre a partir de los impulsos utópicos de los individuos.

⁴⁹ La conciencia de clases es un concepto marxista que se refiere a la condición ideológica social que determina a un individuo dentro de cierta clase social o nivel socioeconómico, pero Jameson lo entiende también como un sentido de pertenencia más básico.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ En el pensamiento marxista la ideología se entiende como una falsa consciencia, es decir, no es la realidad sino las ideas que se tienen de la realidad: un conjunto de ideas, creencias y costumbres que “legitiman” los modos de producción y los discursos de poder de un sistema político determinado. Ver: Marta Harnecker. *Op. Cit.*, p.77. Para otros filósofos marxistas como Louis Althusser la ideología se define como “la representación imaginaria que se hacen los hombres de sus condiciones reales de existencia” y “un sistema de ideas unificadas que actúan sobre las consciencias” Louis Althusser citado en Irene Fortea. *Op. Cit.*, p.2.

La producción cultural es el ejemplo más claro en donde actúan estos mecanismos. Jameson, incluso, compara la función de la industria cultural posmoderna con la de la religión, ya que en ambas se afirma una función simbólica de unidad colectiva: “las prácticas religiosas y la producción cultural –la nostalgia de lo colectivo y lo utópico– se ponen al servicio de fines ideológicos”⁵². En este sentido el proceso de la industria cultural es un medio por el que se administran las ficciones utópicas de perfección y belleza, con la finalidad de manipular los impulsos humanos y convertirlos en ideologías.

Este proceso está, por lo tanto, relacionado con la idea original de Bloch respecto a la presencia de un impulso utópico en todos los ámbitos de la vida, sobre todo en la producción innovadora o aquella que busca acercarse al futuro “mejorando” el presente. Jameson lo dice de la siguiente forma:

Diremos que tales incentivos, así como los impulsos que han de manejarse por medio del texto de cultura de masas, son necesariamente de naturaleza utópica. La luminosa recuperación que hizo Ernst Bloch de los impulsos utópicos que operan en las consignas publicitarias, el más degradado de todos los textos culturales —visiones de la vida exterior, del cuerpo transfigurado, de la gratificación sexual sobrenatural— pueden servir como modelo para un análisis de la dependencia de las formas más crudas de manipulación respecto de las más viejas añoranzas utópicas de la humanidad⁵³.

Pero para Jameson la cultura no solamente tiene un propósito instrumental o ideológico, sino que también es reflejo del deseo de solidaridad grupal. Es cierto que las manifestaciones culturales se sostienen en ese proceso alegórico fundamental que es el deseo de colectividad, pero no solo funcionan como una legitimación de las ideologías, sino que también implican un sentido de pertenencia, como las prácticas culturales de las minorías o de grupos opositores. Por lo tanto, la dimensión utópica permite una perspectiva de la cultura no instrumental que abre la posibilidad de entender el deseo de colectividad de manera más amplia.

Es en relación a esto que Jameson propone el concepto de “inconsciente político”, el cual plantea una postura crítica ante el pensamiento marxista tradicional en donde se presupone que un análisis de la base económica permitirá descubrir todos los elementos de la cultura. En el prólogo que hace a *La estética geopolítica mundial*⁵⁴ Colin MacCabe describe el concepto de “inconsciente político” como una respuesta de Jameson a esta perspectiva

⁵² *Ibid.*, p. 237

⁵³ Fredric Jameson. *Documentos de cultura...*, p. 232.

⁵⁴ Fredric Jameson. *La estética geopolítica mundial. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1992.

marxista en donde todas las formas culturales parecen tener el mismo contenido y deben analizarse en términos más económicos que culturales, en sus palabras:

La teoría del inconsciente político de Jameson da respuesta a esta dificultad práctica. Por formación Jameson es un lingüista y un crítico literario, preparado para responder a las más pequeñas variaciones del sentido. Para él es básico desarrollar un tipo de análisis marxista que respete y utilice estas diferencias, en lugar de sumergirlas en una reflexión indiferenciada. Para conseguirlo, parte de un supuesto teórico radical: que la relación con la economía es un elemento fundamental *en* el objeto cultural que se debe analizar; no en el sentido de los procesos económicos que rodean el objeto cultural, sino en el de los procesos psíquicos que intervienen en su producción y recepción. Para Jameson todo texto es fundamentalmente una fantasía política que articula de forma contradictoria las relaciones sociales reales y potenciales que constituyen a los individuos en una economía política concreta.⁵⁵

El “inconsciente político” vincula a la ideología con el impulso utópico y da cuenta de un proceso intermedio entre la perspectiva de la cultura como productora de falsa consciencia y la que entiende este proceso como un resultado de la “solidaridad grupal”. En este sentido el inconsciente político es ese deseo de colectividad que subyace en toda construcción cultural y social, tanto aquel que se realiza en ideologías tanto el que sustenta los deseos utópicos. De esta manera el inconsciente político es un elemento que explica de manera más completa los procesos culturales, así como su contexto histórico, político y social.

Para explicar este proceso, Jameson retoma el método dialéctico⁵⁶ buscando unificar la perspectiva utópica y la ideológica. Él afirma que “proyectar un imperativo del pensamiento en el que lo ideológico se capte como lo mismo, en cierto modo, que lo utópico, y lo utópico como lo mismo que lo ideológico, es formular una interrogante a la que una dialéctica colectiva es la única respuesta concebible”⁵⁷. De esta forma, ambas perspectivas, tanto la ideológica como la utópica, están aludiendo a una condición no explícita que se sustenta en el deseo de colectividad.

El impulso utópico jamesoniano, actúa en dos direcciones: por un lado a través de deseos y alegorías de perfección que funcionan como un incentivo para el consumo, reforzando las ideologías dominantes y, por otro lado, como la estructura sobre la que se construye la consciencia de clase, tanto la dominante como la no dominante.

⁵⁵ *Ibid.*, p.13.

⁵⁶ Cito textualmente a Jameson acerca de la dialéctica: “la vocación de la dialéctica consiste en la trascendencia de esta oposición hacia una lógica colectiva «más allá del bien y del mal»” en *Documentos de cultura...*, p. 233.

⁵⁷ Fredric Jameson. *Documentos de cultura...*, p.231.

El mecanismo del inconsciente político se vale de ambas perspectivas; la que ayuda a legitimar los discursos ideológicos de la realidad pero también, en su aspecto más puramente utópico, la que es capaz de contrastar esa realidad con un deseo colectivo. Retomando la interpretación que hace Serra de la propuesta de Bloch, podría decirse que la utopía no puede dejar de ser una fuerza de transformación, la cual, por más que permanezca oculta, refleja siempre la capacidad de la realidad de estar en constante construcción, a pesar de enfrentarse a “una realidad que siempre se resiste a verse alterada”⁵⁸.

I.2. Programa utópico

La diferencia entre el impulso utópico y el programa utópico es que el impulso es una estructura inconsciente, mientras que el programa es una construcción plenamente consciente. En este sentido, Jameson analiza al programa utópico desde su estructura, ya que considera que es esta la que muestra los mecanismos inconscientes, que están vinculados con la construcción social.

Hay dos dimensiones fundamentales del programa utópico: la que se asocia con el género literario y está presente en los objetos culturales; y la que fundamenta muchos de los planteamientos revolucionarios o en proyectos sociales de transformación política. Estas dos dimensiones se relacionan sin ser necesariamente el mismo fenómeno o el mismo tipo de utopía y es por eso que el análisis de Jameson puede aplicarse tanto al texto cultural, la praxis social o al pensamiento filosófico. Por lo tanto al describir la estructura del texto utópico Jameson se está refiriendo también a la forma en que un tipo de pensamiento o de práctica determinada se establece en la realidad social.

Para definir concretamente al programa utópico las características más importantes son: el cierre o sistema que es la capacidad de funcionar como crítica y diagnóstico, la diferencia radical como un intento por modificar la realidad y la relación de la utopía con la política incluyendo la dicotomía entre el individuo y la colectividad. Es importante recordar que estas características no están separadas o aisladas, sino que una da posibilidad a otra, por ejemplo, el

⁵⁸ Francisco Serra. *Op. Cit.*, p. 196.

cierre es la estructura formal a partir de la cual la utopía puede plantearse como diferencia radical y por lo tanto como una alternativa para el mundo.

Totalidad

En *Arqueologías del Futuro*, Jameson se propone definir el programa utópico porque considera que es una propuesta explícita, es decir, un proyecto cultural, estético y teórico que permite tener una influencia más concreta en el mundo. Este tipo de utopía, para poder diferenciarse del impulso y el deseo utópico, se elabora como estructura cerrada y sistemática, es decir, como un proyecto concreto que es en sí mismo una totalidad⁵⁹. Jameson explica esta característica del programa utópico como sigue:

Es sistémica, e incluye la práctica política revolucionaria cuando tiene por objetivo la fundación de una sociedad completamente nueva, junto con los ejercicios escritos en el género literario. Sistémicas son también todas esas secesiones utópicas conscientes del orden social que son las denominadas comunidades intencionales; pero también los intentos de proyectar nuevas totalidades espaciales en la propia estética de la ciudad.⁶⁰

De esta manera, el programa utópico tiene una estructura que Jameson define como el cierre, a partir del cual la narración utópica puede plantearse como un sistema completo e independiente del contexto de la realidad. Esta característica no tiene que ver con el contenido sino precisamente con la forma utópica “cerrada” y con su capacidad de ser completa en sí misma.

El programa utópico se estructura a modo de totalidad, a diferencia del impulso que toma las formas diversas de la parte inconsciente de la sociedad. En este sentido Jameson entiende la totalidad como “un requisito estructural” del programa utópico; es decir, aquello que define su forma como un sistema y que le permite plantear la idea de una diferencia radical al contexto que le rodea:

La totalidad es, por lo tanto, precisamente esta combinación de cierre y sistema, en nombre de la autonomía y la autosuficiencia y que en último término constituye la fuente de esa otredad, o diferencia radical, incluso alienígena [...] Pero es precisamente esta categoría de

⁵⁹ Desde la perspectiva de Jameson la utopía puede hallarse, no solo en las prácticas políticas o los textos utópicos, sino que es un proyecto cultural, es decir, la televisión, el cine o las obras plásticas pueden ser medios por los cuales es posible proponer un sistema utópico.

⁶⁰ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 18.

totalidad la que preside las formas de realización utópica: la ciudad utópica, la revolución utópica, la comuna o la aldea utópicas, y por supuesto el texto utópico en sí, en toda su diferencia radical e inaceptable respecto a los géneros literarios más legítimos y estéticamente satisfactorios.⁶¹

Por otro lado esta idea de totalidad tiene de fondo la idea marxista que proviene directamente de la dialéctica hegeliana⁶² y que consiste en pensar la realidad como un absoluto y no como un conjunto de procesos separados. En este sistema no es posible entender un fenómeno o un individuo de manera aislada sino que es necesario ubicarlo en la totalidad del contexto -presente e histórico- para entenderlo completamente.

Adam Roberts en su libro titulado *Fredric Jameson*⁶³, explica cómo Jameson retoma la idea de totalidad hegeliana⁶⁴ y la enfoca específicamente en su interés por “historizar”, es decir, plantear la historia como el horizonte principal para la interpretación, no como algo fragmentado o lineal, sino como una realidad en donde cada elemento forma parte de un todo⁶⁵.

La totalidad es la estructura que le permite al programa utópico ser una representación completa de la realidad, sin apartarse de la totalidad histórica. En este sentido tiene dos aspectos: uno se da dentro de la narración, como en el texto de Moro, donde *Utopía* se construye como una isla y por lo tanto como un sistema completamente separado de la sociedad del relato. El otro aspecto es el texto mismo o la propuesta revolucionaria; la cual se inserta en la idea de la totalidad histórica, pero al mismo tiempo se aleja de ella para intentar modificarla o incluso sustituirla con su proyecto concreto.

La estructura de totalidad está presente, por ejemplo, en la consumación de la autonomía del arte a principios de la modernidad⁶⁶, en donde el arte se separa de la artesanía y

⁶¹ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p.20.

⁶² La dialéctica marxista deriva directamente de la dialéctica hegeliana, solo que en sentido contrario, es decir, Hegel busca ir de lo material a lo abstracto y piensa a la totalidad desde la idea de espíritu absoluto, pero Marx busca ir de lo abstracto a lo material. Dentro de este movimiento la dialéctica es, en ambos casos, el proceso por el cual se da este movimiento en el que existe tres elementos: tesis, antítesis y síntesis.

⁶³ Adam Roberts. *Fredric Jameson*. London, Routledge, 2000, p. 15.

⁶⁴ Esto a pesar de que la mayoría de los marxistas contemporáneos rechazan la idea de totalidad pensando que, llevada a sus últimas consecuencias, puede acercarse peligrosamente al totalitarismo. Para Jameson este rechazo entendido desde el contexto histórico en el que se desarrolla es muy comprensible, sin embargo, le parece que la fragmentación de la realidad también nos puede llevar a serias consecuencias. Ver: *Ibid*.

⁶⁵ Los estudios literarios y de cultura dentro del marxismo son parte importante para entender esta totalidad histórica y política ya pertenecen a este entramado ideológico de la totalidad de la realidad.

⁶⁶ Se considera que la autonomía del arte con respecto a la artesanía comienza a principios de la modernidad y define toda la producción artística a partir de entonces. Esta autonomía no solo modifica las técnicas y los temas del arte sino también los espacios en donde se presenta, pero sobre todo define un modo de ser del arte como una

del trabajo cotidiano para declararse autorreferente por derecho propio. Esto es algo que se vincula con la utopía y su propuesta de un proyecto autorreferente e independiente de los mecanismos históricos. Para lograr esta autonomía la utopía –así como el arte-, tiene que elaborarse desde una distancia con los ámbitos sociales establecidos y formularse como una totalidad en sí misma.

Por otro lado, Jameson también se refiere a esta condición de totalidad como un enclave: “el espacio utópico es un enclave imaginario dentro del espacio social real, en otras palabras, que la misma posibilidad del espacio utópico es en sí el resultado de la diferenciación espacial y social”⁶⁷. Este enclave, sin embargo, es capaz de representar la totalidad histórica, delatando y haciendo visible el estado de la sociedad: “La totalidad social siempre es irrepresentable, incluso en el caso de los grupos de personas numéricamente más limitados, pero a veces es posible trazarla y puede permitir que se construya un modelo a pequeña escala sobre el cual interpretar con mayor claridad las tendencias fundamentales y las vías de huida”⁶⁸. Mostrar un fragmento de la totalidad le permite a la utopía señalar estas “vías de huida”, es decir, los caminos por los que la realidad puede ser modificada.

Crítica y diagnóstico

Respecto a la siguiente característica del programa utópico, la intención de Jameson es separar el programa utópico de todas las visiones idílicas para enfatizar su estatus como un proyecto que plantea una crítica activa. De manera que lo importante es rescatar la capacidad de la utopía de ofrecer un diagnóstico social, excluyendo así cualquier asociación ingenua con la aspiración de un mundo feliz:

Es un error abordar a las utopías con expectativas positivas, como si ofreciesen visiones de mundos felices [...] representaciones que se corresponden genéricamente con lo idílico o lo pastoral, no con la utopía. De hecho, el intento de establecer criterios positivos de la sociedad deseable caracteriza la teoría política liberal desde Locke hasta Rawls, y no las intervenciones diagnósticas de los utópicos, las cuales, como las de los grandes revolucionarios, siempre tiene por objeto el alivio y la eliminación de las fuentes de

práctica autorreferencial y autosuficiente, un ámbito aparte que se comienza a regir por sus propias reglas y su propia historia.

⁶⁷ Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro...*, p. 31.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

explotación y sufrimiento, no la composición de anteproyectos para la comodidad burguesa⁶⁹.

El programa utópico señala las carencias de su sociedad y, al plantearse como un sistema “separado” del sistema actual, está criticando el modo en que éste se organiza. Una vez más el ejemplo primario es el texto de Moro, el cual –Jameson explica- se divide en dos libros: el primero está enfocado a la sátira política y el segundo a la descripción de la isla de Utopía. Pero en el segundo libro, la crítica política está también presente en el énfasis de las diferencias radicales de la isla con la sociedad.

Sin embargo, la utopía no es solo es crítica o sátira política sino que es un texto estético en donde la crítica está dada en el planteamiento de la diferencia radical, para Jameson: “lo estético ya no es una afición secundaria sino que avanza tras la imaginación para determinar las fuentes de la realidad propiamente dichas”⁷⁰. El programa utópico, entonces, se presenta como una manifestación cultural que delata los problemas de una sociedad y da un espacio para construir la diferencia.

Es interesante notar que, tanto en el impulso como el programa utópico, aparece esta noción de “delatar” ciertos elementos de la realidad. La diferencia es que el impulso está delatando los mecanismos inconscientes de una colectividad y el programa utópico muestra los problemas explícitos de la sociedad y lo hace mediante elementos estéticos. Sin embargo, lo interesante es que la denuncia de la utopía no solo muestra la condición del presente, sino que – para Jameson- es capaz de mostrar las posibilidades de una sociedad e incluso la necesidad de transformar sus modos de organización:

Lo productivo del texto utópico puede desde este punto de vista captarse mejor si lo consideramos como un aparato de detección para registrar las más débiles señales positivas del pasado y del futuro y para organizarlas y combinarlas, produciendo así lo que parece un cuadro figurativo. Sólo querría añadir que habrá que traducir estos elementos e impulsos a representaciones culturales e ideológicas como media para insertarlos eficazmente en la situación actual⁷¹.

La utopía se distingue de otros planteamientos de la diferencia precisamente en este aspecto de crítica y diagnóstico, que los relatos de fantasía por ejemplo no suelen tener. De esta forma se construye a partir de una crítica a la sociedad y de la necesidad de plantear una salida o

⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

una alternativa, la cual representa siempre a la otredad, aquello que no es, el no-lugar o la diferencia radical.

Diferencia Radical

Voy a concluir este apartado con una reflexión del programa utópico como la capacidad de construir la diferencia radical. Dentro del programa utópico la estructura de cierre da la posibilidad de poner una distancia con el orden del mundo para proponer un sistema diferente, denunciando con esto algunas de las condiciones de la realidad social. Lo que quiero apuntar es que la característica esencial de la utopía es –en palabras de Jameson- su “meditación acerca de la diferencia radical”:

La forma utópica es en sí una meditación sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa.

La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) radicarán siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en que dicha política tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso hacer realidad, un sistema radicalmente distinto a éste.⁷²

La importancia que Jameson le da a esta característica del programa utópico se relaciona con una de las afirmaciones marxistas fundamentales: los filósofos “han hecho solo una *interpretación* del mundo; pero el punto es *cambiarlo*”⁷³. En otras palabras, una de las aportaciones más radicales del pensamiento de Marx es abordar la realidad, no solo para entenderla sino para modificarla. En el recorrido que hace Adam Roberts del pensamiento de Jameson⁷⁴, lo primero que destaca es esta premisa fundamental marxista que está presente en todo el planteamiento jamesoniano y en donde la utopía se presenta como un claro ejemplo de esta intención.

En relación con esto, el proceso que Jameson sigue para desarrollar las variantes de la utopía se organiza precisamente como estos dos momentos de la filosofía: el primer momento es el de interpretar el mundo y se da a través del impulso utópico como una herramienta que busca develar los mecanismos de la realidad; y el segundo momento -el que Marx propone- está

⁷² *Ibid.*, p.9.

⁷³ Marx citado en Adam Roberts. *Op. cit.*, p. 17. Traducción mía, (“The philosophers,’ Marx wrote in 1845, ‘have only *interpreted* the world in various ways; the point is to *change* it”).

⁷⁴ *Ibid.*

presente en el programa utópico, aquel que se propone influir directamente en la construcción de la realidad para, en última instancia, intentar cambiar el mundo.

Para lograr el cambio, el programa utópico se estructura como un espacio “aparte”. Jameson muchas veces llama a este espacio “enclave” y, como vimos antes, está relacionado con la cualidad sistémica del programa utópico y su tendencia a la totalidad. El enclave es un espacio que se “abre” en la historia, en donde se detiene la fuerza de los sistemas sociales establecidos y por lo tanto es posible formular una transformación del mundo. Como ejemplo está el texto de Moro, el cual plantea toda una organización diferente, modificando incluso el valor social que se le da a objetos como el dinero o el oro: “Utopía –dice Jameson- parece sustituir por completo a nuestro mundo”⁷⁵.

Ahora bien, el peligro de plantear un enclave de la diferencia radical es que esta puede estar tan alejada de nuestra experiencia cotidiana que no es posible pensarla. Este es uno de los mayores peligros que Jameson detecta en la posmodernidad⁷⁶, en donde parece que estamos cada vez más lejos de poder pensar una diferencia radical y por lo tanto somos incapaces de pensar en un cambio de sistema político o económico. Es por eso que la utopía se vuelve necesaria en la actualidad; por su capacidad de abrir enclaves en donde se detenga la inercia del sistema y se produzca una verdadera alteridad.

La utopía, por lo tanto, debe mantener un equilibrio entre la totalidad y la independencia respecto al mundo fáctico para conservar su capacidad de influir la realidad. Si pierde ese equilibrio puede ocurrir que la distancia establecida con la vida cotidiana limite su capacidad de ser verdaderamente crítica, pero sobre todo su posibilidad de influir en la realidad directamente, en palabras de Jameson: “porque con cuanta más seguridad una utopía dada reafirme su diferencia radical respecto a lo que hoy existe, en mayor medida se convertirá no sólo en algo irrealizable sino también, lo que es peor, inimaginable”⁷⁷.

Jameson piensa que las utopías más inimaginables quizá actúen en un sentido negativo: dejándonos ver nuestra incapacidad de siquiera pensarlas. Sin embargo, el verdadero propósito del programa utópico es abrir un espacio en donde sí sea posible pensar la diferencia radical y al final de cuentas, plantear un mundo mejor que sustituya al nuestro.

⁷⁵ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 57.

⁷⁶ Trataremos el tema de la posmodernidad y su relación con la utopía más ampliamente en el segundo capítulo.

⁷⁷ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p.12.

Utopía y política

Para Jameson, el aspecto político de la utopía está presente en su estructura sistémica y en su capacidad de hacer una crítica a partir de esta. En este sentido la radicalidad de esta postura “política” se da en el cierre, el cual es un corte absoluto con la realidad histórica, que no solo propone un enclave, sino sustituir por completo nuestro mundo, para Jameson “la modificación de la realidad debe ser absoluta y totalizadora [...] la marca de esta totalización absoluta es la secesión geopolítica entre el propio espacio utópico y el mundo de la realidad empírica o histórica”⁷⁸.

Una de las propuestas de la utopía que tiene mayores implicaciones políticas es la colectividad absoluta. Esta idea es muy política porque plantea una organización sociopolítica completamente diferente a la actual; pero además implica una transformación de los individuos y de los modos de relacionarse unos con otros.

Para Jameson, la transformación del individuo en un ente colectivo implica una despersonalización; es decir, la eliminación del individuo y el surgimiento de lo colectivo. La despersonalización es un cambio radical que posibilita el surgimiento de lo nuevo, es por eso que forma parte de las propuestas utópicas: “la despersonalización como tal –afirma Jameson– se convierte en rasgo fundamental o constitutivo de la utopía”⁷⁹.

Jameson considera que, en un sentido estricto, la diferencia radical solo se logra con la despersonalización; ya que sin ella solo se llega a una imagen ideal de nuestro propio mundo. Esto explica por qué muchas utopías plantean que solo una disolución del sujeto individual puede generar una diferencia radical.

Este planteamiento de una colectividad utópica radical difiere de lo que se entiende comúnmente como colectividad; ésta es solo un grupo de individuos que comparten un espacio pero no un pensamiento colectivo, mientras que en la utopía el individuo es capaz de desaparecer y dejar espacio al pensamiento común. Ursula K. Le Guin describe esta condición en *Los desposeídos*: “Eran miembros de una comunidad, no los elementos de una colectividad: no los movía un sentimiento de masas, y había allí tantas emociones como individuos”⁸⁰.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁹ La despersonalización es una “tendencia fundamental de la filosofía moderna”, es la esencia utópica de la modernidad que está presente en la estética de la vanguardia. Es la intención de construir un nuevo mundo desde cero.

⁸⁰ Ursula K. Le Guin. “Los desposeídos” en *Los mundos*. Barcelona, Minotauro, 2008, p.18.

Por otro lado el aspecto político también está presente en la cualidad estética de la utopía ya que en el arte se posibilita la relación entre el individuo y la sociedad; por un lado, la expresión de emociones e ideas se vincula con la intención del individuo, mientras que por otro las técnicas de construcción de la obra y la experiencia del espectador se relacionan con la sociedad.

En el caso de la utopía estos dos aspectos no están separados, lo cual permite que los aspectos más sociales y políticos, como la crítica y el diagnóstico, se mezclen con la expresión puramente estética, para Jameson: “imaginar un color nuevo es una alegoría de la posibilidad de imaginar todo un nuevo mundo social”⁸¹. En este sentido, la variedad de formas sociales radicalmente diferentes que propone la utopía no es solo parte de la expresión de ideas y formas en la narración, sino que intenta mostrar y resolver algunas de las contradicciones sociales de nuestro mundo.

Jameson considera que, en la utopía “lo estético ya no es una afición secundaria sino que avanza tras la imaginación para determinar las fuentes de la realidad propiamente dichas”⁸². De esta manera la utopía como análisis social y crítica política se sustenta en una *expresión estética* de la diferencia. Asimismo para Jameson el aspecto político más importante de la utopía está en las posibles acciones que estas expresiones estéticas puedan provocar, planteando que, quizá, un sistema radicalmente diferente –y en muchos sentidos irrealizable- puede influir realmente en la vida cotidiana y la política práctica.

En este sentido Jameson considera que la posibilidad de la utopía de influir en las prácticas cotidianas es también su posibilidad más política. En este caso, la estructura de totalidad es la que permite una ruptura con la realidad social y promueve ideas de cambio y revolución; estas ideas son las que se relacionan con las alternativas sociales que muchos movimientos políticos de todo el mundo intentan recobrar. De esta forma la utopía aporta, en palabras de Jameson, “por una parte, propuestas formales que de algún modo ofrecen una vía para salir de los puntos muertos ideológicos [...] por otra parte, las exploraciones económicas y los esquemas políticos novedosos”⁸³.

Esta idea se vincula con la relación dialéctica que se da en la utopía entre dos aspectos de la realidad (dialéctica que está presente también en el interior de la utopía): “la utopía constituye una síntesis activa de estos dos inconmensurables: la creatividad suprema o el

⁸¹ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p.152.

⁸² *Ibid.*, p. 63.

⁸³ *Ibid.*, p. 256.

impulso de modelación de la fantasía dirigiendo a la materia más recalcitrante de todas, en el Estado y en el orden social”⁸⁴. Por un lado están las propuestas formales de la construcción y la crítica, y por otro las exploraciones económicas y los esquemas novedosos que están vinculados con la expresión.

Jameson afirma que el sujeto se manifiesta a partir de la expresión y lo colectivo a partir de la construcción, con lo cual la utopía adquiere la función de ser un vínculo dialéctico entre el individuo y la colectividad –expresión y construcción. Aunque es importante apuntar que el programa utópico se construye principalmente a partir del pensamiento colectivo, para Jameson es precisamente el aspecto estético de la utopía el que aporta una conciencia colectiva ya que, aunque el proceso de creación lo haga un individuo, éste está influido por una conciencia de colectividad necesaria para la construcción de todo texto cultural.

Además, Jameson identifica otra dimensión estética dentro de la utopía: la manera en que cada texto utópico presenta la función del arte y cómo delata una situación del arte en el presente⁸⁵. Por ejemplo, Jameson identifica que “en muchas de estas utopías parecemos acercarnos a esa conocida situación profetizada por Hegel como ‘el fin del arte’, en la cual hacía referencia a la sustitución del arte, entendido como aproximación a lo Absoluto, por la filosofía”⁸⁶. Por otro lado en las utopías también está presente la idea de estetización de la vida cotidiana; una idea que en los manifiestos de las vanguardias del siglo XX puede entenderse como un “fin del arte” en donde éste se disolvería en todos los objetos y los modos de actuar del mundo cotidiano.

Por último, y en relación con lo anterior, está la idea de un planteamiento radical de la utopía que implica el “fin de la historia”. Éste es para Jameson un requisito estructural de la utopía a partir del cual es posible construir un mundo nuevo fuera del tiempo histórico. Pero no hay que confundir esto con una anti-utopía o una distopía ya que el fin de la historia es una secesión radical de todo lo que conocemos con la intención de construir una sociedad que ya no se rige por los mismos parámetros. A diferencia de una distopía o antiutopía⁸⁷, que puede

⁸⁴ *Ibid.*, p.100.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁸⁶ *Ibid.* Hegel no pensó en el fin de toda la producción artística sino en el fin de un tipo de manifestación con pretensiones filosóficas.

⁸⁷ Jameson hace una diferenciación específica entre la distopía crítica como “una pariente negativa de la utopía propiamente dicha” en donde, por ejemplo, se llevan las condiciones del mundo actual a sus últimas consecuencias y nos muestra el resultado de continuar todo como ahora. La antiutopía, por otro lado, hace una crítica a utopías totalitarias o fundamentalistas, es decir, cuestiona la estructura utópica en sí misma como un

caer en planteamientos apocalípticos, en donde: “es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo”⁸⁸, la utopía piensa el final de la historia como el punto de partida para la construcción del nuevo mundo.

planteamiento peligroso si se lleva a las últimas consecuencias del totalitarismo, un ejemplo muy claro es *1984* de Geroge Orwell. Ver: *Ibid.*, pp. 241-242.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 242.

II. Entre modernidad y posmodernidad

El concepto mismo de modernidad [...] es moderno y dramatiza sus propias pretensiones⁸⁹

En este capítulo ubico la relación entre la definición que hace Jameson de la modernidad y el surgimiento de la utopía, con el propósito de sentar las bases para desarrollar la idea jamesoneana de posmodernidad y reubicar el pensamiento utópico en el panorama actual. De esta manera, insisto en la idea de la construcción de la utopía y su función en distintos momentos culturales, además de presentar un panorama más completo de la propuesta de Jameson como todo un sistema de pensamiento.

La modernidad es, desde la perspectiva de Jameson, un proyecto utópico en sí mismo, y la utopía un proyecto que nace de los ideales y las perspectivas modernas. Por otro lado la actualidad entendida como posmodernidad se define como la ruptura con los ideales modernos y la búsqueda de una recuperación superficial de algunos de sus valores culturales. Por lo tanto, entender la modernidad es fundamental para comprender tanto la utopía como el desarrollo de la posmodernidad y su necesidad de la utopía.

Jameson considera que uno de los principales problemas de la posmodernidad es que, a diferencia del planteamiento moderno, se ha eliminado todo pensamiento o manifestación que proponga una forma diferente de construir una sociedad, fuera del capitalismo ya establecido. En este sentido, la utopía es una necesidad, ya que plantea una alternativa a nuestra realidad, aportando con esto una crítica al estado de la sociedad actual que puede ayudar a cambiar las condiciones político-económicas de nuestro mundo.

Para entender las particularidades de la época actual desde una perspectiva crítica, Jameson comienza por identificar en la posmodernidad el rechazo hacia algunos paradigmas culturales de la modernidad y la consecuente transfiguración de éstos. De manera que para explicar las particularidades de la época, se enfoca en la ruptura y en la transformación y no en una definición meramente histórica –aunque también considera que es imposible no

⁸⁹ Fredric Jameson. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa, 2004, p. 39.

historizar⁹⁰. La diferencia en el modo en que la cultura se define y se estructura es el punto central para la discusión respecto a la modernidad y la posmodernidad.

Es por eso que la función de la utopía en la modernidad es necesariamente diferente a la que tiene en el marco de la situación mundial actual. En principio, la utopía se conecta con la modernidad porque la construcción del mundo moderno tiene sus raíces en un pensamiento utópico; esto es muy claro en la idea progreso o en las tendencias revolucionarias del arte. Asimismo, el modo en que se define y estructura la cultura moderna define la función y el espacio que la utopía tiene dentro del sistema social.

En efecto, en la posmodernidad parece que los impulsos y las construcciones culturales dejan de ser utópicos e incluso aparece una clara tendencia a la uniformidad, en donde ya no es imaginable – y menos factible- otro tipo de organización política, económica y social. Para Jameson, en la posmodernidad hay una especie de resignación política y social en donde “es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo”⁹¹. Esta condición es la que genera una necesidad de la utopía, ya que puede acercarnos de nuevo a la crítica y a la posibilidad de pensar en un mundo que tenga una organización social diferente a la actual.

Por último, Jameson considera que el tipo de organización social y cultural de la posmodernidad está relacionada con una profunda crítica y es por eso que ve la utopía como una estructura cultural necesaria para abrir el espacio del cambio y la diferencia. El acercamiento que Jameson hace a la posmodernidad es a partir de su interpretación del pensamiento marxista. Esto quiere decir que, para la comprensión de la estructura social, política y económica de diferentes “momentos” del pensamiento, estudia los objetos y manifestaciones de la cultura⁹². Pero también implica que estos objetos están definidos por un tipo de ideología predominante, por lo que dejan ver las señales de un sistema social y político determinado.

⁹⁰ A pesar de que Jameson tiene una clara tendencia estructuralista no podemos olvidar su afiliación teórica al marxismo; es en base a esto que afirma que es imposible no historizar aunque él mismo procura aportar una perspectiva no estrictamente histórica.

⁹¹ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 242.

⁹² Este marco conceptual de Jameson está explicado en el capítulo anterior cuando se hace referencia al concepto de *inconsciente político*.

II.1. La modernidad y su esencia utópica

“Aliado de las restantes paradojas contenidas en este extraño concepto, esta es la más fatal: que la modernidad es siempre un concepto de la otredad”.⁹³
Fredric Jameson

En *Una modernidad singular*,⁹⁴ Jameson hace un repaso minucioso de retoma la idea de modernidad desde el origen del concepto para comprender el uso que se le da en épocas más recientes. A partir de esto retomo dos ideas centrales: la primera es que la modernidad se construye a partir de los conceptos de ruptura (que se relaciona con la idea “nuevo”), periodo y representación. La segunda, la que profundiza en el pensamiento filosófico para definir a la modernidad a partir de sus características narrativas, la noción de subjetividad moderna, la relación con el pensamiento utópico y por último la discusión acerca de la autonomía de la estética moderna.

Este primer acercamiento tiene la intención de aportar un panorama de la modernidad desde una perspectiva fundamentalmente filosófica y al mismo tiempo abordar sus características estéticas y utópicas. Para Jameson es imposible definir a la modernidad desde una sola perspectiva y considerarla “correcta ya que es un concepto que se ha definido según la perspectiva desde donde se estudia. Por lo tanto, plantea una primera aproximación a partir de lo que *no* es la modernidad, él lo explica como sigue:

Aunque la búsqueda de un relato verdadero e incluso correcto sea vana y esté condenada a todos los fracasos salvo el ideológico, podemos sin duda seguir hablando de relatos falsos y hasta tener la expectativa de aislar cierta cantidad de temas en cuyos términos *no* debe hacerse el relato de la modernidad⁹⁵.

Por otro lado, la perspectiva de Jameson es muy crítica y va a procurar descartar todas aquellas afirmaciones “positivas y celebratorias” de la modernidad, o “de esa contaminación y la promoción de rasgos como la libertad, la individualidad y la reflexividad como bonificaciones y beneficios de la estructura misma de la modernidad (occidental)”⁹⁶.

A este respecto es importante comenzar con el hecho histórico de que “Modernidad”

⁹³ Fredric Jameson. *Una modernidad singular...*, p. 177.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

es un término que originalmente se utilizó para designar solo lo de “ahora”: “el *modernus* latino significa sencillamente «ahora» o «el tiempo del ahora»⁹⁷. En este sentido, a pesar de que lo moderno se asocia con un momento mucho más cercano al nuestro, el concepto está presente ya en el siglo V. Jameson recuerda que “modernidad como concepto “se asoció tantas veces a la modernidad que sufrimos algo parecido a una conmoción al encontrar el uso de la palabra «moderno» ya en el siglo V d.C.”⁹⁸.

El concepto de modernidad solo se refería a una distinción entre el presente y lo anterior, pero no implicaba una cualidad específica en comparación con el pasado; sin embargo, ya en esa misma época empieza a adquirir la connotación de ruptura, tal como aparece en muchos momentos de la historia, con el significado de un cambio drástico en los paradigmas de la sociedad que se aleja los valores anteriores. Para Jameson: “Lo crucial en la atribución al término «moderno» del significado específico que se ha transmitido hasta nuestros días es esa ruptura”⁹⁹, es decir, la idea de cambio drástico con respecto al pasado es la que permanece en la definición actual de modernidad.

Relacionado con la ruptura está la idea de lo nuevo pero, para Jameson hay una diferencia fundamental entre el término “nuevo” y “moderno” que tiene que ver con la dimensión a la cual se refiere. Por un lado, “lo nuevo” supone una experiencia individual que no implica necesariamente una repercusión en la realidad social. Por otro lado lo moderno se vincula siempre con una experiencia colectiva en donde toda la dimensión histórica se ve transformada y renovada afectando a una sociedad completa.

Por otro lado, en el contexto de la historia del arte y la estética, el inicio de la modernidad se asocia con el alejamiento del realismo y con el surgimiento de “lo nuevo”. Por lo que, tradicionalmente se entiende como moderno al texto literario o manifestación artística que rompe con el movimiento artístico anterior –el realismo- planteando una innovación. Sin embargo para Jameson, esto no es completamente acertado ya que, “El modernismo es una categoría estética y el realismo, una categoría epistemológica; la pretensión de verdad de este último es incompatible con la dinámica formal del primero”¹⁰⁰.

No obstante esta confusión, la búsqueda de “lo más nuevo” define gran parte la creación artística moderna y su relación contestataria con respecto al realismo: “la dinámica por

⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.109.

la cual la innovación modernista suprime sus paradigmas y representaciones literarias preexistentes se extiende hasta sus orígenes, en los cuales enfrenta y anula el primero de todos los paradigmas literarios, el propio realismo”¹⁰¹. Más aún, como la idea de innovación está directamente relacionada con la idea de ruptura, acabará por definir no solo las innovaciones culturales sino el propósito de todo el periodo moderno.

El periodo conocido como modernidad es ese momento en donde la innovación modifica tanto el discurso de las obras artísticas, como en la creación de los objetos culturales y sociales. Para Jameson: “La «modernidad» siempre implica la fijación de una fecha y la postulación de un comienzo”, y es precisamente el comienzo de un periodo, en donde el conjunto de características culturales y sociales se unifican marcando una distancia con las características anteriores.

Sin embargo, la fecha de inicio de este periodo varía según el ámbito desde el que se determina, ya que se trata más bien de una interpretación y no de una definición. Por ejemplo, en la filosofía la modernidad se asocia con la ruptura que hace Descartes respecto al pensamiento anterior, aportando la noción de un pensamiento reflexivo y autoconsciente. Pero en el ámbito político y económico se considera al inicio del capitalismo como un factor contundente del periodo moderno. A este respecto me parece relevante citar el párrafo completo en donde Jameson habla de los diversos aspectos del inicio de este periodo moderno, desde el estético hasta el social:

El inicio de la industrialización, aunque todavía geográficamente limitada, parece prometer toda una nueva dinámica. En la esfera artística, mientras tanto, el convencionalismo y el academicismo de las bellas artes prolongan una difundida sensación de asfixia e insatisfacción y generan en todos los ámbitos el deseo de rupturas aún no tematizadas. Por último, nuevas e inmensas fuerzas sociales, el sufragio político y los distintos movimientos socialistas y anarquistas parecen amenazar la sofocante clausura de la alta cultura burguesa y anunciar una ampliación inminente del espacio social. La idea no es que los artistas modernos ocupan el mismo espacio que esas nuevas fuerzas sociales, y tampoco manifiestan siquiera simpatía por ellas ni las conocen desde un punto de vista existencial; se sostiene, antes bien, que sienten esa fuerza de gravedad a la distancia, y la convicción naciente de que el cambio radical está al mismo tiempo en marcha en el mundo social exterior refuerza e intensifica vigorosamente su vocación por el cambio estético y nuevas y más radicalizadas prácticas artísticas.¹⁰²

En el párrafo anterior Jameson afirma la idea de que la modernidad no se define por un

¹⁰¹ *Ibid.*, p.108.

¹⁰² *Ibid.*, p.117.

solo aspecto, pero también observa que hay un “impulso utópico” presente en el ámbito social, que influye tanto a la política como a la estética moderna y lo describe como: “la transformación radical del mundo que se difunde a fines del siglo XIX, en todo tipo de impulsos utópicos y proféticos”¹⁰³. Un ejemplo de ello es el planteamiento respecto a la tecnología y toda la estructura que se fundamenta en el progreso.

De esta manera, la modernidad se entiende desde dos perspectivas: una es la ruptura con lo anterior y la otra es el establecimiento de un nuevo periodo; lo cual sitúa a la modernidad en un estadio intermedio entre un acontecimiento de ruptura e innovación histórica y aquellas características diversas y atemporales que definen la lógica cultural. Jameson llama a esto: dialéctica moderna entre ruptura y periodo, una estructura que aporta la perspectiva de una nueva organización capaz de transformar las tendencias sociales y culturales del realismo y es la esencia utópica que Jameson describe en el siguiente párrafo:

Esta estructura, [...] parece concentrar una promesa en un presente del tiempo y proponer un modo de poseer el futuro de manera más inmediata dentro de ese presente. En este sentido parece concentrar una promesa en un presente del tiempo y proponer un modo de poseer el futuro de manera más inmediata dentro de ese presente. En este sentido, tiene algo de una figura utópica, en cuanto incluye y envuelve una dimensión de temporalidad futura; pero, de ser así, cabría agregar también que es una distorsión ideológica de la perspectiva utópica y constituye en cierto modo una promesa espuria destinada a largo plazo a desplazar y reemplazar la promesa utópica.¹⁰⁴

A partir de las premisas anteriores Jameson llega a una primera conclusión fundamental: “La modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa”¹⁰⁵. No es un concepto porque no es posible acotarlo a una sola definición, ni a un solo ámbito (cultural o político), pero tampoco es posible identificarlo con un momento histórico determinado. Al contrario parece ser una categoría narrativa en el sentido que su estructura está definida por un movimiento de cambio, ruptura e inicio, definiendo la construcción de un nuevo periodo cultural, político y social. De esta forma la modernidad como narración no está presente solo en los textos literarios sino que es una nueva descripción de la realidad¹⁰⁶.

¹⁰³ *Ibid.*, p.117.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.40.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁶ Es esta narrativa la que la posmodernidad considera perdida. Arthur C. Danto en su libro *Después del fin del arte*, afirma que en la posmodernidad deja de existir “el gran relato”, es decir, que las narrativas ya no son un medio por el cual el individuo se inserta en una colectividad sino que los discursos son más bien aislados y fragmentados.

Dado que es imposible definir la modernidad como concepto, es pertinente hacerlo desde sus características particulares. Para esto, Jameson considera fundamental las aportaciones respecto a la construcción del sujeto moderno, principalmente la noción de representación como la construcción de su relación con el objeto.

La construcción del sujeto en la narración moderna nos remite al pensamiento filosófico, en particular al planteamiento cartesiano sobre la separación entre el sujeto y el objeto, o lo que también se entiende como el surgimiento del sujeto moderno. Este planteamiento está vinculado con un modelo hermenéutico del interior y del exterior, el cual proviene de la afirmación cartesiana: *cogito ergo sum*, y se refiere a la idea de que el sujeto se construye desde el “interior” y mira de manera objetiva la realidad “exterior”. Es por eso que en las manifestaciones culturales de la modernidad se detecta la presencia de un sujeto mucho más aislado pero también, mucho más independiente y rebelde.

Para Jameson la distinción entre el sujeto y el objeto que proviene de este planteamiento filosófico es parte elemental del relato moderno, ya que elabora una forma completamente diferente de entender la realidad; es decir, construye una nueva “visión del mundo”. Sin embargo, considera que esta división tan contundente entre el sujeto y el objeto es un relato limitado que aísla al sujeto del objeto sin plantear su relación. Es por esto que retoma la noción de representación en Heidegger, considerando que en ésta se plantea, de manera más compleja, el relato de la relación entre el sujeto moderno y el mundo objetivo:

El concepto mismo de representación es la solución de Heidegger: para él significa exactamente lo mismo que la escisión entre sujeto y objeto; con la salvedad de que la palabra «representación» subraya la interacción mutua de estos dos polos, mientras que la otra fórmula los separa al asignar un nombre diferente a cada uno, esto es, sujeto por un lado y objeto por otro.¹⁰⁷

Heidegger entiende la representación como el proceso en que el sujeto se enfrenta al objeto y lo aprehende; es decir, lo percibe, lo piensa y lo imagina. En este sentido, para Jameson: “lo que Heidegger llama representación es un modo de construir el objeto de una manera específica.”¹⁰⁸, esta construcción implica que el objeto se convierte en algo que podemos percibir y conceptualizar.

La representación, en términos muy sencillos, se define como una relación en la que la

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.48.

¹⁰⁸ *Ibid.*

producción del sujeto depende de la del objeto y, recíprocamente, la construcción del objeto depende de la relación con el sujeto; es un proceso completo de reorganización del mundo y de producción de una “nueva categoría del ser”. En palabras de Jameson: “el objeto sólo llega a ser al ser conocido o representado, y el sujeto, solo cuando se convierte en el lugar y el vehículo de esa representación”¹⁰⁹.

Para Jameson, el concepto de representación desde la relación de mutua construcción entre el sujeto y el objeto es el que subyace en construcción del sujeto moderno. Le interesa evitar que se confunda al sujeto que surge a partir de la representación con la idea del individuo aislado moderno que se representa a sí mismo. Por lo tanto, es importante considerar que la construcción del sujeto moderno implica también y necesariamente, una construcción del objeto moderno.

De esta forma, en el planteamiento de Jameson, la construcción del sujeto moderno no tiene que ver con la hermenéutica del interior y exterior ni con el planteamiento de un sujeto aislado y autorreflexivo, si no con una manera de entender el surgimiento de un cambio dentro de la estructura del sujeto. El surgimiento del sujeto moderno es una transformación importante en la relación entre los sujetos y su mundo: “Lo que a menudo se caracterizó como una nueva subjetividad, más profunda y más rica, es en realidad ese llamado al cambio que siempre resuena a través de ella: no la subjetividad como tal, sino su transfiguración”¹¹⁰.

En este punto es posible conectar el relato moderno con el utópico. Para Jameson, la subjetividad moderna es una alegoría de la transformación y de la llamada a la revolución, es decir, una alegoría del pensamiento utópico moderno:

Las formas de esa alegoría son numerosas; no obstante, todas las psicologías anecdóticas que la visten —en sus diferencias estilísticas, culturales y caracterológicas— tienen en común el hecho de evocar un impulso que no puede encontrar resolución dentro del yo y debe completarse con una transmutación utópica y revolucionaria del mundo mismo de la realidad¹¹¹

En resumen: el punto de partida para Jameson es la afirmación de que la modernidad no es un concepto sino una narración y este punto es nodal, ya que a partir de tal afirmación todo lo referente a las características de la modernidad serán entendidas como elementos de esa narrativa moderna. Otro punto importante es identificar los elementos centrales de esta

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.52.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.118.

¹¹¹ *Ibid.*, p.119.

estructura narrativa particular: la dialéctica entre ruptura y periodo, la representación como configuración del sujeto moderno y la alegoría del impulso utópico de transmutación.

A partir de estos elementos estructurales, Jameson procura dar un panorama de la modernidad y para esto también hará una distinción, importante pero no rígida, entre la narración de la modernidad y el surgimiento de la narrativa de la estética moderna. Su modelo se configura a partir de los tres elementos centrales ya mencionados (la ruptura, la periodización y la representación de sujeto y objeto.) Así pues, mi intención es hacer notar que, atravesando todos estos elementos, está el pensamiento utópico, es decir, como parte de la estructura de la modernidad está la narración utópica, a veces entendida como un “impulso utópico” pero también como un programa utópico en construcción.

En efecto, la idea de construcción está siempre presente en la modernidad y aporta un rasgo utópico evidente. A este respecto, Bolívar Echeverría en su artículo “Benjamín: mesianismo y utopía”¹¹² identifica lo que él llama “utopismo occidental”. Para él la condición utópica se sustenta en la noción de un mundo moderno incompleto e imperfecto pero está siempre presente la posibilidad de perfeccionar la realidad a partir de una permanente transformación.

Echeverría señala que el mundo moderno se percibe como incompleto y, a la par está presente la convicción de que esa imperfección se puede transformar: “un mundo que normal o efectivamente es imperfecto, incompleto, ‘inauténtico’, pero que tiene en sí mismo, coexistente con él, una versión suya perfecta, acabada o ‘auténtica’ ”¹¹³. De manera que la noción utópica no necesariamente está en algún otro lugar sino que de hecho es una realidad que subyace a la que se nos presenta: la utopía está presente siempre.

Resulta claro que la idea de “construcción” constante de la realidad también está vinculada con la idea de progreso en la modernidad. A pesar de que la idea de progreso muchas veces remite a un mantenimiento del sistema y no a un acto de renovación o revolución, el hecho es que no se puede separar el impulso utópico de esta noción de progreso que forma parte de toda la construcción moderna y que además está presente tanto en el desarrollo tecnológico como en el político y el económico.

Para Echeverría, la noción de progreso define de alguna forma todo el ejercicio político en la modernidad, el cual está dividido en tres afirmaciones: “que la historia es una historia del

¹¹² Bolívar Echeverría. “Benjamín: mesianismo y utopía” en *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI, 2012.

¹¹³ *Ibid*, p. 130.

progreso, que las masas son el sujeto de la democracia y que el escenario de la gestión política se centra en el aparato de estado”¹¹⁴. Sin embargo, también estima que el pensamiento utópico tiene una función crítica y revolucionaria paralela a la idea de progreso en la modernidad: “Este mundo perfecto que está allí como posibilidad del mundo actual, y que es coextensivo a él, constituye el fundamento de una crítica espontánea de lo establecido”¹¹⁵.

La modernidad entonces, se presenta también como una narración utópica que critica la realidad de un mundo incompleto, pero que a su vez, lleva en sí mismo la fuerza y la necesidad de completarse y perfeccionarse. La necesidad de “completar la realidad” está también presente en la estética moderna; al respecto Jameson también se remite a una necesidad del arte de completar la modernidad: “lo que llamamos «modernismo» artístico o estético corresponde en esencia a una situación de modernización incompleta”¹¹⁶.

Ahora bien, la autonomía como un rasgo distintivo de la modernidad se relaciona, también, con la estructura utópica. Jameson afirma que una característica de la modernidad es la autonomización en diversos ámbitos; es decir, no solamente la estética y el arte comienzan a generar una independencia y una autosuficiencia respecto al resto de los ámbitos sociales, sino que esta independencia surge también, por ejemplo, en el desarrollo de la tecnología.

Asimismo, Jameson destaca que el concepto de autonomía no es utilizado por los propios modernos, sino que es una forma en que la teoría de la modernidad tardía y la posmodernidad ha designado a otro fenómeno: el de la autorreferencialidad y la pretensión del absoluto. La autorreferencialidad es, en palabras de Jameson, “el hecho de que con tanta frecuencia las obras modernistas puedan verse, de manera implícita o explícita, como alegorías de su propia producción”¹¹⁷.

De manera que la búsqueda de lo absoluto, no solo es una característica estética, sino la pretensión utópica del arte moderno de abarcarlo *todo*. En este sentido, más que una autonomía, el arte moderno está determinado a lograr que en cada obra se represente la totalidad; la obra por sí misma se plantea autosuficiente como un universo completo que contiene todas las características del mundo en sí misma. Un ejemplo paradigmático de esta búsqueda es la obra literaria de Stéphane Mallarmé (1842-1898), en la cual está presente la intención de escribir, en palabras de Jameson “el «libro del mundo», ese Libro en el cual, según

¹¹⁴Fredric Jameson. *Una modernidad singular...*, p. 134.

¹¹⁵ Bolívar Echeverría. *Op. cit.*, p. 131.

¹¹⁶ Fredric Jameson. *Una modernidad singular...*, p. 123.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

Mallarmé, el mundo está destinado a terminar”¹¹⁸.

Esta búsqueda del absoluto, que bien puede identificarse con una autonomía, es parte también de la búsqueda de la utopía que encontramos en lo que Jameson define como “el cierre”. La utopía, de algún modo, pretende construir aquel lugar en el que el mundo -el mundo como lo conocemos- está destinado a terminar. Pero además, la utopía está sustituyendo al mundo por otro completamente diferente, que también se plantea como una totalidad.

Jameson considera, sin embargo, que el concepto de absoluto es muy ambiguo y peligroso por lo que decide aceptar la noción de autonomía como una característica moderna y utópica. Aun así, esta autonomía no puede ser completa ya que “la ambigüedad definitiva de las consignas de la diferenciación y la autonomización: el lenguaje, y la propia estética, nunca pueden ser del todo autónomos sin caer en el autismo y la esquizofrenia”¹¹⁹. Es decir, tiene que mantenerse una “semiautonomía” para que tanto el arte como la utopía se mantengan en un equilibrio con la realidad a la cual critican y buscan modificar o sustituir. Para aclarar esta idea Jameson relaciona la teoría de Marcuse respecto a la autonomía del arte y la cultura con el proceso utópico:

Porque esa misma distancia respecto a su contexto social, que permite a la cultura servir de crítica y recusación a dicho contexto, también condena sus intervenciones a la inutilidad y relega el arte y la cultura a un espacio frívolo y trivializado en el que dichas intersecciones se neutralizan de antemano. Esta dialéctica explica asimismo, incluso de manera más convincente, las ambivalencias del texto utópico: porque con cuanta más seguridad una utopía dada reafirme su diferencia radical respecto a lo que hoy existe, en mayor medida se convertirá no solo en algo irrealizable sino también, lo que es peor, inimaginable¹²⁰

Así pues, para Jameson la autonomía absoluta representa un peligro porque puede llevar a una fractura y a un aislamiento de la sociedad. Así como también puede ocasionar que la diferencia radical –la alteridad- y la transformación de la sociedad sean impensables, algo que de hecho ocurre. De esta forma, se entiende que muchas de las características que definen la posmodernidad surgen ya en la modernidad y parecen ser una continuación de algunas interrogantes y temores modernos. Ahora bien, la necesidad de recuperar un pensamiento utópico en la perspectiva actual, se ve lejana en esta sociedad que se presenta aislada y

¹¹⁸ *Ibid.*, p.136.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹²⁰ Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009, p. 12.

fragmentada y que fundamentalmente ha dejado de plantearse la posibilidad de una realidad diferente.

Pero antes de abordar esta realidad de la posmodernidad me gustaría profundizar en la relación entre la utopía y la estética moderna. La relación entre la utopía y la estética moderna es clara en lo que Jameson llama el “gesto utópico” del arte, así como también en las vanguardias del siglo XX, particularmente en el dadaísmo. El primero engloba muchas de las características concretas del arte moderno y sus pretensiones presentes, sobre todo, en las manifestaciones culturales previas a las vanguardias como los cuadros de Van Gogh. El dadaísmo, por otro lado, aborda de una manera diferente y mucho más radical las intenciones utópicas de la modernidad.

Gesto utópico

Jameson ejemplifica su idea de “gesto utópico” valiéndose del óleo de Van Gogh, *Botas campesinas*. En este predomina la idea de expresión, es decir, el cuadro necesita exteriorizar un contenido. El concepto moderno de expresión presupone, para Jameson, una escisión del sujeto, una metafísica del interior y del exterior en donde una emoción se comunica o exterioriza; el cuadro funciona como un medio por el cual el sujeto expresa un contenido del mundo.

Este rasgo expresivo está presente en el hecho de que la obra reconstruye la situación de la cual surge y que se da en el momento en que miramos el cuadro. Para Jameson “un modo de reconstruir la situación inicial a la que, en cierto modo, la obra responde, consiste en destacar las materias primas, el contenido inicial al que se enfrenta y que reelabora”¹²¹. En este caso, la materia prima son los zapatos de algún campesino que existieron realmente, pero también todo el contexto social al que estos zapatos nos remiten.

El otro rasgo del cuadro, que se relaciona directamente con el anterior, es precisamente el gesto utópico y se aprecia en el hecho de que, aunque el cuadro nos remite a un contexto social determinado, no lo representa de manera literal. El cuadro de Van Gogh se apropia la realidad y la transforma. La obra entonces modifica una realidad, a partir del color y la forma.

¹²¹ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p.24.

El artista moderno –Van Gogh en este caso- logra, en palabras de Jameson, “la transformación, espontánea y violenta, del mundo objetivo”¹²².

De este modo la obra propone lo que Jameson llama un acto compensatorio; es decir, la forma en la que reconstruye la realidad compensa las carencias de ésta. Aquí está presente también la autonomía mencionada en el apartado anterior, en la cual la obra construye un espacio semi-autónomo de la realidad, que se remite a su materia prima para transformarla. El espacio de la obra es autosuficiente para la mirada del espectador; a la vez que muestra el contenido inicial, está proponiendo otro diferente.

En este sentido, el gesto utópico es también un gesto hermenéutico que remite al contexto vital original. En palabras de Jameson, “la obra en su forma objetual o inerte se considera como guía o síntoma de una realidad más amplia que se revela como si verdad última”¹²³. Por lo tanto, no oculta sino que muestra la realidad, al mismo tiempo que la interviene. Y, por ende, es crítico –como toda utopía- ya que en su reelaboración del contexto inicial plasma aquello que se supone “debería ser”.

Así pues, es importante recordar que la condición hermenéutica permite al gesto utópico mantenerse ligado al mundo vital a pesar de ser también un territorio autosuficiente y completo en sí mismo. La utopía, en este mismo sentido, necesita vincularse con ese contexto original para convertirse en diagnóstico de dicho contexto y, a partir de ahí, elaborar una diferencia radical que funcione como una compensación de la realidad.

Pero el gesto utópico no es el único espacio de la modernidad en donde la utopía está presente. Las vanguardias artísticas del siglo XX son un ejemplo de otro tipo de acercamiento a la utopía, ya no como un gesto sino como un planteamiento concreto de construcción radical de la diferencia a partir del arte. La vanguardia propone reelaborar la realidad desde la realidad misma, llevando la capacidad transformativa del arte a la vida cotidiana.

¹²² *Ibid.*, p.25.

¹²³ *Ibid.*, p.27.

Vanguardia y Dadá

“¡Queremos crearnos a nosotros mismos nuestro nuevo mundo!”¹²⁴

Hausmann

La intención de comenzar con esta cita del artista dadaísta Raoul Hausmann, es plantear que el dadaísmo, así como la utopía, hablan de la otredad; es decir, de la diferencia radical. En este sentido considero que las vanguardias artísticas del siglo XX y, sobre todo, el dadaísmo se comportan como una utopía porque plantean generar una diferencia radical que funcione como un sustituto del mundo. El dadaísmo, por lo tanto, puede entenderse como un programa utópico que se construye como un proyecto estético, político y social.

Las vanguardias se identifican con el fin o el límite de la modernidad porque hay un alejamiento respecto a las técnicas y los estilos anteriores, pero sobre todo porque implica una crítica a la misma modernidad y una intención clara de cambiar sus valores. Las obras modernas, tienen vestigios del planteamiento de un sujeto centrado, no en la figura del genio pero sí en la figura del individuo¹²⁵. Las vanguardias, por otro lado, están buscando un sentido de colectividad en donde la creación parta de un movimiento grupal y no individual.

Me interesa, en consecuencia, retomar este ejemplo para ilustrar la esencia utópica de la modernidad porque considero que las vanguardias se sitúan en un punto límite de la modernidad sin ser parte de los planteamientos de la posmodernidad es, por lo tanto, un momento irrepetible del tiempo, en donde el pensamiento utópico daba forma a las manifestaciones culturales.

Dentro de las vanguardias, el movimiento más radical es el dadaísmo, el cual surge de un disgusto y una rebelión contra la guerra. Dadá es un movimiento que critica a la modernidad y a los valores burgueses que adquieren cada vez más fuerza y propone reconsiderar los valores sociales cuestionando la lógica y el lenguaje de su época. Sin embargo, a diferencia de otros movimientos de vanguardia, el dadaísmo se sustenta en la premisa de negar, no solo los aspectos morales de una sociedad sino también los culturales y artísticos, por lo que el método central del dadaísmo es la negación. Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*¹²⁶ afirma que: “el irracionalismo psicológico y metafísico del que brota el

¹²⁴ Raoul Hausmann en Marchán Fiz. *et al. Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo, 2003, p. 130

¹²⁵ Fredric Jameson. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa, 2004, p. 168.

¹²⁶ De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

expresionismo, en el dadaísmo se convierte en el eje metódico de un nihilismo sin parangón”¹²⁷.

De este modo, la obra dadaísta es más bien un gesto contestatario que busca causar escándalo en el espectador para así provocar la acción a partir del arte; no propone una técnica definida sino más bien una negación de éstas. Sin embargo, sí es posible identificar algunas tendencias en su práctica como la búsqueda del azar y la fabricación o apropiación de objetos. La fabricación de un objeto dadaísta se da a partir del azar como en el “método de la poesía en el sombrero”¹²⁸ en la cual se mezclan elementos diversos y se seleccionan y juntan según su color o forma.

Otras prácticas comunes o estilos de Dadá son el *ready made* y el fotomontaje¹²⁹. El *ready made* es una propuesta que surgió con los dadaístas de Nueva York -principalmente Marcel Duchamp- y consiste en reapropiarse de un objeto cotidiano; el ejemplo más famoso es el urinario que Duchamp expuso en el Salón de los Independientes en 1917, con el título *Fuente*¹³⁰. Por otro lado, el fotomontaje tuvo su auge en Alemania en 1918 con Hausmann, este consistía en recortar periódicos y fotografías para lograr imágenes dispares, esto hacía una clara crítica a la pintura y, al mismo tiempo, dejaba ver el interés de los dadaístas por la fotografía y el cine.

En estas propuestas el dadaísmo manifiesta su crítica a los estilos propiamente modernos, a través de los cuales, según Jameson, la burguesía justifica las ideologías dominantes. Las vanguardias, identifican estas ideologías burguesas modernas para criticarlas y modificarlas, por lo que su planteamiento es contestatario y crítico a los mecanismos establecidos en el territorio del arte moderno.

La principal característica del dadaísmo, es la crítica que hacen de su contexto social y político (la burguesía), así como del arte en su totalidad; cuestionando todo el sistema predominante de la época. Una de sus críticas más determinantes es la pérdida del vínculo con la vida cotidiana. Los artistas de la vanguardia consideran que una autonomía exacerbada en el arte y la cultura ocasiona una separación de su función social.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁸ Ver *Ibid.*, p. 140.

¹²⁹ En realidad las vanguardias nunca se pensaron a sí mismas como una utopía, sin embargo, es posible detectar una necesidad de construir un programa alternativo que implique no solo al arte sino a toda la realidad. En este sentido, las nuevas técnicas que se aplicaban estaban sustentadas por manifiestos que elaboraron todo un nuevo orden del arte y una nueva relación entre las obras y el espectador.

¹³⁰ Ver *Ibid.*, p. 143.

Como para las vanguardias el vínculo con la realidad es por la praxis, propone una forma de hacer arte que se postule como una nueva forma de conocimiento con la vida cotidiana y, a la vez, la modifique. La vanguardia quiere reelaborar la realidad a partir del arte, pero de una manera directa y radical, construyendo todo un mundo nuevo a partir de sus premisas estéticas.

Ahora bien, además de los métodos para la elaboración de sus obras u objetos, otra práctica fundamental de los dadaístas son los manifiestos, los cuales son la premisa filosófica para la construcción de un nuevo mundo. En estos, elaboran una serie de afirmaciones y desarrollos teórico-críticos acerca del arte, además de reglas y parámetros para la propuesta de una utopía artística; pero sobre todo, intentan transfigurar el orden y la razón establecidos. En el prólogo al libro *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Marchán Fiz afirma que “un manifiesto posee unas características peculiares que exceden por completo el marco tradicional de los recetarios artísticos: son, por lo general, proclamas radicales dictadas por la urgencia y por la pasión y, por ello, tremendamente singulares; en una palabra: algo que está en los antípodas de una reflexión disciplinada”¹³¹.

Pero los manifiestos no solo son una muestra de la alteridad, también son el fundamento de estos movimientos. En *Teoría de la Vanguardia*¹³², Peter Bürger identifica tres aspectos que comparten las vanguardias: el primero, la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional y el rompimiento con sus categorías; el segundo, la creación de un código lingüístico nuevo que será autosuficiente y que desaparece “el contenido” de la obra y, por último, el tercer aspecto es la clara oposición de estos movimientos a la concepción del arte y del artista tradicional, apelando a un arte capaz de transformar la cotidianidad. Me parece importante resaltar el segundo y el tercer aspecto: la creación de un código nuevo y autosuficiente y la idea de que el arte puede transformar la realidad cotidiana o, como en el caso del Dadá, sustituirla por completo.

El dadaísmo inicia en 1916 y desde el principio se entiende a sí mismo como una propuesta indefinida, atravesada por el arte, la política y la negación de todo. A este respecto Tristan Tzara, uno de los íconos de este movimiento, aclara: “DADÁ NO SIGNIFICA NADA”¹³³.

¹³¹ Marchán Fiz *et al.* *Op. cit.*, p.12.

¹³² Peter Bürger. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 2000.

¹³³ Marchán Fiz *et al.*, p. 205.

Pero esta supuesta indefinición es parte de su propuesta de una nueva realidad, el dadaísmo quiere descargar el significado de las cosas para producir nuevos sentidos de uso. R. Huelsenbeck afirma en *Charla Dadá*: “La palabra dadá simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante; con el dadaísmo se abre paso con pleno derecho una nueva realidad”¹³⁴. En este sentido, el dadaísmo, al igual que el programa utópico, propone una nueva organización social y su intención es “hacer una sociedad a medida del arte”¹³⁵.

La idea de la vanguardia es sustituir con esta utopía la realidad y que el arte sea parte de todos los objetos y las relaciones cotidianas: “He aquí un nuevo tipo de artista sin obra -sin objetos- o cuyo modo de *obrar* –su principal *objetivo*- consiste en desparramarse vertiginosamente y delirantemente por todos y cada uno de los objetos que nos rodean”¹³⁶. Es por ello que considero que el dadaísmo se construye como un *programa utópico* en la manera en que Jameson lo entiende. Para ilustrar esta afirmación cito la descripción que hace Peter Bürger de la estructura de la vanguardia:

La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica. Sólo en la propuesta de forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella.¹³⁷

Así pues, me atrevo a afirmar que el dadaísmo se estructura a partir de dos momentos del programa utópico: la crítica y la construcción de la diferencia radical. En este sentido, no solo funciona como un agente crítico, sino que busca provocar en los individuos de una sociedad una transformación. Esto está relacionado con el programa utópico en el sentido en que lo define Jameson, es decir, como un proyecto quizá imposible pero necesario que se propone transformar la realidad a través del arte: “hemos proclamado única base de entendimiento: al arte”¹³⁸.

La forma como se relacionan el dadaísmo y el programa utópico también se da en otras propuestas estéticas y culturales que parecieran seguir una estructura utópica. Así pues,

¹³⁴ R. Huelsenbeck citado en *Ibid.*, p. 206.

¹³⁵ *Ibid.*,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹³⁷ Peter Bürger. *Op. cit.*, p.10.

¹³⁸ Marchán Fiz *et al.* *Op. cit.*, p.196.

Jameson identifica una relación entre utopía y estética, que ya Marcuse desarrolla, a través de la historia y considera que “éste quizá sea también el momento para observar que las teorías estéticas parecen seguir a las utopías a cada momento, y ponerse a disposición de verosímiles resoluciones de dilemas utópicos por lo demás contradictorios”¹³⁹.

II.2. Posmodernidad como mutación del espacio

En este apartado presento el análisis que hace Jameson de la posmodernidad en sus libros *El giro cultural*¹⁴⁰, *La estética geopolítica*¹⁴¹, y en el artículo “La lógica cultural del capitalismo tardío” incluido en *Teoría de la posmodernidad*¹⁴². Estos tres textos me permiten abarcar algunos aspectos del amplio desarrollo que hace Jameson respecto a la posmodernidad. En esta parte del trabajo, la intención es tener un acercamiento que permita ubicar a la utopía dentro del desarrollo cultural actual.

Jameson define los objetos culturales posmodernos¹⁴³ a partir de varias características que van desde el ámbito histórico hasta las formas culturales. Para entender esta idea, describo las características más generales, para luego centrarme en tres de los conceptos del fenómeno cultural posmoderno: superficialidad, pastiche y esquizofrenia; conceptos que me permiten identificar a la utopía en un contexto posmoderno, principalmente desde la propuesta de la ciencia ficción.

Hay que recordar, en primer lugar, que Jameson no estudia a la posmodernidad (ni la modernidad) como un fenómeno particularmente histórico sino más bien como un modo en que los objetos culturales se adaptan a una situación social y política determinada¹⁴⁴. De tal suerte que hace una reflexión de los objetos culturales porque estos denuncian uno o varios aspectos de la realidad social, política y económica.

¹³⁹ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 189.

¹⁴⁰ Fredric Jameson. *El Giro Cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

¹⁴¹ Fredric Jameson. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.

¹⁴² Fredric Jameson. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996.

¹⁴³ Entiendo por objetos culturales las manifestaciones artísticas diversas, incluyendo la arquitectura, la literatura, el diseño y casi todo objeto que tenga una implicación cultural, sin hacer una distinción entre una “alta cultura” y una cultura de masas.

¹⁴⁴ Esto quiere decir que, a pesar de que evidentemente son fenómenos históricos, los periodos no están definidos de manera absoluta sino que dependen de la perspectiva desde donde se abordan.

La posmodernidad, según Jameson, no es un fenómeno unificado, sino que se conforma de acontecimientos independientes que se van presentando de manera no lineal; es por eso que algunas manifestaciones culturales actuales pueden mantener un discurso moderno y no, como cabría esperarse, posmoderno. De esta manera, la posmodernidad¹⁴⁵ se presenta como una serie de manifestaciones que escasamente comparten solo la intención de romper con los valores modernos, muchas veces criticándolos y otras haciendo una especie de imitación transfigurativa.

El esfuerzo por trascender la modernidad es también resultado de la adaptación histórica y cultural de una sociedad que se confronta con el nuevo orden socioeconómico que surge después de la Segunda Guerra Mundial. De este modo, en el contexto de pos-guerra, las manifestaciones culturales tienen la función de “correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico”¹⁴⁶.

Por lo tanto la posmodernidad designa nuevos rasgos culturales pero también plantea una forma de acercamiento al nuevo orden social: “toda postura ante la posmodernidad en la cultura –se trate de una apología o de una condena- también es, a la vez y *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional”¹⁴⁷. Jameson, en un primer momento, entiende a la posmodernidad como una dominante cultural que permite comprender una economía y una política nuevas.

Asimismo, la posmodernidad muestra un rechazo generalizado a los valores modernos, al tiempo que se apropia de algunos de ellos, asimilándolos y modificando su intención original. Así, por ejemplo, las manifestaciones culturales actuales “superan todo lo que hubiera cabido pensar en los momentos más extremos del modernismo. Y no solo se reciben con una enorme complacencia, sino que estos mismos rasgos se han institucionalizado y armonizan con la cultura oficial o pública de la sociedad occidental”¹⁴⁸. De este modo la cultura actual deja de tener esa cualidad contestataria e incluso deja muy pocas cosas “fuera del sistema”; toda propuesta de cambio se vuelve parte de la estructura del mercado¹⁴⁹.

En resumen: la perspectiva desde la cual la cultura es entendida como una dominante cultural que permite a la sociedad acercarse a una política y una economía nuevas, por un lado, y, por otro, una perspectiva más histórica

¹⁴⁵Al igual que cuando hablamos de la modernidad y su necesidad de romper con el momento cultural anterior: el realismo. La posmodernidad también se rige en una primera instancia por un sentido de búsqueda por lo nuevo y rompimiento con la modernidad.

¹⁴⁶ Fredric Jameson. *El Giro Cultural...*, p. 17.

¹⁴⁷ Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 2.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁹ *Ibid.*

en donde [...] desde la perspectiva moderna, forman la noción general que Jameson desarrolla a partir de tres características particulares de la cultura posmoderna: superficialidad, pastiche y esquizofrenia.

En resumen me gustaría destacar dos planteamientos importantes de Jameson respecto a la posmodernidad: la perspectiva desde la cual la cultura es entendida como una dominante cultural que permite a la sociedad acercarse a una política y una economía nuevas y una perspectiva más histórica en donde la posmodernidad actúa como una crítica a la modernidad pero también como una asimilación de sus valores y de sus contradicciones, institucionalizando todo aquello que se consideraba revolucionario desde la perspectiva moderna. Es a partir de estos planteamientos que Jameson desarrolla lo que considera las tres características particulares de la cultura posmoderna que voy a desarrollar a continuación: superficialidad, pastiche y esquizofrenia.

Superficie

Lo que Jameson llama superficialidad se relaciona con nuevas categorías espaciales de la época actual y puede compararse con una especie de inversión del gesto utópico: por un lado, porque deja de tener un contenido inicial al cual remitirse y, por otro, porque como resultado, pierde la necesidad de transformarlo. La idea de inversión del gesto utópico significa, por ejemplo, que al contrario de la pintura moderna que utiliza los colores para hacer una compensación utópica de la realidad, en la obra posmoderna los colores no muestran un contenido al cual quieren transformar. Esta falta de “profundidad” es lo que nos remite a manifestaciones en las que la superficie construye todo un nuevo espacio de realidad.

Pero esta superficialidad no es solo cultural sino que está presente en la relación que tiene el sujeto con el mundo. Para Jameson, en la actualidad el predominio de la imagen transforma el espacio de realidad y lo convierte en un espacio de superficies sobrepuestas en donde el sujeto necesita replantear toda su perspectiva: “no se trata ya de un asunto relativo al contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el propio mundo objetivo - convertido ahora en un conjunto de textos o simulacros- como en la disposición del sujeto”¹⁵⁰. De este modo, la superficialidad implica una pérdida de profundidad y de contenido que se ve sustituido por una o varias superficies.

¹⁵⁰ Fredric Jameson. *El Giro Cultural...*, p.30.

Desde la perspectiva de Jameson, la pérdida de profundidad implica, en gran medida, el fin de la expresión de los sentimientos, que antes eran parte de las manifestaciones culturales. Esto no quiere decir que las obras posmodernas sean completamente frías, sino que los sentimientos expresados parecen más impersonales e incluso menos situados en un espacio o tiempo determinado; esto es a lo que Jameson también llama “el ocaso de los afectos”.

Hay, por lo tanto, dos características que cambian el estatus temporal de la modernidad por uno espacial: la inversión del gesto utópico y la pérdida de referencia a un contenido original, y el predominio de la superficie, tanto en la imagen como en lo que Jameson llama “el ocaso de los afectos”. Esto implica, un cambio de temporalidad a la especialidad y una transformación del espacio y de las relaciones:

Nos hallamos en presencia de algo así como una mutación en el espacio construido. Mi tesis sería que nosotros mismos, los sujetos humanos que irrumpimos en este nuevo espacio, no nos hemos acompañado al ritmo de esta evolución; a la mutación acontecida en el objeto no le ha acompañado, hasta ahora, una mutación equivalente en el sujeto¹⁵¹.

Una de las consecuencias de esta superficialidad es que los nuevos espacios culturales ya no intentan imponer un lenguaje utópico al entorno. Al contrario, los objetos se supeditan a las necesidades del mercado y se organizan a modo de que el espacio conserve el estado actual, es decir, no hay una intención de cambio. Esto implica que los impulsos utópicos dejan de tener un eco en estos objetos culturales, alejándose de las intenciones modernas de transformación.

Así pues, para Jameson, los nuevos espacios de la posmodernidad se construyen como un espacio autónomo que sustituye al mundo “de afuera”, pero a partir de la imagen y la superficie y no de una intención de cambio o transformación. El mejor ejemplo es el edificio de la urbe posmoderna, el cual “no es una parte de la ciudad sino más bien un equivalente o sustituto”¹⁵², esto quiere decir que los espacios posmodernos se construyen de manera aislada y producen imágenes de una totalidad; pero no la totalidad utópica que intenta sustituir al mundo por uno “mejor”, sino solo una totalidad superficial que no implica la transformación de la realidad.

Un ejemplo de eso son los centros comerciales que parecen una pequeña ciudad pero en donde nada es personal ni se vincula con la realidad cotidiana, es más bien, un sustituto o

¹⁵¹ Fredric Jameson. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁵² *Ibid.*, p. 22.

un simulacro de los espacios comunes ya que a pesar de ser públicos, plantean relaciones entre los sujetos muy diferentes a las de la vida cotidiana, “este nuevo espacio total –dice Jameson- corresponde una nueva práctica colectiva, un nuevo modo de moverse y congregarse por parte de los individuos, algo así como el ejercicio de una novedosa e históricamente original clase de hipermultitud”¹⁵³.

En este sentido, la idea de sustituir al mundo mediante la modificación del espacio pareciera utópica, pero la diferencia entre este y el espacio utópico de la modernidad es que este último está buscando un efecto revolucionario que se reparta progresivamente en el tejido urbano. Mientras que el edificio posmoderno se conforma con aportar un espacio independiente que satisfaga las necesidades espaciales de las masas ofreciendo un sustituto de las comodidades de las ciudades, pero sin una intención de transformar al resto de la ciudad.

Otra forma en la que Jameson entiende este nuevo espacio de superficie es con la idea de un “hiperespacio”. El espacio posmoderno ya no es local ni localizable sino global, se ha extendido tanto gracias a las posibilidades tecnológicas que ha dejado de ser parte de la experiencia cotidiana del sujeto y se convierte en un espacio inabarcable. En este sentido, el espacio posmoderno no solo implica edificios autónomos sino también toda una nueva red de comunicación que expande la noción de espacio y genera, en palabras de Jameson “la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hayamos atrapados”¹⁵⁴.

Por lo tanto, la superficialidad y la modificación del espacio tienen como consecuencia que las relaciones entre el sujeto y su entorno se vean radicalmente modificadas y que se produzca un fenómeno en el que el individuo es incapaz de situarse en su entorno físico y social:

llego en definitiva –dice Jameson- a mi argumento principal: que esta ultimísima mutación en el espacio -el hiperespacio posmoderno- ha logrado trascender finalmente las capacidades del cuerpo humano individual para situarse, organizar perceptivamente su entorno inmediato y ubicar cognitivamente su posición en un mundo externo susceptible de cartografiarse¹⁵⁵.

¹⁵³ *Ibid.*, p.28.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.24.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.30.

El individuo es incapaz de “localizarse” en un espacio superficial que ha dejado de vincularse con una realidad cotidiana. Ahora bien, como esta superficie se construye a modo de imágenes superpuestas, Jameson la asocia con el concepto de pastiche.

Pastiche

El pastiche es una parodia vacía,
una parodia que ha perdido su sentido del humor¹⁵⁶

Dado que la superficialidad se refiere al cambio que se da de una dimensión temporal a una espacial, el pastiche, por lo tanto, es la forma como esta superficie se elabora y se presenta en los objetos culturales como una imagen sin referencia ni profundidad. El pastiche para Jameson, no consiste en la creación de una imagen sino en la superposición de varias imágenes que se vinculan con la historia y con el contexto de una manera impersonal.

La particularidad del pastiche es que es “una práctica neutral”¹⁵⁷; a diferencia de la parodia moderna que siempre tiene un trasfondo crítico, el pastiche es, para Jameson, una manifestación mucho más superficial y neutra, sin intenciones políticas o sociales explícitas. Esto ocurre porque en la posmodernidad los estilos, entendidos como una práctica particular, personal y única que definía a cada obra de una manera diferente, desaparecen. En la cultura posmoderna solo permanecen estilos muertos y neutrales, reelaborados como pastiche, pero ya sin una cualidad que lo distinga.

Un ejemplo del pastiche en los objetos culturales actuales es el cine que, en palabras de Jameson: “reestructura todo el tema del pastiche, proyectándolo sobre un nivel colectivo y social cuyo intento desesperado de apropiarse de un pasado perdido se refracta ahora a través de la ley férrea de los cambios de la moda y la incipiente ideología de la generación”¹⁵⁸. El cine muchas veces busca sustituir a la historia pero a modo de simulacro, es decir, una imagen que funciona como una representación del presente y que al mismo tiempo señala una nostalgia por la historia.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.20.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.9.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.10.

Por otro lado, el pastiche también está relacionado con la intertextualidad, es decir, el proceso de señalar otros textos y otras imágenes dentro del texto que se está creando. La intertextualidad no es propiamente nostálgica sino que busca hacer un relato con referencias directas a otro; el relato anterior es parte del actual como un referente directo. La intertextualidad del pastiche es una referencia superficial, “un rasgo deliberado e inherente al efecto estético –afirma Jameson– que activa una nueva connotación de <antigüedad> y profundidad pseudohistórica en la que la historia de los estilos estéticos desplaza a la <verdadera> historia.”¹⁵⁹.

El surgimiento del pastiche en la posmodernidad está relacionado con lo que Jameson identifica como la desaparición del sentido de la historia en la posmodernidad, en donde las imágenes que nos rodean se enfocan en mantener una sensación de presente eterno, sin pasado al cual referirse. Para Jameson “todo nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar”¹⁶⁰.

Esto es el síntoma de una sociedad que ya no es capaz, o no quiere enfrentarse a la historia y al tiempo real, y el resultado es que las aproximaciones al pasado no son directas sino que en realidad es solo una imagen del pasado. El pastiche se elabora precisamente a partir de imágenes descontextualizadas y fragmentos de historia que construyen un simulacro intertextual, es decir, un conjunto de imágenes que hacen referencia a determinados rasgos históricos o estilísticos de la cultura anterior, pero de manera neutral y fragmentada.

El pastiche se relaciona, entonces, con una desaparición del sentido de la historia: “parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance”¹⁶¹. Jameson no considera que el pastiche sea mejor o peor que cualquier otro tipo de manifestación cultural; es simplemente el modo en que las imágenes del nuevo espacio superficial se organizan y se presentan. Más aún, el pastiche está también mostrando toda una condición posmoderna que Jameson define como esquizofrenia, y que se refiere no solo a una característica de la cultura, sino toda una condición del sujeto y la sociedad posmoderna.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.11.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.37

¹⁶¹ *Ibid.*, p.26

Esquizofrenia

Los conceptos anteriores designaban una característica espacial de la posmodernidad, pero el concepto de esquizofrenia está más relacionado con la modificación del tiempo y engloba las ideas con las que usualmente se identifica a la producción cultural posmoderna. Jameson entiende la esquizofrenia desde el planteamiento de Lacan, que explica este fenómeno como una fragmentación de la conciencia, relacionada principalmente con el lenguaje: “Las producciones más recientes sobre la temática de un cuerpo sin órganos, son un modo de declarar algo que se llama esquizofrenia. En ella el lenguaje no logra hincarse en el cuerpo”¹⁶².

Es importante aclarar el sentido que Jameson otorga a este concepto: como una *descripción* de la cultura posmoderna y su tendencia a la fragmentación en el lenguaje, más no como *diagnóstico* social, es decir, como la definición de una condición fragmentada y heterogénea en la que se presentan los objetos culturales particulares en la actualidad.

Para Jameson, el tiempo en la posmodernidad adquiere una perspectiva espacial; esto quiere decir principalmente que el tiempo ya no ocurre de manera diacrónica o lineal sino que se convierte en un devenir de fragmentos inconexos que se organizan dentro de un espacio determinado, o lo que Jameson define como: “la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos”¹⁶³. Estos fragmentos son independientes y autónomos unos con otros lo que genera una situación de esquizofrenia, en donde el texto cultural o el relato se vuelve completamente inconexo. Pero esta fragmentación no ocurre solamente entre el objeto y la realidad, sino que es una cualidad del objeto mismo.

Ejemplo de esquizofrenia en la cultura son aquellos textos en donde las oraciones o fragmentos de la obra se sostienen en sí mismas, aunque estén aisladas y funcionan de manera independiente. Eventualmente estas están unidas a otros fragmentos, pero esto no modifica su forma original, por lo que al separarse da la impresión de que no existía una conexión inicial. La discontinuidad entre uno y otro fragmento resulta en una imposibilidad constante por completar el todo.

La discontinuidad o fragmentación en el texto cultural está a su vez dejando ver una fragmentación de la realidad. Esto se explica porque la superficie está desconectada de una

¹⁶² J. Lacan citado en Herreros, Gerardo R. “La esquizofrenia en el psicoanálisis actual de orientación lacaniana”, Conferencia impartida en el Congreso de Psiquiatría Jornadas Atlánticas, noviembre, 1998.

¹⁶³ *Ibid.*, p.37.

referencia a una realidad original, al tiempo que las imágenes que se superponen en esta superficie a modo de pastiche carecen de una relación entre ellas y funcionan como simulacros de la historia o imágenes que aparentan estilos perdidos de la modernidad.

Así pues, la posmodernidad experimenta una “fragmentación lingüística de la vida social misma”¹⁶⁴. Esto quiere decir que ya no hay una búsqueda de estilos nuevos y se impone un discurso neutral y sin continuidad. Además, los individuos se involucran con esa neutralidad y discontinuidad de la realidad misma en la vida social. Por ello, la esquizofrenia describe un modelo diferente de subjetividad que no se construye a partir de los mismos modelos del sujeto moderno. Para Jameson, “conceptos como los de angustia y alienación (y las experiencias a que corresponden, como en *El grito*) ya no son adecuados en el mundo de lo postmoderno”¹⁶⁵.

Aquí me interesa destacar la idea de neutralidad¹⁶⁶, ya que es una característica que está presente en el pastiche y la superficialidad y que deja ver que la realidad política y social posmoderna tiende a eliminar la necesidad de la diferencia. La posmodernidad tiende a eliminar la necesidad de pensar y construir la diferencia, lo cual forma parte de la propuesta del pensamiento utópico, mismo que es parte fundamental de la defensa de la diferencia.

Sin embargo, Jameson señala otro aspecto, parte de la esquizofrenia, que es la “diferenciación”. Para él, la fragmentación resulta en una imposibilidad de la unidad, es decir, la obra de arte posmoderna ha dejado de estar unificada y de ser orgánica; “la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación”¹⁶⁷. Esto parece contrario a la idea de neutralización que acabamos de describir; sin embargo, es importante aclarar que abordan dos dimensiones diferentes de la realidad.

La neutralización es un fenómeno enteramente político y social, en donde desaparece la diferencia porque se elimina la posibilidad de una nueva organización social; la neutralización es un modo de control. Dentro de una sociedad y una cultura neutralizada todos los intentos e impulsos por generar una organización económica, social o cultural diferente se asimilan por el sistema, convirtiéndolos en un *fragmento* más del sistema completo. La neutralidad es la que

¹⁶⁴ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p.9.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁶ En la esquizofrenia no existe unidad, es una fragmentación generalizada que, de manera paradójica, fomenta una especie de neutralidad en donde no ha diferencia entre un elemento y otro de la realidad, en este sentido la extrema fragmentación termina por “neutralizar” o igualar a los objetos de tal suerte que deja de ser posible encontrar un elemento diferente que “salga” o escape de esa permanente fragmentación.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

mantiene el estado de la sociedad actual como algo inmodificable, eliminando el pensamiento y el impulso utópico del discurso de la realidad social actual.

Asimismo, la idea de diferenciación se refiere a una nueva condición de la cultura en donde la relación que se establece entre los elementos y sujetos de la realidad es de fragmentación. El universo y la realidad dejan de entenderse como una unidad y la diferenciación ubica a cada elemento por separado, autónomo uno de otro. Sin embargo, esto no implica lo mismo que el aislamiento del individuo moderno. La diferenciación se deriva de la idea de esquizofrenia en donde los fragmentos no están aislados sino fragmentados. Y, para Jameson, esta condición ofrece un nuevo tipo de relación posible dentro de la condición esquizofrénica del mundo, en donde la discontinuidad de lo presente, aislada y autónoma parece no tener conexión con la realidad y su relación es precisamente esa diferencia¹⁶⁸.

Para Jameson la posmodernidad podría entenderse también como: “un nivel donde la vivida percepción de la diferencia radical es, en y por sí misma, un nuevo modo de aprehender, lo que solía llamarse relación.”¹⁶⁹. Me atrevo a afirmar, entonces, que la diferencia sustituye lo que en la modernidad se explicaba como representación –Heidegger-, es decir, la relación entre el sujeto y el objeto se plantea, no como una forma para “unir” al sujeto y su realidad, sino en términos de fragmentación y de diferenciación. Desde esta perspectiva los fragmentos no se entienden como “pedazos” de un todo, sino como diferentes realidades, autónomas por derecho propio.

Me interesa reiterar aquí que, para Jameson, a pesar de que estos elementos son contradictorios y, quizá precisamente por serlo, son fundamentales en la construcción de los nuevos lenguajes y relaciones que surgen en la posmodernidad. Estos nuevos lenguajes tienen también consecuencias contradictorias: por un lado, los sujetos fragmentados “no pueden ya – dice Jameson- inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones; las singulares ya han sido pensadas”¹⁷⁰. Pero, por otro lado, esa diferenciación puede ser la posibilidad para recuperar un pensamiento utópico en un mundo neutralizado.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

III. Objeto cultural y mapas cognitivos: la estética posmoderna y su posibilidad utópica

Tanto en la sección anterior como en esta, la intención es construir una idea general de cómo la posmodernidad se elabora como una dominante cultural que replantea la relación con la realidad a partir de los cambios económicos, políticos y sociales. Pero, mientras los primeros conceptos están describiendo una transformación temporal (esquizofrenia) y espacial (superficie y pastiche), tanto de la cultura como de la realidad, las nociones en este apartado definen las formas concretas y los modos en que esta cultura posmoderna se presenta.

En este caso voy a explicar la propuesta de Jameson a partir de tres ideas centrales: la “industria cultural”, “cultura de masas” y “objeto cultural”. Después de lo cual señalaré uno de los conceptos más importantes dentro de su análisis cultural; el de “cartografía cognitiva”. Esta última idea me interesa especialmente para plantear mi tesis, ya que considero que ésta puede explicar la forma que la utopía toma dentro del planteamiento cultural posmoderno y su relación con la ciencia ficción¹⁷¹.

Como antes ya había mencionado, las nuevas dimensiones de la posmodernidad transforman las relaciones colectivas así como las manifestaciones artísticas y culturales, pero es a partir de la idea de la “industria cultural” y del concepto de “cultura de masas” que se puede entender el comportamiento concreto de estas nuevas prácticas. Antes de ahondar en estas ideas es importante hacer algunas aclaraciones respecto a los conceptos que Jameson utiliza y el lugar que ocupan dentro de su sistema de pensamiento.

La época actual plantea una ruptura con la modernidad que inaugura un nuevo periodo económico, político y social, el cual se ve reflejado en el nuevo comportamiento de la cultura. Sin embargo, persiste una misma estructura económica, una especie de continuidad de la economía capitalista del periodo anterior, en donde estos valores¹⁷² se globalizan y se convierten en el nuevo –y único- paradigma de la realidad social. Jameson desarrolla esta noción de continuidad en *Una modernidad singular*¹⁷³, en donde parte de la idea de que la modernidad es una narración y no un concepto¹⁷⁴, y hace la propuesta de que la posmodernidad funciona también como una especie de narración en donde muchos de los

¹⁷¹ El tema de la ciencia ficción como una variante de la utopía lo voy a abordar en el tercer capítulo.

¹⁷² Sobre todo el predominio de la lógica del mercado y la idea de progreso tecnológico.

¹⁷³ Fredric Jameson. *Una modernidad singular...*

¹⁷⁴ Ya analizamos esta afirmación en el apartado acerca de la modernidad.

valores culturales modernos son reutilizados y reelaborados a modo de pastiche.

Jameson considera que, a pesar de que la posmodernidad tiene un planteamiento de ruptura, al mismo tiempo se sostiene sobre estructuras de la modernidad y una de esas grandes estructuras es la narración. De manera que la posmodernidad puede entenderse como una narración esquizofrénica y fragmentada en la que se exaltan las premisas sociales del capitalismo moderno, al mismo tiempo que se designa todo un nuevo periodo cultural.

Una de las mayores críticas que hace Jameson es precisamente señalar que en la actualidad no solo se continúan sino que incluso se establecen con más fuerza los mecanismos políticos y sociales del capitalismo. Es decir, en la época actual no se renuevan las relaciones sociales de desigualdad o de lucha social que ya en la modernidad se habían planteado, al contrario, el desarrollo de la industria, el mercado y la diferencia de clases se entienden ahora como parte de una “naturaleza social” imposible de modificar. La periodización cultural jamesoniana está basada en la clasificación de Ernest Mandel¹⁷⁵ en donde hay tres momentos del capitalismo:

La tesis general de Mandel, sostiene que el capitalismo ha atravesado tres momentos fundamentales y que cada uno de ellos ha significado una expansión dialéctica en relación con el período anterior: estos tres momentos son el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina posindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser el de capitalismo multinacional [...] el capitalismo tardío o multinacional, o de consumo constituye [...] la forma más pura de capital que haya surgido, produciendo una prodigiosa expansión de capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías¹⁷⁶.

Desde esta perspectiva, el capitalismo se consagra como el sistema mundial y surge lo que Jameson llama “industria cultural”¹⁷⁷, es decir, que: “La producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general”¹⁷⁸. Además, gracias a que el objeto cultural se convierte en un objeto más en el mundo, el surgimiento de la “industria cultural” se vincula con una especie de exaltación de la “cultura de masas”.

¹⁷⁵ Ver: Ernst Mandel. *Long Waves of Capitalist Development: A Marxist Interpretation*. London, Cambridge University Press, 1995.

¹⁷⁶ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 9.

¹⁷⁷ Industria cultural es una idea que muchos otros pensadores de la posmodernidad también utilizan para designar la cultura actual.

¹⁷⁸ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, p.3. Esto no puede separarse del hecho de que la cultura está acompañada siempre de un sistema político que en general utiliza la opresión y la desigualdad para dominar y gobernar y que en este sentido la cultura también está llena de sangre. este mercado cultural está ligado al sistema del mercado global que, por otro lado mantienen una desigualdad brutal en los espacios sociales

Esto no quiere decir que todos los objetos culturales posmodernos sean “de masas”, sino que, en palabras de Jameson, “desaparece la antigua frontera (característicamente modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, y surgen nuevos tipos de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa industria de la cultura”¹⁷⁹. Y esta nueva condición tiene una implicación inmediata: la neutralización¹⁸⁰ de las formas culturales, las cuales empiezan a determinarse por necesidades de mercado globalizadas y estandarizadas.

La neutralización tiene que ver con una pérdida de autonomía del ámbito cultural, pero también con la desaparición de manifestaciones relacionadas con una identidad colectiva o local. Para Jameson esto representa una clara señal de la conquista de la ideología hegemónica y señala que “la cultura postliteraria del mundo tardocapitalista no solo refleja la ausencia de todo gran proyecto colectivo, sino también el desvanecimiento del viejo lenguaje nacional”¹⁸¹, lo cual quiere decir que la heterogeneidad estilística y discursiva que impera en el mundo proviene casi exclusivamente de los países capitalistas avanzados, dejando de lado las manifestaciones culturales locales.

Este cambio fundamental no quiere decir que haya desaparecido la esfera de la cultura o que hayan desaparecido las manifestaciones locales. Lo que parece ocurrir es que las fronteras que el arte había definido para diferenciarse de los elementos de la cotidianidad han dejado de ser precisas y la globalización -dominada por la lógica de los países más desarrollados- hace que las manifestaciones locales pierdan su autenticidad y se vean absorbidas por la industria cultural.

Otra de las consecuencias de la neutralización es que la cultura se ha expandido por todos los ámbitos de la vida, hasta tal punto que todo lo que respecta a lo social es cultural. Es decir, hay una dependencia a las imágenes que no está presente solo en la esfera cultural, sino que es la condición de un “nuevo espacio de la realidad” social en donde el sistema mundial actual depende de todas aquellas imágenes culturales, pastiches nostálgicos, diseños, apropiaciones gráficas y simulacros a partir de las cuales se produce –y se vende– una mercancía.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸⁰ La neutralización es un concepto presente en todos los niveles de la posmodernidad y que implica la eliminación de la diferencia y de la posibilidad de cambio en los aspectos culturales, sociales y políticos de la actualidad. No abordé este concepto de manera independiente porque precisamente es interesante para mí que sea un elemento presente en las estructuras posmodernas.

¹⁸¹ Fredric Jameson. *El posmodernismo...*, p. 9.

Sin embargo, la culturización del ámbito social y la construcción de un nuevo espacio de realidad no solo señalan una neutralización de la cultura sino que facilita la posibilidad de lo que Jameson llama “desdiferenciación”, un fenómeno que puede presentarse en aquellos objetos que se subordinan a la cultura de la imagen y el simulacro:

Al nivel del significado, lo que sucede es esa inmensa desdiferenciación de los niveles tradicionales que parece caracterizar tantas otras cosas en la sociedad y la cultura contemporáneas y en sus teorías. Con la expansión de la antigua esfera cultural hasta abarcar e incluir en su interior todo lo relativo a la vida social (algo que también podría considerarse una inmensa mercantilización y comercialización, la virtual realización definitiva del proceso de colonización por la mercancía iniciado en el capitalismo clásico), resulta imposible determinar cuándo nos encontramos ante lo específicamente político o cultural o social o económico, sin olvidar lo sexual, lo histórico, lo moral y demás¹⁸².

En la “desdiferenciación” desaparece la “distancia” crítica entre la cultura y la sociedad. Para Jameson, la autonomía de la esfera cultural, aunque tenía sus peligros, también respaldaba una capacidad de crítica. Para él la “<alta> seriedad utópica de los grandes movimientos modernos”¹⁸³ está asociada con la autonomía que es condición necesaria y parte fundamental de la estructura utópica y que en la actualidad ya no está presente.

Así pues, esta generalización que se da dentro de la industria cultural iguala los objetos de la cultura y elimina la frontera entre la cultura de masas y la alta cultura. Pero dentro de la perspectiva dialéctica de Jameson, la posmodernidad nunca tiene una sola posibilidad sino que, al mismo tiempo que la cultura pierde la distancia crítica, también tiene todo un nuevo planteamiento de relación a partir de la diferencia que abre nuevos caminos para nuevas formas de pensamiento utópico y una perspectiva diferente respecto a los objetos culturales actuales.

Objeto Cultural

¿Por qué Jameson se refiere siempre al “objeto cultural” y no al arte? Ya he señalado antes que este autor identifica en la modernidad una la desaparición entre los valores considerados de la alta cultura y aquellos que se clasifican como cultura de masas. Asimismo, también es cierto que Jameson decide utilizar el término objeto cultural para todas las

¹⁸² Fredric Jameson. *El posmodernismo...*, p. 46.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 25.

manifestaciones literarias, de cine, de diseño y televisión (entre otras), porque su análisis de la realidad es a partir de su perspectiva personal del marxismo, por lo que dirige su atención al análisis de las formas culturales para la comprensión de las formas económicas y políticas.

Lo anterior quiere decir que *todas* las formas culturales son elementos clave para la comprensión de una sociedad, no importa si forman parte de la cultura popular o la de elite. En este sentido MacCabe afirma que Jameson “Es uno de los pocos pensadores que ignora verdaderamente las convencionales distinciones entre objetos culturales: dedicará el mismo cuidado y atención a las obras deliberadamente complejas de la modernidad que a las muy distintas complejidades del *ciberpunk*”¹⁸⁴.

Jameson considera que la diferencia entre la cultura de masas y la cultura de elite se sustenta en que la esta última representa a los intelectuales, mientras que en la cultura de masas está representada toda la gente “sin cultura”, que es la mayoría. Sin embargo, esta diferenciación es ideológica y está basada en el planteamiento de que todas aquellas costumbres populares, es decir, las viejas tradiciones humanas, son organizadas de manera instrumental, mientras que la cultura intelectual se organiza como medios y fines.

En las prácticas tradicionales populares el valor de una actividad es inminente a ella y cualitativamente es igual de valiosa que cualquier otra actividad o juego. Al contrario, en el capitalismo, el trabajo se valora cuantitativamente a partir del dinero, haciendo una diferencia en el contenido o valor de los diferentes trabajos, “la actividad –dice Jameson- de las distintas formas de actividad humana, su único y distinto ‘fin’ o valor, ha sido efectivamente roto o suspendido por el sistema de mercado”¹⁸⁵.

En el sistema capitalista todo trabajo se convierte en una actividad organizada en términos de eficiencia y los objetos se consumen, no por lo que son sino por lo que prometen ser o lo que parecen ser. Por ejemplo, los objetos culturales tienen la finalidad de construir una imagen, su función no está determinada por el objeto mismo sino por esta relación con las imágenes y el mercado, es por eso que Jameson afirma que, en la sociedad de consumo, todo objeto implica una dimensión estética.

Dado que la estructura de la comodidad y el utilitarismo es algo que está impreso en todos los objetos de esta sociedad de consumo, incluso en el arte, los objetos posmodernos – tanto los considerados de arte como los que no- tienen dos dimensiones: por un lado,

¹⁸⁴ Colin MacCabe en el prólogo de Fredric Jameson. *La estética geopolítica...*, p. 11.

¹⁸⁵ Fredric Jameson. “Reification and utopia in mass culture” en *Social Text*, No. 1 (Winter 1979), Duke University Press, p. 10. (La traducción es mía).

dependen de la dimensión estética a partir de la cual construyen una imagen y, por otro, están subordinados a la estructura del utilitarismo en donde los fines siempre son más importantes que los medios. Ambas dimensiones forman parte del mismo fenómeno: “La forma consumada de la cosificación de la comodidad en la sociedad de consumo contemporánea es precisamente la Imagen misma”¹⁸⁶.

Jameson sostiene que la ansiedad social y política asociadas a las masas adopta una dimensión cultural en el momento en que el tiempo libre se transformó en la mercantilización del ocio y fue utilizado por la industria del entretenimiento como un producto más de consumo. Jameson lo explica en el siguiente párrafo:

La cultura de masas mercantilizada [...] es tanto cuestión de producción como de consumo (“la tecnología de la industria cultural se limita a la estandarización y a la producción masiva y sacrifica lo que en otro tiempo distinguía entre la lógica del trabajo, por un lado, y la lógica de la sociedad, por otro”). El retorno utópico a la antigua distinción platónica entre la felicidad verdadera y la falsa, como en Marcuse, es tachado ahora de humanismo por una cultura de masas que florece hasta convertirse en posmodernidad plena, y desenmascarada como el elitismo de intelectuales que intentan hacerse pasar por reyes filósofos”¹⁸⁷.

Como resultado de esta perspectiva crítica, para Jameson la separación entre la baja y la alta cultura¹⁸⁸ es un juicio estético que se ha vuelto irrelevante. Su propuesta es leer ambas manifestaciones de la cultura como fenómenos dialécticamente interdependientes, es decir, dos formas gemelas e inseparables en la producción cultural del capitalismo tardío.

De esta forma Jameson busca lograr una definición de la cultura que no haga una distinción entre el “arte” que no tiene un fin determinado y aquellas piezas que están destinadas a las masas con un fin mucho más consciente y concreto, tanto en el sentido ideológico como de consumo. Para lograr un análisis de la cultura como un todo, él utiliza el término de objeto cultural, dando así importancia a todo tipo de manifestación de la cultura que permita comprender una realidad política y social. Dentro de esto Jameson destaca un objeto cultural que podría orientar a la sociedad actual dentro de este panorama posmoderno: la cartografía cognitiva.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.16.

¹⁸⁷ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, pp.191-192.

¹⁸⁸ En esta distinción entre alta cultura y cultura de masas normalmente se da más valor a una que a otra, por ejemplo se cree que la cultura de masas es popular y por lo tanto más auténtica, o por el contrario se afirma que la alta cultura es autónoma y por lo tanto incomparable con la degradante cultura de masas.

Cartografía Cognitiva

Ante esta posmodernidad, en donde la realidad parece haberse neutralizado o desdiferenciado, Jameson propone una dimensión cognitiva, pedagógica y política para ubicar y entender la cultura. Se trata de un método para analizar el espacio de realidad actual a partir de sus objetos culturales y es definida por Jameson como “cartografía cognitiva”. En este método, el objeto cultural permite que un sujeto o una colectividad se sitúe en el mundo y que construya mapas cognitivos a partir de su vínculo con las realidades locales, nacionales y mundiales así como de sus relaciones sociales.

El término cartografía se asocia, en un principio, con la capacidad de trazar y estudiar mapas. En el prólogo a *La estética geopolítica mundial*, Colín MacCabe menciona que Jameson retoma el concepto de la cartografía urbana, relacionándola con la capacidad del sujeto de ubicarse a sí mismo dentro del entramado de la ciudad, funcionando “como una intersección de lo personal y lo social que capacita a las personas para desenvolverse en los espacios urbanos que atraviesan”¹⁸⁹. La cartografía cognitiva es la capacidad de situarse en lo local y lo global y, a partir de ello, plantear las relaciones políticas y sociales posibles; “la cartografía cognitiva en su sentido más amplio precisa que se coordinen datos existenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones no vividas, abstractas, de la totalidad geográfica”¹.

En la cartografía cognitiva, el sitio que ocupa un individuo en el espacio social tiene que ver con las prácticas y las relaciones que se establecen en este espacio; es decir, la manera en que se establece una relación entre un individuo y su colectividad es cartográfica. MacCabe considera que Jameson se interesa por la cartografía porque es capaz de relacionar lo individual y lo particular, “lo más íntimamente local —nuestra trayectoria particular a través del mundo— con lo más global —las características básicas de nuestro planeta político”¹⁹⁰.

La capacidad de situarse en el mundo es una cuestión muy política, porque define las relaciones que tenemos con los demás y con la realidad. El ejemplo que da Jameson es la manera en que se sitúan los habitantes del llamado “primer mundo” comparado con aquellos que están en países con condiciones de pobreza. Para quienes viven en un país desarrollado es posible creer que las clases sociales han desaparecido dado que en su entorno no están a la

¹⁸⁹ Colin MacCabe. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁰ Colin MacCabe. *Op. cit.*, p. 17.

vista; postura muy diferente manifiestan los habitantes de países del llamado “tercer mundo”.

En todo caso, para Jameson el mapa cognitivo permite que “el sujeto individual, sometido a esa totalidad mayor e irrepresentable que es el conjunto de las estructuras sociales como un todo, pueda representarse su situación”¹⁹¹. En este sentido, la cartografía es aún más necesaria en el mundo actual, en donde los elementos sociales y culturales están desdiferenciados y los espacios se han transformado a espacios globales sin límites, construidos a partir de imágenes superficiales e incluso muchas veces a partir de redes de comunicación virtuales.

Así pues, este mundo transforma los espacios en “hiperespacios” y, por lo tanto, es necesario que el individuo tenga herramientas para ubicarse con respecto a su entorno. El objeto cultural posee esta función cartográfica ya que “implica la reconquista práctica de un sentido del lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria, y que el sujeto individual pueda cartografiar y corregir”¹⁹².

Hay que recordar que para Jameson, en la actualidad, la cultura toma el puesto ideológico que antes tenía la religión, por lo que el puente entre el sujeto y su realidad social que antes se construía a partir de las prácticas religiosas, ahora se determina a partir de la cultura. La cultura posmoderna está moldeada por una ideología de desdiferenciación que parece neutralizar todos los elementos culturales, sociales y políticos, eliminando toda posibilidad de una organización o una perspectiva diferente.

Jameson considera que, como consecuencia de esta neutralización, hay una crisis que ocasiona una ruptura en la relación entre el sujeto y su entorno social. Tal brecha trae como consecuencia que el sujeto no sea capaz de ubicarse respecto a su contexto social, cultural e incluso en su entorno geográfico el cual se ha ampliado a dimensiones imposibles de abarcar. La propuesta de que los objetos culturales sean a su vez cartográficos permite —según Jameson— aportar una alternativa a la brecha posmoderna que se abre entre el sujeto y la colectividad. La alternativa para que el sujeto pueda construir o reconstruir su espacio es necesariamente cultural y cartográfica, así como política, y se construye a partir de una estética que ubica al individuo y le permite formular su relación con los objetos:

Una estética de la cartografía cognitiva —una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global— deberá

¹⁹¹ Jameson, Fredric. *El posmodernismo...*, p. 28.

¹⁹² *Ibid.*

respetar necesariamente esta dialéctica de la representación, tan compleja en nuestros días, e inventar formas radicalmente nuevas de hacerle justicia. Es evidente, por tanto, que no se trata de una exhortación para regresar a una antigua maquinaria, a un antiguo espacio nacional transparente o a un tranquilizador enclave perspectivista o mimético más tradicional: el nuevo arte político (si es que es posible) tendrá que ceñirse a la verdad de la postmodernidad, es decir, a su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— en el mismo momento en que consiga un nuevo modo (hoy por hoy inconcebible) de representar a este último. Quizás así podamos empezar a entender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social. Si alguna vez existe una forma política de la postmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial.¹⁹³

De manera que la cartografía cognitiva también tiene que ser capaz de elaborar el mapa de una perspectiva diferente del mundo, lo cual remite a la idea de utopía. Lo cartográfico se refiere a que algunos objetos culturales posmodernos hacen visibles aquellos movimientos e interacciones que de otro modo sería imposible ver, es decir, elaboran un mapa de algunos procesos de la realidad. Así, por ejemplo, puede reconstruir aquellos procesos colectivos que no forman parte del discurso político o social de la posmodernidad e identificar una perspectiva que la economía niega o que la teoría o la historia no alcanzan a explicar.

Considero que este tipo de planteamiento en la cultura puede ser muy crítico ante la perspectiva mundial actual, tomando una distancia crítica con el planteamiento de la diferencia radical de la utopía. Pero también, este tipo de objeto cultural es capaz de hacer un mapa de procesos políticos y sociales que aún no se han realizado, lo cual aporta una alternativa a un sistema mundial actual que ha eliminado todo tipo de alternativa de organización social.

La propuesta de una cartografía cultural utópica se vincula con la necesidad que plantea Jameson de un método cartográfico que sitúe al sujeto y sus relaciones, así como un planteamiento utópico que de crítica y diferencia radical. En este sentido la tesis que planteo es que la utopía posmoderna es necesariamente una cartografía cognitiva, ya que no solo hace una crítica y diagnóstico de las relaciones sociales del presente, sino también del futuro o de una alternativa de realidad.

Esta utopía cartográfica ya no solo ubica al individuo dentro del sistema mundial sino que ubica al individuo en *otro* sistema posible -mundial o local- y hace una cartografía de la diferencia radical, en donde se hace visible otro modo de ubicarnos en el mundo e incluso *otro mundo* en el cual ubicarnos. En la actualidad la utopía es necesaria porque aporta una propuesta de la diferencia radical a un mundo homogeneizado, y cuestiona la idea de un sujeto

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

homogéneo apartado de toda colectividad, para Jameson, esta utopía posmoderna está en la ciencia ficción.

III.1. Utopía cartográfica y ciencia ficción

Para abordar de lleno la tesis de una utopía cartográfica es importante retomar el proceso de la utopía y cómo éste puede vincularse con la figura del mapa cognitivo. En principio la utopía tiene dos momentos importantes que la diferencian de otras manifestaciones estéticas: uno es la vocación o la intención de responder y solucionar problemas sociales y el segundo es la solución constructiva de la diferencia radical. Ambos están contenidos en la propuesta de convertirse en un enclave¹⁹⁴; es decir, un territorio con diferentes ideologías o características que se inserta en otro territorio.

La idea de enclave es la primera relación con la cartografía, ya que propone una nueva *ubicación* dentro del territorio social. No propone una revolución en el sentido de destrucción de un sistema sino que construye todo un sistema imaginario que existe a parte de la historia -o después del fin de ésta¹⁹⁵. Sin embargo, estos enclaves necesitan una situación social que los admita, algo que en la posmodernidad parece no ocurrir, ya que ésta se caracteriza por no admitir propuestas radicales de la diferencia: “De hecho, es precisamente el cierre de las escapatorias (y la llegada de la perspectiva de un mercado mundial concreto) lo que ahora se denomina posmodernidad (o globalización) y augura el fin de este tipo de fantasía utópica”¹⁹⁶. Es ante esta situación de la posmodernidad que parece no aceptar la diferencia, surge la necesidad de plantear con mayor fuerza textos utópicos que funcionen como enclaves de la realidad y que den la oportunidad al individuo de replantear su lugar en el mundo.

Por otro lado, la posmodernidad también abre el camino a otro tipo de enclave, por ejemplo el ciberespacio, que constituye: “un nuevo tipo de enclave, una subjetividad que es objetiva y que, [...] suprime el <sujeito centrado> y prolifera de modos nuevos y

¹⁹⁴ RAE. **enclave**: 1. m. Territorio incluido en otro con diferentes características políticas, administrativas, geográficas, etc. 2. m. Grupo étnico, político o ideológico inserto en otro y de características diferentes.

¹⁹⁵ Para Jameson la idea del fin de la historia no significa el fin del mundo, se relaciona más bien con la idea hegeliana del fin del arte: no es un fin en términos absolutos sino que es una transformación radical que implica que el modo de entender la realidad a partir de la historia va a terminar.

¹⁹⁶ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 36.

postindividualistas”¹⁹⁷. Este “espacio”, que está muy bien definido por la ciencia ficción¹⁹⁸, implica el planteamiento de nuevas relaciones y nuevos ámbitos de realidad que redeterminan la función política y vital que todavía tiene la utopía en la actualidad, por lo que funcionan como el punto de partida para generar nuevos enclaves.

Asimismo, el aspecto cartográfico de la utopía no solo se encuentra en esta idea de enclave sino también en la manera en que los textos utópicos, particularmente la ciencia ficción, buscan situar al individuo dentro de nuevas perspectivas tecnológicas y científicas que muchas veces sobrepasan el entendimiento común. La utopía es capaz de situar al individuo no solo en la realidad presente sino en la historia pasada y futura:

Lo productivo del texto utópico puede desde este punto de vista captarse mejor si lo consideramos como un aparato de detección para registrar las más débiles señales positivas del pasado y del futuro y para organizarlas y combinarlas [...] habrá que traducir estos elementos e impulsos a representaciones culturales e ideológicas como medio para insertarlos eficazmente en la situación actual¹⁹⁹

De este modo, la ciencia ficción es un tipo de pensamiento utópico particularmente posmoderno que reformula la idea de diferencia y su relación con el futuro. De hecho Jameson considera que la utopía es un “conjunto socioeconómico de la ciencia ficción”²⁰⁰. Sin embargo, en este trabajo me parece más natural pensar en la ciencia ficción como una variante de la utopía que, al igual que ésta, utiliza principios de realidad para reelaborarlos. La ciencia ficción es, pues, un objeto cultural que tiene más posibilidades de elaborar en la actualidad una utopía cartográfica.

La ciencia ficción y su relación con la cultura posmoderna.

La ciencia ficción se considera parte de la cultura popular, principalmente por la relación del género literario con medios masivos como revistas, cine y televisión. Para entender esta relación es preciso aclarar cómo entiende Jameson a los objetos de la cultura popular, así como

¹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹⁹⁸ La primera definición del ciberespacio en un texto de ciencia ficción lo hizo William Gibson en 1984 en su novela *Neuromante*, este relato es uno de los más importantes del llamado ciberpunk y se considera el surgimiento de un nuevo tipo de ciencia ficción que aborda el tema de este nuevo espacio virtual, ver Gibson, William. *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1996.

¹⁹⁹ Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal, 2009, p. 47.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 79.

de qué manera el estatus de objeto cultural popular de la ciencia ficción permite que sea utópico, crítico y cartográfico. Mi punto de partida es la definición que Kingsley Amis propone en su libro *El universo de la ciencia ficción*²⁰¹:

Ciencia ficción es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudo-ciencia o la pseudo-técnica²⁰².

Kingsley afirma que la narración de la ciencia ficción plasma con mayor verosimilitud los efectos que las innovaciones científicas y técnicas tienen sobre la humanidad. Para este autor, así como para Jameson, la ciencia ficción sirve como un instrumento de diagnóstico que plantea una preocupación por el futuro y hace el intento por trastocar aquello que se piensa como invariable. De este modo la ciencia ficción es un género literario muy revelador porque define y delimita los temores, deseos, tensiones y esperanza de una época con precisión.

Por otro lado, en la ciencia ficción resalta un planteamiento de colectividad ya que presenta a la humanidad como una especie o un grupo de seres que se relacionan, no con el resto de la humanidad, sino con la alteridad radical. Esta identificación con la especie humana como gran colectividad tiene su origen en el pensamiento utópico y Jameson lo relaciona particularmente con la idea de que la despersonalización²⁰³, la cual es necesaria para construir una colectividad absoluta. Sin embargo, esta alternativa plantea un cambio completamente radical, incluso parecido a la muerte, en donde el individuo desaparece para dar paso a lo colectivo:

El estado de una sociedad que no necesita la historia ni la lucha histórica queda mucho más allá de lo que es precioso para nosotros, tanto en la experiencia individual como en la colectiva; su pensamiento no obliga a confrontar la más terrible dimensión de nuestra humanidad, al menos para el individualismo de la gente burguesa moderna, y esa dimensión es nuestro ser especie²⁰⁴.

De este modo, la ciencia ficción actúa como una crítica al orden de la realidad actual, a la vez que es un intento por escapar del orden social: “nuestros propios géneros —el movimiento moderno en cierto modo, la ciencia ficción en otro— se esfuerzan desesperadamente por escapar

²⁰¹ Kingsley Amis. *El universo de la ciencia ficción*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

²⁰² *Ibid.*, p. 14.

²⁰³ Señalé este concepto en el capítulo 1.

²⁰⁴ Fredric Jameson. *Las semillas del tiempo*. Madrid, Trotta, 2000, p. 110.

de nuestro campo de fuerza y de la fuerza de gravedad de nuestro momento histórico”²⁰⁵. Para lograr este “escape”, la ciencia ficción -como la utopía- plantea una alteridad radical, pero no un mundo perfecto, sino una sustitución o una negación del orden preexistente. Este planteamiento de la otredad se apega siempre a un principio de realidad, lo cual permite siempre que esa propuesta, aunque parezca irrealizable, es siempre posible.

Asimismo, el apego a la realidad también implica la posibilidad del fracaso; es decir, la construcción del futuro o de la diferencia radical mantiene las contradicciones de la realidad, ya que no es un planteamiento de perfección: “la dimensión –dice Jameson- del deseo utópico, que se mantiene insatisfecho, y del que no puede sentirse que se ha cumplido sin caer en el mundo y convertirse en otro acto de consumo degradado”²⁰⁶. En el caso de la ciencia ficción, el contenido científico y tecnológico es un vínculo muy claro con el principio de realidad, que además de aportar todas sus contradicciones también conforma la estructura misma del texto.

Sin embargo, en la ciencia ficción el contenido científico es parte de la forma y la estructura del texto, lo cual quiere decir que el hecho de abordar temas de tecnología y ciencia es la mera forma, mientras que el contenido crítico -la mayoría de las veces- no es evidente. Esta tendencia a resaltar la forma sobre el contenido vinculan a la ciencia ficción con la cultura de masas, hacia la que Jameson tiene un acercamiento dialéctico. Para él no es relevante hacer una separación entre la cultura popular o de masas y la alta cultura, por lo que utiliza el término objeto cultural indistintamente ante el cine, la televisión, la literatura más académica y los textos más populares.

Pero sí hay diferencia entre los distintos objetos culturales; en el objeto considerado de “alta cultura” la forma es igual al contenido, mientras que en los objetos de la cultura de masas la forma tiende a sobresalir. Un ejemplo de la igualdad entre forma y contenido es el “cine de culto” en donde la relación entre la imagen y el tiempo es ya, en sí misma, un discurso por derecho propio que señala de manera precisa el contenido o la intención de la obra. En estos objetos culturales la forma se subordina normalmente a un contenido que significa un espacio “interior” individual que es representado en el “exterior”; estas obras, por lo general, siguen perteneciendo a un régimen de representación del individuo entre interior y exterior.

²⁰⁵ Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro ...*, p. 95.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 111.

Por otro lado, en los objetos culturales populares –como la literatura utópica, la de ciencia ficción o la de fantasía²⁰⁷ - la forma y el contenido están en una relación transfigurada, en donde la forma predomina. Un ejemplo es el cine de masas, en el cual predominan los efectos visuales, dejando el contenido en un plano secundario. Pero esta relación subordinada del contenido permite construir el texto desde otra perspectiva; ya no se elabora desde una conciencia individual sino colectiva, ya que la producción se rige por el gusto de las masas. Jameson también llama a estos objetos culturales: *realismo sucio*, ya que en ellos la realidad se muestra a partir de una visión colectiva que se sustenta en las costumbres anónimas de las masas y las huellas de la vida cotidiana²⁰⁸.

A pesar de estas diferencias, para Jameson, todo objeto cultural es válido para hacer un análisis de la sociedad y la política de un determinado momento histórico; tanto aquel en donde predomina el contenido como en el que predomina la forma. Él afirma que la información de cualquier objeto cultural siempre será limitada y aportará solo un aspecto del panorama completo, sin embargo, es suficiente para elaborar un mapa de la sociedad que coincida en determinados puntos fundamentales con otros esquemas de interpretación, proporcionando así los términos precisos para análisis políticos y económicos ulteriores.

En su libro *Estética Geopolítica*²⁰⁹, Jameson habla de los textos utópicos, de ciencia ficción, fantasía o *ciberpunk*, como un tipo de objeto cultural que, además de tener las características de una cultura de masas, actúan como un texto conspiratorio. En este caso la relación transfigurada entre forma y contenido permite hacer una crítica y una propuesta social indirecta u “oculta” – de conspiración- a partir del cine, la literatura o cualquier otro objeto cultural:

Ante la general parálisis de lo imaginario colectivo o social, para el que «no pasa nada» (Karl Kraus) cuando se enfrenta al ambicioso programa de imaginar un sistema económico a escala mundial, el viejo tema de la conspiración adquiere una nueva vitalidad en cuanto estructura narrativa capaz de reunir los elementos básicos mínimos: una red potencialmente infinita, junto a una explicación plausible de su invisibilidad.²¹⁰

²⁰⁷ Para Jameson es muy importante hacer la diferencia entre la ciencia ficción y la fantasía, la cual radica en que es que este último género literario no se basa en un principio de realidad mientras que la ciencia ficción está sustentada siempre en este principio que se vincula con los postulados científicos: “sean o no legítimas, las pretensiones científicas de la ciencia ficción prestan al género utópico una gravedad epistemológica que cualquier parentesco con el género fantástico no puede sino debilitar y deshilachar seriamente”. Ver Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 112.

²⁰⁸ Fredric Jameson. *Las semillas del tiempo...*, pp. 133-135.

²⁰⁹ Fredric Jameson. *La estética geopolítica...*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

Además, el texto conspiratorio se elabora de manera colectiva e intertextual, al contrario de la literatura de culto o literatura moderna que funciona como un objeto autónomo y tiende a “proyectar –afirma Jameson- cada obra individual como una especie de absoluto en sí mismo, que solo es posible reducir a una opinión y a una actitud política”²¹¹. De este modo, la utopía funciona siempre como un intertexto al incluir necesariamente una referencia genérica al texto fundacional de Moro. Esto le permite incorporar otras perspectivas y alejarse de aquella literatura que se defiende a sí misma por sobre todas las demás: “la historia y la sucesión de generaciones utópicas quedan interiorizadas en las utopías posteriores e incorporadas de diversos modos a la discusión utópica”²¹².

Pero volviendo al texto conspiratorio, es importante agregar que este actúa de un modo alegórico; es decir, representa la realidad utilizando alegorías de la totalidad. Pero también funciona como mapa cognitivo ya que está buscando lograr que los asuntos locales del presente, expresen y expliquen la totalidad ausente e irrepresentable, Jameson explica el proceso del texto conspiratorio como sigue:

la inversión cognitiva o alegórica en esta representación será casi por completo una inversión inconsciente, pues, aunque no hacemos más que pensar en el sistema social, lo haremos sólo al nivel más profundo de nuestra fantasía colectiva, un nivel que permite asimismo que nuestros pensamientos políticos pasen por una censura liberal y antipolítica. Pero, por otro lado, esto significa que la función cognitiva del complot conspiratorio debe ser capaz de encenderse y apagarse, cual una especie de vestigio secundario y subliminal; mientras que, del mismo modo, no debe permitirse que la imagen externa de la propia representación aspire al monumental estatus de arte superior (al menos hasta los principios de la postmodernidad, momento en que la nueva interpretación del arte superior y la cultura de masas permite que argumentos conspiratorios como los de Pynchon alcancen un nivel «artístico» o culto)²¹³.

Para Jameson la ciencia ficción es un ejemplo de este tipo de texto conspiratorio, en donde la forma se estructura a modo de alegoría de una totalidad, normalmente posmoderna y capitalista, y la mayoría de las veces futurista. Un ejemplo de ello es la película *The Matrix* (1999), de los Hermanos Wachowski, en donde la imagen totalizadora de una matriz virtual sustituye por completo a la realidad. En esta película las formas futuristas y el planteamiento de la tecnología predomina en la propuesta visual, pero en el fondo se está planteando todo un diagnóstico y una crítica de la sociedad y la tecnología.

²¹¹ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 178.

²¹² *Ibid.*, 179.

²¹³ *Ibid.*

En estos textos, la colectividad se muestra de dos maneras: como lo local y regional, o como la totalidad representada por el sistema mundial. El problema con la perspectiva de totalidad es que tiende a debilitar o a desaparecer la diversidad de las manifestaciones locales, eliminando la alteridad y fomentando la neutralización. Es cierto que en la actualidad hay políticas para “rescatar” los valores regionales, pero en la perspectiva de Jameson estos están dominados por ideologías totalitarias que construyen una política de la diferencia globalizada. Esto debilita la diferencia real y colectiva que está en los textos de conspiración como una representación de la vida cotidiana de las masas.

Pero no todos los textos de ciencia ficción son iguales, en la historia de este género se ha dado prioridad a distintos temas y a distintas ideas de la diferencia, dependiendo el momento histórico en el que se elaboran. Jameson observa en la historia de la ciencia ficción seis etapas²¹⁴:

- 1.-Aventura o serie espacial (Julio Verne) 1917
- 2.-Ciencia o pseudo -ciencia. Obras populares de ciencia ficción, la mayoría publicadas en revistas (1926)
- 3.- Sociología o crítica cultural 1953
- 4.- Subjetividad, década de 1960
- 5.- Estética o ficción especulativa asociada a la publicación de la revista *New Worlds* (1964-1977)
- 6.-Ciberpunk iniciada con *Neuromante* (1984) de William Gibson. “Una ruptura general de periodo, consecuente no solo con la revolución neoconservadora y la globalización, sino también con el ascenso de la fantasía comercial como competidora genérica y en último término vencedora en el terreno de la cultura de masas”²¹⁵

La ciencia ficción adquiere, de manera intertextual, los discursos de otros aspectos de la cultura, la literatura y la realidad, al tiempo que, como utopía, en su función cartográfica hace un mapa cognitivo de la realidad posmoderna y de las posibilidades del futuro. Este tipo de mapas, no implican solo una perspectiva territorial sino también temporal, es decir, se puede hacer una cartografía del futuro a partir de las nociones del presente y del pasado, Jameson

²¹⁴ Ver Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 225.

²¹⁵ *Ibid.*, pp.122-123.

denomina esto como “arqueología del futuro”:

el valor singular del texto utópico también radica en su función como vestigio de la memoria, pero a modo de mensaje del futuro, algo presagiado de forma distorsionada por todos los grandes textos sagrados, que se otorgan como mensajes de la otredad, pero transmitidos en el pasado [...] Estos mensajes escritos de manera incomprensible tienen sus analogías arqueológicas²¹⁶.

La ciencia ficción funciona, entonces, como una cartografía del futuro, de la diferencia y de la otredad. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que estas propuestas son en su mayoría lingüísticas, es decir, la cartografía no se hace en un territorio físico sino que es cognitiva, metafórica y lingüística, pero por eso mismo, es capaz de proponer un nuevo mundo completamente diferente: “en lugar de inventar un crimen –dice Jameson-, el escritor de ciencia ficción se ve obligado a inventar todo un universo, una ontología completa, otro mundo completo, muy precisamente ese sistema de diferencia radical con el que asociamos la imaginación de la utopía”²¹⁷. Y, al cartografiar la diferencia, está actuando como un texto conspiratorio, haciendo un diagnóstico de la realidad.

Por otro lado, la ciencia ficción replantea -o rediseña- la relación entre la colectividad y el individuo a partir de alegorías de la sociedad que reubican a los individuos y sus relaciones, para reelaborar una nueva cartografía de la realidad. En este sentido Jameson afirma que la utopía “es un texto en el que las relaciones entre el individuo y la colectividad se sustituyen por las relaciones dobles entre dos individuos, o entre un número pequeño de individuos, que componen la vida existencial o social del yo”²¹⁸. Pero también, la ciencia ficción replantea la relación que el individuo tiene consigo mismo, con lo cual el planteamiento de la diferencia radical incluye una transformación en el individuo mismo, haciendo todavía más necesaria una cartografía que permita ubicarlo respecto a la totalidad y a su nueva condición. Jameson propone, como ejemplo de esto, la película *Blade Runner* (1982)²¹⁹:

Blade Runner señala el tránsito del alienígena clásico o exótico a la representación del otro alienígena como uno mismo, a saber, el androide, cuya diferenciación del robot anterior garantiza una forma necesariamente humana. Puede decirse que éste es el momento de una especie de propiocepción o reflexividad hegeliana en este género literario, en la cual nuestra atención y preocupación como lectores se vuelve hacia el interior, y medita sobre el

²¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

²¹⁹ Ridley Scott, *Blade Runner* (1982).

“androide cogito” es decir, sobre el vacío o el fallo del propio yo²²⁰.

La cartografía que hace la ciencia ficción incluye, por lo tanto, cuestionar la propia identidad, en tanto que es un proceso crítico que hace dos cosas al mismo tiempo: un diagnóstico de la sociedad actual y un mapa de la sociedad alternativa, radicalmente diferente y que idealmente está latente en toda realidad: “dicho futuro, imaginario o no [...] vuelve a nuestro presente para desempeñar una función diagnóstica y sustancialmente crítica [...] nos permite volver a las circunstancias y situaciones concretas e interpretar sus puntos oscuros y sus dimensiones patológicas como otros tantos síntomas”²²¹.

Por lo tanto, la utopía cartográfica ubica al individuo en su territorio social y al mismo tiempo está proponiendo otras formas de relación; de este modo se plantea desde la oposición entre diferencia e identidad. Pero el problema es si la utopía propone una transformación tan radical que constituya toda una mutación de la naturaleza humana -la construcción de seres completamente nuevos- o si esta transformación radical está basada en la naturaleza humana y manifiesta necesidades y deseos profundos que el presente reprime o distorsiona:

si se alcanza la diferencia absoluta, nos encontramos en un mundo de ciencia ficción como los de Stapledon, en el que los seres humanos ya apenas pueden siquiera reconocerse [...] Por otro lado, si la utopía se acerca demasiado a la realidad cotidiana actual, y su sujeto empieza a aproximarse demasiado a nuestros vecinos y a nuestros conciudadanos políticamente equivocados, nos encontramos poco a poco de nuevo en una política reformista socialdemócrata común, que bien puede ser utópica en otro sentido pero que ha renunciado a su reivindicación de transformación radical alguna del sistema²²².

De alguna manera la utopía se puede identificar con el logro de una impersonalidad radical o la eliminación de la propiedad privada del yo, es decir, una práctica descentralizada y colectiva de las relaciones sociales; no solo una abolición de la subjetividad sino una nueva forma de ésta. Jameson encuentra un ejemplo de este planteamiento en las nuevas relaciones colectivas que propone la arquitectura actual ya que estas nos remiten a un espacio singular creado a partir de las redes del nuevo proceso de producción, que a su vez modifica la forma de construir colectividad en la posmodernidad. De este modo Jameson sigue considerando que la arquitectura como objeto cultural fundamentalmente posmoderno y espacial, tiene una

²²⁰ *Ibid.*, p. 175.

²²¹ *Ibid.*, p. 183.

²²² *Ibid.*, pp. 206–207.

influencia importante en las manifestaciones estéticas actuales²²³.

Asimismo, la arquitectura, se define cada vez más a partir el espacio posmoderno de información, de redes de representación y de simulación, características que generan un espacio sin profundidad y sin un contenido específico, por ejemplo la *internet*. Sin embargo, las condiciones posmodernas abren la posibilidad de nuevos caminos históricos en donde la utopía no pierde su vitalidad y su fuerza sino que encuentra formas y contenidos nuevos. Tal es el caso de la ciencia ficción, sobre todo la más reciente vinculada con el *ciberpunk*, que elabora desde la ficción descripciones y explicaciones de este nuevo espacio, dando las pautas para una comprensión crítica, a la vez que estética.

En este sentido, la utopía posmoderna -la ciencia ficción-, toma como referencia todas las “originalidades históricas” del capitalismo tardío como la tecnología, las redes cibernéticas y el surgimiento de individualidades múltiples en donde el sujeto tiene diferentes posiciones dependiendo el contexto. Estas individualidades múltiples son una descripción de una situación concreta muy actual en donde el sujeto es: intelectual en un contexto, en otro su posición depende del sexo y en otro de su posición económica:

nuestra situación histórica y nacional específica se define con mucha precisión por la coyuntura de todos estos contextos o marcos colectivos, que están sobredeterminados pero no son en absoluto indeterminados. La colectividad está así en nuestro interior con la misma plenitud que fuera de nosotros, en los múltiples mundos sociales en los que también habitamos todos al mismo tiempo²²⁴.

Las utopías necesitan corresponder con este tipo de multiplicidad y de contextos superpuestos que van desde una visión distópica de control mundial hasta una visión mucho más utópica de multiculturalismo global²²⁵. La posmodernidad ofrece estas nuevas perspectivas, pero eso también produce una nueva oposición entre el mundo globalizado, en donde el sujeto es múltiple, y una necesidad de reconquistar la autonomía local y sus respectivas relaciones colectivas.

Ante esta perspectiva multinacional y de multiplicidad del sujeto, lo local se convierte en parte del planteamiento de la diferencia radical utópica. Jameson considera que en un mundo globalizado como el nuestro hay varias formas de acercarse a lo local que deforman la idea de estas localidades individuales o comunidades, por ejemplo el acercamiento que se da

²²³ Ver Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural...*, p. 20.

²²⁴ Ver Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro...*, p. 259.

²²⁵ *Ibid.*

con el turismo. En este caso la verdad de lo local es la diferencia como relación y no la visión que ofrece una imagen de lo local y lo nacional desde la perspectiva del mercado y que termina por neutralizar las características diversas de una determinada comunidad.

Así pues, la utopía es también una propuesta para un nuevo espacio de lo local y lo diferente. Un enclave de particularidad colectiva que se ubique dentro de la realidad posmoderna, es decir, construye lugares utópicos que funcionan a partir de la estructura del cierre y que por lo tanto no están disueltos en el todo sino que funcionan como una totalidad autosuficiente.

De este modo, la ciencia ficción es una utopía que actúa siempre como una cartografía que ubica lo local y la diferencia dentro de un espacio globalizado en el que las ideas de lo local están relacionadas con las de consumo. Pero este tipo de texto cultural cartográfico también es capaz de ubicar al individuo dentro de su espacio social replanteando las relaciones colectivas e incluso la relación del individuo con él mismo. En este sentido el planteamiento de la diferencia radical se sostiene siempre de una perspectiva crítica de diagnóstico y de conspiración que se materializa en una propuesta de la alteridad radical.

SEFT-1

“Todo viaje es espacial”
Jorge Luís Borges.

“El futuro fue un fracaso”
José Villalobos

Voy a mostrar un ejemplo del tipo de objeto cultural que he venido planteando en este trabajo. Para esto voy a utilizar un proyecto que se inserta en el diálogo entre arte y tecnología que se ha dado ya desde hace algunos años y que es fundamental para entender de manera más completa el discurso del arte contemporáneo y, en particular, la propuesta de este proyecto. En su ensayo *Redes y espacios artísticos de interacción*, Gilberto Prado comienza diciendo que “Las experimentaciones con arte y tecnología se han venido multiplicando en las tres últimas décadas con la utilización, por parte de los artistas, de diversas formas de realización,

producción y distribución, posibilidad acentuada con la introducción de la web”²²⁶. Así pues, cada vez con mayor frecuencia se elaboran proyectos artísticos que se caracterizan por un uso de la tecnología -en particular la Internet- y que permiten la comunicación a distancia, así como la interactividad, generando toda una nueva condición en la producción de obras de arte y en la relación con el espectador, Prado explica esto en el siguiente párrafo:

Las nuevas posibilidades de relación usuarios/dispositivo habilitadas por la tecnología de comunicación, mediada por los computadores en el ambiente de la red, proporcionan un espacio de comunicación interactivo que permite participar de eventos, experiencias de presencia y acción a distancia explorando la sensación de ubicuidad, desplazamiento y simultaneidad²²⁷.

El planteamiento de nuevas relaciones y la capacidad de modificar los modos de percibir el entorno a partir de ciertas tecnologías, muchas veces mantienen un estrecho vínculo con la estructura de la ciencia ficción, lo cual es muy claro en el *SEFT-1*. En este proyecto Iván Puig y Andrés Padilla construyen un vehículo capaz de viajar tanto en la tierra como sobre las vías del tren llamado Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada (SEFT); la intención es hacer una expedición sobre las vías de tren abandonadas dentro de un territorio determinado, con el objetivo de recolectar fotografías, sonidos, videos y textos de los distintos lugares y transmitirlos a un sitio web, en el cual se puede seguir la ruta y los datos que se van recabando.

De este modo el *SEFT-1* propone la exploración de las vías del ferrocarril en desuso como punto de partida para una reflexión acerca de la cartografía, el tiempo y las relaciones humanas, generando una experiencia de la “vivencia sensible de la realidad como suceso estético”²²⁸. Para construir esta experiencia el *SEFT-1* ha hecho expediciones en doce rutas de ferrocarril en México en el 2011 y cuatro rutas de Ecuador en 2012, utilizando la Internet²²⁹, no solo para la difusión sino también como una propuesta alegórica²³⁰ que vincula dos espacios alejados tanto espacialmente como en los aspectos socioeconómicos que definen su realidad.

En este sentido hay dos dimensiones del proyecto, una es la situación fáctica; las rutas, los espacios, traslados e interacciones directas y la otra es la propuesta alegórica en donde hay

²²⁶ Gilberto Prado. “Redes y espacios artísticos de intervención” en Hernández , Iliana (comp.). *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 172.

²²⁷ *Ibid.*, p. 172.

²²⁸ Iván Puig y Andrés Padilla Domene. *SEFT-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada*. México, CONACULTA, 2011, p. 2.

²²⁹ www.seft1.net.

²³⁰ En este sentido entiendo alegórico del modo en como Craig Owen propone. Véase el capítulo I de este trabajo.

una relación a distancia con el usuario que genera un cruce entre lo imaginario y lo real; “se trata de mover la sensibilidad, -dice Prado- de enseñar a moverse alrededor de esa zona donde el imaginario y lo real se rozan, se tocan, se permean, sin que haya una línea de separación/continuidad bien definida”²³¹.



SEFT-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada, 2011.

²³¹ *Ibid.*, p. 178.

La expedición del *SEFT-1* está planteando nuevas formas de relación con el espacio geográfico así como entre los individuos: por un lado vincula a las comunidades visitadas a través de compartir imágenes, objetos y la información recabada de una comunidad a otra entablando un diálogo y, por otro lado, establece una relación entre estos territorios y comunidades con los espectadores que se conectan a través de la red de Internet.

La interacción directa con el territorio explorado y sus grupos es una dimensión fundamental del proyecto. Pero me interesa desarrollar la idea del cruce con la dimensión imaginaria en donde el proyecto se construye como una “paráfrasis de la exploración espacial y el ejercicio científico” vinculándose, en un nivel alegórico, con los planteamientos de la ciencia ficción. En este sentido el *SEFT-1* bien puede considerarse como una “máquina del tiempo” desde el momento en que cuestiona el vínculo entre la idea de progreso y el futuro, al mismo tiempo que viaja al pasado y a los vestigios que el progreso dejó en el territorio.

La Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada es un vehículo que está construido con un diseño “retro-futurista” a modo de que parezca una especie de nave espacial, cubierta enteramente de aluminio y con un tablero que nos remite a los viajes interestelares. Asimismo, las vías del tren abandonadas son un territorio desconocido, completamente diferente a la realidad de la que proviene este proyecto por lo que la exploración se plantea como un viaje al “espacio exterior”. En este sentido, la asociación con los viajes espaciales recuerda la condición de otredad radical de territorios explorados.

El hecho de que este “viaje en el tiempo” nos lleve a darnos cuenta que esa alteridad radical está construida sobre vestigios y ruinas es porque *SEFT-1* hace una crítica importante a la idea de que la tecnología y el progreso como las condiciones primarias de esta civilización. Esta idea es clara en el ensayo de Tania Aedo “Acerca del tiempo profundo”²³² que aparece en la primera publicación de la expedición de *SEFT-1*²³³ y en el cual aborda el relato cartográfico de esta expedición, aquí ella se refiere a esta noción moderna de la tecnología “como si la historia de la tecnología fuera la ascendente y continua celebración de la marcha del progreso en nombre de la humanidad, y el presente, el único posible resultado del pasado”²³⁴.

Así pues, las vías del tren fueron en su momento el mayor símbolo del progreso, no solo en cuestión de comunicación sino que modificaban la geografía de la tierra y la “organizaba” a partir de la tecnología: “La capa superficial de la Tierra es ya un mapa

²³² Tania Aedo. “Acerca del tiempo profundo” en *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 186.

perfectamente organizado, determinado e interconectado por vías de flujo que nos muestran la actual geografía como el producto de un veloz proceso de homogeneización singular en la historia del planeta”²³⁵.

De este modo, *SEFT-1* denuncia el fracaso del progreso moderno que sigue siendo un paradigma del uso tecnológico en el mundo tardocapitalista. La exploración muestra la situación en la que se encuentran actualmente México y Ecuador, a través de los territorios abandonados por aquel progreso que prometían las vías del tren. La diferencia radical entre estos territorios y las urbes más tecnologizadas es similar a la de otros planetas o tiempos muy lejanos y Aedo retoma este planteamiento cuando describe el tablero de la nave: “La ventana y el tablero de operaciones de una nave en movimiento configuran un gran pantalla. La mirada de la tripulación transita a través de paisajes que revelan la corta historia de la emergencia y la fatiga de la paradójica máquina que fue llamada ‘motor del progreso’”²³⁶.

Pero Aedo también parte del vínculo con el pensamiento utópico, en donde la cartografía se puede entender de manera aleatoria; aquellas utopías que, olvidando esta organización tecnológica, regresan a una naturaleza que deja abiertas infinitas posibilidades. Para esto ella se remite a planteamientos de la biología, la geología y la lingüística y llega a la conclusión de que “Seguimos observando un sistema de final abierto en el que la contingencia, los proceso aleatorios, caóticos y que se salen de equilibrio, siguen operando; pero hoy se encuentra altamente homogeneizado y, pareciera, al borde del declive”²³⁷.

Esta afirmación de Aedo se vincula con el planteamiento de Jameson de la necesidad del pensamiento utópico en un mundo que ha intentado cerrar las posibilidades de la diferencia. Este planteamiento necesario de la posibilidad de la diferencia está presente en el *SEFT-1* y en su búsqueda por una alteridad que permita la crítica, pero además en su intención de establecer nuevas relaciones y nuevas perspectivas del territorio físico e histórico.

SEFT-1 es un punto de encuentro físico e imaginario entre el pasado el presente y el futuro, una cartografía literal, cognitiva y temporal que toma como punto de partida la tecnología y el progreso y que al mismo tiempo fluctúa entre el terreno imaginario de la ciencia ficción y el territorio social e histórico de lo que se va presentando en el camino. Este imaginario de ciencia ficción es muy claro en la bitácora de viaje, en esta los “ferronautas”

²³⁵ *Ibid.*, p. 196.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 204.

describen los objetos de estudio desde una perspectiva de viaje espacial y viaje en el tiempo, y hacen referencia a la alteridad radical del territorio explorado.

De este modo, la exploración del *SEFT-1* muestra al Otro a partir de aquellas comunidades que a pesar de que están dentro del territorio mundial real, como consecuencia de la política y la economía mundial, son parte de un vestigio de otros tiempos. De algún modo el encuentro con estas comunidades es el encuentro de dos mundos diferentes.



SEFT-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada, 2011.

Por último, SEFT-1 es una reflexión y una investigación consciente de la realidad a través de un viaje de ciencia ficción en el tiempo y el espacio de alteridad, pero también plantea preguntas respecto a aquellos miedos que el ser humano tiene frente a la alteridad radical. Lo radicalmente otro no solo es visto desde la perspectiva de los ferronautas sino desde las miradas de quienes vieron en el *SEFT-1* un indicio [una muestra] de lo desconocido.

La sonda de exploración es un objeto extraño en los territorios a los que llega, la experiencia de alteridad es siempre desde los dos lados de la exploración, ante el *SEFT-1* eran comunes las expresiones como: “M’hija, hazte pa’acá que te va a llevar la máquina del tiempo”²³⁸. De este modo en estos territorios fueron intervenidos; el *SEFT-1* jugó muchas veces el papel de una verdadera nave espacial o máquina del tiempo, y, al vez, una representación de lo radicalmente otro en donde bien puede incluirse el futuro.

Es por este vínculo entre un imaginario utópico y una realidad que se muestra como alteridad radical que me gustaría terminar con una cita larga de la bitácora de estos ferronautas que se embarcaron verdaderamente en un largo viaje de ciencia ficción y visitaron el tiempo pasado y futuro, así como aquellas utopías acerca del progreso perdido que se mezclan en el proyecto con la imagen del espacio conquistado:

De niño siempre creí que los astronautas eran quienes flotaban. Buda, Neil Amstrong, Jesús sobre el agua: astronautas. Bebés en líquido amniótico, en probetas: astronautas. Un helado de limón en soda, patito de bañera, salvavidas: astronautas. Pulpos muertos por petróleo en el Golfo: astronautas. Sin embargo, ahora estoy tan confundido. Esto seguro de girar sobre un astro, con mi hermano al lado y esta sonda que busca el abandono como el tesoro máspreciado...No me reconozco. He visto más cosas destruidas de las que creí que hubiesen existido algún día. [...] Los fósiles y un asno atado en un letrero que decía “Marte”, nos hablaron desde su inmutable tranquilidad. En Marte hay agua. Poca pero hay. El bar El Planeta que se miraba al final del paisaje, nos dijo que también hay cerveza. Después de todo, Marte es un sitio como todos. [...] Ahí estaba, procesando el oxígeno de este pueblo dentro de nuestro país. Para la generación de mis padres, ir a Marte era el reto de la civilización. Para la nuestra, la alegoría era suficiente. ²³⁹

²³⁸ Iván Puig,y Andrés Padilla Domene. *Op. cit.*, p. 95.

²³⁹ *Ibid.*, p. 206-207.



CONCLUSIÓN

“las utopías son también en gran medida cumplimiento de deseos, y visiones alucinatorias en tiempos desesperados”²⁴⁰.

Me gustaría finalizar retomando dos momentos que me parecen particularmente interesantes del pensamiento de Fredric Jameson; una es su propuesta de estudiar los objetos culturales de manera generalizada, sin distinción entre arte y no arte, proponiendo la noción de objeto cultural como cartografía cognitiva. La otra, es el interés por retomar el estudio de la ciencia ficción como una forma de utopía que comparte el imaginario tecnológico de la posmodernidad y que funciona como una crítica o un modo de conspiración frente a la situación actual del mundo.

En su análisis cultural Jameson siempre es cuidadoso con la palabra “arte” o cualquier locución como “manifestación artística” o “práctica del arte”, términos muy usados para referirse a manifestaciones de la “alta” cultura frente a la “baja” cultura, que encasillan este tipo de prácticas en definiciones rígidas y desde perspectivas más bien económicas y políticas. Esta perspectiva abre un panorama en donde las nociones de objeto cultural son más diversas y abarcan las bellas artes tradicionales, pero también el diseño, el cine, la televisión y la literatura más popular como el cómic (entre otros), lo cual permite plantear un estudio de la utopía y la ciencia ficción sin necesidad de entrar en discusiones acerca de su pertenencia al medio del arte o de la cultura popular.

Por otro lado, la noción de objeto cultural contribuye a entender las relaciones históricas entre la cultura y la construcción social, ejemplo de esto es cómo, a pesar de que la genealogía de la utopía nos remite a la novela de Moro, el pensamiento utópico está ligado de manera más profunda con los planteamientos modernos. Así también, el imaginario de la ciencia ficción se transforma conforme la tecnología plantea nuevas metas, al mismo tiempo que el desarrollo tecnológico parece estar relacionado con ideas presentes en la ciencia ficción. Es el caso, por ejemplo, de *Neuromante* novela que desarrolla una imagen elaborada del ciberespacio ya en el año 1984, un tipo de espacio virtual que no se desarrolla de manera clara si no hasta 1991 que comienza a utilizarse la red de Internet.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 280.

De este modo, un objeto cultural como la ciencia ficción muestra las relaciones históricas de su contexto y, por lo tanto, es capaz ubicar, dentro de estas relaciones, al individuo o a una colectividad. Esto es lo que Jameson llama cartografía cognitiva, lo que en el texto de ciencia ficción funciona ubicando al individuo en un contexto social, temporal y geográfico que, al mismo tiempo, trasciende los límites históricos y plantea por un lado una extrapolación del presente, pero también muchas veces una alternativa de éste.

Pero también es cierto que el modo de elaborar esta cartografía es muchas veces a modo de juego, es muy posible que estas prácticas que parecen estar cargadas de referencias a las imágenes de la ciencia ficción, no estén sino retomando ese imaginario a modo de juego y es en este “como si” del juego que estas prácticas son capaces de re-ordenar las relaciones de la realidad, lo que es ya una acción política como la entiende Ranciere, como un reordenamiento de las relaciones sociales y un replanteamiento de lo sensible dentro de la realidad.

En este punto me interesa señalar que el aspecto más político de este tipo de objetos culturales, es señalar la necesidad de salir del estancamiento social y económico en donde ya no parecen existir alternativas para una nueva organización. En este sentido, un mapa de la diferencia no se establece como algo ya construido sino como el proceso o el anteproyecto de una sociedad nueva: “Ya no es la exhibición de una construcción utópica alcanzada, sino la narración de su producción y del proceso mismo de construcción”²⁴¹. Lo cual quiere decir que, la incidencia política y práctica de la utopía es dar los elementos imaginarios y cognitivos para la construcción de una alternativa política y social:

La forma utópica propiamente dicha –el cierre radical de un sistema de diferencia en el tiempo, la experiencia de la ruptura formal y la discontinuidad totales- tiene una función política que desempeñar y, de hecho, se convierte en un nuevo tipo de contenido por derecho propio. Porque es el principio mismo de ruptura radical, su posibilidad, lo que la forma utópica refuerza, al insistir en que su diferencia radical es posible y que hace falta una ruptura. La forma utópica es la respuesta a la convicción ideológica universal de que ninguna alternativa es posible, de que no hay alternativa al sistema. Pero esto lo afirma forzándonos a pensar en la propia ruptura²⁴².

En este mundo que hasta las diferencias más lejanas son parte de un sistema de mercado o de turismo y donde el sentido de la revolución es parte de las ruinas del pasado, este trabajo intenta abrir nuevas perspectivas desde la comprensión la ciencia ficción como una utopía del

²⁴¹ Fredric Jameson. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal, 2009, p. 262.

²⁴² *Ibid.*, p. 278.

presente, partiendo de una perspectiva donde todo objeto cultural es válido para comprender a la humanidad.

En este sentido, es necesario construir un tipo de análisis que escape a las ideologías tradicionales respecto al arte, que permita explorar objetos de la cultura popular o aquellos que están presentes en la cultura pero que no se consideran “arte” como es el caso de algunos textos o películas de ciencia ficción. Así pues, cada vez es más patente que el arte solitario de los museos y las galerías es incapaz de plantear una utopía o una diferencia radical si no adquiere la capacidad de entablar nuevas relaciones con todo el universo de objetos culturales que están presentes en la vida cotidiana.

Más aún, la búsqueda de la utopía ya no es una opción sino una necesidad, sobre todo en un mundo que reproduce la pobreza y la barbarie para mantener a unos cuantos en la riqueza y el poder exagerados. En este sentido es que considero necesario ampliar el panorama; voltear a ver aquellas propuestas culturales de todos los días y buscar en ese lenguaje popular alguna verdad que nos obligue a buscar el cambio. En algunos de esos objetos que remiten a lo local, lo cotidiano y las experiencias de las masas está también la clave para una comprensión más completa de la sociedad y sus posibles futuros.

De este modo considero que hay que poner atención en aquellas propuestas culturales que intentan incidir en su contexto, y que plantean de manera crítica, alternativas en los modos de relacionarnos con nuestro entorno, ya sea el medio ambiente, los otros individuos o los espacios urbanos que se han convertido en el punto central de los desarrollos tecnológicos pero también de lo multicultural.

Particularmente considero que aún no se han explorado los imaginarios de la ciencia ficción como escenarios que, al extrapolar las características del presente, nos confrontan con las consecuencias de llevar a sus últimas consecuencias el tipo de mundo que estamos construyendo ahora y, por lo tanto, buscan despertar la necesidad de imaginar alternativas. Los mapas del futuro no solo nos orientan en nuestro presente, si no que, a modo de un mapa pirata, pueden orientarnos hacia la búsqueda del tesoro: alternativas necesarias, cambios, la posibilidad de una alteridad radical que cuestione nuestro estatus de individuo o de una economía y una política determinada; quizá un tipo de revolución cognitiva que de vuelta de hoja a la realidad actual.

Este tipo de objetos culturales tienen la capacidad –y por lo tanto la responsabilidad- de mover conciencias y de cuestionar las lógicas de este mundo, no hay que olvidar que la utopía,

fuera de toda cuestión formal, es un intento por influir en el individuo desde el espacio de los deseos. “La propia lectura o interpretación de las utopías –afirma Jameson- sigue siendo letra muerta si el texto en cuestión no nos reta de modo casi visceral”²⁴³.

²⁴³ *Ibid.*, p. 207.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th.W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid, Akal, 2004.
- Augé, Marc. “Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana” en De Moraes, Dênis. *Sociedad Mediatizada*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- Amis, Kingsley. *El universo de la ciencia ficción*. Madrid, Ciencia nueva, 1966.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2006.
- *The utopian function of art and literature. Selected essays*. Cambridge, MIT press, 1988.
- Bowie, Andrew. *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid, Visor Literatura y debate crítico, 1999.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ed. Península, 2000.
- Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2010.
- Centeno Ramos, Vicente. “En el quincuagésimo aniversario de *El principio esperanza* (lo permanente de Bloch)” en *Diálogo Filosófico*, núm. 63, 2005, pp.461-472.
- Cevasco, Maria Elisa. “Archaeologies of the Future: Western Marxism Revisits Utopia” en *Situations: Project of the radical imagination*, Vol 2, núm 1, 2007, pp.121-126.
- Craig Owens. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en cuanto a la representación*. Madrid, Akal, 2001.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999.
- *La transfiguración del lugar común*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Echeverría, Bolívar. *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI, 2012.
- Fajardo, Carlos. *Estética y sensibilidades posmodernas, estudio de sus nuevos contextos y categorías*. México, ITESO, 2005.
- Fortea, Irene. “<Arqueologías> de Fredric Jameson; razones para la utopía” en *RIFF-RAFF. Grupo de investigación, pensamiento, cultura y estética*. pp. 1-19. Consultado en <http://riff-raff.unizar.es/rvll.html>

- Foster, Hal (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona, Cairos, 2008.
- García Ponce, Juan. *La aparición de lo invisible*. México, Aldus, 2002.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Gibson, William. *Neuromante*. Barcelona, Minotauro, 2002.
- Harnecker, Marta. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Habana, Siglo XXI, 1985.
- Herreros, Gerardo R. “La esquizofrenia en el psicoanálisis actual de orientación lacaniana”, Conferencia impartida en el Congreso de Psiquiatría Jornadas Atlánticas, noviembre, 1998.
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid, Akal, 2009.
- . *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid, Visor, 1989.
- . *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
- . *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 1999.
- . *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.
- . *Las semillas del tiempo*. Madrid, Trotta, 2000.
- . “Globalization and political strategy” en *New left review* núm 4 jul-ago, 2000.
- . “La política de la utopía” en *Revista digital Dialnet. New left review*, (edición en español), año 2004, número 25, p.37-54. <http://dialnet.unirioja.es>
- . “Reification and utopia in mass culture” en *Social Text*, No. 1 (Winter 1979), Duke University Press <http://www.jstor.org/stable/466409>
- . *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- Jiménez, José. *La estética como utopía antropológica Bloch y Marcuse*. Madrid, Tecnos, 1983
- K. Le Guin, Ursula. *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. Barcelona, Minotauro, 2008.
- Krotz, Esteban. “Introducción a Ernst Bloch (a 125 años de su nacimiento) en *En-claves del pensamiento*, vol V, núm. 10, julio-diciembre, 2011, p.55-73.
- Levitas, Ruth. *The Concept of utopia*. Londres, Phillip Allan, 1990.

- . “La educación del deseo: el redescubrimiento de William Morris” en *Desacatos* núm 23, enero-abril 2007.
- Mandel, Ernst. *Long Waves of Capitalist Development: A Marxist Interpretation*. London, Cambridge University Press, 1995.
- . “Introducción al marxismo”, 1977.
<http://www.ernestmandel.org/es/escritos/pdf/Introduccionalmarxismo.pdf>
- . “Iniciación a la economía marxista”, 1974.
<http://www.ernestmandel.org/es/escritos/pdf/iniciacion%20a%20la%20economia%20marxista.pdf>
- Marcuse, Hebert. *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona, Ariel, 1972.
- Marchán, Fiz et al. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo, 2003.
- Moro, Tomás. *Utopía*, España, Espasa Calpe, 1999.
- Prado, Gilberto. “Redes y espacios artísticos de intervención” en Hernández, Iliana (comp.). *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Puig, Iván y Andrés Padilla Domene. *SEFT-1. Sonda de exploración ferroviaria tripulada*. México, CONACULTA, 2011.
- Rancière, Jaques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Roberts, Adam. *Fredric Jameson*. London, Routledge, 2000.
- Robinson, Kim Stanley. *Marte verde, Marte Rojo y Marte azul*. Buenos Aires, Minotauro, 2001.
- Serra, Francisco. “La actualidad de Ernst Bloch”, prólogo a la edición española: Bloch, Ernst. *El Principio Esperanza*. Tomo 1. Madrid, Trotta, 2004.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2004.