



FREDRIC JAMESON. La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial. Barcelona. Paidós, 1995.

Autor:
Domine, Marcela..

Revista
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 199-200



Reseña



FREDRIC JAMESON. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.

Fredric Jameson es uno de esos críticos que ha logrado conciliar el pensamiento marxista —que había sido relegado a ámbitos anquilosados dentro del mundo académico— con los nuevos objetos de estudio. Se lo puede considerar, sin dificultad, como uno de los críticos culturales más importantes de la lengua inglesa.

En este texto —editado originalmente en 1992 y publicado en español por Paidós tres años más tarde— Jameson ensaya una lectura sobre el cine. Es el resultado de unas conferencias que dio en el British Film Institute en mayo de 1990 y la publicación de un trabajo denominado *Signatures of the Visible* (Routledge) también. La pregunta que se hace el teórico (“¿Qué mecanismos traducen la organización social a las formas culturales?”) reaparece aquí conciliando lo mejor de los pensadores marxistas de la Escuela de Frankfurt. De este modo, organiza una lectura adorniana de los objetos culturales elegidos sustrayéndose a la discusión que en los ‘30 habían sostenido Adorno y Benjamin acerca del cine. Es más, si bien el foco del análisis está puesto en Adorno, recupera una categoría que a Benjamin le costó no pocos problemas: la de alegoría.

El libro se inscribe fácilmente en el flujo de los trabajos producidos antes y después por el autor, ya que los filmes elegidos para su estudio poseen en común la ya canónica denominación de *posmodernos*. Es en este estado de la cultura y del sentido político que reintroduce la conflictiva categoría: ¿en qué circunstancias puede una historia necesariamente individual, con personajes individuales, funcionar como representación de procesos colectivos?

Por esta razón la alegoría lleva a cabo fatalmente su reaparición histórica en la era posmoderna (tras la larga dominación del símbolo desde el Romanticismo hasta la modernidad tardía) y parece ofrecer las soluciones más satisfactorias (aunque variadas y heterogéneas) a estos “problemas formales.” (25).

La hipótesis teórica de *La estética geopolítica* estaba en la base de las preocupaciones benjaminianas: la aparición de un nuevo sujeto histórico, la masa o la multitud, que vuelve relevante la discusión sobre los sistemas de representación capaces de contenerlo. A eso se le agregan las cuestiones derivadas de la condición posmoderna, globalizada, del capitalismo tardío (instancia que, por supuesto, solo podría hallarse de un modo incipiente en el pensamiento de W. Benjamin), las formas alegóricas adquieren connotaciones novedosas.

Porque lo que Jameson encuentra, y no deja de ser una graciosa manera de hacer dialogar a ambos teóricos frankfurtianos, es que la representatividad del sujeto colectivo posee siempre un eje en el sujeto individual (es esa su lectura de la alegoría). Entonces, organiza una serie de corpus siguiendo figuras alegóricas. La primera es la conspiración, cuya versión paranoide caracteriza en su lectura a la ficción cinematográfica norteamericana:

las formas narrativas estadounidenses y soviéticas que se comentan aquí parecen plantear el problema de la visión desde arriba y de la invención de nuevas formas de representación para lo que es estrictamente imposible pensar o representar, y ambas coinciden con la lógica de la conspiración. Pero en las películas norteamericanas se produce una conspiración de tipo espionaje-suspense o incluso paranoide, mientras que en la estupenda *Dni Satmenija* [*Los días del eclipse*, 1988], de Sokurov [...] esta providencialidad invertida adquiere, por el contrario, resonancias de ciencia ficción. (22).

El corpus de la primera parte, “La totalidad como conspiración”, está constituido centralmente por *Los tres días del Cóndor* [Pollack, 1975], *Blow-up* [Antonioni, 1966], *Blow Out* [De Palma, 1974] y *Videodrome* [Cronenberg, 1983], en las que analiza los espacios y un gradual devenir cosas de los sujetos a través de un extrañamiento particular de los primeros. La función de la alegoría en estos filmes será la de cerrar *totalizando* la lectura mediante la clausura del espacio y la espacialidad.

Más adelante se concentra en una serie de modificaciones dentro del género policial: partiendo del guión básico de la narración policíaca en la que tanto el detective como el asesino eran individuales, es posible que el asesino se convierta en una instancia colectiva (*Videodrome*), que el asesino siga siendo individual pero que el detective se convierta en instancia colectiva, hasta llegar a la guerra civil en la que el detective y el asesino son colectivos. En este punto se detiene a estudiar *Pelotón* [Stone, 1986], *Bajo fuego* [Spottiswode, 1983], *Desaparecido* [Costa-Gavras, 1982], *Salvador* [Stone, 1986], y otras que conforman lo que podría denominarse “la película de guerra” para observar las diferentes posiciones de subjetividad que el cine estadounidense ‘inventa’ cada vez que decide incorporar conflictos políticos y sociales de América Latina.

La pesadilla virtual que emana de estas lecturas permite avanzar un paso en la definición de alegoría. Aquí la define en función de la ausencia de utopía, como su sustituto. Dado que no es posible nombrar la totalidad, esta figura produce una *ficción de totalidad* o completitud, dejando de lado el problema de las mediaciones. Sin embargo, su interés radica en que —aunque aceptemos que no logra dar cuenta de ese sentido total— deja restos de realidad (probablemente imágenes), en una zona adentro-afuera, que se vuelven sustanciales para la interpretación.

En la segunda parte se centra en el cine soviético, europeo, oriental (japonés, chino, coreano), tercermundista. Esta escisión brutal del corpus ya ofrece toda una lectura política al lector. Tarkovski, Godard, Kurosawa, Eduard Yang, Kidlat ofrecen una salida a la conspiración paranoica al producir fábulas, historias poéticas o el uso del espacio urbano como personaje sin la necesidad de subordinarlo a una totalidad o a la centralidad de un protagonista. Sus filmes son leídos por Jameson como oposición al cine hollywoodense, con lo que revitaliza aquellas viejas pero buenas lecturas frankfurtianas.

Dos últimas menciones: acerca del particularmente complejo estilo de Fredric Jameson, en el que las afirmaciones teóricas deben ser leídas en las “entre líneas” de la subordinación; y por otra parte, su relación —también difícil— con el posestructuralismo. Hay citas de Barthes y de Deleuze. Pero ni una alusión a esos dos tomos necesarios que Deleuze y Guattari escribieron sobre cine.

MARCELA DOMINE