

# En la ciudad postmoderna<sup>1</sup>

*Jorge Andrade*

En sus textos sobre el postmodernismo, Fredric Jameson se opone a la interpretación reduccionista de este término como simple «crítica o diagnóstico cultural incorpóreo del espíritu de la época». Antes bien considera el postmodernismo como un concepto «periodizador», en el sentido de que data históricamente los nuevos rasgos formales de la cultura para correlacionarlos con «un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico...»: el del capitalismo tardío<sup>2</sup>. En su análisis de la producción cultural postmoderna, Jameson reserva un lugar destacado al cine, la última de las artes cronológicamente y la única –arte-técnica- que, según algunos autores, puede considerarse genuina y esencialmente postmoderna.

## El cine en el postmodernismo

### *La belleza y el esteticismo*

Jameson selecciona los films *Caravaggio* (1986), del director inglés Derek Jarman; *Yeelen* (*The light*, 1987), del cineasta de Mali Suleiman Cissé; *Latino Bar* (1990), del mexicano Paul Leduc; *Bleu* (1993), film francés de Kieslowski, y *Todas las mañana del mundo* (1992), del francés Alain Corneau, como ejemplos del cine postmoderno de la belleza y el esteticismo. Su muestra hace decir a Perry Anderson que «Jameson toma sus ilustraciones de la belleza en igual medida de películas decididamente experimentales, calculadamente pedantes y descaradamente populares» (Esto último en relación con

<sup>1</sup> De la película *En la ciudad* (España, 2003), dirección de Cesc Gay.

<sup>2</sup> Del libro *Late Capitalism*, de Ernest Mandel.

Todas las demás citas corresponden a los siguientes textos: Jameson, Fredric. *El giro cultural*, Buenos Aires, 1999. Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires, sin fecha. Anderson, Perry. *Los orígenes del postmodernismo*, Barcelona, 2000.

*El padrino* que, en realidad, Jameson usa como ejemplo del «cine de la nostalgia»).

La tesis de Jameson es que en todo el cine «de la belleza» prevalece la imagen por sobre el texto narrativo, sea para resolver con aquella una contradicción narrativa de otro modo irresoluble (*The light*), porque la motivación estética sustituya a una interpretación racional (*Latino Bar*), o porque la «secuencia biográfica de acciones y acontecimientos» sea «un mero pretexto para los elementos visuales» (*Caravaggio*). Por otra parte señala que este cine, aun en los casos en que tenga calidad formal, disfraza el consumo como arte, produce imágenes que son fines en sí mismas sin intención crítica y, en definitiva, se convierte en un producto reactivo que obra como sustituto de la política.

### *La moda de la nostalgia*

• «...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», afirma Jameson en relación con lo que llama el «cine de la nostalgia». Se refiere a la filmografía que sitúa la acción en un pasado no tan lejano que no pueda ser reconocido por el espectador a través de las señales escenográficas. Pone como ejemplos *Chinatown* (Polanski, 1974), de la que destaca su calidad, *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *El conformista* (Bernardo Bertolucci, 1969) y, en particular, *Cuerpos ardientes* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), que considera «una versión nueva, distante y característica de una «sociedad de la riqueza» de la novela *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain.

Según Jameson los filmes de la nostalgia son otra cosa que las películas (o las novelas) históricas anteriores. Son «historicistas» no históricos, y su nostalgia no padece el dolor puramente modernista por el pasado, más allá de cualquier reproducción estética; antes bien se trata del apetito consumista por un producto que no es la «representación pasada de moda de un contenido histórico» sino una transmisión de «lo pasado mediante las cualidades brillantes de la imagen...». Pero hay algo más, ya que nuestra sociedad no sólo sería incapaz de conceptualizar el tiempo histórico, el pasado, sino que ya no podría «mirar

con sus propios ojos el mundo real». Valiéndose de *Body Heat*, Jameson sostiene que la consciencia del espectador acerca de la existencia de versiones anteriores y de la propia novela, forman «parte constitutiva y esencial de la estructura de la película», o sea que la intertextualidad funciona como connotador de «lo pasado y de una profundidad pseudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la verdadera historia». Esta elusión del presente nos hace sospechar que nos hemos vuelto impotentes para «producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual».

### *El cine y el capitalismo financiero*

Dentro del abordaje de Jameson al postmodernismo, resulta especialmente original su esfuerzo por establecer los vínculos entre la nueva lógica del capital financiero y la producción cultural.

En particular en el caso del cine, el autor estudia la relación entre la retórica del fragmento en el modernismo y el postmodernismo, y las etapas sucesivas de la abstracción capitalista.

Como paradigmas del fragmento en el cine del modernismo elige las películas surrealistas *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), de Luis Buñuel, y el filme experimental *Dog Star Man* (1965), de Stan Brakhage. Dentro del cine considerado postmoderno, selecciona *Last of England* (1987), de Derek Jarman. Todos los filmes elegidos utilizan el fragmento de imagen como modo expresivo. En el caso de Buñuel se trata de la práctica del síntoma. «Los fragmentos de imágenes de Buñuel están incompletos para siempre y son indicadores de una incomprensible catástrofe psíquica... el síntoma en su pura forma como un lenguaje inintendible que no puede traducirse en ningún otro.» En cuanto a Brakhage, treinta y cinco años después y con el instrumento del filme experimental, el fragmento, también carente de sentido, se lo podría considerar como «cuartos de tono, segmentos analíticos de la imagen» que para el espectador no ejercitado están visualmente incompletos y configuran algo así como «un arte del fonema más que del morfema o la sílaba».

Contrariamente, los fragmentos visuales de *Last of England*, de Jarman, son clichés descarnados, donde el sujeto agonizante de Buñuel ha muerto y la vida autónoma que transcurre en los fragmentos parece flotar «a través del vacío reino público de un Espíritu Objetivo galáctico».

Los fragmentos autonomizados de Buñuel y Brakhage, propios del modernismo, carecen de sentido, pero el flujo de Jarman posee un significado de carácter alusivo. Ocurre que «cada fragmento... que antaño era incomprensible sin el contexto narrativo en su conjunto, hoy es capaz de emitir un mensaje narrativo completo por derecho propio», que se refiere a un contexto cultural y mediático.

¿Y qué relación podemos encontrar entre los fragmentos modernistas y postmodernistas, y las etapas sucesivas de la abstracción del capital? La abstracción modernista, según Jameson, está vinculada con la acumulación del dinero. Y el dinero abstracto, en esa etapa del capitalismo, es vacío, como las imágenes modernistas, y dirige su atención a lo que «supuestamente» lo completa (y también lo suprime): la producción y el valor.

En oposición al capital productivo, el capital financiero –el de la etapa histórica que vivimos– no necesita ni de la producción ni del consumo. Y del mismo modo se comportan los «fragmentos narrativizados de imágenes de un lenguaje estereotípico postmoderno: sugieren un nuevo ámbito o dimensión cultural que es independiente del antiguo mundo real, no porque, como en el período moderno (...) la cultura se haya apartado de él y retirado a un espacio artístico autónomo, sino más bien porque ya ha impregnado y colonizado el mundo real, de modo que no tiene un exterior en términos del cual pueda encontrársela faltante».

Concluimos con la idea de Jameson acerca de que la belleza, que con su rechazo de la sociedad burguesa y materialista desempeñó un papel subversivo durante el modernismo, hoy es incapaz de asumir la misma función protopolítica que en ese momento histórico. Lo atribuye a la enorme diferencia de situación entre un modernismo ubicado en una sociedad con una mercantilización incompleta, en la que el arte gozaba de cierta libertad extramuros, y un postmodernismo propio de otra sociedad «en que los últimos enclaves –lo Inconsciente y la Naturaleza o la producción cultural y estética, y la agricultura– han sido asimilados a la producción de mercancías». Y la mercancía prototípica del tardocapitalismo, la imagen, no puede arrogarse la «negación de la lógica de la producción de mercancías (por eso toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo».