

MATERIALISMO FIGURAL: CRÍTICA E IDEOLOGÍA EN FREDRIC JAMESON

FIGURAL MATERIALISM: CRITIQUE AND IDEOLOGY IN FREDRIC JAMESON

José Manuel Cuesta Abad 
Universidad Autónoma de Madrid
jm.cuesta@uam.es

Fecha de recepción: 22/10/2020

Fecha de aceptación: 29/12/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v4i1.16247>

Resumen: Este artículo propone una lectura retrospectiva de la crítica dialéctica de Fredric Jameson a partir de uno de sus últimos libros, *Allegory and Ideology* (2019). En esta obra, el teórico norteamericano revisa las ideas fundamentales de su método de crítica de la ideología tomando como concepto heurístico y aplicativo central la noción de “alegoría”, entendida como tropo constructivo de muy larga tradición y como nueva categoría interpretativa totalizadora. Por un lado, se trata de considerar la validez y el alcance de la hermenéutica marxista jamesoniana para el análisis ideológico de la literatura y otras formaciones culturales, y, por otro, de ponderar la productividad de sus estrategias de lectura neoalegórica para la postulación de un “materialismo figural” que pueda dar respuesta a las contradicciones y las crisis recurrentes de la cultura moderna y sus derivas últimas.

Palabras clave: Fredric Jameson; alegoría e interpretación literaria; crítica de la ideología; hermenéutica marxista; materialismo figural.

Abstract: The present paper offers a retrospective reading of dialectic criticism in Fredric Jameson's latest work, *Allegory and Ideology* (2019). This book revises the main ideas of his method of critique of ideology by using as its central heuristic and applicative concept the notion of "allegory", both in the sense of an age-old constructive trope and as a new totalizing interpretive category. The paper shall assess the validity and reach of Jameson's Marxist hermeneutics for the analysis of ideology in literature and other cultural forms. In addition, it will evaluate the potential of his neo-allegorical reading strategies for postulating a "figural materialism" capable of responding to the contradictions and recurring crises of modern culture and its latest developments.

Keywords: Fredric Jameson; allegory and literary interpretation; critique of ideology; Marxist hermeneutics; figural materialism.

...la alegoría se ha convertido hoy en un síntoma social: pero ¿de qué? Mi impresión es que la alegoría alcanza su culmen cuando, por detrás de esta o aquella realidad aparentemente estable, las placas tectónicas de niveles contradictorios más profundos de lo Real se desplazan chirriando ominosamente al chocar entre sí, y demandan una representación, o al menos un reconocimiento, que son incapaces de hallar en el *Schein* o la superficie ilusoria de la vida existencial o social. La alegoría no reunifica esas fuerzas inconmensurables, las sitúa en relación mutua de un modo que, como en todo arte y en toda experiencia estética, puede conducir alternativamente a la comodidad ideológica o a las angustias inquietantes de un conocimiento más amplio.

Fredric Jameson, *Allegory and Ideology*¹

Las páginas que siguen podrían llevar el título de "Crítica neo-alegórica", si no fuera porque semejante rúbrica no hace del todo justicia al método dialéctico de interpretación que Fredric Jameson ha venido construyendo desde *Marxism and Form* (1971), uno de sus primeros libros teóricamente relevantes, hasta su obra más reciente y en cierto modo definitiva, titulada *Allegory and Ideology* (2019). Neo-alegórica puede de-

1 Salvo que se indique lo contrario en la bibliografía, todas las traducciones son del autor.

nominarse, con pleno derecho, una teoría de la interpretación textual que reivindica para sí, en clave freudomarxista, la antigua doctrina (llamémosla, cautamente, “vetero-alegórica”) del cuádruple sentido de las Escrituras. Ningún otro modelo, que yo sepa, de la hermenéutica literaria contemporánea –a excepción, quizá, del esquema tipológico que Erich Auerbach ensayó magistralmente en *Mimesis* (1946), o de la teoría arquetípica del símbolo trazada en su momento por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957)– refleja un empeño comparable al de Jameson en la tarea de rehabilitar críticamente algunos conceptos fundamentales de la exégesis escriturística elaborada y transmitida por el cristianismo antiguo y medieval.

Cierto es que en los debates sobre las tendencias artísticas del postmodernismo, o en los discursos de los más reconocidos e influyentes teóricos literarios “postestructuralistas”, la noción de alegoría no sólo comenzó a ser usual, sino que además hizo patente un potencial heurístico y hermenéutico hasta entonces desconocido. Recordemos el artículo que Craig Owens publicó en dos números consecutivos de la revista *October*, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” (1980), uno de los diagnósticos más lúcidos e inspiradores de aquellos ya lejanos años sobre las estéticas del postmodernismo, donde podemos encontrar una nómina de los principales exponentes de dicho “impulso” neo-alegórico. En la primera parte, desfilan los nombres eminentes de Benedetto Croce, probado detractor de lo alegórico, Franz Kafka, creador de inquietantes parábolas novelescas, y Jorge Luis Borges, extraño pero asiduo alegorista, acaso *malgré lui*, vindicador irónico de aquel tropo antiguo en un largo ensayo que dedica al gran “Nathaniel Hawthorne” y en otro titulado “De las alegorías a las novelas” (ambos en *Otras Inquisiciones*, 1952). Dejando a un lado la muy pertinente –pero lateral– referencia polémica al romántico Coleridge, el crítico que protagoniza, casi a título de héroe, esta primera entrega del texto de Owens no es sino el Benjamin del tratado *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925, 1ª ed. 1928) y de las tentativas y las notas sobre Baudelaire proyectadas como materiales preparatorios del inacabado *Passagen-Werk* (Benjamin, *Pasajes*). En la segunda parte del escrito, los teóricos *à la page* preferentemente invocados son tres distinguidos exponentes de la moda intelectual que críticos como Richard Rorty definieron con la etiqueta de “pantextualismo”: el Barthes de “La muerte del autor” y de “lo obvio y lo obtuso”, el Derrida de *La voix et le phénomène* (1967) y, en calidad de crítico tutelar, el De Man de *Allegories of Reading* (1979).

Estos (y algunos otros²) nombres propios permiten a Owens plantear las dos cuestiones centrales alrededor de las que gira su ensayo. De una parte, el declive

2 Mencionemos sólo algunos de los artistas que, a juicio de Owens, son exponentes del “impulso alegórico”: Robert Smithson, Sol LeWitt, Robert Rauschenberg, Laurie Anderson, Cindy Sherman, etc.

del ideal simbólico, privilegiado a ultranza por las estéticas románticas y modernistas, frente al retorno casi ubicuo en el postmodernismo de un “impulso alegórico” que había sido generalmente despreciado y reprimido en los dos siglos anteriores. De otra parte, la oposición entre la totalización ideológica que parece triunfar en la teoría y la práctica del arte modernista y la fragmentariedad crítica característica de las estéticas posteriores. Sabido es que, en el período que comprende desde Goethe hasta el último Hegel, las teorías romántico-idealistas establecieron una neta diferencia antagónica entre símbolo y alegoría: mientras que esta constituye un sofisticado artificio retórico mediante el cual una imagen representa arbitrariamente un concepto abstracto, aquél remite siempre a una totalidad de la que él mismo forma parte consustancialmente y, por ende, implica la expresión motivada e intuitiva de una idea que la figura simbólica concita por una especie de vínculo de inhesión. El *revival* postmoderno de lo alegórico tiene mucho de *revenge* o revancha dirigida contra la hegemonía de lo simbólico en los idearios modernistas, y supone, en todo caso, una prosecución inercial de las polémicas heredadas de la “crisis romántica”. Owens considera que el impulso alegórico del arte postmodernista es una consecuencia directa de la preocupación por la lectura, y observa que el modelo de toda lectura y toda crítica no es otro que la alegoría como “reescritura” de un texto en los términos de un significado figurado. Leer no equivale aquí a *legere* –es decir, religar múltiples figuras, letras o palabras unificándolas en un sentido coherente–, sino que significa más bien coleccionar, al modo benjaminiano, imágenes diversas u objetos dispersos para dotarlos de significados inéditos, o para deconstruir los códigos interpretativos dominantes de los que dependen sus valores de uso y de cambio. En lugar de inventar imágenes, el artista neo-alegórico más bien procede a confiscarlas o se apropia de ellas en tanto que vestigios fragmentarios de un significado cultural previo que, en sus manos de *bricoleur*, se convierte en otra cosa y adquiere nuevos e insólitos sentidos. De ahí que para el teórico del arte postmodernista la apropiación, la fragmentariedad, la duración transitoria (obras *site-specific*), la conceptualidad y la hibridación discursiva sean los rasgos operativos generales que confluyen epocalmente en un solo y el mismo impulso alegórico. Las estrategias alegórico-deconstructivas del postmodernismo ponen así en cuestión tanto la mera heteronomía mimética o representacional de las obras, cuanto la pura autonomía suirreferencial reclamada, bajo los ya canónicos auspicios de la estética kantiana, por las formas artísticas modernistas. Por eso puede concluir Owens:

[...] cuando la obra postmodernista habla de sí misma, no está proclamando su autonomía, su autosuficiencia y trascendencia; más bien narra su contingencia, insuficiencia y falta de trascendencia. Habla así de un deseo que debe resultar perpetuamente frustra-

do” y, en síntesis, el ímpetu deconstructivo que evidencia “no se vuelve sólo contra los mitos contemporáneos que le proporcionan su materia, sino también contra el impulso simbólico y totalizante que caracteriza al arte modernista (80)³.

De lo que se va a tratar, por tanto, es de esta drástica contraposición entre el “impulso simbólico y totalizante” (*symbolic, totalizing impulse*) y el nuevo “impulso alegórico” que define a las obras fragmentarias y como arruinadas del postmodernismo. No deja de ser sintomático que en ambos casos Owens utilice el término *impulse*, porque en él resuena claramente el concepto freudiano de *Trieb*, “pulsión” –que suele traducirse al inglés por *drive* o *instinct*–, como si el símbolo y la alegoría fueran, antes que formas semióticas o retóricas, cauces naturales de expresión de las dos pulsiones antitéticas de que hablará Freud a partir de *Más allá del principio de placer* (1920): lo simbólico como figura pulsional de Eros, instinto vital y principio de atracción que conserva y mantiene la unidad del organismo, frente a lo alegórico como figura pulsional de Neikos, instinto mortal y principio de discordia y destrucción que anhela secretamente el regreso definitivo a lo inorgánico. Un esquema histórico de base evolucionista se infiltra en la caracterización del postmodernismo como impulso disgregador y diseminante, esto es, diametralmente opuesto al impulso holístico y organicista del modernismo. En todo caso, el problema de fondo continúa siendo el de la relación opositiva (pero *relación* al fin y al cabo) entre un factor de totalización y unificación y otro de fragmentación y diferenciación.

Alienología: la alegoría como fármaco ideológico

Evasivo, obstinadamente ilegible, el sentido último de un texto literario es como la verdadera vida de aquel famoso adagio de Rimbaud: está siempre ausente, o en otra parte. La idea es antigua, y en ella queda cifrada la certeza de que la praxis interpretativa tiene finalmente algo de *quête*, búsqueda de un Grial que, una vez encontrado, se vuelve inaprehensible o se sumerge de nuevo en la espesa tiniebla de la que ha sido rescatado.

3 En un pasaje de *Allegory and Ideology*, Jameson menciona “the *allegorical impulse* as struggle against personification” (346; la cursiva es mía), pero en ningún lugar de este libro cita el artículo de Owens, quién sabe si por cierta negligencia, o porque lo considera ya *old-fashioned*. Resulta bastante llamativo que, justo en el capítulo inicial del libro (“Historical: The Ladder of Allegory”), Walter Benjamin y Paul de Man sean convocados como los promotores más notorios del más ambicioso *revival* de la teoría alegórica, y que ambos vengán a compartir, en palabras de Jameson, “una específica relación con la obra de arte, a saber, la insistencia en la necesidad de destruirla” (32). Necesidad inseparable, dicho sea de paso, del proceso mismo de lectura y de sus múltiples elaboraciones en las variedades interpretativas del comentario y la crítica. De este juicio (ciertamente muy sumario) sobre Benjamin y De Man podría deducirse algo semejante a un “impulso antiallegórico” por parte de Jameson y, en consecuencia, cierta apología –o al menos añoranza– del viejo impulso totalizante asociado a lo simbólico. En la actitud de Jameson hacia la alegoría se atisba por momentos una especie de postura ambivalente, sobremanera en lo que concierne a las manifestaciones del neo-allegorismo artístico postmoderno.

Pues el sentido “último”, “verdadero” o “total” siempre acaba revelándose *otro* que el aparente, no importa ahora si tal apariencia encubridora se atribuye al propio texto o se sigue del discurso exegético. ¿Cómo entender esta oscura otredad? *Aliud dicitur aliud significatur*, “se dice una cosa y se significa otra”, reza la definición latina más breve y repetida de “alegoría”. Retóricamente, el enunciado alegórico no se distingue de una metáfora continuada que puede propagarse a través de una secuencia narrativa. Si la alegoría consiste en la proyección secuencial o sintagmática de metáforas, es porque la metáfora misma pone en juego una dinámica de transposición y alteración combinatorias que es inmanente al funcionamiento estructural del lenguaje: *allótrios*, “ajeno”, “extraño”, es el adjetivo con el que Aristóteles califica el uso traslaticio del nombre, en virtud del cual se designa una cosa por otra; *tò xenikón*, “lo extraño” o “lo extranjero”, constituye la categoría general bajo la que el filósofo griego sitúa la metáfora en tanto que modalidad tropológica de dicción especialmente aplicable al estilo poético.

Aliud ha sido en realidad el signo de la potencia enajenante del signo en general. *Aliud pro alio*, la fórmula jurídica del “gato por liebre” –trueque doloso o contrato ilícito–, podría enunciar igualmente el principio semiótico más general (*aliquid stat pro aliquo*), como muestra ya la definición de san Agustín: “*Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*”: “el signo es pues la cosa que, más allá del aspecto que ofrece a los sentidos, hace que venga al pensamiento algo otro” (*De doctrina christiana*, II, 1, 1). Lo que añade la figura alegórica a esta alteridad constitutiva de la semiosis –o sea, a la *economía figural* del signo– es la profundización en la grieta ontológica abierta entre significante y significado, la plusvalía retórica que supone la diferencia alienante entre *un* significado denotativo convencional y *otros* muchos significados connotativos, anómalos, tal vez proliferantes y hasta delirantes, en todo caso ajenos al contenido léxico codificado como “propio” y “literal”. No hay que olvidar que la palabra latina acuñada para traducir el término griego “alegoría” era “alieniloquium”: “*Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat et aliud intellegitur*”, explica Isidoro de Sevilla en un pasaje de las *Etimologías* (I, 37, 22); Hugo de San Víctor recoge después el mismo término isidoriano en el tratado *De scriptis et scriptoribus sacris* (3): “*Dicitur allegoria quasi alieniloquium, quia aliud dicitur aliud significatur*”. Alieniloquio designaba en origen la forma de hablar extraña, inusual, extravagante y, al límite, del todo demencial o alienada⁴. Tenemos, pues, que la alegoría lleva consigo, indefectiblemente,

4 He aquí el texto más antiguo donde aparece documentado el término latino: “*Quod intricavit alieniloquium imperitis est gravissimum; id recolunt, id amant, id magnificiunt; nituntur quum intelligent, gaudent quum sciant, gloriantur quum doceant*”; Marco Terencio Varrón, *Sententiae*: “Lo que está enredado de palabras extrañas es para los ignorantes de la mayor importancia; lo cultivan, lo aman, la magnifican, se basan en ello cuando lo en-

una *alienología*, poder alienante del lenguaje, potencia extrañadora que siempre ha suscitado desconfianza, sospecha, rechazo o condena.

No es muy difícil dar el salto desde esta alienología hasta la ideología, concebida como idioma enajenante y enajenado, discurso de *lo otro* en mí o a través de mí, como si un extraño hablara en uno mismo y le hiciera decir algo para significar, a sabiendas o no, otra cosa diferente y hasta contraria. El propio Marx (joven y no tanto) autoriza a dar el salto, habida cuenta de que, para él, como para Baudelaire, “todo deviene alegoría” a la hora de desmistificar el idealismo de Hegel y la prepotente ideología filosófica alemana. En los primeros escritos no es infrecuente encontrar la palabra “alegoría”, casi siempre en referencia al sospechoso hábito hegeliano de universalizar, por vía de abstracción subjetiva, los contenidos empíricos de la realidad social e histórica, subsumiéndolos en una idealidad etérea que deforma o invierte su existencia concreta. Ni que decir tiene que en el joven Marx resuena un suspicaz descrédito de lo alegórico, en parte deudor del menosprecio que la época de Goethe tributara a tal figura, en parte derivado de la conexión evidente entre alegoría y exégesis teológica en la tradición judeocristiana. La crítica de la alienación requiere, en efecto, una crítica de la alegoría como dispositivo mistificador de ese constructo ideológico supremo que es la religión consumada en el cristianismo –cuyo sucedáneo a lo profano no habría sido sino la filosofía del idealismo alemán. Así, Marx insiste una y otra vez en que la pretendida emancipación política, sacralizada en el Estado burgués, transforma al ser humano en *persona alegórica*, en un modo de existencia escindido y contradictorio al que corresponde con sus figuras espirituales el sublime misticismo especulativo de Hegel: “Un mismo sujeto es tomado en distintas *acepciones*; pero la acepción no es aquí la propia característica, sino una característica *alegórica*, infiltrada” (164), leemos en las anotaciones para la *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel* (1843); “[en la sociedad burguesa] el hombre *político* solamente es el hombre abstraído, artificial, el hombre como una *persona alegórica, moral*. El hombre real sólo es reconocido en la forma del individuo *egoísta*, el *verdadero* hombre sólo bajo la forma del *citoyen abstracto*” (196), se dice al final del texto “Sobre la cuestión judía” (1843); en el implacable idealismo hegeliano la Religión, el Estado, el Arte, la Naturaleza tienen su verdadera existencia en la filosofía, no en la realidad, de suerte que “valen para mí como la alteridad meramente *aparente*, como alegorías, como figuras, ocultas bajo envolturas sensibles, de su verdadera existencia, es decir, de mi existencia filosófica” (197), se afirma en la crítica a

tienden, se gozan cuando lo conocen, se glorían cuando lo enseñan” (28).

la filosofía de Hegel de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844). La estructura de la conciencia ideológica descrita en las secciones iniciales de *La ideología alemana* (1846) tiene no poco de alegórica, aunque sólo sea porque *división e inversión* ilusorias constituyen los mecanismos intelectuales generadores de las representaciones quiméricas que prodiga la falsa conciencia. Pero al lector avezado quizá se le antoje un tanto desconcertante el recurso de Marx a la personificación alegórica en estas enjundiosas líneas del Prólogo de 1867 a la primera edición de *El Capital*:

Unas palabras para evitar posibles malentendidos. No pinto de color de rosa, por cierto, las figuras (*die Gestalten*) del capitalista y del terrateniente. Pero aquí sólo se trata de personas en la medida en que son la personificación (*Personifikation*) de categorías económicas, portadores (*Träger*) de determinadas relaciones e intereses de clase. Mi punto de vista, con arreglo al cual concibo como proceso de historia natural el desarrollo económico de la formación social (*Gesellschaftsformation als einen naturgeschichtlichen Prozess*), menos que ningún otro podría responsabilizar al individuo por relaciones de las cuales él sigue siendo socialmente una criatura (*Geschöpf*) por más que subjetivamente pueda elevarse sobre las mismas (8).

Puede ser que esta advertencia logre evitar unos cuantos malentendidos, pero da lugar a otros tantos no menos problemáticos. El capitalista y el terrateniente en cuestión se parecen bastante al Rey, al Papa o al Mercader de las danzas de la muerte medievales, muñecos de un teatro de sombras, a lo sumo máscaras que cubren, no el rostro de un individuo real, sino la abstracción colectiva de un estamento social. Marx no hace, hemos de admitirlo, acepción de personas, por la sencilla razón de que sus capitalistas y terratenientes no son propiamente personas, ni siquiera nombres comunes que designen a individuos al fin reales y concretos. En el pasaje predomina sin duda una lógica representacional de carácter alegórico. El capitalista y el terrateniente (ambos en singular genérico) son, tomados literalmente, “figuras”, “personificación”, “portadores” y “criaturas” (*Gestalten, Personifikation, Träger y Geschöpf*), prosopopeyas que significan o expresan categorías económicas, relaciones sociales, intereses de clase o, en breve, procesos transindividuales e impersonales. La conjunción *als*, dotada en el pasaje de valor comparativo, es indicio suficiente del sentido analógico implicado en la concepción marxiana del desarrollo económico de la formación social “como” proceso de historia natural. Incluso la palabra “criatura” (*Geschöpf, creatura*) está sobrecargada –lo mismo en el viejo latín que en el alemán inevitablemente luterano de Marx– de connotaciones bíblico-teológicas, en virtud de las cuales capitalista y terrateniente serían encarnación y representación al mismo tiempo de arcanas o sobrehumanas relaciones sociales que trascienden de algún arcano modo la existencia realmente efectiva de esos dos agentes económicos. Al convertir al capitalista y al terrateniente

en figuras de procesos y relaciones casi naturales, ¿no está reproduciendo Marx de otro modo (en el modo meta-económico) la distinción, imputada a la filosofía burguesa, que escinde abstractamente al ser humano en *homme* y *citoyen*?

Siempre cabe aducir que el análisis marxiano no hace más que reflejar en el veraz espejo de la crítica materialista la propias escisiones y divisiones objetivas generadas por los procesos de producción y las relaciones sociales que de ellas se derivan. Sin embargo, conviene no olvidar que en la propia alegoría reside ya el temible poder extrañador de una alienología general. *Selbstentfremdung*, “autoalienación”, es el término de cuño hegeliano que el joven Marx utiliza en los *Manuscritos* de París, en el texto sobre la “Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel”, o en la cuarta tesis sobre Feuerbach, para referirse a la existencia social extrañada bajo los diversos disfraces de la falsa conciencia religiosa y sus múltiples sucedáneos profanos. La misión terapéutica primera de la filosofía estriba en desenmascarar las formas de autoalienación, y lo que el Marx temprano llama crítica (cuya premisa es la crítica de la religión) viene a ser, al menos en principio, una operación no muy diferente de aquella que el joven Martin Heidegger llamará después *Abbau* o hermenéutica destructiva. La religión representa en ambos –bien que con efectos y matices muy distintos– la manifestación histórica culminante y suprema de la existencia autoalienada. En Marx la crítica “irreligiosa” es ante todo crítica de una forma de conciencia invertida del mundo (*ein verkehrtes Weltbewusstsein*), de la que habría de seguirse la inversión de la inversión, un poner al revés el mundo al revés de la religión: “el hombre hace la religión, la religión no hace al hombre”. La torsión dialéctica encapsulada en los célebres quiasmos marxianos deja entrever algo así como una creencia supersticiosa en el poder revolucionario de la propia inversión alienante contra la que se vuelve la crítica. Como si la inversión (religiosa) del mundo fuera al mismo tiempo el veneno y el remedio eficaz para liberar a la conciencia cautiva, un *phármakon* o un conjuro homeopático (*pace* Frazer) que permite reduplicar *a contrario* el mecanismo alienante de partida para llevar a cabo una auto-des-alienación⁵.

Marx cree a su modo en el poder de lo alegórico. Esta creencia no se reduce a la transposición en el discurso crítico de metáforas e imágenes tomadas de otras esferas discursivas por su alta eficacia retórica, sino que supone la supervivencia de esa ideo-

5 Del uso que hace Marx de lo alegórico puede decirse algo parecido a lo que decía Derrida de su obsesión por los fantasmas: “No quiere creer en ellos. Pero no piensa en otra cosa. Cree bastante en lo que se supone que los distingue de la realidad efectiva, de la efectividad viva. Cree poder oponerlos, como la muerte a la vida, como las vanas apariencias del simulacro a la presencia real. Cree lo bastante en la frontera de esta oposición como para querer denunciar, dar caza o exorcizar a los espectros, pero mediante el análisis crítico, no mediante una contra-magia. Pero ¿cómo distinguir entre el análisis que afecta a la magia y la contra-magia que aquel corre el riesgo de seguir siendo?” (Derrida, *Spectres* 83)

logía máxima que es la religión en la forma, más o menos paródica, de la superstición. Recordemos tan solo las páginas justamente famosas de *El Capital* donde una simple mesa de madera parece cobrar vida propia y aun transformarse de pronto en “una cosa sensiblemente suprasensible” (*ein sinnlich übersinnliches Ding*), donde la misma mesa acaba convirtiéndose en poco menos que una mesa de sesión espiritista poseída por algún duende o genio maligno, y donde se habla del *carácter místico*, la *forma fantasmagórica*, el *enigma*, el *misterio*, el *fetichismo* de la mercancía. Supersticiosa e irónica, la alegoría constituye en Marx un gesto crítico-fantasmático del que cabe extraer al fin dos consecuencias: 1) que lo alegórico es, o puede ser, un *phármakon*, veneno y antídoto puesto al servicio del análisis dialéctico-materialista de la ideología y sus formaciones alienantes, y 2) que la alegoría presupone algún tipo de conexión representacional, o de relación estructural, entre una figura particular y la totalidad del proceso subyacente que la determina.

Hermenéutica marxista y causalidad estructural

Alegoría y comunismo no parecen ser tan “extraños compañeros de cama” como pensaba Jameson en *Marxism and Form* (116). Es en este mismo libro, en el capítulo dedicado al examen de ciertas “versiones de una hermenéutica marxista”, donde Walter Benjamin comparece como teórico de la alegoría en cuyas obras se trasluce una intensa nostalgia proustiana del tiempo pasado. Llama sobre todo la atención que Jameson proponga allí considerar el pensamiento alegórico benjaminiano como “un conjunto de niveles de meditación discontinuos y paralelos que guardan parecido con ese modelo supremo de composición alegórica descrito por Dante cuando habla, en la Epístola a Cangrande della Scala, sobre las cuatro dimensiones de su poema” (60). Dimensiones, por cierto, literal, moral, alegórica y anagógica que resultarían adaptables, según defiende Jameson quizá por vez primera, a la realidad del siglo XX,

si por literal entendemos simplemente psicológico, conservando el segundo nivel, el moral, como tal; si sustituimos el patrón dominante de la vida de Cristo por la religión en el sentido más amplio de la religión del arte, interpretando la Encarnación ahora como encarnación del significado en el lenguaje; si por último, sustituyendo la teología por la política, convertimos la escatología de Dante en una escatología terrenal, en la que la especie humana no encuentra la salvación en la eternidad, sino en la historia (61).

Dante y Benjamin forman una pareja no menos extraña, al menos en apariencia, que la de los compañeros de cama antes mencionados, más aún cuando uno se percata de que nuestro crítico establece entre los dos personajes una analogía extendida de inmediato a un tercero, Proust, en función de tres rasgos comunes: la presencia (sea rap-

sódica o continua) en sus obras narrativas mayores de contenidos autobiográficos, la importancia redentora que conceden a la memoria y al pasado individuales, y el deseo universal de recuperar una unidad perdida o una totalidad en trance de ruina. A todos ellos les es aplicable, *mutatis mutandis*, algo que Jameson afirma de Benjamin: que su obra “parece marcada por un doloroso avance hacia una totalidad psíquica o unidad de experiencia que la situación histórica amenaza con destrozar a cada paso” (61). La alegoría sería el artilugio, o el sortilegio, que hace posible encaminarse a la restitución de esa unidad perdida o a la consecución utópica de aquella totalidad anhelada. Por eso podemos encontrar después, en el epígrafe consagrado a Ernst Bloch, la idea de que marxismo y cristianismo terminan por coincidir en un impulso totalizante mediado por las técnicas del alegorismo. Que algunos “marxistas religiosos”, entre los que se cuentan Benjamin o Bloch⁶, hayan reprimado a su manera los viejos procedimientos de la exégesis alegórica nada tendría de extraño, dado que para Jameson el marxismo comparte con el cristianismo tardoantiguo y medieval la pretensión de universalidad o la fuerte tendencia a proclamarse fundamento ideológico de una cultura mundial.

No sorprende en absoluto, por lo tanto, que sus instrumentos intelectuales guarden similitud estructural (*a structural similarity*) con aquellas técnicas (entre ellas el análisis figural) con las que el cristianismo asimiló a poblaciones de orígenes culturales diferentes y sin relación algunas entre sí. La hermenéutica medieval cumplió de hecho dos funciones esenciales: una doctrinal, diseñada para satisfacer las necesidades intelectuales y filosóficas de los propios creyentes, y otra misionera, con el fin de absorber las actitudes culturales y religiosas de aquellos situados todavía fuera de la Iglesia (117-18).

Se da así una afinidad figural entre cristianismo y marxismo, al menos en lo que respecta a la construcción de totalidades. Lo alegórico habría sido inventado para revocar o abolir fracturas y discontinuidades (entre sentido literal y figurado, entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre las culturas pagana y cristiana...) y, en definitiva, para invocar la incidencia determinante de una totalidad sobre sus partes aparentemente diversas e inconexas. No es otro el fin perseguido por la crítica dialéctica que Jameson se propone fundar desde las tentativas de *Marxism and Form*. “Lo verdadero es el todo” (75), había sentenciado Hegel en el archifamoso Prólogo que abre la *Fenomenología del espíritu*. Pero este Todo hegeliano, resultado del devenir dialéctico de cada conciencia

6 Hablar de “marxismo religioso” suele implicar una *contradictio in adjecto*, si no un ataque frontal contra el marxismo, puesto que la religión constituye en las doctrinas de Marx la forma acabada de la ideología como conciencia falsa y alienada. Luego, atribuir al marxismo un carácter “religioso” sólo podría significar la denuncia de su condición alienada o ideológicamente mistificadora. Si bien es cierto que tal asignación de caracteres religiosos al marxismo forma parte del argumentario ya tópico de sus enemigos, también lo es que el componente religioso convirtió a Benjamin y Bloch en marxistas heréticos, cuando no en intelectuales sospechosos de espiritualismo decadente o misticismo aburguesado. En cuanto a las ideas de Bloch, es de señalar su concepción filo-romántica de la alegoría como figura basada en la *alteritas*, el fragmento, la equivocidad y la transitoriedad, frente al símbolo como figura de la *unitas* o del *unum necessarium*, cfr. Bloch 214-16.

ontológica (*en sí*) en la autoconciencia de su perfección final (*para sí*), está lastrado por un automatismo reflexivo que lleva a la reabsorción de la realidad concreta en la pura abstracción del pensamiento. Toda cosa es o acaba siendo expresión refleja de una esencia interior (o un *Zeitgeist*), y el idealismo dialéctico va a dar en un mecanicismo simbólico. Pero la pregunta crucial a la que debe responder la crítica dialéctica sigue siendo ésta: ¿Qué relación hay entre el todo textual de una obra literaria y la totalidad contextual del mundo social e histórico al que dicha obra pertenece? Formular este interrogante presupone ya conceder que tal relación es problemática, y que el todo textual y la totalidad contextual en cuestión nada tienen de fenómenos evidentes o de realidades accesibles a la observación⁷. Ni que decir tiene que la propia conciencia inquisitiva sobre la crisis y el posible colapso de la totalidad forma parte del problema interrogado. De modo que la comprensión dialéctica de la totalidad tendría que empezar considerando la relación problemática entre sujeto y objeto desde la misma conciencia de sí: “El pensamiento dialéctico –escribe a este respecto Jameson– es consecuentemente en su propia estructura autoconciencia, y puede describirse como el intento de pensar sobre un objeto dado en un plano, y al mismo tiempo observar nuestros propios procesos de pensamiento al hacerlo” (*Marxism and Form* 340).

Líneas como éstas hablan casi por sí solas del optimismo hegeliano inicial que inspiró a Jameson su idea de *metacomentario*; es decir, su ideal de reflexión metodológica orientada a garantizar en lo posible la profilaxis crítica contra el contagio ideológico. Como si la autoconciencia fuera un instrumento aséptico, manejable a voluntad para exorcizar la influencia nociva de la ideología, o la llave mágica que abre el acceso a la totalidad social e histórica de la que la autoconciencia misma no deja de ser una criatura (aunque en grado de excelencia) entre otras muchas. Cómo no suscribir, por lo demás, la máxima de que “todo pensamiento sobre la interpretación debe sumergirse él mismo en la extrañeza, la no-naturalidad, de la situación hermenéutica”; o cómo no estar de acuerdo con la feliz cautela de que “cada interpretación individual debe incluir una interpretación de su propia existencia, debe mostrar sus propias credenciales y justificarse a sí misma” (Jameson, “Metacommentary” 5). Ahora bien, que cada comentario deba incluir al mismo tiempo un metacomentario significa que la lectura de un texto, para ser de veras crítica, ha de incorporar un momento inexcusable de lucidez reflexiva, un gesto abiertamente refractario a la absolutización inercial de sus

7 “El problema inicial que una teoría dialéctica de la literatura debe afrontar es el de la unidad de la obra literaria, su existencia de cosa completa, de todo autónomo que, de hecho, se resiste a ser asimilado a la totalidad del aquí y ahora históricos (¿en qué sentido puede decirse que *Ulises* forma parte de los acontecimientos que tuvieron lugar en 1922?) con tanta tenacidad como rechaza ser disuelto en una historia supraindividual de las formas. Y sin duda nuestra primera lealtad en cuanto críticos es a la totalidad de la obra, siempre que se entienda que dicha autonomía denota en sí un fenómeno dialéctico” (*Marxism and Form* 313).

premisas ideológicas, pero no supone que la autoconciencia tenga a su alcance una comprensión total y concluyente del acto interpretativo en relación con el objeto interpretado. Sucede además que el metacomentario, antes que un precursor dialéctico de unidad o totalidad alguna, tiende más bien a ser inductor de la fractura crítica del texto en ese espejo roto que termina siendo el comentario cuando pretende dar cuenta de sus propios presupuestos hermenéuticos⁸. Jameson siempre se ha mantenido fiel a la virtud moderno-ilustrada que prescribe cultivar la autoconciencia y la metacrítica, y nunca ha renunciado a la regla de oro dialéctica que manda desplegar o construir la totalidad con el fin de que la verdadera figura del objeto se recorte contra el trasfondo íntegro de sus relaciones efectivas. Aplicados a la interpretación, estos dos imperativos reconducen a la idea de *círculo hermenéutico*, tanto si la consideramos en su estricto aspecto fenomenológico cuanto en su dimensión metodológica. Nada se comprende, en efecto, sin la anticipación de un sentido total que se irá modificando en el curso mismo de la comprensión. Nada, sin la precomprensión de un Todo que, no obstante, está siempre por venir (ausente) en el desenvolvimiento completo –textual, intertextual, contextual– del proceso comprensivo. La cuestión disputada que surge de inmediato puede enunciarse como sigue: ¿qué relación hay entre las partes y el todo? O bien: puesto que la dimensión ideológica reconduce, antes o después, a la totalidad del contexto social y epocal, ¿cómo participa un texto literario de esa totalidad articulada en esferas concéntricas que parecen girar en torno a un mismo factor gravitatorio?

A preguntas de este tenor trata de responder Jameson en uno de sus escritos teóricos más complejos y ambiciosos, el ensayo “Sobre la interpretación” que inicia *The Political Unconscious* (1981). El motivo polémico de fondo no es otro que el de la “causalidad estructural”, es decir, el problema de la eficacia de una estructura sobre los elementos que determina, tal como fue planteado por Louis Althusser en unas cuantas páginas de *Para leer El Capital* (1965) con el fin de explicar, inspirándose en “la inmensa revolución teórica de Marx” (309), el efecto coalescente último del modo de producción sobre el conjunto de fenómenos sociales y superestructurales. Althusser distingue la *casualidad lineal* o transitiva –de ascendencia clásica y cartesiana–, que

8 Conviene ser precavidos en el uso de prefijos de tan ilustre estirpe metafísica como *auto-* y *meta-*. Porque la autointerpretación y el metacomentario no están en absoluto libres de lo que llamaré *la ideología crítica*. Por ideología crítica cabe entender la concepción moderno-ilustrada de la crítica como *virtud* moral y social suprema. Michel Foucault tuvo la perspicacia de advertirlo en un texto titulado “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (1978): “Hay algo en la crítica que tiene parentesco con la virtud” (5). Ese algo es quizá la idea justa que, kantianamente, debemos hacernos de nuestro conocimiento, pues de semejante idea depende la autonomía de nuestro saber y de nuestra voluntad, es decir, nuestra perfecta virtud ilustrada. De manera que al fin no es la autoconciencia la que legitima la actividad crítica, sino que la crítica legitima a la autoconciencia como tal al corroborar la autonomía del saber y de la voluntad frente a todas las coacciones políticas e ideológicas. Habría que preguntarse, en todo caso, por qué la en otro tiempo gloriosamente ilustrada crítica de la ideología ha ido a parar en una *Crítica de la razón cínica* como la de Peter Sloterdijk.

consiste en la efectividad de un todo sobre sus elementos bajo la forma mecánico-natural de un encadenamiento de antecedentes y consecuentes; la *casualidad expresiva*, remontable a Leibniz y Hegel, en la que un todo interior o una esencia espiritual se manifiesta en la diversidad de sus apariencias fenoménicas, cada una de las cuales es, en cuanto *pars totalis*, símbolo de la totalidad⁹; y la *causalidad estructural*, vislumbrada en la “causa inmanente” de Spinoza y descrita genialmente por Marx, según la cual el todo estructural existe y consiste en sus efectos, pero no por ser causa exterior a ellos, sino en tanto que interioridad de la estructura a los fenómenos en los que ella misma se efectúa como determinación ausente e inmanente. *Causa (sui) abscondita?* La causalidad estructural viene a ser el dios oculto en el *teatro sin autor* o en la *historia sin sujeto ni télos* de que habla, no sin énfasis apocalípticos, Althusser. Es también otro nombre para eso que el estructuralismo lingüístico y sus ulteriores derivados teóricos han denominado *diferencia*¹⁰. Si la causa althusseriana es el modo de producción, por cuanto tiene de “determinación en última instancia” de todas y cada una de las demás esferas (super-)estructurales, aun siendo éstas –a su vez y a su modo– relativamente autónomas, la traducción hermenéutica de dicha causa que Jameson propone fluctúa entre las nociones de “código maestro interpretativo”, “código alegórico maestro”, “relato alegórico maestro” o “proto-relato” (*Ur-narrative*). Interpretar consiste, pues, en reescribir (*rewriting*) un texto en términos de un código maestro alegórico. Código o relato que hace las veces de una “determinación en última instancia” o, mejor, de un *modo de producción hermenéutico*. Veamos el largo pasaje donde Jameson expone los postulados centrales de su teoría de la interpretación:

El tipo de interpretación aquí propuesto se capta más satisfactoriamente como la reescritura del texto literario de tal manera que este último pueda ser visto él mismo como la reescritura o reestructuración de un previo *subtexto* histórico o ideológico, entendiendo siempre que ese “subtexto” no está inmediatamente presente como tal, no es alguna realidad exterior de sentido común, ni siquiera los relatos convencionales de los manuales de historia, sino que más bien debe ser él mismo siempre (re)construido según el hecho (*after the fact*). El acto literario o estético mantiene siempre, por tanto, alguna relación activa con lo Real; pero para que sea así no puede simplemente permitir a la “realidad” perseverar inercialmente en su propio ser, fuera del texto y a distancia. Debe

9 Señalemos de paso que Owens trae a colación, en la primera parte de “The Allegorical Impulse”, la crítica althusseriana al concepto de causa expresiva, vinculándolo con la conexión simbólica entre parte y totalidad. De ahí que puedan resultar pertinentes estas dos afirmaciones suyas: “The symbol is a synecdoche, a part representing the whole” (81) y “The symbol does not represent essence; it *is* essence” (82).

10 Pensados como correlativos, el todo y la parte están mutuamente implicados en una unidad diferencial y al mismo tiempo contrapositiva: la parte está en el todo del que difiere y al que se contrapone, y el todo está en la parte de la que difiere y a la que se contrapone. Pero el *todo es espectral*, sólo existe en cada parte que él mismo determina como causa diferencial ausente, y la parte sólo existe espectralmente en el todo, en la medida en que sólo aparece como tal en las relaciones diferenciales que mantiene con todos los demás elementos.

más bien arrastrar lo Real a su propia textura, y las paradojas y falsos problemas de la lingüística, más notoriamente de la semántica, deben rastrearse hasta el proceso por el que el lenguaje se las ingenia para acarrear lo Real dentro de sí mismo como su propio subtexto intrínseco o inmanente [...]. El acto simbólico empieza, por tanto, a generar y producir su propio contexto en el mismo momento de emergencia en que se aparta de él, tomando su medida con vistas a su propio proyecto de transformación. La paradoja entera de lo que he llamado aquí el subtexto puede resumirse en esto: que la obra literaria o el objeto cultural trae al ser (*brings into being*), como por vez primera, la verdadera situación de la que es también, al mismo tiempo, una reacción. Articula su propia situación y la textualiza, alentando y perpetuando con ello la ilusión de que la situación misma no existía antes, que no es más que un texto, que nunca hubo una realidad extra- o con-textual antes de que el texto mismo la generase en la forma de un espejismo¹¹ (*Political Unconscious* 66-67).

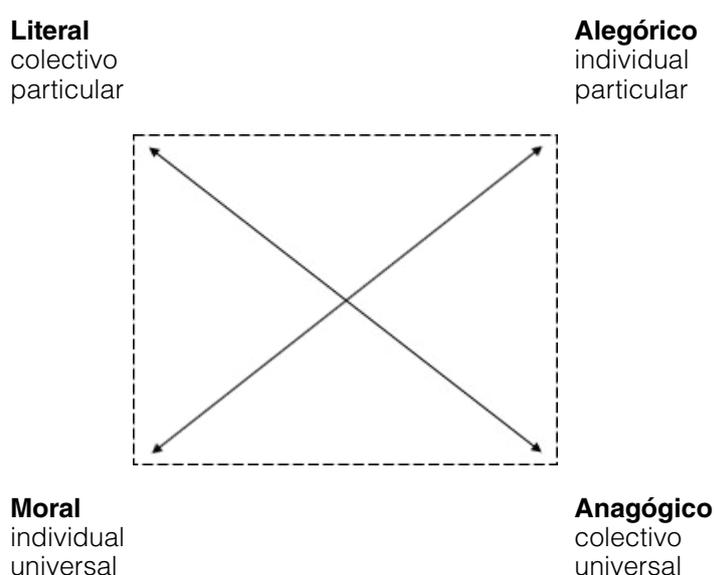
El relato alegórico maestro permite reescribir los textos como figuras variables de una causa estructural ausente¹²: el modo de producción y sus formaciones ideológicas, en el marxismo; el deseo y sus formaciones inconscientes, en el psicoanálisis; el lenguaje y su modelización sistémico-cultural de la experiencia humana, en el estructuralismo¹³. Para Jameson prevalece, sin embargo, la hermenéutica marxista (o sea, la determinación *en última instancia* por el modo de producción), en el sentido de que en ella cabe integrar los hallazgos y superar los estrechos límites de los demás métodos interpretativos “gracias a la historización radical de sus operaciones materiales. De manera que no sólo el contenido del análisis, sino el propio método mismo, junto con el analista, pasa a formar entonces parte del “texto” o fenómeno que se debe explicar” (*Political Unconscious* 32). “*Always historicize!*”, el precepto irrenunciable del método jamesoniano, exige unificar o totalizar las formas en apariencia heterogéneas de lo individual y lo colectivo, lo psíquico y lo social, lo poético y lo político (cuya inconmensurabilidad habría aumentado en tiempos modernos y, aún más, en la cultura llamada postmoderna). Es ahora cuando entra en escena la alegoría y la doctrina de la exégesis bíblica

11 Para Jameson “la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y nuestro tratamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su textualización, su narrativización en el inconsciente político” (*Political Unconscious* 20).

12 “La concepción althusseriana del modo de producción identifica este concepto con la estructura en su conjunto. Para Althusser, en consecuencia, lo más estrechamente económico –las fuerzas productivas, el proceso de trabajo, el desarrollo técnico o las relaciones de producción, como la interrelación funcional de las clases sociales–, aunque es privilegiado, no es idéntico al modo de producción como un todo [...]; el modo de producción mismo es el sistema sincrónico de las relaciones sociales como un todo. Este es el sentido en que esa “estructura” es una causa ausente, puesto que en ningún sitio está presente empíricamente como un elemento, no es una parte del todo ni uno de los niveles, sino más bien el sistema entero de *relaciones* entre esos niveles” (*Political Unconscious* 21).

13 Para Jameson el estructuralismo practica un tipo de hermenéutica cuyo código maestro o clave interpretativa no es sino el Lenguaje mismo. Se trata de un argumento jamesoniano desarrollado previamente en *The Prison-House of Language*, sobre todo pp. 195-205.

medieval sobre los cuatro sentidos de las Sagradas Escrituras¹⁴. La cuádruple interpretación del texto haría posible la totalización dialéctica de sus significados en relación con un código o un relato alegórico maestro. No es en absoluto casual que Jameson ponga el ejemplo, de sobra conocido, del relato bíblico sobre el Éxodo: el sentido *literal e histórico* se refiere a la salida de Egipto del pueblo de Israel y a su liberación de la servidumbre; el sentido *alegórico*, o código interpretativo, reescribe proféticamente aquel relato como historia de la vida de Cristo, de su descenso a los infiernos y su muerte redentora en la cruz; el sentido *moral* ofrece una lectura psicológica de los relatos precedentes como conversión del individuo a la fe cristiana y su liberación del pecado y la muerte; y el sentido *anagógico* completa las narraciones anteriores al interpretarlas, política o utópicamente, como la salvación final de toda la humanidad redimida. Estos sentidos pueden ser proyectados en un cuadrado (muy similar al *carré sémiotique* de Greimas) cuyos términos mantienen entre sí distintos vínculos dialécticos:



Lo literal y lo alegórico, lo histórico y lo biográfico, lo social y lo psíquico, lo particular y lo universal, la realidad efectiva y la posibilidad utópica encuentran su articulación en este esquema cuadripartito, en el que Jameson descubre tanto un paradigma dinámico de relaciones multilaterales como un mecanismo de clausura ideológica. Pero lo decisivo es que entre los extremos literal y alegórico se da una relación *figural* sobre la base de una proporción analógica (a es a b lo que c es a d). La salida de Egipto de Israel es –tenida por– un acontecimiento histórico que prefigura el hecho, igualmente

14 Lectura imprescindible sigue siendo el monumental tratado de Henri de Lubac, S.J., *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*.

histórico, de la vida de Cristo, así como da ocasión a una concordancia profético-providencial entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. La clave alegórica de Jameson sitúa en un primer plano lo que en la exégesis teológica medieval recibía el nombre de *allegoria in factis*, es decir, una analogía tipológica en virtud de la cual un hecho considerado histórico (o un texto) representa la anticipación o la prefiguración de otro acontecimiento histórico (u otro texto) posterior que de algún modo constituye una consumación de lo anunciado en el primero¹⁵. Si es cierto que de la relación figural entre ambos hechos surgen los sentidos moral y anagógico, también lo es que estos permanecen anclados necesariamente en el fondo histórico, real y material de los dos primeros. A este fundamento material o fáctico se debe, en buena parte, la predilección de Jameson por la dimensión figural de la alegoría cuádruple: “la doctrina de los cuatro sentidos o niveles de escritura, que constituye el eje de este libro...” (3), declara de nuevo al principio de *Allegory and Ideology*, en cuyo primer capítulo vuelve a defender la alegoría cuádruple, ahora en claro detrimento de las modalidades dualista y tripartita.

Estas últimas son, por así decir, dialécticamente defectuosas. La alegoría bisémica está ejemplificada, en lo que concierne a la interpretación crítica, por las homologías que Lucien Goldmann estableciera en *Le Dieu caché* (1955) entre las estructuras de la tragedia jansenista, al estilo de Racine, y la situación social e ideológica de la *noblesse de robe* coetánea; y en lo que respecta a la literatura, por *La peste* (1947) de Albert Camus, leída como parábola narrativa de la ocupación alemana de Francia durante la Segunda Guerra Mundial. El estructuralismo genético de Goldmann hace de la homología entre realidad social y forma literaria un equivalente de la causalidad expresiva de Hegel, mientras que la lectura alegórica “ingenua” de la novela de Camus no va más allá del artificio (*allegoria in verbis*) que camufla, trivial o superficialmente, cierto paralelismo entre un mero relato simbólico y unos sucesos históricos. La alegoría triádica, que hunde sus raíces en la interpretación estoica de la *teomaquia* homérica como representación tanto de las pasiones humanas cuanto de la atracción y repulsión entre los átomos, responde a un interés epistemológico por las posibilidades inventivas de la analogía, pero omite referir esos tres sentidos a la propia interpretación alegórica subyacente que podría articularlos dialécticamente. En cambio, la alegoría cuádruple no consiste en una replicación de dos simples dualismos, sino más bien en una distinción entre dos clases de negaciones, cada una de las cuales genera una diferente oposición a sí misma. Lejos de ser simples homologías, estas negaciones producen cuatro términos distintos que, en función de sus combinaciones, integran un *sistema*

15 Sobre el figurismo cristiano-medieval es fundamental la clásica monografía de Eric Auerbach, *Figura*; véanse también Strubel y Eco.

(*Allegory and Ideology* 17). Un sistema, añade Jameson, cuyo campo primario de actividad reside justamente en el espacio ideológico, pero cuyas operaciones y efectos son desplegados en el ámbito de la narración. En cualquier caso, “la apuesta de la alegoría cuádruple –sostiene el crítico– estriba en su promesa de mantener los cuatro niveles juntos en una unidad original y de alguna forma inseparable, aunque sea unidad de diferencias” (*Allegory and Ideology* 19). Puesto que de *promesa* se trata, es inevitable hablar de *cumplimiento*.

Figura y consumación: de la totalidad espectral

Fulfillment es una palabra que no sólo aparece repetidamente en el ensayo inicial de *The Political Unconscious*, sino que reaparece también en las primeras páginas de *Allegory and Ideology*. El término significa lo mismo “cumplimiento” que “consumación”, ambas acepciones de importancia capital en dos modos de figuralismo: el histórico-providencial y el psicoanalítico. En la exégesis tipológica o figural, un hecho de la Historia sagrada (por ejemplo, la crucifixión de Jesús) es contemplado, en perspectiva escatológica, como consumación de otro suceso muy anterior (el sacrificio de Isaac). En Freud el sintagma usual “cumplimiento del deseo”, *Wunscherfüllung*, o *wish-fulfillment* en la lengua de Jameson, designa la satisfacción imaginaria e inconsciente del deseo reprimido a través de los mecanismos de condensación y desplazamiento propios del sueño, el síntoma y la fantasía. Pero además se debe a Erich Auerbach –reconocido maestro de Jameson– la adaptación de la hermenéutica figural de ascendencia patristica a la historia literaria occidental, interpretada en su conjunto, a lo largo de *Mimesis*, como la *Erfüllung* o el cumplimiento de la promesa de representar realistamente (“miméticamente”) las diversas experiencias de realidad. Hayden White ha glosado como sigue el uso de tal noción en Auerbach:

Erfüllung debe ser aquí entendida como una clase de fuerza causal no determinante o fin ateleológico. Un cumplimiento no es el efecto determinado por una causa previa, la realización teleológicamente gobernada de un potencial inherente, o la actualización hegeliana (*Verwirklichung*) de una noción conformadora (*Begriff*). La clase de *Er-füllung* afrontada por Auerbach es la sugerida por lexemas prefijados sinónimos en inglés tales como *per-formance*, *con-summation*, *com-pliance*, *ac-complishment*, y similares, todos los cuales sugieren clases de acciones de las que son moralmente responsables personas que se piensan capaces de acciones tales como cumplir una promesa (*fulfilling a promise*) (88)¹⁶.

16 White observa que la Historia literaria de Auerbach no constituye tanto una historia de la *mimesis* como la historia del diverso cumplimiento de la propia figuralidad, y destaca que para el gran romanista alemán el sentido figural de un texto literario puede ser a la vez: “(1) cumplimiento de un texto anterior y (2) potencial prefiguración de algún texto posterior, pero también (3) una figuración de la experiencia que tiene el autor de su medio históri-

White llama *causación figural* a ese modo distintivamente histórico de causalidad que difiere tanto de las antiguas concepciones teleológicas cuanto de las modernas nociones científicas y mecanicistas. Es evidente que entre la Grecia y la Roma clásicas y el Renacimiento italiano hay una relación de cumplimiento figural –inseparable de los deseos, las promesas, las iniciativas y los logros de individuos e instituciones. Pero no hay ninguna conexión casual o genética fundamentable entre esos dos momentos, como tampoco la hay entre la épica de Homero, de Virgilio y de Dante, cuyas obras constituyen sin embargo una *Figuralstruktur*, es decir, una serie proteiforme de consumaciones figurales. Dado su bucle retroactivo, la causalidad figural no está lejos de la idea tomista de *speculatio*, que consiste en la contemplación de la causa en el efecto: “*videre autem aliquid per speculum est videre causam per effectum, in quo eius similitudo relucet*” (*Summa theologica*, II, II, q. 180, art. 3 ad 2)¹⁷. Ver la causa en el efecto, y sólo en él, podría ser también otra fórmula para la tesis althusseriana sobre la estructura como causa inmanente a sus efectos. La causación figural es *retrocausación*, ya que en ella el efecto precede a la causa¹⁸, en el preciso sentido de que finalmente la realiza o la consume. La temporalidad implicada es así *promisiva*, y la forma verbal que le corresponde, el *futuro perfecto* o *anterior*. Al igual que el síntoma lacaniano, en el que lo reprimido retorna como un *habrá sido* –efecto anterior a su causa o significante que alcanza plenitud de sentido en un momento de su porvenir–, la figura del pasado es creada *ex post facto*, reescrita como tal desde la figura del futuro, que sólo puede ser, a su vez, figural como cumplimiento de un pasado que ella misma conserva y supera (al modo del “*aufheben*” hegeliano). La historicidad figural tiene así un marcado carácter genealógico (*nietzscheano-foucauldiano sensu*), y la peculiar adaptación marxista de Jameson no carece de algunos ancestros más o menos próximos e ilustres, entre los que cabe destacar los siguientes:

1) El Marx de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1852), para quien los hechos históricos acontecen dos veces, una como tragedia y otra como farsa, emplea –

co, y por tanto (4) cumplimiento de una prefiguración parcial de la realidad histórica” (93).

17 En santo Tomás la idea de la contemplación especular es deudora de la escatología medieval, que apelaba a la máxima autoridad profética de san Pablo para justificar la propia cosmovisión pansimbólica: “*videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*” (1 Cor 13: 12; “vemos ahora a través del espejo y en enigma, entonces veremos cara a cara”).

18 Michael Dummet se ha ocupado del problema de la *backward causation*: “Can an effect precede its cause” y “Bringing about the past”, en *Truth and Other Enigmas* (1978). Slavoj Žižek cita a Dummet justo a propósito del *regreso al futuro* que define al síntoma de Lacan: “El pasado existe a medida que es incluido, que entra en la sincrónica red del significante –es decir, a medida que es simbolizado en el tejido de la memoria histórica– y por eso estamos todo el tiempo ‘reescribiendo la historia’, dando retroactivamente a los elementos su peso simbólico incluyéndolos en nuevos tejidos –es esta reelaboración la que decide retrospectivamente lo que ‘habrán sido’” (*El sublime* 88-89). No olvidemos tampoco que *Arqueologías del futuro* es el título figuralísimo de un libro de Jameson sobre la ciencia ficción en la cultura postmoderna.

todo lo retóricamente que sea preciso reconocer— un procedimiento figural. También es figural, y en el más alto grado, el principio gnoseológico de la *Introducción general a la Crítica de la Economía Política* de 1857, según el cual la compleción de una categoría o un concepto sólo acontece en relación con el despliegue histórico total del objeto al que se aplica, o la curiosa afirmación, hecha en aquel mismo texto, de que “la anatomía del hombre es la clave para la anatomía del mono” (55). Hayden White ha hecho notar que en la Revolución de 1789 puede verse, como de hecho sucede muy a menudo, un efecto de la Reforma protestante y una prefiguración de la Revolución de 1848. Con todo, la realidad histórica de aquel acontecimiento sigue siendo susceptible de una apropiación retrospectiva por cualquier grupo que la pueda elegir como precedente para la propia autolegitimación y elemento de su genealogía (*Figural Realism* 96).

2) El Benjamin de la *Obra de los Pasajes* y su teoría de la “imagen dialéctica”. No es que en las imágenes el pasado arroje luz sobre el presente ni el presente sobre el pasado. La imagen dialéctica constela un pasado y un presente en el ahora momentáneo de su legibilidad. Ejemplo: “El ‘rompecabezas chino’”, surgido en el Imperio, nos muestra el despertar del siglo para las construcciones. Los ejercicios que se nos proponen en las hojas que muestran los modelos, a la manera de partes sombreadas de representaciones paisajísticas, arquitectónicas o figurativas, son como una primera intuición de lo cubista en las artes plásticas. – Hay que verificar en todo caso si en algunas representaciones alegóricas de las que se conservan actualmente en el Gabinete de Estampas el rompecabezas sustituye en cierto modo al caleidoscopio, o bien si éste sustituye a aquél” (*Obra de los Pasajes*, F 6, 2). Rompecabezas = construcción = cubismo: lo que no llega a advertir Benjamin es que el rompecabezas cifra, no en último lugar, la imagen dialéctica del mismo impulso alegórico-destructivo epocal del que participa la estructura rapsódica y fragmentaria del *Passagen-Werk*.

3) El Bloch de *El principio esperanza* y su estética utópica del *Vor-schein*, literalmente “pre-apariencia” o, según la traducción de su cosecha que ofrece Jameson, “ontological anticipation” (*Marxism and Form* 150). La verdad del arte se sitúa en aquel punto de fuga utópico de un cumplimiento o una consumación de posibilidades reales: “la apariencia artística no es siempre mera apariencia, sino un significado de lo impulsado hacia adelante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, que representan *la exageración y fabulación de una preapariencia de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento*, de una pre-apariencia representable específicamente justo de modo estético-inmanente [...] La pre-apariencia es ella misma alcanzable por el hecho de que el oficio de *impulsar-hasta-el-final tiene lugar en el espacio dialécticamente abierto* en el que cada objeto puede ser representado esté-

ticamente” (*Principio esperanza, I*, 258). Y he aquí la frase que para Jameson resume la prefiguración estética de lo utópico en Bloch: “El arte es un laboratorio y al mismo tiempo una fiesta de incontables posibilidades llevadas a cumplimiento (*possibilities brought to fulfillment*)” (260).

Sabemos que la palabra cumplimiento no se refiere solamente a la realización de una promesa, sino también a la satisfacción de un deseo. En Jameson el Deseo no está lejos de constituirse en el modo de producción de las formaciones sociales y políticas, viene a ocupar incluso el lugar de esa causa ausente que únicamente conocemos a través de la diversidad de sus innumerables efectos estructurales e ideológicos. Él mismo parece insinuarlo cuando observa, en un pasaje de *The Political Unconscious*, que la ideología del deseo, en sus formas consumadas, “no es tanto un modo de interpretación, como una cosmovisión total (*a whole world-view*), una metafísica genuina, de la mayor resonancia y atractivo en sus más extremas y grandiosas versiones, como la metapsicología tardía del propio Freud, llena de muerte y arcaísmo, con su visión de la lucha inmortal entre Eros y Thanatos” (52). La hermenéutica literaria de Jameson está fundamentada en un *materialismo dialéctico-figural*: cada texto, cada fenómeno cultural es efecto de esa causa ausente que cristaliza en tal o cual figura real y concreta, diacrónicamente prefigurada a su vez por otras *x-figuras* y consumada en otras *n-figuras*. Así como la historia figural de la literatura de Auerbach constituye implícitamente un avatar a lo profano de la interpretación figural de tradición patristica, así también el materialismo figural se presenta bajo el aspecto retroactivo de una consumación postmoderna de la doctrina teológica medieval del cuádruple sentido de las Escrituras. Este “fulfillment” sugiere que en la hermenéutica materialista¹⁹ de Jameson la totalidad estructural, aunque gobernada en principio por la determinación en última instancia del modo de producción, no deja de remitir finalmente a la *causa abscondita* del deseo. Un deseo ambivalente que retorna como alegoría de una Totalidad-Nunca-Consumada.

De algún modo Jameson descubre en el sentido cuádruple una alegoría de la dialéctica. Pues la dialéctica es el idioma lógico a través del cual habla el deseo de

19 *Materialismo* –insistamos en ello– presupone aquí dos postulados: a) el modo de producción como determinación en última instancia de todos los efectos de la estructura y la praxis social, y b) la teoría crítica de las formaciones ideológicas como práctica inseparable de tal modo de producción y sus esferas superestructurales. El propio Jameson concibe el materialismo como una práctica de des-idealización y des-mistificación: “Antes que concebir el materialismo como una filosofía sistemática, podría resultar posible y quizá más deseable pensar en él como una posición polémica (*polemic stance*), destinada a organizar varias campañas anti-idealistas, un procedimiento de desmistificación y des-idealización; o al menos una permanente reflexividad lingüística. Esto explica, entre otras cosas, por qué el marxismo no ha sido nunca una filosofía como tal, sino más bien una ‘unidad-de-teoría-y-práctica’ mucho más del tipo psicoanálisis, y por muchas de las mismas razones” (Jameson, “Marx’s Purloined Letter” 36).

una *coincidentia oppositorum*, es decir, el ansia de totalidad y unidad. Huelga decir que en Nicolás de Cusa la mística unión de los opuestos es Dios. En esta perspectiva, la *Dialéctica negativa* de Adorno no cifra sino la respuesta extrema que la filosofía ha dado, ultimada la modernidad, no a la consabida muerte de Dios, sino al Deseo “de” un Dios que no sabe que ha muerto y regresa como Negatividad. Como regresa también en sueños el espectro del padre que parece no saberse muerto en unas cuantas páginas de *Allegory and Ideology* donde Jameson interpreta lacanianamente el misterio insondable encriptado en el drama de *Hamlet*²⁰. El método de la alegoría cuatripartita da lugar nuevamente a una totalización del sentido tan espectral, en verdad, como la figura paterna que retorna en la tragedia de Shakespeare. Recapitulemos, aun a riesgo de simplificar en exceso: el sentido literal e histórico de *Hamlet* como drama de usurpación y venganza reconduce al reinado obsoleto y decadente de los Estuardo, cuya dinastía, colmada de crímenes y excesos, no sabe o no quiere saber que ya está muerta. El sentido alegórico, o si se prefiere el código maestro, reescribe la obra –en términos devotamente lacanianos– como la histeria y la obsesión desiderativa que el hijo afronta en la otredad vengativa, entre desoladora y vampírica, del padre *revenant* que finge ignorar su misma muerte. El sentido moral supone la escenificación del sujeto reflexivo como agonía y muerte de la unidad subjetiva o de la identidad no problemática del yo; de tal modo que la famosa “procrastinación” hamletiana del acto representa ya la dramatización y la puesta en escena de esa subjetividad teatral que se resiste a reconocer su propia muerte y se contempla a sí misma dando el más triste espectáculo. El sentido anagógico, o más bien sociopolítico universal, nos habla luctuosamente de una Modernidad que prepara el terreno al advenimiento del capitalismo, del que es heraldo ideológico por excelencia, una vez más, el fantasma de ese Dios que no sabe que ha muerto (el Gran Ídolo de las guerras de religión, de las metafísicas racionalistas, del ascenso imparable de la burguesía estatal y de los regímenes absolutistas...). En suma, todo consiste en advertir que la implicación “de *Hamlet* como modernidad naciente (*dawning modernity*), y la propia emergencia del Inconsciente como algo palpable, ya que no teorizable todavía, es que retrata a un padre que no sabe que ha muerto” (*Allegory and Ideology* 117).

Para Jameson lo fascinante de *Hamlet* estriba precisamente en su alegorización de la Modernidad. Época presidida por ese gran espectro paterno cuya muerte, defectiva o ignorada, ha supuesto también el final de una Totalidad que ya sólo puede

20 El sueño en cuestión es referido por Freud en la sección G sobre “Sueños absurdos” de la *Interpretación de los sueños*. Por su parte, Lacan retoma el sueño analizado por Freud en el Seminario 6. *El deseo y su interpretación* (1958-59). En la lectura lacaniana, *Hamlet* es la tragedia del deseo y, por tanto, el síntoma por antonomasia de la “tragicidad” del propio psicoanálisis.

regresar bajo el precario impulso totalizante de dos fantasmas cómplices: la Ideología y la Utopía. Si la Utopía requiere la unidad o la totalidad en la que las contradicciones se resolverán o terminarán conciliadas, la Ideología supone siempre el cierre omni-comprendido de un relato maestro y su absolutización en tanto que figura consumada de una causa ausente e inescrutable. En la apropiación jamesoniana de antiguos conceptos retóricos y hermenéuticos, en su bricolaje y montaje de métodos críticos arduamente conmensurables (el marxismo en las versiones hegeliana, frankfurtiana(s) y althusseriana, el formalismo ruso, el estructuralismo lingüístico y la semiótica de Greimas, la hermenéutica, la historia literaria, el psicoanálisis de Freud y de Lacan, la crítica de la ideología, las teorías postestructuralistas de Barthes y Foucault, etcétera), en su declarada inclinación por el análisis de fenómenos artísticos y culturales heterogéneos y transitorios, a primera vista inconexos, pero a menudo reveladores, ¿acaso no tenemos algo muy parecido al “impulso alegórico” de los postmodernistas? Aun así, este impulso parece desdoblarse alegóricamente en otro más antiguo, se duplica en una pulsión de cumplimiento que infunde en la crítica dialéctica el deseo latente de retornar a un estado anterior (el de la totalización ideológica o utópica) para conjurar la muerte de la totalidad tras el postergado final de partida de la época moderna. Si están en lo cierto Laplanche y Pontalis cuando señalan que lo más fundamental en el concepto freudiano de pulsión es la idea del retorno a un estado anterior de equilibrio o de quietud, entonces es en la “pulsión de muerte” donde se cumple o se consume el *principio* de toda pulsión. Quizá en las alegorías dialécticas de Fredric Jameson habría que admirar finalmente los síntomas del deseo de retornar al No-saber paterno de aquella modernidad ya póstuma.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa y La jerga de la autenticidad. Obra completa*, vol. 6. Madrid, Akal, 2005.
- Agustín, S. “De doctrina christiana”. *Obras completas*, vol. XV. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969.
- Althusser, Louis y Etienne Balibar. *Para leer El Capital* [1965]. Madrid, Siglo XXI, 2010.
- Auerbach, Erich. *Figura* [1938]. Madrid, Trotta, 1998
- . *Mimesis* [1942]. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Fráncfort, Suhrkamp Verlag, 1978.
- . *Obra de los pasajes*. Madrid, Abada, 2013.

- Bloch, Ernst. *El principio esperanza I*. Madrid, Trotta, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Sur, 1952.
- Camus, Albert. *La peste* [1947]. Barcelona, Edhasa, 2002.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. París, Presses universitaires de France, 1967.
- _____. *Spectres de Marx*. París, Galilée, 1993.
- Dummett, Michael. *Truth and Other Enigmas*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978.
- Eco, Umberto. “L’Epistola XIII, l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno”, *Sugli specchi et altri saggi*. Milán, Bompiani, 1985.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid, Akal, 2013.
- _____. *Más allá del principio de placer* [1920]. Madrid, Akal, 2020.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four essays* [1957]. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971.
- Foucault, Michel. “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” [1978], *Sobre la Ilustración*. Madrid, Tecnos, 2003, pp. 3-52.
- Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine* [1955]. París, Gallimard, 1976.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Madrid, Abada, 2010.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Jameson, Frederic. *Marxism and Form. 20th-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971.
- _____. *The Prison-House of Language*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972.
- _____. “Metacommentary” [1971]. *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*. Londres, Routledge, 1988.
- _____. *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act* [1981]. Londres, Routledge Classics, 2002.
- _____. “Marx’s Purloined Letter”. Michael Sprinker, (ed.), *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida’s Specter of Marx*. Londres/Nueva York, Verso, 2008.
- _____. *Arqueologías del futuro*. Madrid, Akal, 2009.

- _____. *Allegory and Ideology*. Londres, Verso, 2019.
- Lacan, Jacques. Seminario 6. *El deseo y su interpretación* (1958-59). Barcelona, Paidós, 2014.
- Lubac, Henri de. *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*. París, Aubier, 1954,
- Marx, Karl. *Introducción general a la Crítica de la Economía Política / 1857*. Madrid, Siglo XXI, 1989.
- _____. *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel* [1843]. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- _____. "Sobre la cuestión judía" [1843-44], *Escritos de juventud sobre el Derecho*. Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 171-197.
- _____. *Manuscritos: economía y filosofía* [1844]. Madrid, Alianza, 2013.
- _____. *La ideología alemana* [1846]. Madrid, Akal, 2014.
- _____. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* [1852]. Madrid, Alianza, 2015.
- _____. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, vol. I* [1844] Madrid, Siglo XXI, 2016.
- _____. *El Capital*. Vol. I. Madrid, Siglo XXI, 2017.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October*, vol. 12, 1980, pp. 67-86.
- _____. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2", *October*, vol. 13, 1980, pp. 58-80.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Siruela, 2003.
- Strubel, Armand. "'Allegoria in factis' et 'Allegoria in verbis'", *Poétique*, no. 93, 1975, pp. 342-357.
- Tomás, Sto. *Suma teológica*. Vol. II. Biblioteca de Autores Cristianos, 2010.
- Varrón, M. T., *Sententiae M. Terentii Varronis (Ex Codice Ms. Bibliotheca Seminarii Patavinus)*. Padua, Typus Seminarii, 1843.
- White, Hayden. "Auerbach's Literary History. Figural Causation and Modernist Historicism", *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Žižek, Slavoj. *El sublime poder de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992.