

RESEÑA

PERRY ANDERSON, *LOS ORÍGENES DE LA POSMODERNIDAD*. MADRID: AKAL, 2016, 141 PÁGS.

Carles Sánchez Rodríguez

Universitat de Barcelona

czuara@gmail.com

La presente obra es una reedición en castellano del texto originalmente publicado en 1998. Esto es importante puesto que se trata de un ejercicio de compilación de las acepciones recibidas por los términos 'posmodernidad' y 'posmoderno'. ¿Con qué objetivo? Se explicita en el prefacio cuando Anderson afirma que el texto se inicia al requerírsele una introducción a la colección de ensayos *The Cultural Turn*, de Fredric Jameson¹, colega y amigo. Así, *Los orígenes de la posmodernidad* rastrea los usos del término y los enmarca en la teorización de Jameson al tiempo que valora su pertinencia. El ensayo funciona, entonces, en dos sentidos: encuadra el debate sobre *lo posmoderno* e inicia al advenedizo en la obra de Jameson.

He subrayado *lo posmoderno* puesto que aquí hallamos los primeros problemas de definición. Anderson y Jameson entienden la posmodernidad como periodo histórico-cultural. Con más fuerza, este ensayo adopta un enfoque histórico precisamente para historiar la fortuna del término. Lo hace en cuatro capítulos: "Preliminares", "Cristalización", "Captura", "Efectos posteriores". Se desechan los enfoques de la posmodernidad como paradigma filosófico o epistemológico, tomando partido por la fijación del término desde un punto de vista de la historia cultural, epicentro de la obra de Jameson. Ambos críticos, Anderson y Jameson, se encuadran en una cierta tradición del marxismo anglosajón cuya preocupación pivota entre la historia de la cultura, las artes, la literatura, la política y las relaciones de éstas con el capitalismo contemporáneo. Por ello Anderson afirma que la obra de

¹ JAMESON, Fredric (1998) *The Cultural Turn*. Londres: Verso Books. Edición consultada: JAMESON, Fredric (1998) *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

Jameson culmina y supera la tradición marxista occidental (Anderson, 2016: 79), cuyos temas y tratamientos el estadounidense hace suyos y rebasa extendiendo geográficamente el ámbito de incidencia de la configuración posmoderna, incidiendo en el papel principal de la periferia en dicha configuración. Porque si la perspectiva temporal es importante, igual de importante es aquí la espacial. Ambas dimensiones recorren el ensayo desde el inicio hasta el final.

La nebulosa terminológica de la que emerge el “posmodernismo” se fragua en el mundo hispanohablante de la poesía modernista, hacia finales del s. XIX, con Rubén Darío, e inicios del veinte con Federico de Onís, quien lo emplea por primera vez en una antología poética publicada en 1934, y lo hace con el ánimo de diferenciar entre “ultramodernismo”, aquella vanguardia superadora del proyecto modernista, y el “posmodernismo”, una corriente conservadora que “se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico” (2016: 8). Desde este uso descriptivo – dicha dicotomía será útil a lo largo de la obra– el término viajará a Inglaterra, Estados Unidos, China, el sudeste asiático y Egipto hasta su *crystalización* en Las Vegas. En cada parada, “posmodernismo” habrá definido, para bien o para mal, un período histórico y un espíritu de época, sin lograr, en las variaciones de su empleo, un consenso sobre su significado.

La Vegas, con el célebre ensayo del arquitecto Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, de 1972, se erige en ejemplo de la superación de la tradición arquitectónica moderna liberándola de los postulados emancipadores que ésta prometía y tomando como referencia lo existente y no lo que debería ser. Charles Jenks, en 1977, con *The Language of Post-Modern Architecture*, fija este significado apelando al eclecticismo, la legibilidad popular y el retorno al historicismo de los nuevos espacios urbanos. Así, pluralismo, revisión y adhesión a lo existente superan la utopía moderna. Este se convertirá, con el tiempo, en rasgo principal de la posmodernidad.

Esta idea de superación de la modernidad caló de tal modo que el filósofo francés François Lyotard, en 1978, con *La condition postmoderne*, habla de un nuevo paradigma epistemológico y filosófico en que los metarrelatos fraguados en la modernidad quedan fuera de juego sustituidos por las nuevas legitimidades surgidas de las ciencias naturales y de las narrativas particularistas. Aquí Anderson se detiene en el conjunto de la obra de Lyotard y señala como, indefectiblemente, uno es el metarrelato que el francés tiene en la cabeza: el marxismo. A partir de la fijación filosófica de la cuestión *lo posmoderno* irrumpe con fuerza. Es Jürgen Habermas quien prosigue el debate en 1979 con *La modernidad, un proyecto inacabado*. La intervención del alemán está, sin embargo, más dirigida a Jenks y no tanto a Lyotard, y en ella defiende el valor emancipador de un programa que no ha podido ser desplegado en todas sus potencialidades debido a la separación impuesta por la

lógica capitalista, que ha impedido la conciliación de razón y *mundo de la vida*, entregando éste a las fuerzas del mercado y de la burocracia. Defender lo existente, como lo hace Jenks, no es sino perpetuar esa entrega.

Con estas coordenadas entra en escena Jameson y su teoría de la posmodernidad, la *captura* del término. Anderson referencia las obras del norteamericano en que éste se posiciona dentro de la tradición del marxismo occidental: *Marxism and Form* (1971) y *The Political Unconscious* (1981). Aquí Jameson aborda el conflicto entre realismo y modernidad –tratado con énfasis en la teoría literaria marxista– como imágenes del capitalismo clásico y el capitalismo de consumo, problematizando la posmodernidad como un “nuevo realismo” acorde con la situación histórica –teorizada por Ernest Mandel– del *capitalismo tardío*. Todo listo para la conferencia de 1982 en el Whitney Museum of Contemporary Art, texto que abre *The Cultural Turn* y que vertebra el también célebre artículo *Postmodernism- the Cultural Logic of Late Capitalism*, publicado originalmente en 1984.

Para Anderson éstos son los *cinco movimientos* mediante los cuales Jameson teoriza la posmodernidad de forma determinante. En primer lugar, la posmodernidad se define en relación con las características económicas, productivas y tecnológicas del capitalismo tardío, donde la cultura es “signo mercantilizado” (2016: 61) y no una esfera autónoma. A continuación, se comprueba el efecto de esta mercantilización en la formación del sujeto contemporáneo, caracterizado éste por una pérdida del sentido histórico –mutación de la dimensión temporal– y una preponderancia manifiesta de la dimensión espacial dada por la simultaneidad de acontecimientos alrededor del globo. En tercer lugar, se comprueban las mutaciones en las artes, destacando los análisis sobre arquitectura, cine –caracterizado por la nostalgia–, el diseño y la publicidad –que desvelan la primacía de lo visual en el paradigma posmoderno–, la literatura –en que aparece la noción de *pastiche*, que se extenderá al resto de las artes– y, finalmente, la aparición de la *theory* americana como marco “desdiferenciado” de análisis. En conclusión, se borran las líneas de demarcación entre las esferas autónomas de lo artístico y las de su análisis. En cuarto lugar sitúa Anderson el análisis de las bases sociales y el patrón geopolítico de la posmodernidad, o cómo desaparecen las fronteras del gusto dando lugar a una nivelación entre clases sociales verticales y horizontales. Desaparece el elitismo característico de la modernidad y se abre el acceso a minorías fruto de los cambios en los patrones de producción y consumo culturales. Esto, a su vez, disuelve los antagonismos sociales vigentes hasta entonces, ya que la posmodernidad, que se sitúa como eminentemente norteamericana (2016:70), se convierte en paradigma hegemónico en todo el mundo. En último término, Anderson enuncia como acierto definitivo de Jameson la supresión de la valoración moral en el análisis de la posmodernidad y su sustitución por una valoración política. Éste último movimiento

es para Anderson quizá el más valioso, pues supone la recuperación del término para la izquierda y la superación de la tradición inaugurando una “estética geopolítica” (2016: 80) que tomará la totalidad del mundo y de la época como objeto de análisis.

Una vez expuesta, la teorización de Jameson determinará una serie de debates y polémicas entorno a la “periodización”, las “polaridades”, las “inflexiones” y el “alcance” del concepto. Anderson las recoge en la valoración general que cierra el volumen bajo el nombre de “Efectos posteriores” y cuyas secciones bautiza tal como he indicado más arriba.

En la primera de las secciones se sitúan Alex Callinicos (*Against postmodernism*, 1989) y David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, 1990), quienes criticaban, por distintas vías, la periodización de Jameson. Éste sitúa el inicio de la posmodernidad en los primeros setenta, coincidiendo con Harvey en la ruptura que la crisis económica de 1973 supuso con el capitalismo de posguerra. La consolidación de la posmodernidad se produciría en los años ochenta aunque Callinicos cree que no existen los rasgos económicos suficientes como para considerar la posmodernidad como algo distinto de la modernidad. Terry Eagleton (*The Illusions of Postmodernism*, 1996) irrumpe añadiendo la dimensión de derrota política que supusieron aquellos años. Anderson resuelve repasando las condiciones –económicas, tecnológicas y sociológico-artísticas- creadas por la posguerra que favorecieron la aparición de lo posmoderno en términos jamesianos –la difuminación del conflicto de clase, el nacimiento de la televisión, la pérdida de la vanguardia, etc.

En los polos del concepto posmoderno vuelve la primera acepción del término que he explicitado al inicio. Para Anderson se hace de nuevo presente, dentro la cultura del capitalismo tardío, la división entre lo –rebautizado por él mismo en virtud Robespierre (2016: 107)- “citramoderno” como retorno de lo ornamental y lo legible y lo “ultramoderno” –tomada del referente de Onís- como corriente que va más allá de la modernidad con los presupuestos de ésta. Esta distinción de trabajo se resuelve en las dos vías indicadas por el arte contemporáneo: una alianza con el paradigma de las formas del espectáculo; y una revalorización de lo moderno. Esta polaridad es la que finalmente opera en la posmodernidad y la que genera el discurso ideológico criticado por Eagleton –la posmodernidad como relativismo (2016: 120)- y que Anderson coloca en las coordenadas de Jameson para concluir con la imposibilidad de la vanguardia estética pero con la esperanza de que sea la teoría la que tome partido enfrentando el capitalismo contemporáneo a partir de su análisis totalizante, tal como ha venido defendiendo durante toda la obra.

En “Alcance” Anderson retoma la crítica al eurocentrismo de la vanguardia y de la teoría que la acompañaba, crítica que se asienta en el ejercicio de Jameson de expansión del término a los fenómenos periféricos que constatan al acompañamiento del paradigma cultural posmoderno al paradigma económico del capitalismo multinacional. Es la cultura producida alrededor del globo y en los circuitos mundiales, sobretudo la producida en las nuevas potencias y los países emergentes, la que da mejor testimonio de la época (2016: 128)².

La última de las secciones es un perfecto epílogo que resume la principal lección extraída del recorrido histórico y la teorización jamesoniana del término posmodernidad: la rehabilitación de una estética que se inserta en la economía política para comprender los fenómenos culturales contemporáneos. A esto, que resume el programa teórico de Jameson, Anderson lo llama “simbolismo materialista” (2016: 134). La cultura, entonces, es un campo donde existe lucha política –tomada no como esfera autónoma sino inscrita en las relaciones con la totalidad-, y así, la posmodernidad es, de nuevo, un “campo de tensiones” (2016: 139) en que la crítica a las formas de existencia cobra pleno sentido y la mayor de las significaciones. La posmodernidad, pues, no es el fin de la política sino todo lo contrario.

² En una cita de JAMESON, Fredric (1992) *The Geopolitical Aesthetic* Bloomington: Indiana University Press, p. 155.